

SYLWIA GÓRA

(AKADEMIA IGNATIANUM)

SZTUKA ODSŁANIANIA W TWÓRCZOŚCI FRANCISA BACONA

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł ma na celu przyjrzenie się pracom Francisca Bacona w szerszym kontekście kulturowym i filozoficznym oraz ich zrozumienie. Wpływ innych artystów na twórczość Bacona oraz symbole pojawiające się na jego obrazach pozwalają nam na wysnucie ogólniejszych wniosków związanych z problemami nurtującymi artystów XX wieku. Są nimi: samotność człowieka, opuszczenie go przez Stwórcę, zredukowanie do ciała i tym samym pytanie o miejsce i możliwość istnienia nieśmiertelnej duszy.

SŁOWA KLUCZOWE

piękno, brzydota, cielesność, deformacja, przemoc

INFORMACJE O AUTORCE

Sylwia Góra
Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum, Kraków
e-mail: sylwia_gora1@wp.pl

Francis Bacon odcisnął bez wątpienia trwały ślad w sztuce nie tylko angielskiej, ale i światowej. Z uwagi na koncepcję malarstwa, dobór tematów czy technikę tworzenia jego dzieła zasługują na dokładniejsze przyjrzenie się nie tylko od strony historii sztuki czy doktryn ma-

larskich, ale również w związku z prądami modernizmu oraz postmodernizmu. Pojawienie się kategorii brzydoty – obok piękna – jako wyraźnie zaznaczającej swój wpływ jest widoczne w pracach artystycznych Bacona. Sprawia to, że jego twórczość wpisuje się w nowoczesne nurty myślenia o cielesności człowieka i jej miejscu oraz roli, jaką odgrywa w codziennym życiu. Artykuł ten jest próbą przyjrzenia się i zrozumienia twórczości artysty i odpowiedzenia na szereg pytań dotyczących kondycji człowieka w XX wieku, roli ciała oraz znaczenia symbolicznych elementów, takich jak lustra czy klatki, w pracach malarza.

Wpływy i interpretacje

Francis Bacon to bez wątpienia malarz swego czasu. Nie tylko ze względu na odnalezienie własnego, niepowtarzalnego stylu, by ukazać dehumanizację człowieka w XX wieku, ale również dlatego, że nie sposób nie zauważyć pewnej topiki łączącej go z innymi dziedzinami sztuki¹. Jego pierwsze obrazy powstały pod wpływem obejrzenia wystawy Picassa, która go zachwycała. Co ciekawe, to nie prace najbardziej znane w dorobku artysty stały się bodźcem dla Bacona, ale te z lat dwudziestych i trzydziestych². Dzisiaj już nas to nie dziwi, ale wówczas to te najpóźniejsze prace Picassa były najbardziej cenione. Dlatego znamienne jest, że Bacon zwrócił uwagę na zupełnie inną część dorobku hiszpańskiego malarza. W tych dziełach bez wątpienia odnalazł on inspirację dla siebie. Pierwszy obraz³, *Trzy studia postaci u stóp Ukrzyżowania* z 1944 roku, nie jest pozbawiony wpływu prac kubisty. Widać wyraźnie, że sposób potraktowania ciała u obu artystów jeszcze w tym okresie jest podobny. Praca ta została przyjęta na fali wydarzeń wojennych jako próba ukazania najwierniej jak to możliwe gwałtu, jaki człowiek może zadać drugiemu człowiekowi. Dopiero z czasem

¹ Sam Bacon mówi o dużym wpływie poezji T. S. Eliota na swoje malarstwo (zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997). Z autorem *Jalowej ziemi* łączy Bacona bez wątpienia stworzenie dla swoich pół-żyjących postaci krainy znajdującej się na marginesie rzeczywistości.

² P. Burger, *The portrait as a Problem for Modernist Art*, [w:] A. Zweite, *Francis Bacon. The Violence of the Real*, London 2006, s. 29–36.

³ Bacon malował przed 1944 rokiem, ale prace te nie zachowały się, ponieważ autor je zniszczył.

uda się Baconowi udowodnić, że to nie wydarzenia historyczne czy polityczne warunkują jego twórczość, ale że u jej podstaw leżą zupełnie inne przesłanki.

Droga Bacona do malarstwa nie była jednak krótka i łatwa. Zanim zaczął malować, był dekoratorem wnętrz i zajmował się wytwarzaniem mebli, a więc sztuką użytkową. W wieku szesnastu lat opuścił dom rodzinny i wiódł nomadyczne życie w stolicy Anglii. Tam zapoznał się z twórczością wielu cenionych malarzy, nie tylko współczesnych. Jednak po trzech latach powrócił do rodzinnego miasta i został cenionym, dobrze rokującym dekoratorem. O swoich stosunkach z rodzicami mówił: „Nigdy nie żyłem dobrze ani z ojcem, ani z matką. Nie rozumieliśmy się. Przerażała ich myśl, że pragnę zostać artystą. Mówili, że nie zarobię na życie, nie dawali mi żadnej szansy, byli absolutnie przeciw. Nie mogę powiedzieć, by moje życie rodzinne było szczęśliwe”⁴. Można by zapytać, jak duży wpływ miały te relacje na sposób postrzegania przez artystę stosunków międzyludzkich, a tym samym człowieka jako jednostki wyobcowanej, niezrozumianej, samotnej w ogóle. Jednak z pewnością nie znajdziemy na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi.

Bacon zaczynał malować, korzystając z ilustracji w kolorowych czasopismach, swobodnie je przetwarzając i deformując⁵. Popkultura, która zaważadnęła rzeczywistością lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, święciła swoje triumfy zwłaszcza w Anglii⁶, gdzie mieszkał artysta, dlatego też nietrudno było o tematy. Człowiek w spirali życia codziennego jest przecież najlepszym i nigdy niewyczerpującym się motywem malarskim. Bacon pokazuje depersonalizację człowieka, jego niespójność, lęk, dysharmonię, rozdarcie i swego rodzaju pociąg do nicości. Takiego człowieka – pełnego napięć wewnętrznych – pokazywał już Picasso. W formie kubistycznej ukazał on nie tylko wielowymiarowość i rozczłonowanie zewnętrzne postaci, ale także jej wewnętrzny rozłam. U Bacona wyraża się on w nieco inny sposób niż u hiszpańskiego artysty. Wierzy on, że to sztuka figuratywna jest w stanie oddać wszystko to, co w człowieku najbardziej sprzeczne i niepewne. Przywiązywanie malarza do formy zdaje się czymś niebывалым i mocno kontrastującym z tematyką dzieł, ale nie jest bynajmniej

⁴ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 186–187.

⁵ Tamże.

⁶ W. Beckett, *Historia malarstwa*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2007, s. 380–382.

przypadkowe. W jakiejś mierze wiąże się to z postaciami artystów, którzy go interesowali, takimi jak: Michał Anioł, Velázquez, Rembrandt, Goya, Manet, Degas, van Gogh, Picasso, Duchamp⁷. Wymienieni artyści tworzyli prace w bardzo różnym czasie i stylu i wydawałoby się, że dzieli ich praktycznie wszystko, ale jest pierwiastek wspólny, który pozwala zrozumieć ich wpływ na Bacona. Każdy z tych malarzy borykał się z problemem znalezienia odpowiedniej formy dla pokazania w człowieku tego, co dla danej epoki było najistotniejsze. Michał Anioł rysował poszczególne fragmenty ludzkiego ciała, pragnąc je doprowadzić do doskonałości; Velázquez⁸ był nadwornym portrecistą i oddawał w swoich pracach wszystko to, co przyszło mu obserwować na dworze królewskim; Rembrandt⁹ przeszedł olbrzymią rewolucję, kończąc na oddaniu w swoich obrazach, o tematyce nierzadko biblijnej, nie tyle cielesności, ile duchowości człowieka przez pokazywanie niedoskonałego ciała; Goya¹⁰ pragnął wydobyć upiory tkwiące w człowieku; Manet w *Olimpii*¹¹ zerwał wszystkie zasłony, pokazując ciało „innego”, w tym przypadku prostytutki, jako obiekt pożądania, ale także jakiegoś rodzaju centrum. Jeśli chodzi o Degasa¹², to Bacon często powołuje się na niego jako na doskonały przykład malarza, który potrafił z ciałem zrobić coś, na co niewielu się odważyło. Zwłaszcza słynne *Tancerki* wzbudzają w Baconie podziw z powodu ich niezwykle napiętego ciała, które zdaje się emanować tajemniczą energią. A to właśnie energia, nawet bardziej niż ruch, interesuje malarza. Ta energia wypływa z głębi postaci, które nierzadko zagarniają całą przestrzeń, próbując się wydostać poza ramy obrazu. Bacon umieszcza je w dziwnych, szklanych „klatkach”, jakby chciał

⁷ D. Sylvester, *Malarz jako medium*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 77.

⁸ Velázquez stał się malarzem nadwornym w 1623 roku u króla Filipa IV Hiszpańskiego (zob. W. Beckett, wyd. cyt., s. 194).

⁹ Rembrandta od początku interesowała twarz ludzka. Jednak nie tylko jej zewnętrzna aura, ale i to, co odczuwał jako wewnętrzną energię. Chciał oddać psychikę swoich modeli na płótnie. To poprzez ciało malarz najczęściej odkrywał ducha postaci (zob. W. Beckett, wyd. cyt., s. 200).

¹⁰ Mam tu na myśli słynny cykl grafik zwanych *Kaprysmi*, na czele z najbardziej znaną *Gdy rozum śpi*.

¹¹ *Olimpia* została wystawiona na Salonie w 1865 roku i wywołała obyczajowy skandal. Nazwisko Maneta na długi czas było kojarzone wyłącznie z tą pracą.

¹² Uwagę malarza zwróciły zdyscyplinowane i mordercze wręcz treningi małych dziewczynek, które potrafiły swoje ciała doprowadzić do granic możliwości ludzkich.

zatrzymać na chwilę czas, by móc zaobserwować, jakie będą kolejne kroki uwięzionych. I czy w ogóle zdają sobie sprawę ze swoich klatek i czy zechcą je opuścić. Od van Gogha Bacon uczy się ekspresji, zaś od Picassa patrzenia na świat w kategorii ruchu. Duchamp¹³ to artysta, który przekraczał granice, tak jak chciał to robić Bacon. Wpływ tych postaci na Francisa Bacona nie jest wyraźnie widoczny, ale sam Bacon o nim wspomina, dlatego nie można go pominąć, mówiąc o tym, co ukształtowało jego malarstwo.

W niektórych pracach zaobserwujemy także oddziaływanie literatury na twórczość artysty. Choćby w słynnym tryptyku inspirowanym *Oresteją* Ajschylosa. Lewa część obrazu przedstawia jedną z Furii, wyglądającą jak ptak. Za drzwiami najprawdopodobniej stoi Klitajmestra. Środkowa część tryptyku to postać, która zdaje się siedzieć na tronie, zaś lewa to Orestes dręczony przez Furie¹⁴. Jednak mimo obecnych tu figur trudno mówić o malarskiej transpozycji dzieła dramatycznego, bowiem widać tu raczej emocje, groźę, lęk i szaleństwo postaci, a nie czyny i zdarzenia. Sam Bacon tak pisał do przyjaciela na temat tego tryptyku: „Nie chciałem malować Agamemnona, Klitajmestry czy Kasandry [...] Próbowałem stworzyć wyobrażenie ich działań, wytworzone we mnie”¹⁵. Podobnie jest z mitologiczną figurą Sfinksa. Pojawia się ona często w pracach Bacona na przełomie lat 1953/1954 i posiada głowę mężczyzny, którego malarz w tym czasie często portretował¹⁶.

Tego typu prace są subiektywnym wyrazem odczuć Bacona względem dzieł, które poznał i które wpłynęły na jego twórczość. To głównie w tragediach Ajschylosa znalazł on to, co zobaczył w swoim świecie: przemoc, zbrodnię, ale i szaleństwo, nieszczęście, smutek, żal i jakiegoś rodzaju fatum, które ciąży nad człowiekiem od dnia jego narodzin aż po kres życia. Bacon wielokrotnie powtarzał, że nie wierzy w żadnego Boga¹⁷, a życie ludzkie to pewien ciąg, który zaczyna się w dniu urodzenia i kończy śmiercią, zaś cała reszta to próba wypełnienia i nadania sensu naszej egzystencji. Czy znalazł on ów sens dzięki twórczości, pozostaje pytaniem otwartym.

¹³ Marcel Duchamp to artysta, który poprzez stworzenie nowej kategorii *ready made* bezsprzecznie stał się wzorem dla wielu jego następców.

¹⁴ A. Zweite, wyd. cyt., s. 183.

¹⁵ Tamże, s. 184.

¹⁶ Tamże, s. 124.

¹⁷ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 23–26.

Znaczny wpływ na jego dzieła malarskie miały też prace Eadwearda Muybridge'a¹⁸, doskonale oddającego poprzez swoje fotografie to, co nurtowało artystów jego czasów – ruch¹⁹. Bacon niejednokrotnie mówi o tym w wywiadach²⁰. Dynamika oddana na zdjęciach tego artysty stała się impulsem do próby pokazania przy użyciu farby i płótna działania człowieka, który nieustannie znajduje się w jakimś ruchu, czy to zewnętrznym, czy wewnętrznym. Z ruchem zaś związana jest energia, będąca odpowiedzią wewnętrzną na zewnętrzny gest. Podobną paralelę odnajdziemy u innego artysty fotografa, Johna Deakina²¹, którego prace stały się podstawą wielu obrazów malarza²². Łączy ich celowe ukazanie niedoskonałości ciała, które staje się jedynym świadectwem obecności człowieka w świecie.

Deformacja figury

Malarstwo Bacona zdaje się ciągiem deformacji ciała ludzkiego, które wije się w dziwnych konwulsjach, poddawane niewyobrażalnym torturom. Ale czy we wszystkich wyobrażeniach są to wyłącznie spazmy bólu? Czy nie uda się odnaleźć czegoś wręcz przeciwnego – rozkoszy, która nierzadko może wypływać również z bólu? Czytając w ten sposób deformację na obrazach, musimy wziąć pod uwagę homoseksualność Bacona, która bardzo często była przemilczana podczas interpretacji jego dzieł przez krytyków. Na seksualność malarza mocny akcent

¹⁸ Eadweard Muybridge to fotograf żyjący w latach 1830–1904, znany z serii fotografii postaci w ruchu (zob. R. B. Haas, *Muybridge, Man in Motion*, Berkeley 1976).

¹⁹ Jest to okres futuryzmu w sztuce. Tworzący w tym czasie malarze, tacy jak Boccioni czy Balla, chcą oddać w obrazach ruch. Podobnie jest w literaturze, gdzie szuka się najwłaściwszego sposobu odzwierciedlenia poprzez słowo pędu życia. Będzie to widoczne zwłaszcza w futuryzmie włoskim, np. u Marinettiego.

²⁰ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 30–32.

²¹ John Deakin był znanym angielskim fotografikiem, z kręgu Bacona, współpracował m.in. z magazynem „Vouge”. Wśród zdjęć jego autorstwa znajdują się portrety najbarwniejszych osobistości Soho, takich jak Lucian Freud, Henrietta Moraes i Isabel Rawsthorne. Jego fotografie cechuje duże zbliżenie – głównie twarzy modeli patrzących prosto w obiektyw – i ukazanie każdej niedoskonałości, a zdjęcia często przecina brzeg kadru (zob. R. Muir, *A Maverick Eye: The Street Photography of John Deakin*, London 2002).

²² D. Kołacka, *Spacer po Soho: Modele Francisca Bacona w fotografiach Johna Deakina*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 138–142.

pada w rozważaniach Pawła Leszkowicza w eseju *Homoseksualny Bacon*²³. Autor zaznacza, że do lat dziewięćdziesiątych próbowano czytać malarstwo artysty przez uniwersalne kategorie, na przykład egzystencjalizmu, a przecież sam Bacon niejednokrotnie podkreślał swój homoseksualizm, który choćby pośrednio musiał wpłynąć na jego sztukę. Wydaje się, że bez problemu odnajdziemy takie prace, które nawiązują do osobistych związków i partnerów Bacona. Jest tak choćby w *Tryptyku* z 1970 roku, którego środkowa część przedstawia akt seksualny dwóch mężczyzn, często odczytywany jako walka zapaśników, wzorowana na fotografiach Muybridge'a²⁴. Podobnie jest w *Trzech studiach postaci na łóżku* z 1972 roku. Widać tutaj dość wyraźnie wpływ fotografii *Zapaśników*²⁵, ale bez wątplenia nie jest to transpozycja tego zdjęcia. Choćby zastąpienie mat łóżkiem świadczy o jednoznacznej konotacji tego dzieła. Nie można więc pomijać orientacji seksualnej artysty, mówiąc o jego twórczości, ponieważ jej odczytanie byłoby wówczas niepełne i nieprawdziwe.

Cykl upamiętniający jednego z partnerów Bacona, George'a Dyera, również cechuje spojrzenie na modela jak na obiekt seksualny. W *Tryptyku – pamięci George'a Dyera* z 1971 roku w środkowej części pojawia się postać kochanka, który otwiera kluczem drzwi do hotelowego pokoju²⁶. W innej pracy, w *Tryptyku – sierpień 1972*, w każdej części widzimy Dyera w samych szortach, w pozach emanujących dużą dozą seksualności, zaś w centralnej części po raz kolejny przedstawiony jest akt seksualny mężczyzn, bardzo podobny do tego, który znajduje się w centralnej części *Studiów do postaci na łóżku*, ale mężczyźni tym razem pozbawieni są genitaliów²⁷. To znamienna symbolika, ponieważ Dyer zginął rok przed powstaniem tej pracy²⁸, jest to więc jedynie próba uchwycenia kogoś, kto cieleśnie już nie istnieje.

Widać więc wyraźnie, że życie intymne miało wpływ na prace Bacona, co wydaje się ważnym elementem odczytania tych obrazów. Leszkowicz doszukuje się w postaciach na płótnie nie tylko wyrazu natury homoseksualnej, ale także rodzaju homofobii istniejącej w Ba-

²³ P. Leszkowicz, *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 114–124.

²⁴ A. Zweite, wyd. cyt., s. 159.

²⁵ Jedno z najbardziej znanych zdjęć Muybridge'a.

²⁶ A. Zweite, wyd. cyt., s. 168.

²⁷ Tamże, s. 171.

²⁸ George Dyer w październiku 1971 roku w łazience hotelowej przedawkował narkotyki (zob. P. Leszkowicz, wyd. cyt., s. 115–116).

conie, który żył w czasach trudnych dla mniejszości seksualnych. Malarz miałby akceptować swoją odmienność, ale jednocześnie mieć negatywny stosunek do homoseksualizmu w ogóle. Wynikałoby to, według Leszkowicza, ze sposobu ukazania postaci jako pół-potworów. Można mieć jednak co do tego stwierdzenia wątpliwości, bowiem taka wewnętrzna, nieuświadomiona homofobia wynikałaby z presji społecznej, której – jak się wydaje – Bacon mimo wszystko nigdy nie uległ. Świadczy o tym już życie „na własną rękę” w Londynie czy czas spędzony w Berlinie, a upewnia nas w tym wybór drogi życiowej wbrew woli bliskich czy malarstwa figuratywnego wbrew istniejącym trendom abstrakcyjnym²⁹.

Nie powinno się jednak szukać w pracach malarza jedynie potwierdzenia jego homoseksualności, bo wówczas byłyby to prace niewiele warte z perspektywy historii sztuki. A przecież Bacon jest wymieniany jako jeden z najważniejszych przedstawicieli malarstwa w powojennej Anglii³⁰. Co zatem sprawia, że jego prace wymykają się łatwej interpretacji? Czy postaci na jego obrazach są tak odrażające, że nie chcemy zobaczyć w nich ludzi, a jedynie monstra stworzone na bazie ciała człowieka? Bacon nigdy nie malował z modeli³¹, ale nie dlatego, że nie był mu potrzebny człowiek, którego będzie mógł odwzorować na płótnie, lecz być może właśnie dlatego, że namacalna obecność drugiej osoby utrudniała mu znalezienie tego, co w człowieku najprawdziwsze. Model zawsze ma oczekiwania wobec artysty, pragnie ujrzeć swoją podobiznę, nie prawdę, a takie oczekiwania mogły być dla Bacona wystarczającym czynnikiem, żeby zrezygnować z jego obecności. Najdziwniejsze jest to, że prace artysty pozostają portretami, mimo że w pierwszej chwili nie potrafimy znaleźć na nich twarzy czy sylwetki modela. Wykraczają one daleko poza percepcję wzrokową, są czymś w rodzaju zapisu prawdy tkwiącej w człowieku, ale niewidzialnej dla oka. Sam Bacon nazywa to „rejestracją faktu”. Ten proces związany jest z chęcią przedstawienia wrażenia na płaszczyźnie obrazu, ale wrażenia zawsze mocno zsubiektywizowanego.

Postaci, które wydają się pokawałkowane, poranione, często pozabawione twarzy, niejednokrotnie stoją bez ruchu, siedzą, przykucają

²⁹ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 8–11.

³⁰ J. Bell, *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorzałdek, Warszawa 2009, s. 413–419.

³¹ A. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 40, 128–129, 142–144.

czy leżą, jakby były nieświadome tego, co dzieje się z ich cielesnością. Tak jest na obrazie *Leżąca postać* z 1958 roku. Pozycja mężczyzny leżącego na kanapie wskazuje na odprężenie ciała i tym samym nie koresponduje z twarzą, która ulega jakby przesunięciu. Wydaje się, że za chwilę spłynie ona na podłogę, pozostawiając po sobie dziurę ukazującą jedynie kościec. Podobnie jest w *Nagiej postaci* z 1960 roku. Siedząca kobieta wypręża się w prowokującej pozie, jakby świadomie czekając na reakcję ze strony widza, a jednocześnie jej zdeformowana twarz, z zębami na wierzchu, nie pozwala spojrzeć na nią jak na doskonały przedmiot seksualnych pragnień, czego ona sama zdaje się nie wiedzieć. *Póллеżąca postać* z 1966 roku to kolejny przykład dezintegracji między układem ciała a jego wyglądem. Mężczyzna ułożony w pozie świadczącej o odpoczynku ulega prawie całkowitej deformacji. Twarz jest nieuchwytna, praktycznie zamazana, zaś ciało, za sprawą zaznaczenia go kolorem zielonym i niebieskim, wydaje się rozkładającym się kawałkiem mięsa. To zaledwie kilka przykładów potwierdzających pewną niespójność między świadomością a obecnością, jaka cechuje postaci, które odnajdziemy w malarstwie Bacona.

Ciała żywych trupów, które Bacon wprowadza w wir codziennych trosk, zdają się spacerować po ciemnych zakamarkach swojej psychiki. Bierze on to, co najbardziej charakterystyczne dla kubizmu – fragmentaryczną wyobraźnię, i dla surrealizmu – niesamowite zestawienia, oraz dodaje swój własny sposób patrzenia na świat, bez zbędnego wygładzania i prostowania tego, co jest już nieodwracalnie skrzywione³². Z obrazów Bacona wyziera dziwna pustka, z której wylaniają się najczęściej pojedyncze postaci, niemogące odnaleźć dla siebie bezpiecznej przestrzeni, a jednocześnie nierzadko żyjące w przeświadczeniu, że w takim obszarze się znajdują.

Doskonale znany fragment *Ukrzyżowania* z 1950 roku, który obrazuje Chrystusa na krzyżu jako kawałek krzyczącego mięsa, jest doprowadzeniem ciała ludzkiego praktycznie do ostateczności. Zamiast krzyża mamy tu kawałki drewna ułożone w literę T, a zamiast figury Jezusa nieuchwytny cień jakiejś postaci, mającej wyraźnie zaznaczone usta, z których zdaje się wydobywać rozdzierający krzyk. Dla wielu krytyków sztuki i jej odbiorców jest to rodzaj profanacji symboliki Ukrzyżowania i samego krzyża w ogóle. Ale warto zauważyć kilka

³² S. Hunter, *Francis Bacon: Anatomia grozy*, tłum. D. Kołacka, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 69–70.

szczegółów tej pracy. Przede wszystkim potraktowanie ciała Chrystusa. Wydaje się, że przy malowaniu tego obrazu Bacon korzystał z *Ukrzyżowania* Grunewalda, który również ciało Chrystusa traktuje jedynie jako ciało, pozbawiając Go boskiej części jego natury³³. Obaj korzystają z możliwości malarstwa figuratywnego i obaj odzierają Chrystusa ze świętości, oddając jego słabość i brzydotę ciała w agonii. Dzieli ich kilka wieków, ale łączy chęć ukazania, jak wielki wpływ na całe życie człowieka ma jego ciało oraz ból i rozkosz, jakie są z nim związane. Chrystus Bacona krzyczy bez wątpienia z ogromnego bólu, jaki odczuwa jego ciało przybite do krzyża, po którym spływają strużki krwi. Zamiast Marii i Jana u stóp krzyża, w tle widzimy rozgrywające się codzienne życie, postaci spieszące się do domu, pracy, na spotkania, głuche na przerażający krzyk umęczonego człowieka konającego w katuszach. Obojętność i głuchota na wołanie drugiego człowieka, który pragnie odnaleźć pocieszenie i ukojenie swojego bólu, wprost emanuje z płótna. Krzyk, a zarazem przerażająca cisza odbijają się od ściany obojętności ludzkiej. Nawet gdyby krzyk ten opuścił ramy obrazu, również poza nim pozostałby głuchy.

Deformacji ulega właściwie każda część ciała ludzkiego, które staje się tylko kawałkiem mięsa i zbiorem znajdujących się pod nim kości. Odarcie z pozornego piękna, którym obdarzył człowieka Stwórca, wskazuje na oderwanie go od doskonałego bytu i zredukowanie do śmiertelnego ciała. Tu nie ma miejsca ani na duszę, ani na Absolut, który kierowałby życiem ludzkim. Wszystko zależne jest od przypadku, popędów, instynktów, woli życia i chęci czerpania z niego jak najwięcej zmysłowej przyjemności. Taka jednostka, zatopiona wyłącznie w tym, czego można zasmakować zmysłowo, zostaje pozbawiona fundamentów, na których mogłaby zbudować od nowa swoją tożsamość. Nie ma tu miejsca na dążenie do usensownienia swojego życia poprzez poszukiwanie relacji z drugim człowiekiem, bowiem relacje te są krótkotrwałe, przelotne, płytkie i nigdy nie wykraczają poza sferę zmysłową. Taki podmiot zawsze pozostanie samotny, nawet w miejscu wypełnionym obecnością innych, owi inni pozostaną bowiem na zawsze tylko fantomami rzeczywistych ludzi.

³³ J. Bell, wyd. cyt., s. 187–188.

Ilustracja, nigdy narracja

Bacon wielokrotnie podkreślał, że chce za wszelką cenę uniknąć narracyjności w swoim malarstwie, że nie chce, by jego postaci przedstawiały jakieś historie, ale by były wyłącznie wrażeniami na płótnie³⁴. Wydaje się, że udało mu się odnaleźć sposób, by wyizolować swoje figury na obrazach poprzez umieszczanie ich najczęściej w „szklanych klatkach” – sześcianach albo obręczach³⁵. W ten sposób artysta symbolicznie odgradza postaci od widza, który tym samym nie może dla nich stworzyć żadnej historii, którą można by opowiedzieć. Ale czy rzeczywiście Baconowi się to udaje? Czy jest możliwe odebranie narracyjności dziełu sztuki, jakim jest obraz? Wydaje się, że w jakiejś mierze tak. Zamknięcie postaci w ciasnej przestrzeni nie pozwala na odnalezienie jakichkolwiek śladów przeszłości czy stworzenia dla niej iluzji przyszłości. Zostaje ona zamknięta w „tu i teraz”, pozbawiona jakichkolwiek znaków obecności gdziekolwiek albo kiedykolwiek. Nie wiemy, skąd, z czym i po co przyszła ani czy uda jej się wyjść poza obręb „dziania się” obrazu. Wraz z figurą na tej samej płaszczyźnie istnieje tło, ale nie w sensie przestrzeni dla niej, lecz jako coś istniejącego jednocześnie z postacią³⁶. Jest ono zwykle jednolite i jakby wtapia się w postaci, blokując im możliwość wydostania się z dziwnej pułapki.

Aby jeszcze wzmóc poczucie – mimo wszystko – jakiegoś rodzaju klaustrofobii, Bacon daje swoim postaciom lustra, w których mogą się przegłądać. Jest tak w przypadku *Portretu George’a Dyera w lustrze* z 1968 roku. Mężczyzna patrzy na lustrzane odbicie swojej twarzy, ale jakby jej nie widzi. Podobnie jest w prawej części tryptyku *Trzy studia męskich pleców* z 1970 roku. Deleuze tak mówi o odbiciach lustrzanych postaci: „Lustra Bacona mogą być wszystkim, co tylko zechcesz, z wyjątkiem odbicia powierzchni”³⁷.

Obsesją Bacona, która narodziła się po obejrzeniu filmu Eisensteina³⁸ *Pancernik Potiomkin*, stało się namalowanie krzyku tak, by widz

³⁴ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 63–65.

³⁵ G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4, s. 80–85.

³⁶ Tamże.

³⁷ A. Zweite, wyd. cyt., s. 154.

³⁸ Film Eisensteina Bacon zobaczył na krótko przed tym, jak zaczął malować. Klatka filmowa obrazująca krzyk wywarła na nim ogromne wrażenie, podobnie

mógł go „usłyszeć”. Postacią, która najczęściej krzyczy na jego obrazach, jest papież Innocenty X wzorowany na portrecie Velázquez³⁹. Bacon nie potrafił nigdy wytłumaczyć swojej obsesji na punkcie tego konkretnego obrazu, którego wykonał kilkadziesiąt wersji. Papież zawsze znajduje się za szklaną szybą, poza obszarem zewnętrznym, ukryty przed innymi, ale jednocześnie jakby wystawiony na wzrok ludzki. Tak jest na obrazach z lat 1950, 1951, 1953 i 1954. Postać głowy Kościoła jest jakby zamrożona, przygwożdżona do miejsca, na którym siedzi – nie może się poruszyć. Bacon chce ukazać moc, siłę tego krzyku samą w sobie, nie zaś sytuację, z której on wynika. O wpływie tych sił dużo pisał Gilles Deleuze w pracy *Logika wrażenia*⁴⁰, wywodząc sam proces krzyku z niewidzialnych mocy i definiując człowieka jako ofiarę ich sprzężenia. Działają one nie tylko w przypadku Innocentego X, ale we wszystkich obrazach, bez względu na to, czy postaci są statyczne, jak te leżące czy siedzące, czy też znajdują się w ruchu. Zawsze działa na nie jakaś niewidzialna siła, którą czasem trudno zdefiniować, ale którą można mimo wszystko w jakiś sposób wyczuć.

Topos przemocy

Właściwie w każdym opracowaniu twórczości malarskiej Bacona znajdziemy tekst poświęcony przemocy czy brutalności jego prac. Są one niejako wpisane w sam proces twórczy tego artysty. Malarz rozróżnia przemoc widowiska i przemoc wrażenia, mówiąc, że zawsze rezygnuje się z jednej na rzecz drugiej⁴¹. Przemoc wrażenia uzyskuje on, jak sam mówi, przez „brutalność faktu”, którą rejestruje na płótnie najwierniej, jak potrafi. Ów nagi fakt sam w sobie zawiera już olbrzymie pokłady przemocy, które niejako same siebie malują na płótnie i dlatego wydaje nam się, że figury na obrazach Bacona pozostają zamknięte w jakimś kręgu przemocy, która zatacza nieustannie koło. Zamknięte w nim postaci powtarzają wciąż te same ruchy, gesty, kliksze, nie mogąc nigdy wyjść poza nie, ale przez to przemoc ta staje się

jak postać krzycząca na obrazie *Rzeź niewiniątek* Poussina (zob. D Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 34).

³⁹ Bacon nie widział tego obrazu Velázquez. Podczas malowania korzystał z reprodukcji tego dzieła.

⁴⁰ G. Deleuze, wyd. cyt., s. 95–101.

⁴¹ Tamże, s. 97–98.

jednocześnie ich największą bezradnością. Nawet w ruchu pozostają niejako unieruchomione, dreczną w miejscu, nie mogąc postawić żadnego kroku ani naprzód, ani w tył. Nie wiemy, co kryje się za zasłonami, oknami czy drzwiami, które często pojawiają się na obrazach malarza, choćby w *Studium ludzkiego ciała* z 1949 roku czy w *Postaci w otwartych drzwiach* z 1990/1991 roku. Są to obrazy z początku i końca twórczości, więc wydaje się, że problem ten nurtował artystę przez całe twórcze życie.

Czy znajduje się tam jakiś „świat zewnętrzny postaci”, gdzie toczy się ich życie poza klatkami, w których ogląda je widz? Czy może odchylając zasłonę, zobaczymy tylko pustkę? Na to pytanie Bacon nie daje nam jednak odpowiedzi, a nawet najmniejszej wskazówki, która pomogłaby wybrać jedną z możliwości. Obrazy Bacona to prawie wyłącznie portrety. Człowiek jest tym, co interesuje artystę najbardziej. Jego prace możemy podzielić na większe obrazy sylwetek ludzkich, najczęściej samotnych, i mniejsze płótna przedstawiające głowy. Znaczna część to obrazy pionowe, pomyślane tak, by oglądać je przez szybę, co często podkreśla artysta⁴². Chce tym samym wyizolować swoje postaci, ale równocześnie stwarza swego rodzaju teatr, który istnieje po to, by gra toczyła się w nim nieustannie. A aktorzy, jak wiadomo, zawsze potrzebują publiczności. Figury Bacona również.

Znamienne jest także to, że większość prac nosi tytuły zaczynające się od słowa studium. Są to studia dosłownie wszystkiego: samych ludzi, jak i czynności czy pozycji, które przyjmują. A studium to, jak wiadomo, zaledwie szkic, pierwszy pomysł, który może ulegać jeszcze wielokrotnym przeobrażeniom. Tym samym Bacon wskazuje nam, że jego prace są czymś zmiennym, co podlega wszelkim procesom, jakim podlega także życie ludzkie.

Zakończenie

XX wiek stawia pytanie o istotę naszego człowieczeństwa, o sens bycia ludźmi. Artyści odpowiadają na nie na wiele sposobów. Francis Bacon neguje sens bycia w świecie i jedność człowieka. Ten brytyjski malarz to jeden z największych twórców mówiących głośno i wyraźnie nie wszystkiemu temu, co do tej pory uważane było za wielkie i zna-

⁴² D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, wyd. cyt., s. 86–88.

czące. Tworząc intensywnie od lat pięćdziesiątych, nie był przecież prowodyrem patrzenia na sztukę w ten sposób, a jednak zapisał się na kartach historii. Przed nim kubizm, surrealizm i ekspresjonizm wytworzyły wszystko to, co sam stosował w pracach, ale to temat, jaki podjął, różni go od poprzedników: człowiek i jego ciało. Człowiek przerażony, wściekły, rozżalony. Człowiek, który wini świat za to, kim jest, i ma ku temu wszelkie podstawy. Świat zdeformowany przez czyny człowieka nieszczęśliwego i zagubionego i jego postać w tymże świecie – wszystkim tym interesuje się Bacon. W takim świecie człowiek nie potrafi i nie może zachować spójności między tym, co widzialne, a wnętrzem. Bacon pyta o naszą tożsamość i poczucie bycia częścią świata, ale nie otrzymuje żadnej odpowiedzi. Cisza i pustka wypełniają lukę po stracie, a człowiek żyje w ciągłym strachu, oczekiwaniu, choć nie potrafi określić – na co. Ciało przestało być świątynią ducha, a stało się świątynią przyjemności i rozkładu, co stara się pokazać w swoich pracach Francis Bacon. Artysta, oddając na płótnach ducha swoich czasów, najbardziej zbliżył się do obrazu człowieka, który akceptując swoją cielesność, oswaja ją, ale jednocześnie musi oddać coś w zamian – być może własną duszę.

UNVEILING IN THE WORKS OF FRANCIS BACON

ABSTRACT

The article aims to investigate Francis Bacon's works in the broader cultural and philosophical context. Tracking down the influence of other artists on Bacon's art and the symbols visible in his paintings leads to valid conclusions related to the problems of the artists of the twentieth century. These are: human loneliness, abandonment by the Creator, reduction of human being to mere bodies and the question of the existence and location of an immortal soul.

KEY WORDS

beauty, ugliness, corporeality, deformation, violence

BIBLIOGRAFIA

1. Beckett W., *Historia malarstwa*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2007.
2. Bell J., *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2009.

3. Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4.
4. Hunter S., *Francis Bacon: Anatomia grozy*, tłum. D. Kołacka, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
5. Kołacka D., *Spacer po Soho: Modele Francisa Bacona w fotografiach Johna Deakina*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
6. Leszkowicz P., *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
7. Sylvester D., *Malarz jako medium*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
8. Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.
9. Zweite A., *Francis Bacon. The Violence of the Real*, London 2006.

Sylwia Góra – e-mail: sylwia_goral@wp.pl

