

Łukasz Stec

*Akademia Nauk Stosowanych
w Nowym Sączu*

Obrazy grozy i traumy. Filozoficzno-literacka interpretacja malarstwa Francisa Bacona

Streszczenie

Artykuł opisuje twórczość brytyjskiego malarza Francisa Bacona (1909-1992), koncentrując się na jego specyficznym podejściu do przedstawienia ludzkiego cierpienia, traumy oraz zdeformowanej tożsamości. Prace Bacona, w których często pojawiają się postacie wykrzywione w niemy krzyk i odgródzone od świata, odzwierciedlają filozoficzne i psychoanalityczne wątki dialogiczne, odnoszące się do problemów komunikacji. Tekst bada również ekfrazę obrazów Bacona w poezji Tadeusza Różewicza, podkreślając uniwersalność motywów grozy i zagubienia oraz ich odniesienie do kryzysu humanizmu po drugiej wojnie światowej.

Słowa kluczowe: trauma, groza, dialogiczność, ekfraz, turpizm, dehumanizacja, krzyk, izolacja

Images of Horror and Trauma. A Philosophical and Literary Interpretation of Francis Bacon's Art

Abstract

The article explores the works of British painter Francis Bacon (1909-1992), focusing on his unique approach to depicting human suffering, trauma, and fragmented identity. Bacon's art, often featuring figures twisted in silent screams and isolated from the world, reflects philosophical and psychoanalytical dialogues related to issues of communication. The article also examines the ekphrasis of Bacon's paintings in the poetry of Tadeusz Różewicz, highlighting the universality of themes such as horror and alienation, as well as their relation to the crisis of humanism after World War II.

Keywords: trauma, horror, dialogical philosophy, ekphrasis, turpism, dehumanization, scream, isolation

Wprowadzenie

Twórczość brytyjskiego malarza Francisa Bacona (1909-1992) można określić mianem malarstwa turpistycznego, które jeśli nie ewokuje grozy, to z całą pewnością budzi niepokój, a właściwie odsłania projekcję świata artysty, ukazując rzeczywistość w sposób niepełny i niejasny, jakby w zwierciadle. Obrazy najczęściej przedstawiają rozwierające się w krzyku usta, zdeformowane ciała, portery siedzących postaci na tle zwierząt rozwieszonych na hakach rzeźniczych. Stanowią one alegorię okrucieństwa, próbę uchwycenia strauumatyzowanego podmiotu. Czy obrazy te nie są woalem, który należy odsłonić i spojrzeć na nie, wypatrując tego, co ukryte, jak to jest w przypadku wyłaniającego się oblicza kardynała Filippa Archinta uwiecznionego na portrecie

Tycjana (1558) (rys. 1)? Twarz kardynała do połowy przesłonięta została woalem kunsztownego tiulu, sugerując niedostępność, nieuchwytność, a nawet ułudę poznania. Bacon nie korzysta bynajmniej z technik iluzji, ale stara się nadać swoim dziełom bezpośrednie znaczenie, unikając przy tym jednoznaczności, co jest niewątpliwie cechą geniuszu. Chcąc bowiem zbliżyć się do odczytania dzieł Bacona, warto się posłużyć innymi narzędziami pozwalającymi na charakterystykę człowieka, który ulega rozmyciu i deformacji, co pozostaje uwarunkowane kryzysem subiektywizmu. Tym samym dla potrzeb niniejszych rozważań podjęto próbę filozoficzno-literackiego dialogu z dziełami Francisa Bacona.

Głównym zatem tematem niniejszego artykułu będzie próba spojrzenia na wybrane dzieła malarza, by odpowiedzieć na pytanie, na ile są one portretem „człowieka problematycznego” (Martin Heidegger), którego udziałem stały się traumatyczne doświadczenia. Emanująca z obrazów groza i okrucieństwo sugerują fascynację przemocą, być może nawet grozę wojny, co zostało zinterpretowane w ujęciu freudowskim i w odniesieniu do pojęcia *nieświadomości*. Odgrócenie postaci, których usta otwierają się w bezgłośnym krzyku, sugerujące problemy z komunikacją, zostało poddane interpretacji zgodnie z filozofią dialogiczną. Osobne miejsce poświęcono obecności obrazów Bacona w wierszu Tadeusza Różewicza (ekfrazja). Uzupełnieniem są obrazy pomagające w lepszym przedstawieniu omawianej problematyki.

Trudno mówić o artyście, nie wspominając jego burzliwego życia. W licznych biografiach i pamiętnikach (Farson, 2014; Peppiatt, 1997) wspomina się o mrocznym okresie dzieciństwa Francisa Bacona w Dublinie, naznaczonego chłodną relacją z ojcem, która doprowadziła do wyrzucenia nastolatka z domu. Odbił on wówczas dwie podróże zagraniczne: najpierw wyrusza do Berlina, a następnie do Paryża. Odwiedzone miejsca i styczność z surrealizmem oraz kubizmem odcisnęły ślad w formowaniu poglądu na sztukę, inspirując go do zajęcia się malarstwem. Po powrocie do Londynu (1928/1929) Bacon pracował jako dekorator wnętrz i podejmował pierwsze próby malowania obrazów (ostatecznie postanowił je zniszczyć). Jako samouk zadebiutował dopiero po wojnie, tworząc tryptyk *Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania* (1944) (rys. 2). Dzieło przedstawia charakterystyczne dla Bacona motywy odkrywające jego fascynację otwartymi ustami, krzykiem i zniekształconym ciałem. Uwagę przykuwa szczególnie chusty zakrywającej „twarz” figury umieszczonej w środku tryptyku. Może ona dowodzić, że autor chciał przedstawić Chrystusa, inspirując się obrazem Matthiasa Grünewalda *Die Verspottung Christi* (*Szyderstwo z Chrystusa*) (1503-1505) (rys. 3) i tym samym podejmując się próby dialogu z autorem *Ołtarza z Isenheim*. Obraz niemieckiego artysty przedstawia scenę pojmania Chrystusa, którego oczy przesłonięte są chustą. Jeden z uczestników, zwrócony do nas tyłem, ciągnie skazańca, a otaczający go ludzie naigrawają się i szyczą, na ich obliczach maluje się agresja i nienawiść. Jeden z tłumu unosi pięść, by zadać cios, który prawdopodobnie sprawi, że Chrystus upadnie. W tle widzimy grającego na flecie muzyka, którego twarz do złudzenia przypomina satyra (diabła). Podobieństwo między *Trzema studiami* i *Szyderstwem z Chrystusa* dotyczy również ruchu i dynamiki oraz zdeformowanych twarzy, które w dziełach Bacona są powracającym motywem.

Mimo że obrazy Bacona przedstawiają postacie siedzące (*figura sedens*) i odgrozdzone, bezruch jest tylko pozorny. Francuski filozof Gilles Deleuze w pracy poświęconej artyście pt. *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1981) ową postać określa mianem figury, co nie jest konkretyzacją, lecz uogólnieniem. Znajduje się ona w pomieszczeniu bądź transparentnym równoległoscianie (*parallélépipède*), odizolowana dodatkowo owalnymi poręczami. Ciało i twarz jest rozkawałkowane, wstrząsane spazmem bólu lub strachu, pozostawiając postać w ekwilibrystycznej pozie, która nie jest bynajmniej przedstawieniem zastygnięcia, ale posiada swoistą dynamikę transformacji, czy nawet transfiguracji. Oprócz wyraźnego ruchu (*mouvement*) malarz przedstawia swoje postacie na pozór nieruchomo. Tak można powiedzieć o powstałej między 1950 a 1960 rokiem serii obrazów będących malarską „transliteracją” *Portretu papieża Innocentego X* Diega Velázqueza (1650)) (rys. 5). Dzieło Bacona *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* z 1953 roku należy do najbardziej rozpoznawalnych w dorobku artysty. Postać papieża, przypominająca Piusa XII¹ (rys. 4), w przeciwieństwie do barokowego pierwowzoru nie obrzuca widza badawczym spojrzeniem, lecz krzyczy, nie wydobywając z siebie głosu. Figurę zamknięto w szklanej klatce, odgrodzonej pierścieniem. Rozpaczliwy krzyk postaci jest ruchem podjętym przez podmiot wyjścia z ram, w które go wtłoczono. Krzyk sam w sobie pozostaje również reakcją spowijającą ciemność, która nie tylko symbolizuje tajemnicę, ale również wzbudza przerażenie.

Jeśli spojrzymy na inne dzieło Velázqueza *Panny dworskie* (1656), przedstawiające scenę pozowania młodej infantki Małgorzaty Teresy, to możemy zauważyć rosnące napięcie i konsternację na twarzach bohaterów (rys. 6). Próba znalezienia przyczyny zaistniałej sytuacji nie powinna stanowić problemu, gdyż sam artysta odkrywa wiele tropów w otwartej kompozycji dzieła, której wyraźnym symbolem jest postać majordomusa odślaniającego w tle kotarę będącą zaproszeniem do poszukiwania odpowiedzi. Sam Bacon nie ułatwia nam interpretacji bezgłosnego krzyku, co pogrąża nas w niemocy i niewiedzy. Niemniej jednak umożliwia nam również stawianie hipotez, czy postać papieża nie jest sprzeciwem Bacona wobec grozy drugiej wojny światowej i tego, że zwierzchnik Stolicy Apostolskiej nie wyraził swojego *votum separatum*.

1. Dotykając nieświadomości – Bacon a kryzys podmiotu

Obrazy Francisca Bacona przenika groza niepokoju metafizycznego, znajdującego odbicie w malarskiej próbie wypowiedzi tego, co pozostaje ukryte w nieświadomości artysty. Znalazł on odpowiednie środki do przedstawienia portretu człowieka współczesnego, którego Martin Heidegger nazywa „problematycznym” (Heidegger, 1989, s. 234). „Znużenie człowiekiem”, które łączy się z zaproponowanym przez Levi-Straussa fenomenem „zniknięcia człowieka” (Levi-Strauss, 1969, s. 370), będącym jednym z problemów podejmowanych przez dyskurs postmodernizmu, rezygnu-

¹ Interesujące jest to, że okresy pontyfikatu Piusa XII (1939-1958) przypadają na okres wojny i kontrowersje wokół kwestii drugiej wojny światowej i brak reakcji wobec działań zbrojnych nazistowskich Niemiec (Sánchez, 2002, s. 47-68).

jących z zainteresowania człowiekiem w ujęciu podmiotowości. Rodzi się pytanie, czym wypełnić pustkę po zniknięciu człowieka, o którym pisze Gilles Deleuze w *Nietzsche i filozofia* (1993). Kryzys tożsamościowy, subiektywności i wynikający zeń kryzys pierwszej osoby warunkuje rozumienie etyki, która zdaniem Michela Foucaulta:

[...] nie formułuje żadnej moralności, gdyż każdy imperatyw umieszczony jest w myśleniu i w ruchu myślenia zmierzającym do odzyskania niemyślanego – to refleksja, osiąganie świadomości, praca u podstaw przywracanie prawa głosu zmuśzanym do milczenia, wydobywanie na światło dzienne części cienia, która pociąga człowieka, to wskrzeszenie zmarłych – wszystko to sobie tworzy treść i formę etyki (Foucault, 1988, s. 219).

Mówiąc o nieświadomości, należy podjąć próbę jej definicji i wyjaśnić, co się w niej zawiera. Stanowi ona bowiem źródło czynności mimowolnych, automatyzmów, jest też residuum języka zaszyfrowanych sensów, niewypowiadalnych w świadomej ekspresji i wymagających odmiennej interpretacji. Zachowania stają się niekontrolowane, pozbawione racjonalnej refleksji. Możemy to pole rozszerzyć i odnieść się do człowieka o filisterskiej mentalności, który zgadza się ze wszystkim w sposób bezwarunkowy. Totumfacki charakter takiej osoby wyraża się w posłuszeństwie i braku samowiedzy, co rodzi obskurantyzm i zacofanie. O ile taka grupa społeczna funkcjonowała na przełomie XIX i XX wieku, o tyle tego rodzaju myślenie i działanie wpływało na społeczeństwo, które bezrefleksyjnie i gorliwie wyraziło aprobatę dla populizmu po pierwszej wojnie światowej (Niemcy, Rumunia, Włochy, Hiszpania, carska Rosja).

Racjonalizm zakłada orientację refleksyjną, której człowiekowi „nieświadomemu” może brakować. W ujęciu kartezjańskim myślenie jest samowiedzą, która stanowi o wykładni ontologicznej człowieka, wydobywającego się z okowów nieświadomego. *Myślę* przenika światłem wszelkie przeszkody stojące na drodze do *jestem*, dowodząc jego zdolności do wejrzenia intelektualnego, które staje się przejrzyste. W tym kontekście człowiek wypowiadający formułę *cogito ergo sum* pozbywa się demonicznej siły (fałsz), uniemożliwiającej mu doświadczenie samego siebie. Przejrzystość refleksji staje się niezmącona i niczym niezakłócona (Bielik-Robson, 1997, s. 39-40). Innymi słowy, człowiek posiada ogląd rzeczywistości, który nie zawiera w sobie fałszu, potrafi się oprzeć złudzeniu, ale również nie ulega indoktrynacji, która pada na podatny grunt wobec ideologicznej pustki. Trzeba bowiem podkreślić, że mentalność zbiorowa w latach 30. XX wieku okazała się mieć solidny fundament w ignorancji (niemyśleniu).

Ciemne barwy i odcienia w obrazach Francisa Bacona stanowią przeszkodę w dotarciu do refleksji, która by mogła zaprowadzić ład i porządek (*logos*) w strukturze dzieła i podmiotu. A zatem próba przeniesienia kartezjańskich medytacji w kontekście jego dzieł skazana jest z góry na niepowodzenie. Widzimy bowiem postacie, które pomimo swej poszczególności są w istocie uwięzione i odgródzone. Grymas bólu i krzyku stanowi odbicie wewnętrznego chaosu pogłębiającego wewnętrzne rozdarcie. Rozdarte w krzyku usta – jak w kadrach z filmu *Pancernik Potiomkin* (1925) Siergieja Eisensteina – biorą w posiadanie całą twarz. Wyrażają agresję, frustrację, ból i niepokojenie z rzeczywistością. W przypadku Bacona nieuchwytnie jest spoj-

rzenie, niewidoczne, rozmazane lub unieobecnione jak w obrazach Amedea Modiglianiego. Nieobecność spojrzenia możemy potraktować jako brak intelektualnego wejrzenia w rzeczywistość, które Fichte określa jako „ogląd intelektualny” (*intellektuelle Anschauung*), pozwalający na poznanie perceptywne (Fichte, 1956, s. 140). Oko w obrazach Bacona tonie w nieprzejrzystości, co czyni je – mówiąc językiem Leibniza – monadą bez okien, „przez które cokolwiek mogłoby się do nich dostać czy też się z nich wydostać. Zmiany naturalne w monadach pochodzą więc od jakiejś zasady wewnętrznej, skoro przyczyna zewnętrzna nie może wywierać wpływu na ich wnętrze” (Leibniz, 1969, s. 298). Podmiot w obrazie Bacona jest figurą zamkniętą w wygłuszającym równoległoscianie, ograniczającym działanie siły zewnętrznej. Pozostaje zatem tylko ukryta siła nieświadoma, działająca w ukryciu, manifestująca się w sferze emocji osiągających kulminacyjny punkt.

Residuum tej siły stanowi wnętrze podmiotu wyznaczone otwartymi ustami, które są drzwiami do sił tajemnych, mających swe źródło we Freudowskiej kategorii *Unbewusste*. Nieświadomość staje się siłą obcą dla podmiotu, tym samym *ja* zostaje zastąpione przez *nie-ja*, tożsame z obecnością tego, co nieświadome (Bielik-Robson, 1997, s. 72-73). Nieświadomość można potraktować jako:

(...) ciemne miejsce, które chętnie interpretuje się jako otchłanny region ludzkiej natury lub osobliwie obwarowaną twierdzę jego historii, związane jest z nim w zupełnie inny sposób, jest wobec niego zewnętrzne i nieodzwonne – to po trosze cień wzniesiony przez wyłaniającego się w polu wiedzy człowieka, po trosze ślepa plamka, która umożliwia widzenie (Foucault, 1988, s. 218).

Człowiek staje się sam dla siebie przedmiotem poznania, sokratejską samowiedzą. Figura w obrazach Bacona występuje również jako przedmiot pośród rzeczy, co szczególnie widać na obrazie *Painting 1946* (rys. 7). Widnieje tam siedząca postać człowieka, którego twarz z zarysem zakrwawionych ust chowa się pod otwartym parasolem na tle rozłożonej w ukrzyżowaniu zwierzęcej tuszy podczas uboju. Sylwetka postaci staje się niewidoczna. Podmiot wygląda jak przedmiot ulegający temu, co pochodzi z wewnątrz obrazu, i wprawia widza w niepokój wywołany tym, co jest niemyślne i niepowiedziane wprost. W odniesieniu do powyższych rozważań można zaryzykować stwierdzenie, że postać człowieka to portret zbiorowości współuczestniczącej w krwawej ofierze. Rozpięte na hakach półtusze zwierzęcia zostały umieszczone w taki sposób, że mogą sugerować, iż cała scena rozgrywa się w prezbiterium świątyni.

2. Rezygnacja i wycofanie podmiotu

Wracając do serii obrazów inspirowanych portretem *Innocentego X*, można dostrzec postać, która będąc uwięziona w klatce, zdaje się dusić i złapać ostatni haust powietrza. Na twarzy „papieża” maluje się strach przed rzeczywistością oraz lęk przed poczuciem własnego istnienia. Szklany równoległoscian jest azylem, które dla postaci w nim zamkniętej tworzy uludę bezpieczeństwa. Sigmund Freud dokonuje interesującego porównania i czyni to *avant la lettre* w stosunku do obrazu, który opisujemy:

[...] widzimy więc *ego* jako żalosny twór, który pełni potrójną służbę i tym samym zagrożone jest przez trzy rodzaje niebezpieczeństw – przez niebezpieczeństwa mające swe źródła w świecie zewnętrznym, w *libido id* i w surowości *superego*. Tym trzem niebezpieczeństwom odpowiadają trzy rodzaje lęku, albowiem lęk jest wyrazem cofania się przed niebezpieczeństwem (Freud, 1982, s. 141).

Cofanie się przed niebezpieczeństwem pozostaje wycofaniem podmiotu i ucieczką w ułudę. Postać „papieża” można traktować jako alegorię napięcia, stanu psychozy, a jednocześnie świadomy brak osoby, która by mogła przyjść z pomocą. Okalający równoległością izoluje podmiot i uniemożliwia zaistnienie relacji – mówiąc językiem Freuda – pacjent – psychoanalityk. Brak autorytetu psychoanalityka, który przybiera figurę paternalistycznego eksperta, *besserwissera* – jak nazywała go Alice Miller – usiłującego przywrócić równowagę i zapewnić mu powrót do normalności, wydaje się znaczący, zwłaszcza w kontekście biografii Bacona i chłodnej relacji łączącej go z ojcem (Miller, 1995).

Izolacja postaci/ figury stanowi nie tylko zanegowanie pomocy z zewnątrz, ale i obraz osamotnienia i izolacji – figura jest *bytem-dla-siebie*. W czym tkwi istota tej słabości? Zdaniem Emmanuela Lévinasa ludzka jedyność wyłania się z anonimowego bycia i jest „wtłoczeniem w siebie, zgnieceniem w sobie, w skórze, która boli” (Lévinas, 2000, s. 174). Z tej samej anonimowości i bezładu wyłania się (*il y a*) *inny*, który detronizuje podmiot i zmienia jego metafizyczny pejzaż. *Ja* przygląda się w odbiciu *ty*, co odkrywa to, co jeszcze nie zostało nazwane, pozwala przywrócić ostrość, a bliskość z drugim człowiekiem staje się transcendentna. Wynosi człowieka ponad naturę, jego zwierzęcość; *Inny* przywraca podmiotowość i substancjalność. Człowiek przestaje być *bytem-dla-siebie* i następuje pęknięcie będące gwarancją otwarcia, eliminując w człowieku to, co Lévinas nazywa *bez-miejscem ponad negatywnością* (Lévinas, 2000, s. 35).

W obrazach Bacona postaci/ figury pozostają w *bez-miejscu*. Przykładem jest seria tryptyków – nazywana *czarnymi* podobnie jak w przypadku Francesca Goi – powstałych między 1972 a 1974 rokiem, po samobójczej śmierci George’a Dyer’a, partnera i kochanka artysty, który umiera w przededniu wystawy w Grand Palais w Paryżu w hotelowym pokoju po przedawkowaniu alkoholu i barbituranów (Dawson, 2000, s. 108). Związek Bacona z Dyerem znajduje omówienie w każdej biografii i wspomnieniach o artyście, stał się on również przyczynkiem do filmu *Love is the Devil* (1998) w reżyserii Johna Maybury’ego, przedstawiającego pożerającą Dyer’a namiętność prowadzącą do ciężkiej depresji. Bacon, tworząc wspomnianą serię, usiłuje się pogodzić z utratą bliskiej mu osoby. Tryptyk zatytułowany *May-June 1973* przedstawia tę samą nagą postać, która w lewej części siedzi na klozecie w stanie załamania psychicznego (rys. 8). W środkowej części widzimy twarz otępiełego katatonika, rzucającego na podłogę cień przybierający kształt demonicznego sukuba lub demona. Prawa strona przedstawia postać mocno trzymającą się oburącz umywalki, usiłującą się podźwignąć bądź będącą w trakcie wymiotowania. Bacon nie wiedział o tym, co się stało z Dyerem (obraz przedstawia prawdopodobną agonię swojego przyjaciela).

Samotność postaci w omawianych dziełach jest negacją Lévinasowskiej relacji *ja – inny*, której niemożliwość podkreśla zamknięcie w przestrzeni, odgrodzenie postaci i zrównanie podmiotu z przedmiotem. Należy jeszcze wspomnieć o pozie figury i jej transmutacji bądź transfiguracji. Powracającym motywem w twórczości Bacona pozostaje przedstawienie postaci w ruchu. Widzimy zniekształcone twarze, skrzycone ciała, jak gdyby obraz miał oddać całą dynamikę obracającej się głowy. Bacon był zafascynowany fotografią i nierzadko malował na podstawie zdjęć, zwłaszcza autorstwa Eadwearda Muybridge'a (1830-1903), które zdaniem Bacona przedstawiały gotowe do opowiedzenia historie (Chare, 2016). Zniekształcone twarze w omawianych obrazach, przypominające kubistyczne wizerunki *Dam z Awinionu* Picassa, inspirowane zostały zapętlonymi klatkami zdjęć Muybridge'a, które dały początek kinematografii, zanim bracia Lumière wyświetlili swój pierwszy film, będący ujęciem pociągu wjeżdżającego na peron (*L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*) w 1895 roku. Warto wspomnieć, że na kanwie opisywanych wydarzeń powstała legenda o chwilach grozy, gdy widzowie siedzący w pierwszym rzędzie uciekali w przerażeniu, sądząc, że pociąg w nich wjedzie.

3. Fenomenologia otwarcia i zamknięcia podmiotu a fenomenologia traumy

Rozmyte i wykrzywione spazmem twarze w obrazach Francisa Bacona wpisują się w horyzont przyjętej hermeneutyki filozoficznej. Wracając do Lévinasa, można powiedzieć, że malowane przez Bacona twarze pozbawione są „epifanii”, trudno bowiem uchwycić spojrzenie, wejść w dialog z portretami artysty. Wykrzywione twarze można traktować jako zwrot ku czemuś, co – zdaniem niemieckiego filozofa Erica Voegelina – pozostaje otwarciem się na działanie transcendencji (Voegelin, 1992, s. 69). Jednocześnie przemieszczenie figury na obrazie niesie ze sobą nieraz zgoła odmienny sens, tożsamy z zamknięciem.

Spróbujmy się najpierw przyjrzeć fenomenowi otwarcia, pojmowanemu jako zdolność do wykonania zwrotu duchowego, który w filozofii platońskiej określa się mianem *periagoge*, będącym metaforą opuszczenia jaskini, której paraboliczny sens mówi o zdarzeniach i procesach zachodzących w człowieku. Równoległościom okalający postać papieża staje się ekranem, na którego powierzchni przedstawiane są obrazy wywołane przez nieświadomość niczym idee/ obrazy w platońskiej jaskini. W filozoficznej wykładni platońskiej metafory człowiek kieruje się od ciemności do jasności, zmierzając do idei prawdy *aletheia* i dobra *agathos*, stanowiących cel *paidei* (kształcenia).

Pojęcie *paideia* należy rozumieć – twierdzi Heidegger – jako całkowite przekształcenie, transformację (*Umwendung*) człowieka przebywającego w jaskini, polegającą na tym, że człowiek zdominowany światłem cieni (bytu) przechodzi, skierowuje się ku światłu, którego istotę stanowi świecenie, oświetlanie – ku światu idei (bycia) (Dembniński, 1990, s. 25).

W rezultacie owej przemiany człowiek doznaje całkowitego przeistoczenia (*periagoge*), wywołanego działaniem zewnętrznej siły na skutek czegoś i jednocześnie otwarcia się na coś. Nim jednak to nastąpi, musi on zostać oślepiiony blaskiem ognia, który rzuca cienie, by mógł się wyzwolić i znaleźć na zewnątrz jaskini. Mroczne tło i ciemna kolorystyka przytłacza i ogranicza pole widzenia, pozbawiając nadziei na wyjście poza narzucone ramy. Obrazy są wręcz wizualizacją zamknięcia człowieka w jaskini, doświadczającego silnego poczucia lęku wywołanego przez nieświadome, powtarzające się serie zdarzeń. Mimo to spazm ciała i ruch twarzy nie są wyzwoleniem, lecz zamknięciem podmiotu w doświadczeniu traumatycznym.

Nieskrywana fascynacja Francisca Bacona ruchomymi obrazami Muybridge'a, które przedstawiają zapętlony i zamknięty ruch, wydają się wprost neurotyczne. Powtarzany gest staje się fikcją zamykającą człowieka w kręgu epifory (powtórzenia), czyniąc teraźniejszość obrazem przeszłości, co według autora *Ludzkie i Arcyludzkie* jest „wiecznym powrotem”. Życie bywa zdeterminowane przez traumę, która staje się, mówiąc językiem Gilles'a Deleuze'a, „śladem pamięciowym” lub „trwałym odciskiem” (Deleuze, 1993, s. 118), powraca niby refren. Wszystko co nowe, pochodzące z zewnątrz – zza zasłony – jest niewidoczne. Dzieła Bacona są niejako ewokacją grozy drugiej wojny światowej, będącej dla niego powracającą traumą w formie „śladu pamięciowego”. Postacie na obrazach znajdują się w „transie”, ulegając „przymusowi powtarzania” (*Wiederholungszwang*). Spazm i ekwilibrystyczna pozamalarskich postaci stanowi daremną próbę przywrócenia równowagi (*logosu*).

Równoległością jako zasłona zakrywająca krzyczące postacie pozostaje poniekąd ścianą platońskiej jaskini, na której powierzchni pojawiają się niepokojące obrazy nieświadomości. Słuszne wydaje się ujęcie jej jako ramy uwarunkowań, w których podmiot powtarza pewne stałe zachowania i pozy. Geometryczna zasłona pozostaje niczym innym jak tylko złożoną strukturą warunkującą podmiot nieumiejący się uwolnić spod władzy języka. Ten ostatni przyjmuje formę kodu i formy, wobec których człowiek na drodze do odzyskania subiektywności bywa zmuszony do powołania do życia własnej metafory (Rorty, 1991). Nawiązując do obrazu Bacona, należy dodać, że krzycząca postać papieża ponosi na tym polu klęskę. Nie jest w stanie ani milczeć, ani niczego wypowiedzieć. W rezultacie subiektywność podmiotu zostaje zredukowana.

4. Poetycka ekfraz – Francis Bacon a Tadeusz Różewicz

Hermeneutyczna analiza zaniku subiektywności w odniesieniu do malarskich portretów współczesnego człowieka wymaga podjęcia się próby spojrzenia na malarskie reminiscencje w literaturze². Francis Bacon fascynował Tadeusza Różewicza

² Za literacką osobliwość należy uznać powieść Stanisława Przybyszewskiego zatytułowaną *Krzyk*. Jej bohaterem jest artysta malarz Gasztowt, który pragnie namalować ulicę będącą uosobieniem niezwykłości i zjawiskowości bytu: „[...] pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekiuste symbole, odsłonić jej straszliwą tajemnicę, rozewrzeć w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się gnojówce rozpusty, babrze się w posoce mordu i zbrodni, chciał streścić życie całe w jednym ogromnym symbolu: ulicy ogarniającej cały wszechświat, prze-

(1921-2014), którego poemat *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystrycznym* (luty 1994 – marzec 1995) jest wyimaginowaną rozmową malarza z poetą (Różewicz, 1998, s. 81-90). Celowość tej rozmowy polega na oglądaniu wnętrza artysty poprzez otwarte usta. Choć – jak wyznaje poeta – „przed trzydziestu laty zacząłem deptać Baconowi po piętach”, do spotkania między twórcami nigdy nie doszło. Sam Różewicz stara się usprawiedliwić: „Szukałem go w pubach / sklepach rzeźniczych / w gazetach, albumach, fotografiach”. W rezultacie dialog będący syntezą posiadanych przez Różewicza informacji o Baconie jest jednocześnie przedstawieniem krzyżowania prądów kulturowych, intertekstualny poemat podsumowuje wspólną dla obu autorów epokę. To, co łączy Różewicza z Baconem, to równoczesny debiut po drugiej wojnie światowej. W *Ocalonym* Różewicz znajduje się w podobnym położeniu do figur z obrazu Bacona wobec traumy i „odcisków pamięci”:

człowieka tak się zabija jak zwierzę,
widziałem furgony porąbanych ludzi,
którzy nie zostali zbawieni
(Różewicz, 1971, s. 20).

Reifikacja ludzkiego ciała – traktowanie go jako przedmiotu – pozostaje motywem przewodnim obu twórców. Bacon nazwał ciało „kloaką zwątpienia” i można rzec, że w tym zwątpieniu zawiera się kryzys humanizmu i relatywizacja wartości. Sceny krzyżowania są pozbawione *sacrum* i sprowadzają się wyłącznie do bestialstwa i rzeźniczej jatki. Różewicz w wierszu zatytułowanym *Cień* (1969) wygłasza swoje *auto da fé*, gdy w całym wierszu siedmiokrotnie wypowiada „nie wierzę”:

myślę o małym
bogu krwawiącym
w białych
chustach dzieciństwa,
o cierniu, który rozdziera
nasze oczy usta
teraz
i w godzinie śmierci
(Różewicz, 1971, s. 275).

Zdaniem teologów chrześcijańskich nieobecność Boga pozbawia człowieka pierwiastka nieśmiertelności, ogranicza dialogiczność, spłyca jego znaczenie i sprowadza

nikającej cały glob ziemski na miliardy, biliony brudnych, paskudztwem wszelakim wypełnionej sieci kanałów, ścieków, w których roi się od obrzydliwego robactwa: symbol ulicy-stonoga, który rozwalil się ohydny cielskiem na biegunie globu i stoma, nie! miliardami nóg, ssawek, szczypców, kleszczy objął jej ogrom” (Przybyszewski, 1917, s. 41) Ulica jako projekcja świata artysty demiurga przedstawia człowieka w swojej nędzy, nienasyceniu (Matuszek, 1996). Opisywana rzeczywistość jest odrealniona i oniryczna, gdy Gasztowt przemierza labirynt miasta. Można wyłącznie snuć poetyckie domysły na temat podobieństwa wewnętrznych stanów bohatera powieści Przybyszewskiego i Bacona przemierzającego londyńskie Soho. Przybyszewski w swoim utworze dotyka tego, co w artyście jest immanentne, jego zdolności do widzenia świata w innej perspektywie. Fascynuje również artystów z innych dziedzin, którzy z użyciem innych środków dotykają tych samych obszarów.

do rangi przedmiotu, do sztuki mięsa (Marion, 1996). Ciało u Bacona jest wykrzywione w spazmach, pokawałkowane, co może nasuwać skojarzenia z lalkami Hansa Bellmera (1902-1975), będącymi reprezentacją surrealistycznych żeńskich manekinów, które składają się z niedopasowanych części. Kończyny, ale i całe ciała, które maluje Bacon, ulegają powiększeniu i deformacji, jakby bohaterowie jego obrazów cierpieli na słoniowatość. Rozwarte usta i krzyk stanowią powracający motyw zarówno dla Bacona, jak i dla Różewicza. Wnętrze jamy ustnej fascynowało Bacona, czemu dał dowód w wywiadzie z Davidem Sylvestrem (Janus Zeewier, 2013: 0:11-0:33). Malarz pragnął – jak napisał Różewicz – „namalować usta / tak jak Monet namalował / zachód słońca”. Różewicz z kolei zafascynowany był zamkniętymi ustami, będącymi dlań „najpiękniejszym krajobrazem”. Temat ust w przypadku obu twórców znajduje się na antypodach.

te pańskie modele drą się
jak odzierane ze skóry chmury.
To, co piękne dla Bacona:
Próbowałem pokazać
pejzaż jamy ustnej,
ale mi się nie udało –
mówił Bacon.
– W jamie ustnej znajduję
wszystkie piękne kolory
obrazów Diega Velázqueza.
Czemu Pan nie malował
podniebienia zjedzonego
przez pięknego raka?
Bacon udawał, że nie słyszy.
(Różewicz, 1998).

O ile dla poety milczenie jest sposobem na zmierzenie się z traumą „śladów pamięci”, o tyle dla artysty środkiem wyrazu pozostaje ekstatyczny krzyk. Żaden z nich nie przyjmuje postawy bohatera *Immoralisty* André Gide’a, który zarzeka się: „Nie pragnę innej pomocy, chcę jedynie do was mówić. Znalazłem się bowiem w punkcie mojego życia, którego przekroczyć nie umiem. Jednak chodzi tu nie o zmęczenie. Już nic nie rozumiem... Muszę... Powtarzam: muszę mówić” (Gide, 2005, s. 15). Nieodparta chęć mówienia jako freudowskie *Lust zum fabulieren* nie przynosi ukojenia wobec traumy drugiej wojny światowej jako doświadczenia granicznego zarówno w przypadku Różewicza, Bacona, jak i Paula Celana, autora *Todesfuge (Fuga śmierci)*, określanego mianem „poety wielkiego niedopowiedzenia”, którego język poetycki jest okaleczony i spowity mrokiem.

Zakończenie

Trudno wymienić wszystkich twórców zmuszonych zmierzyć się z traumą i doświadczeniem zagłady. Powyższe rozważania nie wyczerpują jedynej interpretacji

dział Francisca Bacona w kontekście kryzysu subiektywizmu jako odpowiedzi na grozę powojenną. Obrazy Bacona są uzupełnieniem postnarracji o doświadczeniach grozy i niepokoju metafizycznego po drugiej wojnie światowej poprzez dialog z innymi twórcami (Velázquez, Grünewald). Pewnym uproszczeniem byłoby sądzić, że malarstwo Bacona pozostaje wyłącznie artystyczną odpowiedzią na terror wojny. Z całą pewnością chodzi o portret „człowieka problematycznego”, zdetronizowanego i uprzedmiotowionego, co z punktu widzenia kryzysu humanizmu może wywoływać uzasadniony niepokój. Należy stwierdzić, że hermeneutyczny horyzont nie ogranicza się wyłącznie do grozy drugiej wojny światowej, ale stanowi odniesienie do traumy odczuwanej w sposób subiektywny, w formie bezgłośnego krzyku.

W świetle powyższych rozważań można postawić również inny wniosek na temat malarstwa Francisca Bacona, będącego portretem zbiorowości o wyraźnie bezrefleksyjnym usposobieniu. Tego rodzaju grupa społeczna, mocno krytykowana chociażby w publicystyce Matthew Arnolda (1822-1888), zyskała miano kołtuństwa i filisterstwa, co w dzisiejszych czasach określa się niekiedy jako *idiokracja*. Wyróżnia się ona brakiem wrażliwości na piękno, wyjałowieniem intelektualnym w połączeniu z brakiem krytycyzmu, niosąc poważne ryzyko kulturowego regresu i podatności na radykalizm.

Łukasz Stec

Autor jest doktorem nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, napisał rozprawę „Między utopią a melancholią – w poszukiwaniu światów niemożliwych”. Publikował w czasopismach naukowych i monografiach zbiorowych na temat utopii, przenikania literatury i muzyki (analiza twórczości blackmetalowego zespołu Mgła, omówienie koncepcji „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda w występach scenicznych zespołów Gorogroth, Batushka, Tool). Zajmował się również związkami kina i filozofii w odniesieniu do filmów węgierskiego reżysera Béli Tarra. Pracuje ze studentami na kierunkach filologicznych i lingwistycznych w Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu

Bibliografia

- Bielik-Robson, A. (1997). *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Chare, N. (2000). *After Francis Bacon: Synaesthesia and Sex in Paint*. London and New York: Routledge.
- Dawson, B., Sylvester D. (2000). *Francis Bacon in Dublin*. London: Thames & Hudson.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence.
- Deleuze, G. (1993). *Nietzsche i filozofia*. Tłum. B. Banasiak, Warszawa: Spacja-Pavo.
- Dembiński, B. (1990). *Zagadnienie skończoności w ontologii fundamentalnej Martina Heideggera*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Farson, D. (2014). *The Gilded Life of Francis Bacon: The Authorized Biography*. New York: Random House.
- Fichte, G. (1956). *Powołanie człowieka*. Tłum. A. Zieleniarczyk, Warszawa: PWN.
- Foucault, M. (1988). *Człowiek i jego sobowtóry*. Tłum. T. Komendant, *Literatura na Świecie*: 6 (203), s. 200-234.

- Freud, Z. (1982). *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa: PWN.
- Gide, A. (2006). *Immoralista*. Tłum. I. Rogozińska, Warszawa: Zielona Sowa.
- Heidegger, M. (1989). *Kant a problem metafizyki*. Tłum. B. Baran, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Leibniz, G.W. (1969). *Zasady filozofii, czyli „monadologia”*. Tłum. S. Cichowicz, Warszawa: PWN.
- Levi-Strauss, C. (1969). *Mysł nieoswojona*. Tłum. A. Zajączkowski, Warszawa: PWN.
- Lévinas, E. (2000). *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Tłum. P. Mrówczyński, Warszawa: Aletheia.
- Marion, J.L. (1996). *Bóg bez bycia*. tłum. M. Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Matuszek, G. (1996). *„Der Geniale Pole”?: Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim*. Kraków: Universitas.
- Miller, A. (1995). *Pamięć wyzwolona*. Tłum. J. Hockuba, Warszawa: Jacek Santorski & Co.
- Peppiatt, M. (2009). *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, New York: Skyhorse Publishing.
- Przybyszewski, S. (1917). *Krzyk*, Lwów: Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora”.
- Rorty, R. (1991). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Różewicz, T. (1971). *Cień*. W: A. Kubikowska (red.), *Poezje zebrane*. Wrocław: Ossolineum, s. 725-726.
- Różewicz, T. (1971). *Ocalony*. W: A. Kubikowska (red.), *Poezje zebrane*. Wrocław: Ossolineum, s. 20.
- Różewicz, T. (1998). *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*. W: *Zwierciadło. Poematy wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 81-90.
- Sánchez, J.M. (2002). *Pius XII and the Holocaust: Understanding the Controversy*. Washington D.C.: Catholic University of America Press.
- Voegelin, E. (1992). *Nowa nauka polityki*. Tłum. P. Śpiewak, Warszawa: Aletheia.

Ikonografia i filmografia

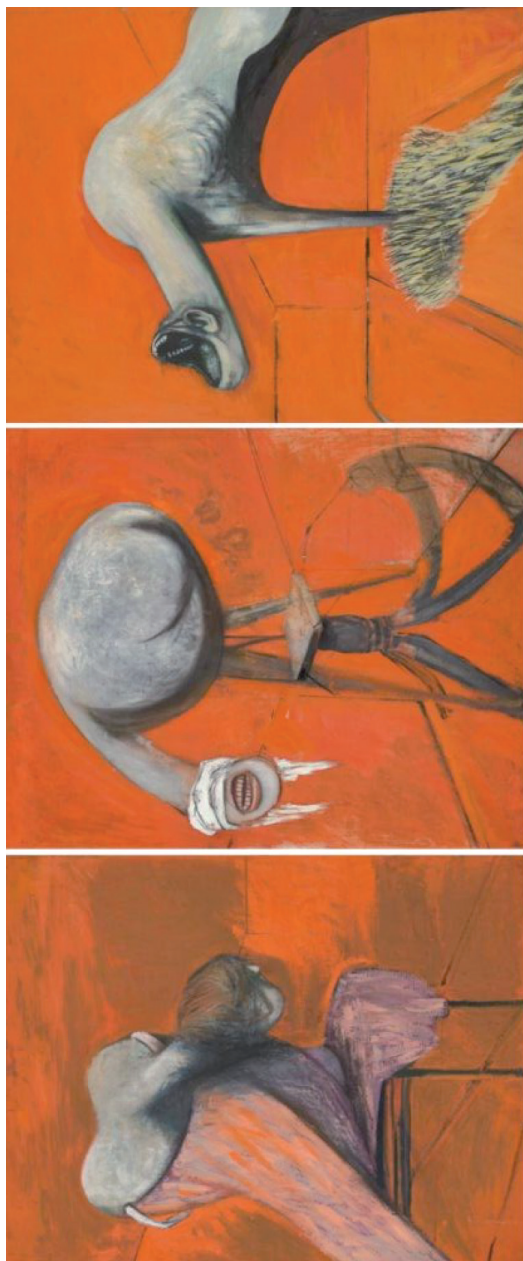
- Bacon, F. (1944). *Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania*. Londyn: Tate Gallery [olej na desce].
- Bacon, F. (1946). *Painting*. Nowy Jork: Museum of Modern Art [olej na tkaninie lnianej].
- Bacon, F. (1953). *Portret papieża Innocentego X według Velásqueza*. Iowa: Des Moines Art Center [olej na płótnie].
- Bacon, F. (1973). *Triptych, May-June 1973*. Kolekcja prywatna [olej na tkaninie lnianej].
- Grünwald, M. (1503-1505). *Die Verspottung Christi*. Monachium: Stara Pinakoteka [olej na drewnie].
- Maybury, J. (1998). *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*. BFI [DVD].
- Tycjan (1558). *Portret kardynała Filippa Archionta*. Philadelphia: Museum of Art [olej na płótnie].
- Velázquez, D. (1650). *Portret papieża Innocentego X*. Rzym: Galeria Doria Pamphilj [olej na płótnie].
- Velázquez, D. (1656). *Panny dworskie (Las Meninas)*. Madryt: Museo del Prado [olej na płótnie].
- Zeefier, J. (2013). *Francis Bacon Fragments Of A Portrait: Interview by David Sylvester*. YouTube. com https://www.youtube.com/watch?v=xoFMH_D6xLk, 22.58 (dostęp 10.11.2024).

Wykorzystane obrazy



Rys. 1. Tycjan (1558). *Portret kardynała Filippa Archionta*

Fragm.: „Czy obrazy te nie są woalem, który należy odsłonić i spojrzeć na nie, wypatrując tego, co ukryte, jak to jest w przypadku wyłaniającego się oblicza kardynała Filippa Archinta uwiecznionego na portrecie Tycjana (1558). Twarz kardynała do połowy przesłonięta jest woalem kunsztownego tiulu, sugerując niedostępność, nieuchwytność, a nawet ułudę poznania”



Rys. 2. Bacon Francis (1944). *Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania*

Fragm.: „Dzieło przedstawia charakterystyczne dla Bacona motywy, które odkrywają jego fascynację otwartymi ustami, krzykiem i zniekształconym ciałem. Uwagę przykuwa szczegół chusty, zakrywającej „twarz” figury umieszczonej w środku tryptyku. Może ona implikować, że autor chciał przedstawić Chrystusa, inspirować się obrazem Matthiasa Grünewalda *Die Verspottung Christi* (Szyderstwo z Chrystusa) (1503-1505)”



Rys. 3. Grünewald Matthias (1503-1505). *Die Verspottung Christi*

Fragm.: Obraz przedstawia scenę związanego Chrystusa, którego oczy są zakryte białą chustą. Jeden z uczestników, zwrócony do nas tyłem, ciągnie skazańca. Otaczający go ludzie naigrawają się i szydzą z niego, a ich twarze przyoblekają się w agresję i nienawiść. Jeden z nich unosi pięść, by zadać cios, który prawdopodobnie sprawi, że Chrystus upadnie. W tle widzimy grającego na flecie muzyka, którego twarz do złudzenia przypomina satyra (diabła).

Podobieństwo między *Trzema studiami* i *Szyderstwem z Chrystusa* dotyczy również ruchu i dynamiki, które w dziełach Bacona są mocno akcentowane.



Rys. 4. Bacon Francis (1953). *Portret papieża Innocentego X według Velázquez*

Fragm.: Ciało i twarz są rozkawałkowane, wstrząsane spazmem bólu lub strachu pozostawiając postać w ekwilibrystycznej pozie, która nie jest bynajmniej przedstawieniem zastygnięcia, lecz posiada swoistą dynamikę transformacji, czy nawet transfiguracji. Oprócz wyraźnego ruchu (*mouvement*) malarz przedstawia postacie na pozór nieruchomo. Tak można powiedzieć o powstałej między 1950 a 1960 rokiem serii obrazów będących malarską „transliteracją” *Portretu papieża Innocentego X* Diega Velázquez (1650). Dzieło Bacona *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* z 1953 roku



Rys. 5. Velázquez D. (1650). *Portret papieża Innocentego X*



Rys. 6. Velázquez Diego (1656). *Panny dworskie (Las Meninas)*

Fragm.: Jeśli spojrzymy na inne dzieło Velázqueza *Panny dworskie* (1656) przedstawiające scenę pozowania młodej infantki Małgorzaty Teresy, możemy zauważyć rosnące napięcie i konsternację na twarzach bohaterów. Próba znalezienia przyczyny zaistniałej sytuacji nie powinna stanowić problemu, gdyż sam artysta odkrywa wiele tropów w otwartej kompozycji dzieła, której wyraźnym symbolem jest postać majordomusa odsłaniającego w tle kotarę, będącą zaproszeniem do poszukiwania odpowiedzi. Bacon nie ułatwia nam interpretacji bezgłośnego krzyku, co pogrąża nas w niemocy i niewiedzy.



Rys. 7. Bacon Francis (1946). *Painting*

Fragm.: (...) Widzimy siedzącą postać człowieka, którego twarz z zarysem zakrwawionych ust chowa się pod otwartym parasolem na tle rozłożonej w ukrzyżowaniu zwierzęcej tuszy podczas uboju. (...) Można zaryzykować stwierdzenie, że postać człowieka jest portretem zbiorowości, która współuczestniczy w krwawej ofierze. Rozpięte na hakach półtusze zwierzęcia zostały umieszczone w taki sposób, że mogą sugerować, iż cała scena rozgrywa się w prezbiterium świątyni



Rys. 8. Bacon F. (1973). *Triptych, May-June 1973*

Fragm.: Tryptyk (...) przedstawia tę samą nagą postać, która w lewej części siedzi na klozecie w stanie załamania psychicznego. W środkowej części widzimy twarz otepiałego katonika, rzucającego na podłogę cień przybierający kształt demonicznego sukuba lub demona. Prawa strona przedstawia postać, która mocno trzymając się oburącz umywalki, usiłuje się podźwignąć bądź jest w trakcie wymiotowania