

Obraz i realizm. Notatki przy Baconie

Dariusz Czaja

*Oj dana, dana
Nie ma Szatana
A świat realny
Jest poznawalny*



Francis Bacon, Paryż 1987

1. *Le gusta este jardin?*

Na początku jest tak, jak powinno być na początku. Lawa wyciekająca z pękniętego Nic stopniowo przybiera formy widzialne. Niebo i ziemia już uczynione. Światło oddzielone od ciemności. Ciała niebieskie zawieszone na sklepieniu nieba. Ryba morska nurkuje w wodnej toni, ptactwo skrzydlate przecina powietrze, zwierzątko naziemne sprawdza stabilność podłoża. Nazwy rozdane, taksonomiczny porządek wprowadzony. Trawa dająca nasiona i drzewo rodzące owoce formują skąpy początek ziemskiej scenografii. „A Bóg widział, że wszystko co uczynił było bardzo dobre” (Rdz 1,31). Obraz i Podobieństwo, zrazu niepewnie, z czasem coraz śmielej, przechadza się po ogrodzie Eden. A w nim „drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące”, a także rzeka nawadniająca uprawną ziemię. Czy podoba się wam ten ogród? Bardzo, bardzo nam się podoba. Czy należy do was? Tak, jak najbardziej. Uważajcie, żeby wasze dzieci go nie zniszczyły!

Na początku jest tak, jak powinno być na początku. Drzewa są miłe z wyglądu i wszystko jest bardzo dobre. Ziarna wątpliwości nie zasiane. Pytanie nie trwoży się o odpowiedź, sprzeczności nie wiedzą jeszcze, że mają być sprzecznościami. Doświadczenie zaokrągla się w jedyny, dający się pomyśleć kształt: kulę. W soczystą doskonałość jabłka. W pełnię bez kątów. Ale już niedługo, w tym kolorowym obrazku, w układance, w której wszystkie elementy z jakąś przedustawną koniecznością do siebie pasują, pojawi się rysa. Pomiędzy byt i powinność wślizgnie się cień. Katastrofa rozpocznie się jak zawsze: pogodnym prologiem.

Bo wąż nie spał...

2. *Poza tym nie próbuję mówić, próbuję malować*

Malarze, jak i bodaj wszyscy ci, dla których etykietę „artyści” rutynowo rezerwujemy, rzadko bywają wylewni w próbach opisanie twórczości własnej. Wyjawszy, rzecz jasna, egzemplarze patologiczne, w których nieukożona potrzeba ekshibicji spotyka się z równie mocną żądzą auto-kreacji. Ci pierwsi więc, przymuszeni i nagabywani, z trudem, o ile w ogóle, odpowiadają na proste, czyli nieproste, pytania krytyków: co? po co? dlaczego? Czy to z lęku przed nieuchronnymi uproszczeniami, czy z deprymującej wiedzy, że opór materii jest zbyt wielki, czy z poczucia nieusuwalnej nieprzejrzystości każdej świadomości, czy z przekonania, że słowo, choćby nie wiadomo jak giętkie i tak nie trafi w istotę rzeczy, czy z błogosławionej awersji do grzebania się we własnych bebechach, czy z przewrotnej lub lenistwem podszytej chęci przerzucenia na oglądających ciężaru interpretacji, czy z kilkunastu innych, dających się jasno (bądź nie) wyartykułować powodów, najczęściej, gdy dochodzi do pytań najbardziej zasadniczych, natrafiamy na zwyczajowe: nie wiem... nie bardzo to rozumiem... trudno mi powiedzieć... nie potrafię tego oddać w pojęciach... nie sposób o tym mówić... nie umiem tego nazwać... Lingwistyczna ściana niemocy. Czasem na ratunek przychodzi żart i autoironia: „W ogromnej pracowni Tadzia na Floriańskiej było nieco mniej schludnie, czerwona skarpetka przybita do ściany stanowiła nawet akcent buntowniczy. (...) Natchnione się w tej pracowni odbywały posiedzenia. (...) Tadzio, zaaferowany, nalewał, a potem, przymuszony, objaśniał własne obrazy: 'Tu ci takie jedzie do góry, rozumisz, cieniutkie, pi pi pi, a tu pazur wyłazi

z boku, to wcale nie pazur, tylko rondlek wisi na gwoździu, ale właściwie pazur..."¹ Dreptanie naokoło, przebijanie się przez skorupy języka, wciąż ponawiane próby zbliżenia się do „rzeczy”, by w chwili kiedy już spodziewamy się objawienia prawdy, całej prawdy i tylko prawdy, usłyszeć niespodziewanie: pi pi pi... Piszący o obrazach nie są w lepszej sytuacji. „Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany/Opisać...” Kurtyzany Carpaccia, owszem, jakoś opisać można, o czym Miłosz dobrze wie, a wiersz jest tego widomym świadectwem. To nie jest problem największy. Kłopot istotny w tym, że ów opis daje ledwie przybliżony obraz rzeczy. To prawda: słowo w niczym nie przypomina farby. Struktura języka rozmija się z materią malarską. Konwencja jest sitem przepuszczającym jedynie okruchy rzeczywistości. Adekwatny przekład jest wykluczony, możliwość ekwiwalencji zawieszona do odwołania. Ale i coś jeszcze: gdyby nawet udało się sporządzić pewien modelowy, laboratoryjnie perfekcyjny (cóż by to miało znaczyć?) opis obrazu, to i tak nie można by powiedzieć, że udało się nam go w pełni i do końca „wytłumaczyć”. To, co w sztuce najistotniejsze, skutecznie opiera się racjonalizacji. „Rozmowa o obrazach jest zawsze beznadziejna – to tylko rozmowa wokół obrazu – ponieważ gdyby można było wytłumaczyć swój obraz, można byłoby wytłumaczyć swój instynkt”.² Te ostatnie słowa są autorstwa Francisca Bacona. Niezależnie od tego, jak uwagę o instynkcie bliżej rozumieć (wprost: somatycznie, biologizująco czy przenośnie: jako wyciągnięty przypadkowo z podręcznego słownika aluzyjny kryptonim czegoś bardziej eterycznego), Bacon ma rację: rozmowy o obrazach często, o ile nie najczęściej, od obrazów właśnie odchodzą. Drogi ucieczki są zawczasu przygotowane. W zależności więc od predylekcji mówiącego, malarstwo skrapla się w historię, w psychologię, w socjologię, w biografistykę. We wszystko, co obrazem nie jest, a co chce jego miejsce zająć i w jego zastępstwie o nim świadczyć. Zapytany o sposoby odczytywania jego malarstwa, o swobodę interpretacyjną, jaką przyznaje oglądającemu, Bacon odpowiedział: „Ludzie mogą mówić, co im się podoba, nawet ja sam nie interpretuję swoich prac. Mówiąc to, nie twierdzę, że nic mnie nie inspiruje. Pracuję, patrzę, ale nie usiłuję niczego tłumaczyć. Poza tym nie próbuję mówić, próbuję malować.” (DS, 196)

W przerwach pomiędzy malowaniem coś jednak, mimo wszystko, udało mu się powiedzieć. I to wcale nie tak mało, jak mogłaby sugerować ujawniona przed chwilą minimalistyczna deklaracja. Niemoc niemocą, beznadziejność beznadziejnością, ale uzbierało się tego całe 200 stron wydania polskiego (z uwzględnieniem, co prawda, 146 ilustracji). David Sylvester, w trakcie wielu rozmów z malarzem, z których wykroił i skomponował dziewięć oddzielnych całości składających się na książkę, wydarł z malarza chyba tyle, ile wydrzeć się dało. Zapewne, powie ktoś, można było wydobyć więcej. Pewnie też nie wszystko, co nagrane, weszło do ostatecznej wersji książkowej i to nie tylko ze względów kompozycyjnych. Po pierwsze: są jednak granice szczerości, po drugie: pomysł, że w rozmowie osiągnąć można szczerość całkowitą, jest nieprzytomnym urojeniem. Ale i to, co zawiera książka, jeśli porzucić zachłanność, zupełnie wystarczy. Zarówno to, co zostało wypowiedziane

wyraźnie, jak i to, co nie zostało dopowiedziane do końca, a co najwyżej zasugerowane.

Zgodnie z przytoczonym wcześniej oświadczeniem, w dużej części są to rozmowy toczące się „wokół obrazu”, w bliższym lub dalszym oddaleniu od malarstwa. Choć, naturalnie, wszystko, o czym jest mowa, grawituje w jego stronę, próbuje oświecić, bo przecież nie wyjaśnić różne strony tej twórczości. Opowiada więc Bacon nieco o sobie: o kadrach pamięci przywołujących młodość w Irlandii („w naszym domu były worki z piaskiem w oknach. Kiedy wychodziłem z domu, wiedziałem, że za każdym rogiem mógł kryć się snajper”), o edukacji i zaletach szkoły („Ciagle uciekałem, więc mnie w końcu z niej zabrali”), o roli spożycia w twórczości („Nie stworzyłem zbyt wiele po pijanemu... Namalowałem *Ukrzyżowanie* w 1962 roku, piłem wtedy całą noc”), o przywiązaniu do luksusu („Żyję, można powiedzieć, w nędzy”), o swojej pracowni („Mam tu bałagan, bo chaos podpowiada mi nowe pomysły”), o namietności do hazardu (tradycyjna ruletka – tak; rosyjska, w manierze de Staëla – zdecydowanie nie), o sensie życia („Patrzyłem na psie gównu na ulicy i nagle zdałem sobie sprawę, że takie jest właśnie życie”), o smaku i żądzy życia („Życie jest takie krótkie i kiedy się poruszam, patrzę i czuję, chciałbym żeby trwało”). Materiały do wypracowania na nieśmiertelny temat: Malarz – życie i twórczość.³

Sporo jest też informacji o różnorodnych fascynacjach Bacona. O inspiracjach i obsesjach czysto malarskiej natury:



Fotografie swojej twarzy wykonane w automacie fotograficznym przez F. Bacona



Zdjęcie radiograficzne czaszki

o fotografiach Muybridge'a („Źródłem moich serii mogą być te książki Muybridge'a, w których ruch ludzki pokazany jest na oddzielnych fotografiach”), o fotografiach gazetowych („Ciagle oglądam w gazetach zdjęcia piłkarzy, bokserów i tym podobne, zwłaszcza bokserów”), o ważnych dla niego książkach: *Pozycje w radiografii* („wywarła na mnie ogromny wpływ”); rzecz zawierająca ilustracje kolorowych filtrów i rozmaitych rodzajów cieczy („Ilustracje te zainspirowały różne sposoby ujmowania przeze mnie ciała ludzkiego”); *Cztery kwartety*, *Sweeney Agonistes* („Zawsze czułem, że znajduję się pod wpływem Eliota”), o fascynacji kinem, przede wszystkim o *Pancerniku Potiomkinie* („Wywarł na mnie głębokie wrażenie. Mam na myśli cały film, sekwencję ze schodami odeskimi i tę jedną klatkę” – chodzi o kadr przedstawiający krzyczącą kobietę [DC]), o *Papieżu Innocentym X* Velasqueza („Zawsze uważałem, że to jeden z największych obrazów na świecie. Był moją obsesją”). Po trafimy zatem już nieco odpowiedzieć na pytanie s k a d?, znacznie trudniej dać odpowiedź na pytanie j a k i d l a c z e g o?

Większość tych danych, jak i wiele innych, pominiętych w tej przykładowej wyliczance, a pochodzących z rozmów z Sylwestrem, została już wielokrotnie i na różne sposoby wykorzystana przez krytyków w analizach twórczości Bacona (Sylvester, Berger, Deleuze, Leiris, Russel, Ades). Wypowiedzi malarza objaśniały, komentowały jego obrazy, podpirały i uzasadniały różnorodne pomysły interpretacyjne. Wśród jego uwag pojawiają się również i takie, które chociaż formułowane wobec i odnoszące się do własnego dzieła, wyraźnie poza nie wykraczają, mają wymiar znacznie ogólniejszy. Dotyczy tematu powracającego w wypowiedziach Bacona regulamie, z różnym nasileniem, w coraz to nowych sformułowaniach i doprecyzowaniach. Chodzi o jego pojmowanie malarstwa. Kluczem do niego jest pojęcie realizmu.

3. Jestem przekonany, że realizm powinien zostać odkryty na nowo

Nic bodaj nie budzi u Bacona takiej abominacji jak malarstwo ilustracyjne. „Ilustracyjność” to nie jest w jego słowniku letnie, opisowe określenie. To inwektywa. Ilustracyjność funkcjonuje jako negatywny element opozycji: jest zaprzeczeniem tego, co realne. Różnica pomiędzy ilustracyjnym a nieilustracyjnym sposobem przedstawiania jest taka: „ilustracja przemawia bezpośrednio do rozumu i wiesz od razu, czego dotyczy. Forma nieilustracyjna najpierw oddziałuje na uczucia, a następnie powoli przenika z powrotem do rzeczywistości. Nie wiem, jak to się dzieje. Może to wynikać z wieloznaczności wszystkich rzeczy, z niejasności wizerunków. W związku z tym ten sposób zapisu bliższy jest rzeczywistości dzięki swojej niejednoznaczności”. (DS, 56) Ilustracja jest wyłącznie dyskursywna, przejrzysta, jednoznaczna. Forma nieilustracyjna jest złożona, najpierw i przede wszystkim intuicyjna, nieprzejrzysta, wielowarstwowa. Pierwsza wyczerpuje się w sobie, w drugiej jest jakiś trudny do zdefiniowania nadmiar. W obrazach ilustracyjnych mamy formę potwierdzenia tego, o czym i tak już wcześniej wiedzieliśmy, utrwalają one jedynie obiegowe sposoby widzenia, są niczym miękki fotel: wygodne i bezpieczne. Przedstawienia nieilustracyjne przypominają raczej, by przywołać inny mebel, łożę z gwoździami. Wyrwują nas z codziennej drzemki, niszczą rutynowe przyzwyczajenia, wprowadzają niepokój biorący się ze spotkania z nieznanym, wystawiają oglądającego na ryzyko i niepewność. Tylko one utrzymują pewien niejasny związek z rzeczywistością. Są realistyczne.

Co to jednak znaczy: „realistyczne”? Jakiego rodzaju miałby to być realizm? Interesujący w tym kontekście jest stosunek Bacona do fotografii. Nie chodzi tu o to, jaką wagę przywiązywał do niej w swojej pracy, jaki robił z niej użytek artystyczny, ale o to, jak widział miejsce tego wynalazku w sytuacji sztuki współczesnej. Nie tak znowu odległe, bo sprzed stulecia pochodzące lęki malarzy przed fotografią, obawy, że wyruguje ona i w końcu zastąpi obraz, z dzisiejszej perspektywy mają już tylko wymiar anegdotyczny. Przy czym, niechcąc ta podszyta była nierzadko hipokryzją (część malarzy korzystała, nie przyznając się do tego, z zapisu fotograficznego), co nadawało całej sytuacji nieco farsowy wymiar. Gorzej, że w tej bojaźni ujawniło się charakterystyczne dla tamtego czasu pomieszanie: owiane scjencyficznym duchem pretensje – jak się miało okazać: tylko pretensje – fotografii do oddawania „prawdziwej” rzeczywistości skonfrontowano z archaicznymi jakoby możliwościami (płótno, pędzel, farba) malarstwa. Wynik wydawał się przesądzony... Najwyraźniej nie przemyślano wówczas poważnie sensu i istoty obydwu mediów ani relacji między nimi.

Bacon nie obawia się fotografii, ale ma do niej stosunek ambiwalentny. Z jednej strony jest jej perwersyjnym apologetą: „Fotografie są według mnie w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach bardziej interesujące od malarstwa abstrakcyjnego czy figuratywnego. Fotografie zawsze mnie prześladowały”. (DS, 30) Perwersyjnym dlatego, że obiektem jego admiracji nie jest z pewnością przypisywana powszechnie fotografii zdolność obiektywnego – „takiego, jakim jest naprawdę” – rejestrowania świata. Fascynacja bierze się stąd,

że dostrzega on w obrazie fotograficznym niewielkie odchylenie, nieznaczne odejście od rzeczywistości, co sprawia, że zapisana na materiale światłoczułym rzeczywistość staje się jeszcze intensywniejsza: „Obraz fotograficzny sprawia, że zastanawiam się nad rzeczywistością głębiej, niż gdybym na nią patrzył”. (DS, 30) Fotografia ciekawi go właśnie dlatego, że wbrew potocznemu zwrotowi o „fotograficznej wierności”, nie jest ona w istocie wierną kopią rzeczywistości. Jest interesująca nie przez to, co chce intencjonalnie pokazać, ale przez to, co o p r ó c z tego, niechcący, mimowolnie pokazuje. Ale jest też inna strona fotografii i, generalnie, technik reprodukcujących rzeczywistość. I fotografia, i film są według Bacona zamachem na tradycyjnie pojęty sens wizerunku. Postrzegamy świat, chcąc nie chcąc, poprzez mnożące się w postępie geometrycznym coraz doskonalsze technicznie obrazki. W wymiarze masowym odbierają one zdolność bezpośredniego widzenia rzeczy. Ale dla malarza ta sytuacja nie tylko nie jest zagrożeniem, ale przeciwnie: może stać się wyzwoleniem. Wymusza bowiem kreatywność, skłania do poszukiwania nowych środków wyrazu: „W miarę rozwoju kina i innych technik malarz musi wykazywać coraz więcej inwencji. Musi na nowo odkryć realizm. Musi włączyć realizm do systemu nerwowego przez swoją inwencję, bo nie ma już dzisiaj czegoś takiego jak naturalny realizm”. (DS, 176) Postulat poszukiwania nowego realizmu bierze się też z przekonania o anachroniczności i nieadekwatności uznanych i oswojonych estetycznie sposobów przedstawiania: „wszel-

kie próby powrotu do figuracji w najbardziej akceptowanym sensie były zupełnie nieudane i bezsensowne... Nie można dziś powtórzyć renesansu czy sztuki dwudziestego wieku. Potrzeba czegoś nowego. Nie może to być ilustracyjny realizm, ale realizm wypływający z prawdziwej inwencji, z nowego arbitralnego ujęcia rzeczywistości”. (DS, 178-179) Realizmy się starzej. Rzeczywistość nie chce się już zmieścić w foremki, których używano kiedyś.

Bacon określa swój projekt na razie negatywnie. W każdym razie jedno już wiemy na pewno. Ów realizm nie jest tu pojęty naiwnie: naśladowczo i ilustracyjnie. Różni się więc w punkcie wyjścia od, dobrze zdomowionej w nowożytnym malarstwie zachodnim, platońskiej koncepcji *mimesis*. Opisany w X księdze *Państwa* malarz był jedynie twórcą widziadeł, wyglądownów rzeczy. W schizmatycznej ontologii Platona oddzielającej ostro świat idei od świata rzeczy wizerunki tych ostatnich znajdowały się dopiero „na trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości” (10, 599 A). W hierarchii bytów, przykładowo, idea łóżka stoi wyżej od łóżka wykonanego przez rzemieślnika, a to z kolei stoi wyżej od łóżka namalowanego. Postępująca degradacja. Jeśli rzecz jest cieniem idei, to obraz rzeczy jest ledwie cieniem cienia. O ile wytwory rzemieślnika znaleźć mogą pragmatyczne przynajmniej uzasadnienie, o tyle dzieło malarza takich, jak i żadnych innych racji nie znajduje. Sztuka, zrównana tu z lustrzanym odbiciem, z biernym naśladownictwem, z prostym odwzorowaniem kreuje świat pozoru i złudy. Wprowadza w obszar nierzeczywistości. Malarz, tym samym, staje się zwodzicielem, iluzjonistą, sztukmistrzem.

Oczywiście, Bacon w swoim sprzeciwie wobec realizmu, który znajdował swoje uzasadnienie w mimetyzmie typu rejestrującego, kopiującego, ilustracyjnego, nie odkrywa ziemi nieznanej. Realizm tak rozumiany, roztrząskany został (Cezanne, abstrakcja, kubizm) wiele lat wcześniej. Ciekawe jest, że mimo to operuje on, wydawałoby się całkowicie zgranym i zupełnie nieprzydatnym do założonego projektu, hasłem „realizm”. Czy jest to tylko przywiązanie do słowa, czy kryje się za tym coś więcej? „Według mnie tajemnicą współczesnego malarstwa jest sposób oddawania podobieństwa, wyglądu. Wiem, że można je zilustrować, sfotografować. Jednakże jak można uchwycić tajemnicę podobieństwa i tajemnicę jego tworzenia? Jest to nielogiczne podejście do czegoś, co, mamy nadzieję, da logiczny rezultat. Chodzi o to, że malarz myśli, iż uda mu się nagle stworzyć coś w całkowicie nielogiczny sposób i że to będzie absolutnie realne, a w przypadku portretu rozpoznawalne jako osoba”. (DS, 104) Oddawanie podobieństwa? naśladowanie wyglądu? rozpoznawalność zakładająca porównanie obrazu z rzeczywistością? O co tu naprawdę chodzi? Czyżby Bacon, wbrew wcześniejszym deklaracjom, był zwolennikiem mimetyzmu na modłę platońską? Czyżby cierpiał na syndrom iluzjonisty Zeuxisa, który, wedle legendy odnotowanej przez Platona, tak wiernie odmalował winogrona, że ptaki myliły wizerunek z rzeczywistością? Do czego więc odnosi się przymiotnik „realny”?

W uwagach na temat malowania portretu, obok znanych już stwierdzeń, pojawiają się nowe wskazówki: „Zawsze pragnę zniekształcać wygląd ludzi, nie mogę malować ich dosłownie. Na przykład myślę, że spośród dwóch portretów Michela Leirisa ten, który jest mniej dosłowny, jest w istocie bardziej poruszający. Najdziwniejsze jest to, że choć twarz Michela



Sergiusz Eisenstein, kadr z filmu „Pancernik Potiomkin” (1925)



jest raczej okrągła, to jego cechy lepiej podkreślają kształty wąskie i podłużne. Nie wiadomo więc, co decyduje o tym, że coś wygląda bardziej realnie. Naprawdę chciałem, by portrety oddawały jego podobieństwo. Malowanie portretu nie ma sensu, jeśli nie chce się osiągnąć podobieństwa. Wąska i podłużna twarz z portretu nie ma nic wspólnego z prawdziwym Michelem, a jednak przypomina go bardzo mocno. Tak przynajmniej uważam. To jedna z tych rzeczy, których nie da się w malarstwie wytłumaczyć. Chciałbym, by moje obrazy były coraz bardziej sztuczne, coraz bardziej, jak się to mówi, rozbite”. (DS,146) No więc dobrze: w „nowym” realizmie nie chodzi z pewnością o iluzyjną dosłowność. Ale w dalszym ciągu Bacon porównuje, dalej stara się o uchwycenie podobieństwa. Chociaż twarz Michela jest okrągła, to realniejszy jest Michel podłużny. Jak to się dzieje? Prawdziwa zagadka. Ale czy Michela żywego z Michelem namalowanym w istocie coś łączy? Fajka namalowana to jednak nie jest fajka, demonstrował niegdyś Magritte. Prosta referencja obrazu zostaje zawieszona. Do czego więc odsyła, jeśli odsyła, obraz z twarzą Michela Leiris? W innej wypowiedzi rzuca Bacon nieco światła na naturę związku pomiędzy „materia” wyjściową, tematem a tym, co zostaje później na płótnie. Realność tego, co namalowane, nie łączy się wprost z tym, od czego zaczyna się pracę: „Nie musi być z tym związana, ponieważ stworzyłeś realny ekwiwalent tematu, który jest tym, co pozostaje. Musisz od czegoś zacząć i rozpoczynasz od tematu, który stopniowo, jeśli wszystko idzie dobrze, staje się coraz mniej istotny. Wtedy otrzymujemy pozostałość, którą nazywamy realnością i która być może ma coś wspólnego z tym, od czego zaczynaliśmy. Zazwyczaj jednak jest to bardzo słaby związek”. (DS,180) Być może ma coś wspólnego. Ale co? W którymś momencie rozmówca Bacona zgłasza zasadniczą wątpliwość dotyczącą tego, czy realizm dzieła nie tkwi inherentnie w nim samym, w jego

formie, czy konieczne jest tu czynienie porównań między obrazem a rzeczywistością: „Dzieło sztuki ma swoją wewnętrzną siłę i w ten sposób do nas przemawia”. Bacon potwierdza: „Oczywiście. Dzieło sztuki ma swoją własną moc, ponieważ odkrywa na nowo swój realizm”. (DS, 172)

4. *Mimesis* niejedno ma imię

Czyżby więc brak konsekwencji? Bacon jak gdyby nie mógł się zdecydować, o jaki realizm mu chodzi: z jednej strony chce porównywać namalowane z rzeczywistym, z drugiej obstaje przy względnej autonomii dzieła samego. Mimetyzm rozumiany jako bliżej niedookreślone, ale jednak naśladowanie ściera się tu z pojmowaniem sztuki, której mimetyzm w sobie, w swoich granicach znajduje rację i uzasadnienie. Tak jakby platonik walczył tu z arystotelikiem. To w *Poetyce* właśnie, dziele poświęconym zasadniczo sztuce słowa, znajdujemy fragment odnoszący się do sztuk przedstawiających, który można uznać za częściowo polemiczny wobec platońskiego ujęcia *mimesis*: „Cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to. A jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawia nam nie sam jego wizerunek, lecz raczej staranne wykonanie dzieła, jego koloryt lub inne tego rodzaju rzeczy”⁴. Nie ma już potrzeby ani konieczności porównywania przedstawienia z rzeczywistością. Wewnętrzna organizacja dzieła ma być samowystarczalna. Arystotelesowska *mimesis* nie jest bowiem naśladowaniem lustrzanym rzeczy. Wedle Arystotelesa poeta przedstawiać powinien – a postulat ten rozciągnąć można na inne rodzaje twórczości – raczej zdarzenia niemożliwe, lecz prawdopodobne niż możliwe, ale nieprawdopodobne. Prawdopodobieństwo zaś odnosi się do świata przedstawionego dzieła, mieści się w nim samym, podczas gdy możliwość odsyła do rzeczywistości, do tego jak rzeczy istnieją. U Platona koncepcja *mimesis* była funkcją założeń ontologicznych. W ujęciu Arystotelesa, najogólniej, *mimesis* uwolniona od koncesji ontologicznych traktowana jest jako pojęcie czysto operacyjne.⁵ Odnosi się do wewnętrznej organizacji dzieła samego.

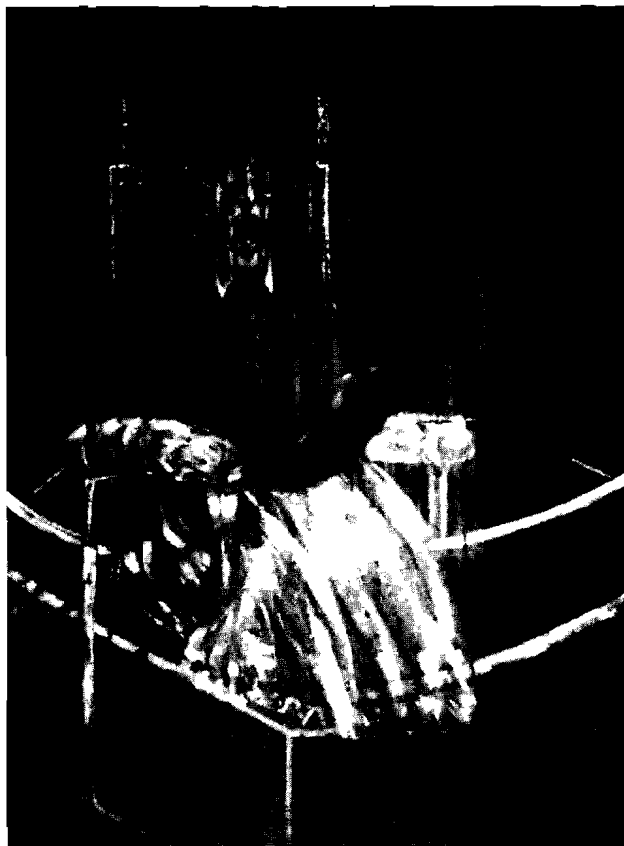
Czy zatem w pojęciu realizmu u Bacona rysuje się wewnętrzne pęknięcie? Jest spór czy nie ma sporu? Wydaje się, że jednak nie. Naśladownictwo u Bacona nie ma przecież, przy wszystkich powierzchownych zbieżnościach, nic z platońskiej bierności kopiowania, jest zdecydowanie, po arystotelesowsku, dynamiczne. Porównanie, o jakim mówi Bacon, ów sprawdzian siły i intensywności dzieła, o ile w ogóle ma miejsce, wyraźnie nie zachodzi pomiędzy wizerunkiem a tzw. obiektywną rzeczywistością, a więc taką, jaka dana jest w potocznym oglądzie bądź w produkcie mechanicznej rejestracji, ale pomiędzy dziełem a uchwyconą okiem malarza w i z j ą rzeczywistością. Jeśli więc mowa jest o jakiejś ekwiwalencji, to dotyczy ona wyłącznie tych dwóch ostatnich elementów. Poza tym Bacon cały czas mocno akcentuje sztuczność przedstawienia. „Muszę sprawić, by [obraz] był wystarczająco odległy od innych obrazów, chcę pokazać falę i plażę niemal jako oderwany fragment, tak aby ten obraz wyglądał sztucznie i jednocześnie bardziej realnie, niż gdyby przedstawiał morze przelewające się przez piaszczystą plażę”. (DS, 148) Sztuka

musi być sztuczna. Ten tautologiczny banał prowadzi do niebanalnej tezy, której paradoksalność trafia w istotę rzeczy: im większa sztuczność, tym większa szansa na uzyskanie prawdy przedstawienia. Prawdy, a więc osiągnięcia w obrazie intensywności i takiego zestrojenia budujących go elementów, by nabrały cech wewnętrznej konieczności. Krótko: realizmu.

„Niszczyć”, „deformować”, „zniekształcać” – to najczęściej pojawiające się w wypowiedziach Bacona słowa odnoszące się już nie do teorii obrazu, ale wprost do samej roboty malarskiej. Jego obrazy z pewnością nie przypominają lusterka wiernie odzwierciedlającego powierzchnię rzeczywistości. Jeśli już, to raczej gabinet krzywych luster: „Moim celem jest zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego wyglądu, ale zniekształcenie to musi być zapisem ewokującym wygląd”. (DS, 40) Bacon nieustannie psuje sobie grę. Sobie i innym. Niszczy zarówno „naturalne”, bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości, jak i elementy wprowadzające narracyjność przedstawienia. Przekreśla tym samym niepisany pakt o nie-agresji pomiędzy obrazem a oglądającym, na mocy którego przedstawienie winno spełniać przyzwyczajenia i nawyki percepcyjne widza. Dzięki tym destrukcyjnym zabiegom stara się unicestwić wszelkie ślady realizmu ilustracyjnego. Deformując, odkształcając przedmiot przedstawienia, Bacon pokazuje go w zupełnie nowym świetle. Wyrwany z sieci codziennego, potocznego, rutynowego spojrzenia, skłania, zmusza, by zobaczyć go na nowo, jakby po raz pierwszy. Praktyka ta przypomina nieco brechtowski efekt obcości. W Baconowskim realizmie, odwrotnie niż w jego „klasycznym” XIX-wiecznym rozumieniu, nie chodzi o rozpoznanie znanego w nieznanym, ale o coś całkiem przeciwnego: o dostrzeżenie nieznanego w znanym. O zerwanie z przedmiotu plastra zwyczajności. „Zawsze starałem się oddawać rzeczywistość tak bezpośrednio i surowo, jak tylko mogłem, ale ludzie uważają, że to przerażające”. (DS, 48) Chodzi o typ realizmu, który jest również zaprzeczeniem zdroworozsądkowego, tak zwanego „realistycznego podejścia do rzeczywistości”. To drugie, wbrew nazwie, byłoby raczej jakimś *łże*-realizmem, realizmem skłamanym, realizmem koncentrującym się ledwie na powierzchni rzeczy. Na różnice między tymi realizmami wskazuje trafnie Nicola Chiaromonte:

„Przedmioty, sytuacje, 'fakty', 'sprawy', w swoim wymiarze codziennym, w swoim znaczeniu potocznym, jakie zgodnie i powszechnie im się nadaje, nie mają w sobie nic tajemniczego, a nawet są wręcz przeciwieństwem tajemnicy: tworzą świat bezpieczny, chroniący przed wszelkimi niespodziankami i wszelką niejasnością.

W taki właśnie sposób pojmuje rzeczywistość 'realista' (zarówno realista w dziedzinie estetyki, jak i polityki). Istnieje jednak inny sens rzeczywistości, ten mianowicie, który kryje się za sensem powszechnie przyjmowanym i nieokreślonym, za wieloraką wartością wszystkich spraw, rzeczy i sytuacji. Rzeczywistość widziana z punktu widzenia tego innego sensu staje się święta, to znaczy przerażająca. Nie można oprzeć się sile wzroku, jak spojrzeniu Gorgony (jak miłości, zabójstwu, zazdrości, ambicji, szaleństwu). Gdyż patrząc na nią, widzi się, jak dalece wszystko w poczynaniach ludzi jest niesprawiedliwe, a mimo to jednocześnie usprawiedliwione, gdyż wtedy wbija się wzrok pod powierzchnię niedorzeczności i widzi, że to, co niedorzeczne, tyle samo znaczy w zbrodni i szaleństwie, ile to, co wzniosłe. A też widzi się wyraźnie, jak bardzo cienka i przejrzys-



Velasquez, Portret papieża Innocentego X, 1650 (poprzednia strona), i studium tego obrazu F. Bacona (1953)

ta jest – o ile jest – ta przegroda oddzielająca nieodwracalne od zwyczajnego, katastrofę od pogodnego życia.

A przecież ten właśnie sens powinien uwzględniać realista, jeżeli podchodzi do życia z powagą. Ponieważ ograniczanie się do potocznej wartości spraw i rzeczy nie jest niczym uzasadnione: sprawy i rzeczy mają swoją osobliwość, swoje piękno, swoją brzydotę, swoją rozważność i bezsensowność, swój porządek i nieład – istnieją wszystkie razem i jednocześnie każda oddzielnie.

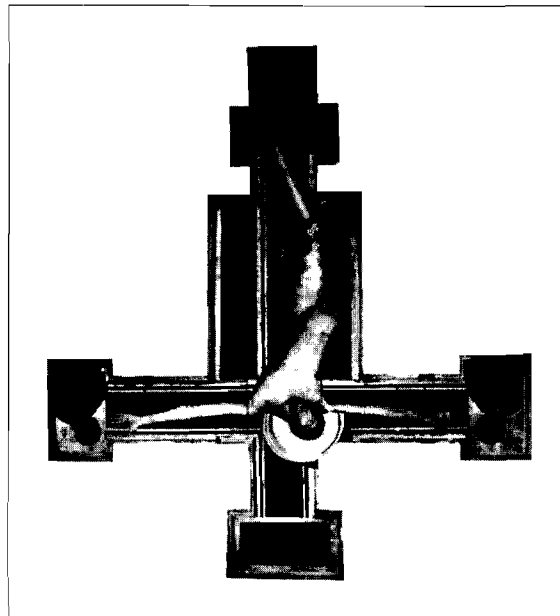
Kiedy w końcu dotrze się jakoś do tej wielości sensu i bezsensu w tych samych rzeczach, staje się wobec ich świętości. Ściślej mówiąc wobec tego, czemu Grecy przypisywali w ostatecznym rachunku cechy i wygląd bóstwa lub demona. Wobec nieznanego. Wszystkie ludzkie poczynania mają taką właściwość”.⁶

Z takiego właśnie, tak pojmowanego, realistycznego spojrzenia wychodząc, poprzez uporczywe zdzieranie masek, w drodze konsekwentnie stosowanej strategii deziluzji, buduje Bacon swój realizm obrazu. Deformacje przedmiotowe, obok ostrego zazwyczaj, „odrealnionego”, płasko kładzonego koloru tła oraz przezroczyстых „klatek”, to tylko jej jeden, może najbardziej rzucający się w oczy, element. Widać więc wyraźnie, że nie o destrukcję dla samej destrukcji tu chodzi, że odwrotną stroną tych „negatywnych”, niszczyielskich praktyk jest wymierny „pozytywny” rezultat: obraz zyskuje na realności. To zaś oznacza wyrafinowaną, co należy tu tłumaczyć jako: maksymalnie oczyszczoną z przypadkowych elementów, prostotę („w typie egipskiej rzeźby”) i intensywność przedstawienia. Założona antymimetyczność była więc

tylko rodzajem walca mającego oczyścić przedpole. Destylacja, redukcja, eliminacja. Ale co, jako konsekwencja tego typu zabiegów, na tym przedpolu się pojawia? Wydaje się, że jednak... *mimesis*. Ale nie jest to już *mimesis* naiwna, oparta na prostym powielaniu, kopiowaniu, naśladowaniu rzeczywistości, na odniesieniu do jej zewnętrznych, powierzchniowych aspektów, ale *mimesis* zmierzająca do odsłonięcia ukrytego porządku rzeczy, dotarcia do takich wymiarów rzeczywistości, które dla oka tkwiącego w świetle „naturalnego nastawienia” są – z nawyku, z wygody, z przywiązania do bezpieczeństwa – zatajane, pomijane, w najlepszym wypadku spychane na margines. Tak rozumiana kategoria *mimesis* przypominałaby szestowskią apoteozę nieoczywistości. Nie byłaby już narzędziem zakłamującym rzeczywistość, ale instrumentem głęboko poznawczym: połączeniem wykrywacza kłamstw z sondą głębinową. Ten zaś, w efekcie, budowałby rzeczywistość obrazu rozumianą jako widzialny ekstrakt niewidzialnego, jako ujawnienie wewnętrznej struktury rzeczy.

Postawa i poglądy Bacona w tej kwestii wydają się o tyle ważne i warte uwagi, że wyraźnie idą pod prąd dominującego w zachodnim myśleniu o sztuce, literaturze, humanistyce nurtu antymimetycznego. Załamanie porządku mimetycznego zrodziło się z poczucia nieprzystawalności dzieła (tekstu, obrazu) do rzeczywistości przezeń przedstawianej. Na wiele sposobów dowodzono i ujawniano fakt, że świat dzieła jest światem skonstruowanym, ostentacyjnie „zrobionym”, że przedstawienie ma się nijak do rzeczywistości, że jest raczej przegrodą między nami a rzeczą niż oknem na tę rzecz otwierającym, że realizm to tylko nazwa konwencji, w skład której wchodzi zużyty zestaw chwytów pozorujących rzeczywistość i pretendujących co najwyżej do jej przedstawienia czy opisanie. Metafora lustra, tak mocno obecna w zachodniej retoryce estetycznej i epistemologicznej, zaczęła mieć jak najgorsze konotacje. *Mimesis* opisywano w kategoriach przypominających relacje pana i niewolnika: to arbitralny, sztuczny, autorytarny i represyjny porządek mistyfikujący rzeczywistość, więziący jego użytkowników w szklanej klatce form, które skutecznie uniemożliwiają zetknięcie z „nagą” rzeczywistością. Ta ostatnia zresztą sama jest iluzją. Czy jednak w tej zrodzonej ze szczerzego odruchu poznawczego i bezsprzecznie pogłębiającej samoświadomość artystyczną pasji antymimetycznej nie wylano przypadkiem dziecka z kąpielą? Czy nie stało się tak, że efektem zarzucenia uroszczeń mimetycznych (w jakiegokolwiek postaci) jest rosnący narcyzm sztuki współczesnej? Nędza i jałowość ogromnych jej obszarów, z przyzwyczajenia już tylko sztuką zwanych, obfitujących w dzieła zajmujące się kontemplacją własnego ogona, sugerowałaby odpowiedź potwierdzającą.

W projekcie realizmu Bacona obecne są, jak widzieliśmy, bardzo intensywne zabiegi antymimetyczne. Ekspozuje on, na ile się da, sztuczność sztuki. Trudno więc posądzić go o prostoduszną naiwność ilustratora-kopisty. Ale wyraźnie to tylko *pars destruens* całego przedsięwzięcia. Cel właściwy umieszczony jest gdzie indziej. Bacon solidnie przygotowuje grunt, bo m i m o w s z y s t k o chce odnosić swoją sztukę do rzeczywistości. Chce ją malarzowsko nazywać i o niej mówić. Chce ją nie naśladować, naśladować. Realizm spojrzenia transformuje się tu w realizm obrazu. Ale nie jest to zależność prosta. Przykładowo: obecność lęku i przemocy, tak często podkreślana w jego płótnach, nie jest w żadnym razie, jak się



Cimabue, Ukrzyżowanie (odwrócone) z 1272–1274

czasem naiwnie sugeruje, zwykłą funkcją życiowych okoliczności. „Można powiedzieć, że zawsze żyłem pośród różnych form przemocy, która wywarła na mnie pewien wpływ. Jednak ta przemoc mojego życia, przemoc, wśród której żyłem, różni się od przemocy w malarstwie. Przemoc farby nie ma nic wspólnego z wojną. Ona usiłuje przemienić przemoc rzeczywistości”. (DS, 81) Zależność genetyczna więc odpada. Podobnie: „brutalność faktu”, określenie tak dla Bacona ważne, że pod pewnymi względami można by uznać je za synonim „nowego realizmu”, nie odnosi się do mniej lub bardziej uchwytnych drastyczności obrazu, ale zwraca uwagę na jakości czysto malarskie, powtórzmy raz jeszcze: na intensywność i siłę przedstawienia. „Żywa”, obserwowalna, doświadczana rzeczywistość zastyga w formie dzieła. To do niej, a nie do rozpoznawalnego tematu, odnosi się najpierw i przede wszystkim nazwa „realizm”.

Nie ma w myśleniu Bacona śladu sporu o istnienie świata. Przeciwnie: za jego rozumieniem malarstwa stoi mocne przekonanie, że świat, ze swoimi stronami przyjemnymi jak i całą swoją potwornością (zwłaszcza z tą ostatnią) naprawdę j e s t. I dalej: że sztuka jest szczególnego rodzaju aktywnością poznawczą penetrującą „świat realny” aż do granic jego poznawalności. Samo zaś malowanie ożywia beznadziejną nadzieję, że są rzadkie chwile, w których jego ukryty, do duchowego porządku należący, wymiar udaje się odsłonić. „Narzędzia, jakimi posługujemy się, są istotnie prymitywne – kij z przytwierdzoną na końcu kępką szczeciny, prostokątna deska, pigmenty, oleje”, jak pisał – ręką Herberta – w swym liście do Leeuwenhoecka Johannes Vermeer.⁷ Środki, w istocie, nie są wyszukane. Ale to niczego, gdy chodzi o to, co w materii sztuki najważniejsze, nie zmienia.

5. *Le gusta este jardín?*

Czy podoba się wam nasz ogród? Owszem, ale nie za bardzo:

„Po zdjęciu czarnych okularów
ten świat przerażający jest tym bardziej
Prawdziwy jest. Właściwe barwy



Studium Ukrzyżowania, część tryptyku F. Bacona (1962)

wpełniają na właściwe miejsca

Wąż ślizga się po wszystkim, co napotka. Właśnie nas dotknął”.⁸

Czy podoba się wam nasz ogród? No, nie całkiem. Nie zupełnie nam się podoba. Kolorowy obrazek radosnego Początku zaczął się wyrażnie. To, co z niego pozostało, tworzy już tylko zetlały dagerotyp utraconej niewinności.

Ogród malowany przez Bacona w niczym nie przypomina ogrodu Eden. To, w najlepszym wypadku, ogród zoologiczny, o ile nie, w niektórych płótnach, ogród koncentracyjny. Zadziwiająco zgodne w podkreślaniu takiego właśnie „treściowego” wymiaru realizmu obrazów Bacona są wypowiedzi oglądających.

Karpiński: „Oko wylbrzymione, usta przesunięte, deformacja nie picassowska, bez porównania bardziej realistyczna i okrutna. [podkr. DC] Wychodzi skryta zmasa każdego człowieka, coś, co budzi strach: tak być może, tak jest. Twarze zniekształcone, pogruchothane kości. Ukrzyżowanie bez odkupiającej mocy. Stałym motywem obrazów Bacona jest może nie tyle grzech pierworodny, co pierwotna skaza, obecna na twarzy i w osobowości współczesnego człowieka.”⁹

Herling-Grudziński: „Nie znam we współczesnym malarstwie równie potężnej i równie fizycznej wizji samotności człowieka rzuconego w świat, rozpiętego na samym swoim istnieniu, umęczonego nim, zagubionego w pustce rzeczywistości.”¹⁰

Nowosielski: „Zło w sztuce Bacona jest tak nieskończenie groźne właśnie dlatego, że zdaje się posiadać byt substancjonalny. Obrazy *Ukrzyżowań* Bacona wydobywają z aktu ukrzyżowania aspekt infernalny nie mający żadnego zakorzenienia w metafizycznym przewyżczeniu zła. Ukazują coś, co można nazwać złem absolutnym.”¹¹

Czyżby obrazy Bacona były malarską prefiguracją piekła? Bądźmy ostrożni. Chociaż... Ów infernalny motyw zbyt uporczywie obecny jest w opiniach o malarstwie Bacona, by go lekceważyć. Przywołajmy jeszcze jeden, tym razem, kulturowy „tekst”

Batmana Tima Burtona odesłano już, nie wchodźmy w to, czy słusznie i wedle jakich kryteriów, do narożnika z napisem „kultura masowa”. Bez względu jednak na wartościujące zaszeregowanie może być on czytany również jako metatekstowa antologia wątków i tematów współczesnej kultury popularnej i w tym, dla nas, jego wartość poznawcza. Oto w jednej ze scen demoniczny Joker, zajęty permanentną walką z siłami Dobra, odwiedza wraz ze swoją świtą muzeum w Gotham City. Ściany obwieszone arcydziełami malarstwa. Świątynia piękna. Znosi się niechybnie na bluźnierczą fiestę. I rzeczywiście: wesoła ekipa zaczyna chlastać kubłami farby po wszystkim, co znajdzie na ścianach. Rembrandt, Degas, Renoir, Vermeer... Nic nie zostaje oszczędzone. Prawie nic. W pewnym momencie Joker staje przed obrazem Bacona. Zwraca się do pomocnika: „Zaczekaj. Ten mi się podoba. Nie niszczyć go”. Swój, do swego, po swoje? Groteskowy żart to tylko czy wyraz kulturowej samowiedzy? Najkrótsza i najgłębsza definicja realizmu Bacona?

Te pytania trochę niepokoją. A nawet bardzo.

PRZYPISY

¹ J. Woźniakowski, *Co się dzieje ze sztuką*, Warszawa 1974, s. 155–156; Tadzio = Tadeusz Brzozowski.

² D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 99; dalej w tekście używam skrótu DS i podaję numer strony.

³ Próby nowego przemyślenia „niepoprawnej metodologicznie” relacji między biografią i dziełem przynosi zbiór: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1995

⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Ossolineum 1983, 1448b, 15–20

⁵ Por. P. Ricoeur, *Time and Narrative*, tłum. K. McLaughlin, D. Pellauer, Chicago 1984–1988, t.1

⁶ N. Chiaromonte, *Co pozostaje?*, przeł. S. Kasprzyśiak, „Tygodnik Powszechny” nr 37:1995, s. 8

⁷ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 168

⁸ M. Świetlicki, *Le gusta este jardín?*, w: M. Świetlicki, W. Wilczyk, 20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii, Kraków 1996 b.n.s.

⁹ W. Karpiński, *Amerykańskie cienie*, Wrocław 1997, s. 180

¹⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Warszawa 1990, s. 204

¹¹ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 11