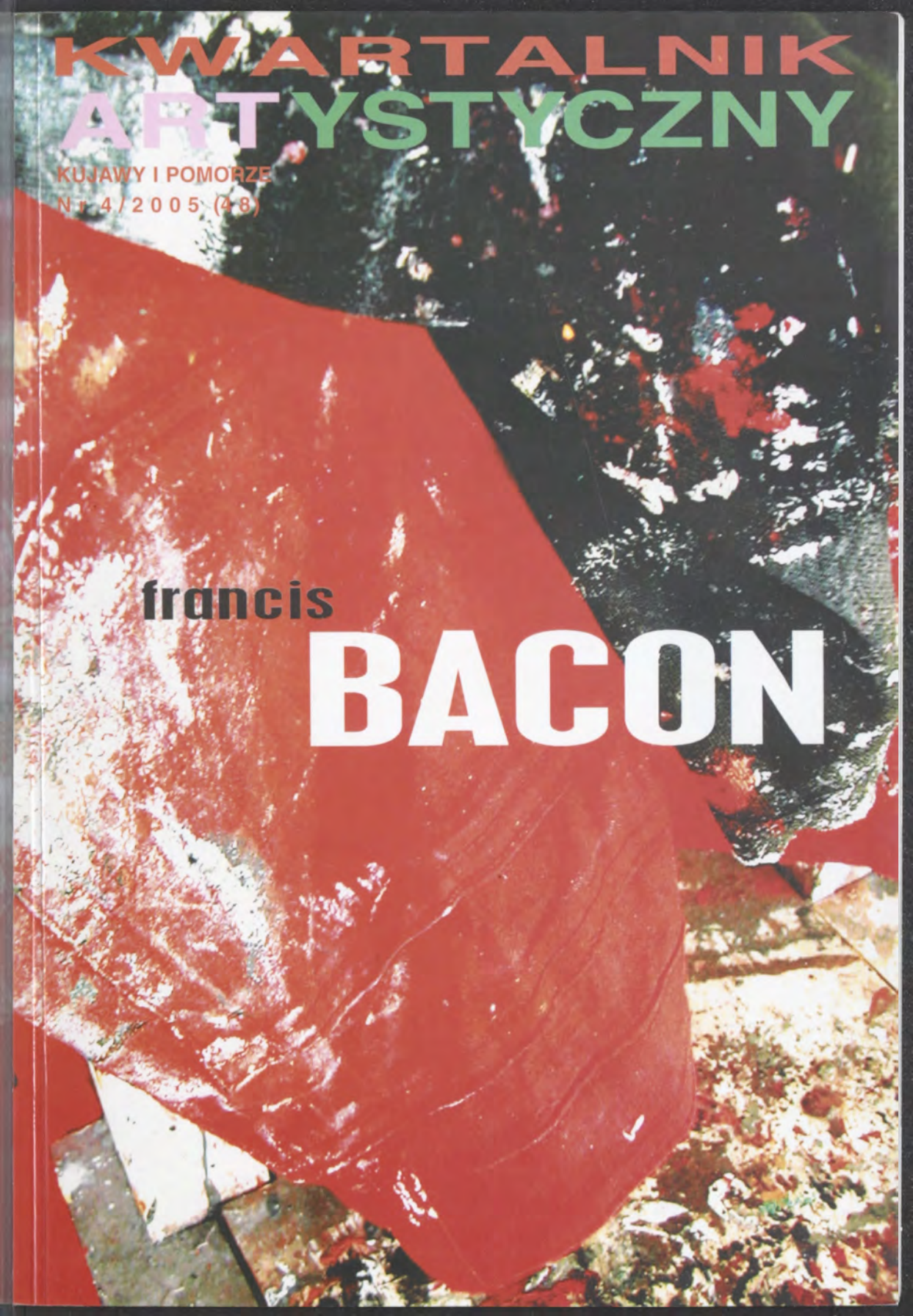


# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE  
Nr 4/2005 (48)

**francis**

# BACON



## KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

### *Zespół:*

JAN BŁOŃSKI, STEFAN CHWIN, ALEKSANDER FIUT,  
MICHAŁ GŁOWIŃSKI, MAREK KĘDZIERSKI,  
JULIAN KORNHAUSER, LESZEK SZARUGA

### *Redakcja:*

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI – redaktor naczelny  
GRZEGORZ KALINOWSKI – sekretarz redakcji  
JANUSZ KRYSZAK

### *Wydawca:*

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, Pomorska Fundacja Artystyczna ART  
przy finansowej pomocy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

### *Adres redakcji:*

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6  
tel. (0-52) 585 15 01, wew. 105; (0-52) 585 15 00, tel./fax (0-52) 585 15 06  
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com; cik@wok.bydgoszcz.com,  
www.wok.bydgoszcz.com  
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60  
tel./fax (0-56) 622 20 65

Administracja, sprzedaż i prenumerata: Renata Triebwasser  
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje Urzędowi Marszałkowskiemu  
Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi  
Miasta Torunia za pomoc finansową w wydaniu nr. 4/2005.*

Nakład: 600 egz.

*Skład, lamanie, druk i oprawa: Zakład Poligraficzny FORM-DRUK,  
85-654 Bydgoszcz, ul. Mierosławskiego 11-13, tel./fax (0 52) 341 32 38  
e-mail: form-druk@vendor.pl*

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE  
Nr 4/2005 (48)

Rok XIII

## *Spis rzeczy*

- TADEUSZ RÓŻEWICZ      barwy Rzymu / 3
- TADEUSZ RÓŻEWICZ      Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu  
dentystycznym / 7
- FRANCIS BACON      Nota biograficzna / 18
- MAREK KEDZIERSKI      Francis Bacon: śluz ślimaka i ślady ludzkiej obecności / 19
- Rozmowa*
- FRANCIS BACON w rozmowach z Michaeliem Peppiattem / 29
- SAM HUNTER      Francis Bacon: anatomia grozy / 67
- DAVID SYLVESTER      Malarz jako medium / 74
- GILLES DELEUZE      Logika wrażenia / 80
- DARIA KOLACKA      Obraz – afekt: Bacon, Stein i Eisenstein / 102
- PAWEŁ LESZKOWICZ      Homoseksualny Bacon / 114
- EWA SONNENBERG      Kobiety Bacona / 125
- DARIA KOLACKA      Spacer po Soho: modele Francisca Bacona w fotografiach  
Johna Deakina / 138
- FRANCIS BACON      Bibliografia / 143

## *Varia*

- MICHAŁ GŁOWIŃSKI      Kaszanka i śnieg / 145
- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI      Addenda / 151
- LESZEK SZARUGA      Lekturnik (17) / 155
- PIOTR SZEWC      Z powodu i bez powodu (3) / 159
- ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ      Ujrzane, w czasie zatrzymane (23) / 162

*Recenzje*

- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI      Kraina poezji / 166  
BOGUSŁAW KIERC            Coś między szczelinami / 168  
JERZY GIZELLA              Kunszt rejestrowania życia / 172  
LESZEK SZARUGA            Didaskalia / 175  
GRZEGORZ KALINOWSKI      Zagrożona tożsamość / 177

*Noty o książkach* / 183

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE  
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna:

– krajowa 35 zł      – zagraniczna 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

– krajowa 9 zł      – zagraniczna 8 USD

Prenumeratę prosimy wpłacać na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział Bydgoszcz  
68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny”

Tadeusz Kościuszko

barwy Rzymu

czytalem gdzieś kiedyś

pisząc prozę

„barwy Rzymu”

przemiotła ten tekst

na narzę ciemne

obskurne

podwórko

poliska tłumacza

(przepraszam nazwiska nie pamiętam)

„patat pittich mi wystarczy”

portarzem za Medyceuszem

Q ~~nie ten~~ jestem we Florencji

y ~~nie ten~~ młodszy o 44 lata

idę przez most w blasku złota

nad gęstą gliniastą zieloną

wodą Arno

rzeka leży ledwie dysząc

w kamiennym korycie

jak zółknący w stoncu

stary pies

zar leje się z białego nieba  
wchodzę do ogrodów  
fontanna cieni pinie      garść wody  
smak wody na wargach  
na języku ~~zimny~~  
jak noż zimny ostry  
krople wody na ~~skórze~~ twarzy  
pałac pittich mi wystarczy  
portarram za Medyceuszem

siedzę w cieniu  
za chwilę wejdę  
do wnętrza ~~pałacu~~ &  
~~pałacu~~

"jestem skoczliwy"  
} ~~mię~~ do siebie  
taka cicho

bo to jest moja  
Tajemnica  
~~we Florencji~~ we Florencji.

*Tadeusz Różewicz*

## barwy Rzymu

czytałem gdzieś kiedyś  
piękną prozę  
„barwy Rzymu”  
przeniosła ten tekst  
na nasze ciemne  
obskurne  
podwórko  
polska tłumaczka  
(przepraszam nazwiska nie pamiętam)

„pałac pittich mi wystarcza”  
powtarzam za Medyceuszem  
jestem we Florencji  
młodszy o 44 lata  
idę przez most w blasku złota  
nad gęstą gliniastą zieloną  
wodą Arno  
rzeka leży ledwie dysząc  
w kamiennym korycie  
jak żółknący w słońcu  
stary pies

żar leje się z białego nieba  
wchodzę do ogrodów  
fontanna cień pinie  
garść wody

smak wody na wargach  
na języku  
jak nóż zimny ostry  
krople wody na twarzy

„pałac pittich mi wystarcza”  
powtarzam za Medyceuszem

siedzę w cieniu  
za chwilę wejść  
do wnętrza

„jestem szczęśliwy”  
mówię do siebie

cicho

bo to jest moja  
Tajemnica  
we Florencji

*Tadeusz Różewicz*





Fot. Elżbieta Lempp

*Tadeusz Różewicz*

Francis Bacon

czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym\*

przed trzydziestu laty  
zaczęłam deptać Baconowi po piętach

szukałam go w pubach galeriach  
sklepach rzeźniczych  
w gazetach albumach fotografiach

spotkałam go w Kunsthistorisches Museum  
we Wiedniu stał przed portretem  
Infantki Małgorzaty  
*Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid*  
Diego Rodriguez de Silva y Velázquez

mam go pomyślałam  
ale to nie był on

po śmierci  
po odejściu Francisca Bacona  
umieściłam go pod kloszem  
chciałam obejrzeć malarza  
ze wszystkich stron

\* w: *zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

biorąc pod uwagę  
jego naturalną skłonność  
do ucieczki do znikania  
do picia

do przemieszczania się  
w czasie i przestrzeni  
od pubu do pubu  
w postaci barokowego *putto*  
który zgubił kapelusz  
i czerwoną skarpetkę  
musiałem go  
unieruchomić

przez kilka tygodni  
chodziłem do Tate Gallery  
zamykałem się z nim  
i zjadałem oczami

trawiłem jego straszną  
sztukę mięsa kopulowanie padliny  
zamknięty w sobie  
prowadziłem dalej mój dialog  
ze Saturnem który był zajęty  
zjadaniem własnych dzieci  
*człowieka tak się zabija jak zwierzę*  
*widziałem furgony porąbanych ludzi*  
*którzy nie zostaną zbatwieni*  
pisałem w roku 1945

Bacon pod wpływem alkoholu  
robił się ciepły towarzyski  
szczodry gościnnie  
fundował znajomym  
szampana kawior  
zamieniał się w anioła  
ze skrzydłem zanurzonym

w kuflu piwa  
większość moich obrazów – mówił –  
została wykonana przez człowieka  
w stanie Niepokoju

przy malowaniu pewnego tryptyku  
pomagałem sobie piciem  
tylko raz pomogło  
powiedział niewyraźnie  
malując palcem na szkle  
Lager Beer Lager Beer  
malowałem w roku 1962  
ukrzyżowanie  
czasami na kacu  
ledwo wiedziałem co robię  
ale tym razem pomogło

Bacon osiągnął transformację  
ukrzyżowanej osoby  
w wiszące martwe mięso  
wstał od stolika i powiedział cicho  
tak oczywiście jesteście mięsem  
jesteście potencjalną padliną  
kiedy idę do sklepu rzeźniczego  
zawsze myślę jakie to zdumiewające  
że to nie ja wiszę na haku  
to chyba czysty przypadek  
Rembrandt Velázquez  
no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie  
ciała oni się modlili przed malowaniem  
a my gramy  
sztuka współczesna stała się grą  
od czasów Picassa wszyscy gramy  
lepiej gorzej

czy widziałeś rysunek Dürera  
dłonie złożone do modlitwy

oczywiście pili jedli mordowali  
gwałcili i torturowali  
ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie  
w żywot wieczny

szkoda że... my...  
nie dokończył i odszedł w sobie wiadomą  
stronę  
minęły lata  
w łowach na Bacona  
pomagał mi Adam  
poeta tłumacz  
właściciel krótkopisu  
zamieszkały w Londynie  
i Norwich  
12 czerwca 1985 roku  
pisał do mnie:

*Kochany Tadeuszu  
byłem dziś na wielkiej wystawie Bacona  
i myślałem, że Ty miałbyś z niej dużo  
satysfakcji. Ja zaś poszedłem dość opornie.  
Ale nie żałuję, bo te wczesne nadgryzione głowy  
są kompozycyjnie i kolorystycznie  
bardzo efektowne. Natomiast nie przekonały  
mnie nowe obrazy. Jak Ci już pisałem  
przyjadę do Wrocławia (...)  
na odwrocie reprodukcja Head IV*

przecież ja Adamie  
nie mogę powiedzieć  
Baconowi  
On nie zna języka polskiego  
ja nie znam języka angielskiego  
powiedz mu że debiutowałem *Niepokojem*  
w roku 1947

pisalem: różowe ideały  
poćwiartowane  
wiszą w jatkach (...)

W roku 1956 pisalem:

jeszcze oddychające mięso  
wypełnione krwią  
jest pożywieniem  
tych form doskonałych

zbiegają się tak szczelnie nad zdobyczą  
że nawet milczenie nie przenika  
na zewnątrz (...)

*the breathing meat  
filled with blood  
is still the food  
for these perfect forms*

obaj wędrowaliśmy  
przez „Ziemie jałową”

Bacon opowiadał że lubi  
oglądać swoje obrazy przez szybę

nawet Rembrandta  
lubi za szkłem  
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby  
które odbijają się w szybie  
zamazują obraz  
przechodzą  
ja  
nie cierpię obrazów za szkłem  
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś  
oglądałem kilku Japończyków  
nałożonych na uśmiech Mony Lisy

byli bardzo ruchliwi  
Gioconda została unieruchomiona  
w szklanej trumnie  
po tej przygodzie  
już nigdy nie wybrałem się do Luwru  
Gioconda uśmiechała się pod wąsem  
Bacon zamknął w klatce  
papieża Innocentego VI  
potem Innocentego X  
i Piusa XII  
Infantkę Małgorzatę w błękicie  
jeszcze jakiegoś sędziego prokuratora  
wszystkie te osoby zaczęły krzyżeć

w roku 1994  
14 lutego  
w dniu Świętego Walentego  
na szklanym ekranie  
ukazał mi się Francis Bacon  
okrągła głowa owalna twarz  
wymięty garnitur  
słucham Bacona  
patrzę na portret  
na czerwoną twarz papieża Innocentego VI  
patrzę na łagodną buzię Infantki

próbowałem pokazać  
pejzaż jamy ustnej  
ale mi się nie udało  
mówił Bacon  
w jamie ustnej znajduję  
wszystkie piękne kolory  
obrazów Diego Velázqueza

szyba tłumi krzyk  
pomyślałem  
Bacon przeprowadzał swoje operacje

bez znieczulenia  
przypomina to praktyki  
XVIII-wiecznych dentystów  
*Zahnextraktion*  
przecinali też wrzody czyraki karbunkuły  
to nie boli mówił do Infantki  
proszę otworzyć buzię  
niestety nie mam środków znieczulających  
to będzie bolało  
Infantka na fotelu ginekologicznym  
Papież Innocenty VI na fotelu elektrycznym  
Papież Pius XII w poczekalni  
Diego Velázquez  
na fotelu dentystycznym  
przyjaciel *George Dyer*  
*before a Mirror – 1968*  
albo na sedesie...

malowałem otwarte usta  
krzyk Poussina w Chantilly  
i krzyk Eisensteina na schodach  
malowałem  
na kanwie z gazet  
reprodukcji reprodukcji  
w kącie mojej pracowni  
leżała kupa gazet fotosów  
jako młody człowiek  
kupiłem sobie w Paryżu  
książkę o chorobach jamy ustnej  
Bacon rozmawiał z Davidem Sylvestrem  
i nie zwracał na mnie uwagi

chciałem go sprowokować  
więc zapytałem czy słyszał  
o gnijącej jamie ustnej Sigmunda Freuda  
pod koniec życia nawet wierny  
pies uciekał od swego pana

nie mogąc znieść smrodu  
czemu Pan nie malował  
podniebienia zjedzonego  
przez pięknego raka  
Bacon udawał że nie słyszy

te pańskie modele drą się  
jak odzierane ze skóry chmury  
znów pan posadził papieża  
Innocentego któregoś  
w piekarniku  
znów pan chce tej cichej  
sennej pięknie ułożonej i namalowanej  
Infantce  
zaaplikować  
*„die Applizierung“ des Klistiers*

chciałem prosić Adama  
o pomoc ale Adam  
uśmiechnął się  
jadł „kanapkę” z tuńczykiem  
i pił heinekena

powiedz mu Adamie  
powiedz mu  
proszę „po angielsku”  
że dla mnie zamknięte usta  
są najpiękniejszym krajobrazem

usta Nieznajomej z Florencji  
Andrea Della Robbia  
*Ritratto d'Ignota*  
*Portrait of Unknown Woman*

i powiedz mu jeszcze  
że Franz Kafka bał się otwartych  
ust i zębów pełnych mięsa i złotych koronek



umieściłem to w sztuce *Putapka*  
która była grana w Norwich  
szkoda że Bacon nie namalował  
portretu Eliota cierpiącego  
na zapalenie okostnej  
z twarzą owiniętą w kraciatą  
chustkę

Adam jadł teraz kanapkę  
z wędzonym łososiem  
Tadeuszu! to już trzeci kufel  
ostrzegalem Cię że guinness  
jest mocny  
spytaj pana Franciszka  
czy wie co powiedział Wondratschek  
o ustach i zębach  
Adam schował krótkopis

*Der Mund ist plötzlich  
der Zähne überdrüssig*  
powiedział Wondratschek

Bacon powiedział do kufła piwa  
nigdy nie udało mi się  
namalować uśmiechu  
zawsze miałem nadzieję  
że będę zdolny namalować usta  
tak jak Monet namalował  
zachód słońca

a malowałem  
usta pełne krzyku i zębów

ukrzyżowanie? jeszcze raz powtarzam  
to jedyny obraz  
który malowałem po pijanemu  
ale ani picie ani narkotyki

nie pomagają w malowaniu  
tyle że człowiek robi się rozmowny  
a nawet gadatliwy

żegnaj Francis Bacon  
napisałem o Tobie poemat  
już nie będę Cię szukał  
koniec kropka  
a! jeszcze tytuł poematu  
*Francis Bacon*  
czyli  
*Diego Velázquez*  
*na fotelu dentystycznym*  
prawda, że niezły  
żaden z irlandzkich  
czy angielskich krytyków  
i poetów  
nie wymyślił  
takiego tytułu  
może niepotrzebnie  
dodałem jeszcze do tytułu  
ten długi poemat  
ale człowiek przy piwie  
robi się rozmowny  
a nawet gadatliwy

*luty 1994 – marzec 1995*

*Tadeusz Różewicz*



FRANCIS BACON

## Francis Bacon (1909–1992)

1909 – 28 października przychodzi na świat w Dublinie – w rodzinie angielskiej, prawdopodobnie wywodzącej się z linii wielkiego filozofa Francisca Bacona. Ojciec jest hodowcą koni wyścigowych.

1914 – wybuch wojny, rodzina przenosi się do Anglii, następnie przebywa na przemian w Anglii i Irlandii. Francis z powodu astmy uczy w domu prywatni korepetytorzy.

1925 – po burzliwych kłótniach z ojcem, opuszcza dom, mieszka w Londynie, podróżuje do Berlina i Paryża, gdzie ogląda prace Picassa, które inspirują go do własnych prób (rysunki i akwarele). Od zetknięcia się Bacona z *Rzezią nicotyniłek* Poussaina w Chantilly, obrazu, który porusza jego wyobraźnię, zaczyna się fascynacja dawnymi mistrzami.

1929 – wraca do Londynu, gdzie spędzi większą część życia w mieszkaniach i pracowniach najczęściej w dzielnicy South Kensington. Próbuje szczęścia jako architekt wnętrz, projektuje meble i dywany. Chce zostać projektantem, ale często ima się też innych zajęć.

1933 – pierwsze znaczące obrazy, wśród nich seria Ukrzyżowań. Wystawia w znanej Mayor Gallery. Pozytywne recenzje, słowa zachęty od wpływowych krytyków i ludzi sztuki.

1934 – Ogląda film Eisensteina *Pancernik Potiomkin*. W domu przyjaciela zakłada Transition Gallery, w której wystawia obrazy i gwasze – jednakże bez powodzenia, ani u krytyki, ani u kupujących. Zrazony, zaczyna grać w kasynach.

1936 – jego prace nie zostają przyjęte na Międzynarodową wystawę surrealistów.

1937 – bierze udział w wystawie *Młodzi malarze brytyjscy*, zorganizowanej przez Erica Halla, kochanka i mentora, który przez długie lata będzie odgrywał rolę jego opiekuna.

Umiera ojciec Bacona.

1940–1943 – Francis, zwolniony ze służby wojskowej z powodu astmy, przebywa przez rok w hrabstwie Hampshire, następnie wraca do Londynu, gdzie niszczy większość swoich obrazów.

1944–1946 – lata przełomu. Bacon wraca do malarstwa. Kończy *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania*. Pierwszy znaczący sukces w Londynie (kwiecień 1945) w Lefevre Gallery. Jedzie do Paryża, gdzie Musée d'art moderne przyjmuje *Obraz* na międzynarodową wystawę sztuki współczesnej. Rozpoczyna współpracę z Eriką Brausen z londyńskiej Hanover Gallery. Spędza długie miesiące w Monako, gdzie zaczyna się jego przyjaźń z Grahamem Sutherlandem.

1948 – Brausen sprzedaje *Obraz* nowojorskiemu Museum of Modern Art.

1949 – wystawa indywidualna w Hanover Gallery. Zaczyna malować serię *Głowy*, w której pojawia się pierwszy raz krzyżujący Papież. Entuzjastyczne przyjęcie ze strony części krytyków.

1950 – wystawia w Hanover Gallery, maluje trzy obrazy inspirowane portretem Velázquez, przedstawiającym Papieża Innocentego X. Kilka tygodni uczy w Royal College of Art. Odwiedza matkę w Afryce Południowej. Po drodze zatrzymuje się w Kairze, gdzie wielkie wrażenie wywierają na nim starożytności egipskie.

1953 – pierwsza zagraniczna wystawa indywidualna w Nowym Jorku

1956 – przebywa w Tangerze, który będzie odwiedzał kilkakrotnie w ciągu następnych trzech lat. Poznaje Petera Lacey'ego, kochanka, z którym zwiąże się na długie lata.

1957–1958 – wystawy indywidualne w Paryżu, Rzymie, Turynie, Mediolanie. Podpisuje umowę z londyńską Marlborough Fine Art Limited.

1959 – wystawa na Biennale w São Paulo.

1960 – poznaje Alberto Giacomettiego.

1962 – maluje tryptyk *Trzy studia Ukrzyżowania*. Retrospektywa w londyńskiej Tate Gallery, pokazywana także w Mannheim, Turynie, Zurychu i Amsterdamie. Śmierć Petera Lacey'a.

1963 – *Trzy studia Henrietty Moraes*.

1964 – jego nowym partnerem jest George Dyer.

1965 – wielki tryptyk *Ukrzyżowanie*. Retrospektywa w Hamburgu, Sztokholmie i Dublinie.

1966 – *Portret George'a Dyera na rowerze*. *Trzy studia Isabel Rawsthorne*. Poznaje Michela Leiris'a

1968 – wyjeżdża do Nowego Jorku z okazji wystawy w tamtejszej galerii Marlborough Gersan.

1971 – wielki sukces retrospektywy w paryskim Grand Palais. W tym samym czasie w pokoju hotelowym umiera z przedawkowania narkotyków George Dyer.

1972–1974 – seria tryptyków związanych ze śmiercią Dyera.

1977–1978 – wystawy w Meksyku i Caracas.

1983 – wystawy w Japonii.

1984 – *Trzy studia Johna Edwardsa* (młodego przyjaciela i ostatniego z życiowych partnerów malarza).

1985 – retrospektywa w Tate Gallery.

1988 – wystawa w nowojorskim Metropolitan Museum

1992 – 28 kwietnia umiera na serce w czasie podróży do Madrytu.



Crucifixion (Ukrzyżowanie) 1933, olej na płótnie 60,5x47,5 cm  
kolekcja prywatna

Marek Kędzierski

## Francis Bacon: śluz ślimaka i ślady ludzkiej obecności

Francis Bacon przez całe życie próbował zestawiać z sobą przeciwne wartości, mieszać nie pasujące do siebie substancje, przyglądać się grze antagonistycznych elementów, nie tyle godzić żywioły, ile ewokować je w dynamicznej relacji, w niesłabnącym napięciu. Tak w życiu, jak w malarstwie i w wypowiedziach o nim, z lubością żonglował wysokim i niskim, *sacrum* i *profanum*. Pod naporem fal, które prowokowała jego twórczość, burzyły się schematy i hierarchie, uważane dotąd za niewzruszone.

Już 23-letni artysta-samouk, po odniesieniu skromnego sukcesu jako dekorator wnętrz, malował obrazy na motywach Ukrzyżowania. *Grisaille* z 1933 roku „o dużym ziarnie, przypominający ektoplazmę albo zdjęcie rentgenowskie, przedstawia figurę na Krzyżu, która jest jednocześnie fantomem i szkieletem”<sup>1</sup>. Wpływowy krytyk Herbert Read zamieścił w książce *Art Now* reprodukcję jednego z tych *Ukrzyżowań* – tuż obok pracy Picassa. Znany właściciel galerii, Freddy Mayor włączył Bacona do zbiorowej wystawy w październiku 1933 roku. Zaś ważny kolekcjoner, Sir Michael

<sup>1</sup> David Sylvester, *Looking Back at Bacon*, London 2000.

Sadler, kupił obraz, który tak mu przypadł do gustu, iż zamówił u młodego artysty portret na podstawie zdjęcia rentgenowskiego swej czaszki. „Młodemu artyście” wrócono „szybką karierę” – nieczęsto debiutantowi sekundowały aż trzy tak ważne w świecie sztuki postaci – ten jednak, coraz bardziej krytyczny wobec własnej twórczości, niezbyt przekonany, że czegoś się nauczył, przez wiele lat nie pokazywał publicznie swych obrazów, tylko je niszczył, i żeby nie myśleć o ich mankamentach, oddawał się temu, co już opanował z dużą dozą perfekcji: alkoholowi, grom hazardowym i poszukiwaniu przelotnych miłości.

O tych wczesnych próbach z przedstawieniem Ukrzyżowania nie miał później dobrej opinii, ale wciąż mierzył się z wielkim tematem i za właściwy początek swego dzieła uznał inną jego wersję – *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania* (patrz reprodukcje nr 4, 5, 6 w bloku ilustracji) z 1944 roku, tryptyk wystawiony rok później w londyńskiej galerii Lefevre. Kontrast nie mógłby być większy. Monochromatyczności płótna z 1933 roku przeciwstawia się agresywna jaskrawość pomarańczowego koloru w tryptyku. Trzy dziwne, samotne stwory, których szare ciała wykazują cechy zwierzęce i ludzkie, to emanacja bólu, strachu i złości – a przynajmniej tak mogli je dla siebie definiować odwiedzający galerię. Podobno większość zwiedzających czuła się nieswojo w obliczu tych enigmatycznych przedstatwień. Enigmatyczność idzie u Bacona w parze z przemocą – może nawet ją wzmacnia i nadaje jej charakter emblematyczny.

O lepszej reakcji publiczności artysta nie mógł marzyć. „...postaci pół-ludzkie, pół-zwierzęce, wciśnięte w niską, pozbawioną okien przestrzeń o dziwnych proporcjach. Były zdolne gryźć, kłuć i ssać, miały długie szyje jak u węgorza, ale inne aspekty ich zachowania osnute były tajemnicą. Wywołały całkowitą konsternację. Nie wiedzieliśmy, jak je nazwać ani jak nazwać uczucie, które mieli ci, co je oglądali. Potraktowane zostały jak dziwaczne monstra nie mające nic wspólnego z codziennymi troskami ludzi, wytwór fantazji kogoś tak ekscentrycznego, że na dłuższą metę nie powinno się przywiązywać do nich najmniejszej wagi”<sup>2</sup> – takie wrażenie po obejrzeniu wystawy miał krytyk John Russel, późniejszy autor jednej z podstawowych monografii twórczości Bacona.

<sup>2</sup> John Russel, *Francis Bacon*, London 1971.

Bacon uczył się sam, ale na wielkich – tak dawnych mistrzach (od czasu kiedy jeszcze w 1927 roku w Chantilly zauroczyła go *Rzeź niewiniątek* Poussina), jak i mistrzami nowej daty – do tej kategorii należał na przykład Picasso, z którego biomorfami pokrewieństwo w tryptyku było oczywiste. W *Trzech studiach* można doszukać się również innych kreatywnych zapożyczeń, motywów czerpanych z tradycji malarskiej (chusta z *Wysztydanego Chrystusa* Matthiasa Grünewalda) oraz literackiej (Erynie z *Orestei*, której fragmenty Bacon lubił cytować w angielskim przekładzie, jak choćby: „*The reek of human blood smiles out at me*” – „Uśmiecha się do mnie odór ludzkiej krwi”).

Zakorzenie w tradycji chrześcijańskiej potwierdza też seria obrazów na podstawie portretu Innocentego X Velázqueza, ale Bacon czerpał z tej tradycji – dosłownie – według własnego widzimisię. Wprowadził zaczął „karierę” malarską od Ukrzyżowania, wizerunków Papieża i innych motywów religijnych, ale robił to bez nabożności, przeciwnie – z dezynwolturą. Jednakże choć okazywał nonszalancję, nawet impertynencję, brak respektu dla żywionych tradycyjnie uczuć czy powszechnie szanowanych instytucji, „krzyczący papież” należą do tych obrazów, których przekaz jest bliski uniwersalnemu, nawet jeśli trudno sprecyzować, co jest tym przekazem.

Obraz Velázqueza, który posłużył za bezpośrednie źródło serii papiejskiej, nie stał w muzeum, lecz został wzięty z reprodukcji w piśmie ilustrowanym. Również Ukrzyżowanie to motyw wszechobecny w kulturze wysokiego i niższego obiegu – tak w muzeach, jak i na straganach, w sztuce wysokiej i „paralelnej”, czyli w pismach ilustrowanych, na plakatach, na szyldach i wystawach sklepów, tudzież w uważanych za ubogie siostry prawdziwej sztuki – kinie i fotografii. Tandetę i kicz wykorzystywał artysta na równych prawach jak arcydzieła w Luwrze. A podobny zwierzo-człowieko-upiór jak w *Trzech studiach* pojawia się na o rok wcześniejszym płótnie *Figure Getting out of the Car* (*Postać wysiadająca z samochodu*), namalowanym na podstawie zdjęcia sfotografowanego przed swym mercedesem... Adolfa Hitlera.

Zestawianie wysokiego i niskiego, świętego z pogańskim, wzniosłego z wulgarnym, zwierzęcym, odpychającym, ukrzyżowane mięso i inne drastyczne,

jątrzące przedstawienia – wszystkie te okrutne wizje baconowskie, choć nie można ich do tego zredukować, odzwierciedlają emocjonalną aurę panującą w powojennej Europie, są niewątpliwie związane ze wstrząsem wywołanym horrorem II wojny światowej, niewyobrażalnym wcześniej, mimo iż historia ludzkości pełna była krwawych jatek, okrucieństwa i zabijania. Malarstwo Bacona można traktować jako refleks, instynktowny odruch „systemu nerwowego”, produkt wyobraźni, atakowanej zewsząd treściami związanymi ze zgrozą wojny i przemocy. Nie sposób było ich zneutralizować nawet w stolicy zwycięskiego mocarstwa, które ani nie zaznało okupacji, ani nie splamiło się kolaboracją, jak wiele innych krajów.

Stąd dosadność, świadomość zniszczonej hierarchii wartości, rozsypania się w pył uważanych za niewzruszone idealów, poczucie, że o świecie nie sposób już myśleć tak, jak przedtem. Bacon nigdy zapewne nie miał wątpliwości, że gwałt i okrucieństwo są dominującymi cechami ludzkiego charakteru, ale potwierdzenie tego na taką skalę przez drugą wojnę światową sprawiło, że trudno było utrzymywać, iż jego wizje to tylko egzotyka ekscentrycznego umysłu stojącego z dala od tego, czym „żyło” społeczeństwo.

Bacon przedstawiał się jako niewierzący w jakąkolwiek transcendencję, absolutny laik. Jego sztuka – twierdził – nie posiada nie tylko otoczki religijnej, ale i moralnej, z czym łatwo było zgodzić się patrzącym na jego dzieło przez pryzmat jego życia prywatnego, które często bywało ekscesywne. Zresztą on nigdy nie starał się ukrywać, że lubi owo „bez umiaru”, nie był hipokrytą, przeciwnie, jego otwartość graniczyła z ekshibicjonizmem. Nie martwił się zbyt potępieniem, *au contraire*, z nonszalancją nic sobie z tego nie robił, że ktoś mu robi wyrzuty. O tym, jakim wstrząsem była dla niego śmierć George'a Dyera dowiemy się nie bezpośrednio z jego wypowiedzi, lecz z obrazów, na których postać tego narkomana z londyńskiego półświatka urasta do reprezentanta losu ludzkiego, cierpiącej ludzkości *tout court*. Anarchiczna wolność Bacona wystawiała go na niebezpieczeństwo, jako malarz odsłaniał się, stawał się podatny na zranienie.

Aby nic nie było zbyt wysoko, Bacon konsekwentnie sprowadzał wszystko na ziemię (a nawet niżej!). Chrystus, Papież, Oresteia łatwo znajdują przeciwwagę w wyobrażeniach z przeciwnego bieguna, obrazach umywalek,



ubikacji, strzykawek, wymiotujących ludzi, jakie zazwyczaj pomija się (malarzskim) milczeniem. Gdyby mu zasugerować, że ochlap mięsa na Krzyżu to nie tylko bluźnierstwo wobec Boga, ale i napomnienie ludzkości, sprzeciw wobec hipokryzji, odparłby pewnie, że robi tylko to, na co ma ochotę, a nie ma akurat ochoty napominać ludzi.

Na obrazach Bacona z założenia nie ma religii, nie ma folkloru, symbolizmu, nie ma egzotyki, archaizacji, a przynajmniej nie więcej jest tego niż można z nich wyczytać. Anegdota, narracyjność i ilustracja poddane zostały, tak to nazwijmy, malarzkiej dekonstrukcji, zaś portretowani ludzie, wnętrza, przedmioty – deformacji, zresztą deformacji tylko z punktu widzenia tych, co szukają w malarstwie ilustracyjności. On wolał wyrażać doznania, pokazywać życie ludzkie w jego „najmocniejszym wyrazie”.

Jest u Bacona staroświeckie, przed-postmodernistyczne przywiązanie do formy, to do niej odnosi się, jeśli w ogóle, intencja wiodąca. Brytyjski malarz ma jasną świadomość tego, czym odróżnia się i odcina tak od impresjonizmu, kubizmu, surrealizmu, jak i ekspresjonizmu, a jeszcze bardziej zdecydowanie od sztuki abstrakcyjnej, jałowej z jego punktu widzenia, bo nie wytwarza ona – właściwego sztuce najwyższej – napięcia.

Wypracował sobie, czysto pragmatycznie, własną unikalną, charakterystyczną tylko dla niego poetykę malarzką, nasyconą wieloznacznością, pełną niejasności (choć na obrazach nie brakuje ostrego światła), w której niedopowiedziane sąsiaduje z powiedzianym aż nadto dobitnie, nieostre ze zbyt ostrym, wielobarwne z monochromatycznym. Napięcie, którym żyją jego obrazy, wytworzone jest na płótnie przez zestawienie płaskiego i fakturalnego, aktywnego i pasywnego, specyficznie nacechowanego i neutralnego, przestrzeni apollinijskiej i dionizyjskiej. Jak to ujmuje Michel Leiris: malowidła Bacona mają partie gorące, gdzie wszystko jest w stanie wrzenia, i zimne, gdzie nic się nie dzieje<sup>3</sup>.

Warsztatowo metoda Bacona polega, między innymi, na tym, by dać farbom autonomię (manipulować nią na wiele praktycznie sprawdzanych sposobów, wycierać, dodawać ziemi, piasku), tak, żeby kolor wspólnie z przypadkiem

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait...*, Seuil, l'ecole des lettres, Paris 2004.

zasugerował obraz czekającemu i nadzorującemu taki proces artysty, żeby nieoczekiwanie „coś powstało samo”. Choć twórca nie ma celu nadrzędnego w sensie tematycznym czy ideologicznym, to przecież niczego sobie z góry nie zakazując, chce mieć wolność wykorzystania czegokolwiek, co mu się spodoba, na co tylko natrafi przypadkiem jego uwaga „skanująca” nieświadomie tak świat wokół, jak i swe własne treści.

Proces twórczy zakłada u Bacona zdanie się na przypadek i intuicję, artysta czeka, aż łup znajdzie się w jego zasięgu. Malarz podejmuje, chciałoby się rzec: klasyczny wątek, do którego w tradycji literackiej nawiązywał np. Goethe w wierszu *Podróż w góry Harzu w zimie*:

*Dem Geier gleich  
Der auf schweren Morgenwolken  
Mit sanftem Fittich ruhend  
Nach Beute schaut,  
Schwebt mein Lied  
(Harzreise im Winter)*

Na kształt sępa  
co na ciężkich porannych chmurach  
spocząwszy miękkim skrzydłem,  
śledzi za łupem  
niech się waży ma pieśń.  
(przełożyła Zofia Ciechanowska)

W życiu hedonista, w sztuce pedant – acz żywiołowy i chaotyczny, w poglądach na świat – pesymista, ale pełen witalności, Bacon fascynująco ciekawie potrafi też mówić, zwłaszcza, kiedy za język ciągną go tacy pobudzający myślowo interlokutorzy jak David Sylvester, Michel Archimbaud czy Michael Peppiatt.

W dzisiejszych czasach – ubolewa nieco Milan Kundera (w przedmowie do rozmów Bacona z Archimbaudem) – kiedy artyści komentują własne dzieła, „ciężar dyskursu uniwersyteckiego tak bardzo nad nimi ciąży, nawet wtedy, kiedy mówią o swej praktyce, że już nie potrafią wypowiadać się w taki sposób, jak artyści (prosto), tylko tak, jak profesorowie (żargonem, teoretyzując). Buntował się kiedyś przeciw temu Gombrowicz: artyści mówiąc o sztuce stracili własny język; padli ofiarą narzucanej przez naszą epokę reguły: Im bardziej uczone, tym głupsze”.

Bacon nie mówi o sztuce w uczony sposób, ale wypowiadając się jakby od niechcienia dużo nas uczy. Bardzo pobudzająca jest zwłaszcza lektura jego konwersacji z Davidem Sylwestrem, w którym znalazł nie tylko partnera intelektualnego na równym poziomie, lecz i kogoś myślącego na tej samej długości fali, a przy tym odczuwającego podobną przyjemność z...

chodzenia na skróty, w poszukiwaniu błyskotliwej konkluzji, po to by uciąć nią dyskusję na temat jakiegoś nierozwiązywalnego problemu. Sylwestrowi często udawało się uchwycić na żywo *esprit* malarza, lapidarnie, z elegancką lekkością wyduszał z Bacona coś, w czym odsłaniała się naraz „źródłowo prezentująca” osobowość artysty. Także w innych rozmowach jest Bacon systematycznie niesystematyczny, przechodzi z tematu na temat, a przecież z jego uwag wylania się intelektualnie przenikliwa konstrukcja, pełna elokwencji i konsekwencji. Prawie nie ma dla niego tabu, pewność siebie pozwala mu też bez skrępowania mówić o własnych klęskach.

I trzeba by jeszcze wymienić sugestywność metafor – przy całej ich dosadności (a może: dzięki tej dosadności): „Chciałbym, żeby moje obrazy wyglądały tak, jakby przeszedł po nich człowiek, jak ślimak – zostawiając za sobą ślad ludzkiej obecności i tropy pamięci minionych zdarzeń, tak jak ślimak pozostawia za sobą śluz”.

Jest synem swej epoki, epoki modernistów. Po świecie nie oczekuje wiele. Dla Bacona, głębokiego pesymisty, tylko system nerwowy, niejako wbrew temu, co rozumowi dostarcza życiowe doświadczenie, kieruje nas wciąż w stronę życia (wobec rozumu malarz zajmuje postawę subwersyjną, ale podważa rozum z niesłyszana logiką). Po sztuce natomiast oczekuje Bacon czegoś więcej. Wyznaje, podobnie jak inni twórcy tamtej epoki, jak Alberto Giacometti i Samuel Beckett (*nota bene* obaj, jak Bacon, są figuratywni – abstrakcja beckettowska wychodzi zawsze od realistycznej obserwacji – i łączą w metodzie twórczej realizm i nieświadomość), staroświeckie dzisiaj przekonanie, że sztuka może do czegoś dotrzeć, odkryć ją i k a ś prawdę, a nawet coś w świecie zmienić.

Upraszczaając sprawę, można by powiedzieć, że rodzaj weryzmu, do którego pretenduje Bacon jako artysta, to nie prawda psychologiczna wydumana na podstawie tego, z czym nauczyliśmy się łączyć fotograficznie odwzorowane wyglądy – na przykład portretowanej postaci – lecz intuicyjnie odkryta lub odnaleziona prawda o *esprit* portretowanej postaci, którą jednocześnie podważa i poświadcza fotograficzna wierność (lub brak takowej) niektórych szczegółów. Według formuły: rozkładać na części, a jednocześnie złożyć w taką całość, by osiągnąć efekt obcowania nie z ciałem, lecz z całą osobą, ludz-

kim bytem z krwi i kości. Ważny jest nie tyle realizm przedstawienia, ile realność przedstawionego wizerunku, psychologiczno-fizyczna, nie intelektualna. Mówiąc o prawdziwości wizerunku, Bacon używa słownictwa w rodzaju: emanacja, pulsacje, energia.

Inaczej to ujmując, sztuka, która porusza, wstrząsa, musi być dla Bacona figuratywna, ale jej celem nie jest przedstawienie pewnego wycinka zmysłowo dostrzegalnej rzeczywistości, lecz raczej docieranie za pomocą elementów należących do repertuaru malarstwa figuratywnego do jakiegoś skrytego jądra emocji witalnej, która dla malarza była równoznaczna z energią życiową, zaś widza miała poprowadzić do ukrytych pokładów własnych emocji, które zazwyczaj nie ulegają sprecyzowaniu.

Z większą elegancją charakteryzuje metodę Bacona Leiris: jego malarstwo to „figuracje żywych postaci bądź rzeczy, ogólnie rzecz biorąc banalnych, obdarzonych, przynajmniej w swoim wyglądzie, pewną prawdziwością wizerunku w bezpośrednim odniesieniu do doświadczeń doznanych kanałami wrażeń albo też – w szerszym ujęciu – wrażliwości. (...) Istotny cel Francisca Bacona to nie tyle wykonać obraz, który byłby obiektem godnym tego, byśmy nań patrzyli, ile pozwolić objawić się jakimś rzeczywistościom na płótnie – płótno, traktował on jako teren operacji strategicznych”<sup>4</sup>.

Warto podkreślić tu fizyczność tych obrazów – także w tym sensie, że trzeba je mieć fizycznie przed sobą, widzieć grubość farby, łamanie koloru, patrzeć na nie przez szybę (często z własnym odbiciem w tle). Dopiero stanąwszy przed nimi można zauważyć, że wielkość portretów jest najczęściej stała, czego nie sposób odgadnąć z reprodukcji. Ich fizyczność wzmacnia efekt sztuczności. Weźmy człowieka w pokoju, przedstawionego jakby w dekoracji scenicznej – ów *homo londiniensis*, stworzenie wielkowiejskie, umieszczone w ostrym świetle, to człowiek, któremu odebrano głos. Wyizolowana sztuczność podkreśla przemijanie i zbliża do śmierci. W teatralym skrócie, chciałoby się powiedzieć.

<sup>4</sup> Michael Leiris, *op. cit.*

\* \* \*

W ślad za numerem tematycznym o Alberto Giacomettim (2–3/2003) niniejszy zeszyt „Kwartalnika Artystycznego” poświęcony jest innemu wielkiemu twórcy dwudziestego wieku – Francisowi Baconowi. Należeli właściwie do jednego pokolenia (Bacon był niemal rówieśnikiem młodszego brata Giacomettiego) i obaj zdobyli sławę pod koniec lat czterdziestych. Dzieło Szwajcara zamknięte zostało w 1965 roku, natomiast Bacon żył jeszcze i malował przez niemal trzydzieści lat – powstało wtedy dużo wielkich płócien. Z tego powodu malarz brytyjski powszechnie uważany jest za bliższego współczesności. Bacon i Giacometti znali się, mieli nawet wspólną modelkę (co prawda Isabel Rawsthorne pozowała Baconowi trzydzieści lat później niż Giacomettiemu), obaj opowiedzieli się zdecydowanie za figuratywnością, byli burzycielami kochającymi tradycję i swobodnie z niej czerpiącymi, budowali na tym, co burzyli, obaj mieli zaufanie do intuicji, obaj zdobyli z czasem wielką erudycję, ale niesystematycznej natury. Obaj wreszcie z równą pasją oddawali się pracy twórczej, jak niszczyli jej owoce.

W porównaniu z Giacomettim, twórczość Bacona była w Polsce nieco szerzej komentowana (ukazał się nawet przekład książkowy rozmów z Davidem Sylvestrem) i choć w zbiorach stałych naszych muzeów próżno by szukać obrazów Bacona, kilkakrotnie prezentowane były na goszczących w Polsce wystawach. Ktoś podróżujący po Europie znajdzie prace Bacona prawie w każdym większym muzeum w zamożnej jej części, często też ma okazję zobaczyć retrospektywy Bacona, by wymienić dużą wystawę w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum i w Fondation Beyeler pod Bazyleą na przełomie 2003/2004 roku, następną latem 2004 roku w paryskim Musée Maillol i kolejną w Paryżu już wiosną 2005 roku w muzeum Picassa.

W numerze chcieliśmy zamieścić materiały demonstrujące, że Bacon nie tylko skłania do refleksji autorów, którzy się w jego dziedzinie specjalizują – malarzy, krytyków i historyków sztuki – lecz i wciąż na różne sposoby inspirowuje ludzi piszących o najważniejszych zjawiskach kultury współczesnej, w tym twórców tej miary, jak Gilles Deleuze. Twórczość Bacona pozostaje źródłem komentarzy zarówno jego rówieśników, jak tych, co przystępują dopiero do profesji piszących. Staralem się w doborze materiałów wykazać tę różnorodność, włączając obok tekstów o zacięciu bardziej uniwersytec-

kim, systematyzujących, także prace mniej „metodyczne”, o zacięciu eseistycznym, czy wręcz poetyckie.

To dobry sygnał, że w porównaniu z numerem o Giacomettim, w którym dominowały prace przetłumaczone, udało się nam pozyskać do współpracy krajowe pióra – kilku autorów, którzy pisali swe teksty z myślą o druku w „Kwartalniku Artystycznym” – oraz naszego Stałego Gościa, znakomitego poetę Tadeusza Różewicza.

Pamiętajmy, że punktem wyjścia w twórczości Różewicza, podówczas studenta historii sztuki, było doświadczenie wojny, którą, rzecz jasna, przeżył w innych okolicznościach i w innym miejscu niż Bacon – chciałoby się powiedzieć: gorszych, jeśli takie porównania w ogóle mają sens. *Ocalony*, sztandarowy wiersz-deklaracja całego pokolenia, formułował paradoks, obecny również w twórczości Bacona: jak tworzyć i patrzeć na sztuki p i ę k n e w czasie po kominach Auschwitz. W utworach Różewicza, tak poetyckich, jak w dramatach, pojawiają się czasem obrazy Bacona. No może niezupełnie, ale z napięcia między Różewiczem a Baconem można się wiele nauczyć i o przeszłości, i o teraźniejszości.

Ograniczona objętość tego numeru sprawia, że kilka pozycji, łącznie z rozmową z Michaeliem Peppiattem o Baconie z perspektywy dziesięciolecia po śmierci artysty, ukaże się w „Kwartalniku Artystycznym” w jednym z numerów przyszłorocznych.

Marek Kędzierski

# Francis Bacon

## w rozmowach z Michael'em Peppiattem

### I

Z rozmów z 1963 roku

FRANCIS BACON: Można próbować korzystać z życia – i mieć nadzieję, że wciąż będziemy mogli się czymś ekscytować. Cóż innego nam pozostaje? Aby znaleźć tę ekscytację, człowiek powinien mieć maksymalną wolność, tak żeby mógł dryfować. Bardzo jasno ujmuje to Valéry: „W dzisiejszych czasach chcemy doznawać wrażeń, a nie nudzić się tym, co do nich prowadzi”. To chyba bardzo precyzyjne. A oprócz tego możemy jeszcze przyglądać się procesowi zużycia i upadku w tym interwale między życiem a śmiercią.

Pamięta pan ten stek, który dopiero co zjedliśmy? Proszę, tak już jest. Żyjemy jeden kosztem drugiego. Już w momencie narodzin pada na nas cień

---

**Michael Peppiatt**, ur. w 1941, krytyk angielski, w czasie ćwierćwiecza spędzonego w Paryżu był redaktorem „Le Monde”, korespondentem kulturalnym „New York Times” i „Financial Times”, a później redaktorem naczelnym „Art International”. Poznał Bacona w 1963 roku redagując studenckie czasopismo, a następnie przez długie lata utrzymywał z nim kontakt jako krytyk, interlokutor, przyjaciel a wreszcie biograf – *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma* (Londyn, Nowy Jork 1996). Kurator wystaw m.in. Giacomettiego i Bacona, ostatnio wystawy *Francis Bacon: Le sacré et le profane* w paryskim Musée Maillol (2004).

Przeład tekstu według *Three Interviews with Francis Bacon*, angielskiej wersji rozmów w katalogu do ww. wystawy, Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paryż 2004.

martwego mięsa. Patrząc na kotlet, nie potrafię nie myśleć o śmierci – no ale pewnie brzmi to bardzo pompatycznie...

Zgadzam się z Nietzschem – człowiek musi po prostu zasadniczo się odmienić. Możemy nie wiem jak przypocholebiać się lekarzom i naukowcom, chcąc od nich odnowy, ale sporo czasu upłynie, aż pozbędą się oni religijnego kaca i odzyskają wolność działania.

Sztywny rozdział płci jest sztuczny, w dużej mierze wymyślony. Raczej niewiele osób już z góry znajduje się albo po jednej, albo po drugiej stronie. A reszta? Reszta ludzi czeka, aż coś się zdarzy, albo: coś się im przydarzy. Społeczeństwo wciąż jednak usiłuje narzucać różnice na planie moralnym. Musimy mieć wolność dryfowania, żeby ponownie się odnaleźć.

Ja chciałem umyślnie coś w sobie skrzywić, ale nie poszedłem wystarczająco daleko. Można uważać, że moje obrazy są zapisem tego skrzywienia. Fotografia aż tak wszystko zdominowała, że w obrazie, który w ogóle mamy jeszcze ochotę oglądać, wyobrażenie (*image*) musi być zniekształcone, jeśli ma ono przypuścić kolejny atak na nasz system nerwowy. Jest to dzisiaj dla malarstwa figuratywnego szczególnie trudne. Ja usiłuję od-tworzyć jakieś konkretne doświadczenie z większą ostrością, pragnąc ponownie je przeżyć i dać mu innego rodzaju intensywność. Jednocześnie próbuję utrzymać jak największe napięcie między pierwotnym a od-tworzonym doświadczeniem. No i do tego dochodzi pokusa, żeby jeszcze bardziej całą tę grę skomplikować i pokrętnie poznać się nad tradycją. Sztuka abstrakcyjna to swobodna fantazja na temat niczego. Z niczego nic się nie urodzi. Aby odblokować głęboko skryte wrażenia (*sensations*), potrzebujemy specyficznego wyobrażenia, aby stworzyć konkretny obraz potrzeba tajemnicy przypadku oraz intuicji. Cézanne, pragnąc pochwycić wyobrażenia, które były dla niego poruszające i ekscytujące, opracował z biegiem czasu cały system. Kubizm był swego rodzaju ozdabianiem Cézanne'a – choć i kubistom udało się stworzyć parę ładnych rzeczy. Ja natomiast chcę robić przede wszystkim portrety, można je bowiem w pewnym sensie malować poza domeną ilustracji. To hazard, w którym liczy się lut szczęścia, intuicja i porządek. Prawdziwa sztuka zawsze ma w sobie porządek, niezależnie od tego, ile pozostawi się przypadkowi.

Człowieka prześladuje tajemnica własnego istnienia i dlatego bardziej wciąga go, jak obsesja, przerabianie i rejestrowanie własnego wizerunku



świata niż wspinała zabawa w sztuce abstrakcyjnej, choćby najlepszej. Pop art jest po to, by wywołać dreszcz emocji. Wielka sztuka też to robi, ale jednocześnie odblokowuje zawory intuicji i percepcji w odniesieniu do sytuacji ludzkiej na głębszym poziomie.

Jest jeszcze, jak sądzę, inna droga, która może otworzyć przed nami wiele różnych możliwości, aczkolwiek mniej intensywna – coś w rodzaju form organicznych powstałych ze świata ludzkiego i zwierzęcego. Proponowało ją, oczywiście, wielu artystów – Picasso, Brancusi, Moore – i ja też próbowałem zrobić coś w tym stylu w *Trzech postaciach na podstawie Ukrzyżowania* (patrz reprodukcję nr 4–6 w bloku ilustracji). Sztuka abstrakcyjna i pop-art są tu jakby czymś pomiędzy. Dziś jednak coraz częściej nie ma niczego między protokołem politycznym a prawdziwą sztuką, która manipuluje faktami z tego protokołu w taki sposób, żeby to, co konkretne odblokowało i pogłębiło kanały intuicji i odczucia.

(Powyższe fragmenty zostały skompilowane z rozmów, które Michael Peppiatt przeprowadził z Francisem Baconem w sierpniu i we wrześniu 1963 roku.)

## II

### FRANCIS BACON:

#### rzeczywistość przekazana przez kłamstwo

MICHAEL PEPPIATT: *Jak panu idzie praca nad ostatnim tryptykiem?*

FRANCIS BACON: Nie sposób, rzecz jasna, tego przewidzieć, ale wydaje się, że dobrze zacząłem. Za model posłużył mi tu słynny poemat Lorki, wie pan, ten z refrenem *A las cinco de la tarde* (*O piątej popołudniu*, 1935). Bardzo długi, piękny poemat o jego przyjacielu torreadorze, zabitym przez byka. Od dawna nie byłem na corridzie – w życiu widziałem ją może trzy, cztery razy, ale kiedy się to raz zobaczy, nigdy już nie można zapomnieć.

*Przenosi to pana w przeszłość?*

Odsyła do bardzo dawnych czasów, aż do Myken, kiedy atleci popisywali się skokami przez rogi byka. To oczywiście coś zupełnie innego, ale w tej perspektywie poemat Lorki wydaje mi się niesłychanie pobudzający.

*Dlatego że jest o śmierci?*

Jest o śmierci. Ale o śmierci w promieniach słońca, a to rzeczywiście wywołuje we mnie przeróżne asocjacje. Raczej wątpię, czy skończony obraz będzie miał wiele wspólnego z Lorką, no ale taki był punkt wyjścia.

*Degas mówił, że sztuka, prawdziwe jej dokonania, to „zbrodnia doskonała”. To chyba znaczy zacieranie własnych śladów.*

Uwielbiam Degasa. Uważam, że jego pastele należą do największych dzieł w ogóle. Uważam je za dużo wybitniejsze od jego obrazów. Niektóre obrazy są w porównaniu z nimi nic niewarte, to bardzo dziwne. Ale dla mnie dopiero van Gogh doszedł prawie do sedna rzeczy, stwierdzając w jednym z tych niesamowitych listów do brata, do których wciąż powracam, nie pamiętam już dosłownie: „To, co robię, jest może kłamstwem – powiedział – ale ono przekazuje wierniej rzeczywistość”. To bardzo złożona sprawa. Przecież to nie tak zwani malarze-realiści potrafią najlepiej przekazać rzeczywistość. Wie pan, niedawno oglądałem na wystawie w Londynie niezwykle obraz Mone-ta. Przedtem nie widziałem go nawet na reprodukcji. To jeden z widoków Tamizy, ale w pierwszej chwili niczego nie można rozpoznać, bo cały jest pokryty mewami. Coś o niesłychanej inwencji, a jednocześnie bardzo rzeczywistego – coś w rodzaju mgły z mewich skrzydeł nad Tamizą.

*Ze sztuki współczesnej niewiele pana interesuje, prawda?*

Tak, to prawda. Ale jak powiadam, Frank Auerbach jest dla mnie wybitnym malarzem, bardzo podobają mi się też nowe prace Luciana Freuda. Oczywiście lubilem także wczesne portrety Luciana, choćby moją głowę w Tate Gallery z 1952 roku – zresztą nie dlatego, że moja. Ale żeby znaleźć coś, co naprawdę mnie interesuje w sztuce dwudziestego wieku, trzeba się cofnąć do Picassa. Nie lubię jego późnych obrazów, chociaż teraz mówi się, że należą do najlepszych. Dla mnie najbardziej interesujący okres to koniec lat dwudziestych i początek trzydziestych – wie pan, sceny z plaży Dinar-d, gdzie te przedziwne stwory przekręcają klucz w drzwiach kabiny na plaży. I dla mnie to jest prawdziwy realizm, ponieważ przekazuje całkowicie nasze wrażenie tego, co znaczy „być na plaży”. Te obrazy są dla mnie niezmiernie pobudzające, jest w nich dużo, dużo więcej niż tylko niezwy-

kła inwencja formalna. Są jak walka byków. Kiedy raz się zobaczy, nie można już tego zapomnieć.

*Wystawa Szkoły Londyńskiej sprowadzała się dla mnie najpierw po prostu do pomysłu, jak razem pokazać tych sześciu artystów. Ale teraz wydaje mi się, że wszyscy oni są wytworem pewnej epoki i pewnego środowiska i że wzajemnie na siebie oddziałują.*

Dla mnie nie jest to wcale żadna „szkoła”. Amerykanie może mieli szkołę abstrakcyjnego ekspresjonizmu, zgoda, ale ostatnią prawdziwą szkołą był impresjonizm, kiedy to pewna grupa ludzi próbowała robić – no może nie to samo, ale interesowały ich te same aspekty koloru i sposób przekazywania różnych rzeczy.

*Choć stanowili oni bardzo luźno powiązaną grupę.*

Też, też bardzo luźno.

*W tym sensie, że Degas tak niewiele miał wspólnego z Renoirem lub Cézannem. Ale tu, w tej grupie, było dużo wzajemnych oddziaływań. Pan też, na przykład, wywarł na nich spory wpływ.*

Nie, tego bym nie powiedział.

*Fakt, że malował pan postaci wtedy, kiedy tylu artystów wybrało drogę abstrakcji, był dla malarzy z tej wystawy bardzo ważny.*

Uważam, że malarze w Szkole Londyńskiej i tak by byli figuratywni. Nie uważam, że ja tu wywarłem jakiś wpływ.

*Ale pokazał pan, że można być figuratywnym wtedy, kiedy dla malarzy wcale nie było to oczywistym wzorem do naśladowania.*

Nie uważam, że w ogóle coś mnie z nimi łączy, oprócz tego, że jestem jednym z sześciu malarzy figuratywnych...

*Sześciu malarzy figuratywnych, spośród których pięciu było związanych z prowadzoną przez Helen Lessore Beaux-Arts Gallery.*

Tak, oczywiście...

*Kiedy się nad tym zastanowić, to trudno powiedzieć, czy słowo „szkola” oznacza coś więcej niż artystów posiadających po prostu podobne zainteresowania. Co do wzajemnych powiązań między impresjonistami, to oczywiście, niektórzy z nich razem studiuwali, no ale paru spośród tych sześciu malarzy też razem studiuwano...*

Helen Lessore odegrała – w inny sposób, bo nie miała pieniędzy, nie w ogóle – taką rolę jak Vollard. Robiła wystawy tylko tym, którzy ją interesowali i uczyniła ze swej galerii miejsce, w którym ci artyści chcieli wystawiać, kiedy byli młodzi.

*Malowanie figur musiało się wydawać w tamtych czasach czymś całkiem niepostępowym.*

Ja nie wiem, czy to całkiem prawda, ponieważ przez cały czas byli przecież malarze figuratywni, również wtedy, kiedy tak się rozwijała abstrakcja. Był przecież Giacometti, był Balthus, był Picasso. Tak naprawdę, najciekawszi malarze nigdy nie zerwali z figuratywnością. Prawdziwej abstrakcji tak naprawdę próbowali trzymać się tylko Amerykanie.

*Auerbach i Kossoff, jak mi się wydaje, uważali się za pasjonatów czegoś, co zostało odrzucone, co w mniemaniu ludzi wyszło już z mody.*

Wcale mi się tak nie wydaje. Kiedy pierwszy raz zobaczyłem prace Franka Auerbacha, pomyślałem, że jestem świadkiem czegoś naprawdę nowego i ekscytującego, i tak było. Te wspaniałe głowy, namalowane grubą farbą – ale wtedy absolutnie nikt tego nie kupował. Często zastanawiam się, ile osób naprawdę w ogóle potrafi patrzeć na obrazy. Ludzie kupują, kiedy artysta jest sławny – i może najlepszy okres ma już za sobą. Ale kiedy stoją przed czymś wspaniałym i nowym, nie widzą.

*Czy uważa pan, że malarstwo w Londynie stało się ogólnie biorąc, ciekawsze? Bo ja myślę, że w innym kraju trudno byłoby znaleźć sześciu równie zajmujących malarzy. To inny powód, by nazywać to szkołą. Żeby zwrócić uwagę na to, że w ostatnich latach Londyn stał się stolicą sztuki – i to chyba pierwszy raz w ogóle. Więcej jest teraz inwencji, prawda?*

Tak, ja też tak uważam. Wie pan, w tym kraju nigdy nie brakowało inwencji, ale nie akurat w malarstwie. Na ogół dawała ona o sobie znać w inżynierii czy pokrewnych dziedzinach, a teraz tak się składa, że pojawiło się grono ludzi, którzy interesują się malarstwem. Ale ten kraj zawsze był krajem ludzi z inwencją.

*Znacznie więcej jest tu, jak się wydaje, zainteresowania malarstwem niż kiedyś, choćby przed dwudziestu laty, kiedy tu mieszkałem. Zwłaszcza, gdy porównać z tym co dzieje się gdzie indziej. Uważam, że Paryż, na przykład, jest absolutnie martwy, jeśli idzie o inwencję malarską?*

Ale tu też nie ma nic nowego... Mam uczucie, że figuracja – malarstwo – teraz, po zakończeniu tego przynębiającego, dekoracyjnego okresu abstrakcji, odżyje, nabierze wielkiego rozpędu. Nie tylko w Anglii, wszędzie. Uważam, że do tego dojdzie.

*Może to dziwne, ale ludzie są, jak się wydaje, całkowicie zafascynowani malarstwem. Inaczej chyba nie byłoby takich kolejek przed muzeami ani takich cen.*

Ależ oni są zafascynowani malarstwem z uwagi na olbrzymie ceny. To jest jedna z przyczyn. Nie mówię, że dlatego zafascynowani są malarze, tylko publiczność.

*A może ceny są tu rezultatem. Może istnieje prawdziwa fascynacja. Nie sądzę, że ludzie chodzą do muzeów po prostu dlatego, że wierzą, iż pewne obrazy warte są miliony dolarów. Uważam, że to prawdziwa fascynacja, tak jak kibice piłki nożnej przychodzą na mecze. Ciągnie ich.*

Ja uważam, że to również sprawa wolnego czasu. Wie pan, wydaje mi się, że kibice piłki nożnej idą na mecz z większym entuzjazmem niż ludzie do galerii.

*No, bo nie kibicują – i nie mogą mieć przyzwoitej bójki.*

Jeszcze nie.

*Pozostawiają to artystom.*

(Wywiad przeprowadzony najpierw w londyńskim studio Bacona, następnie w paryskiej redakcji „Art International”, którą odwiedził artysta. „Art International”, 1987)

## III

## Prowokowane wypadki, podpowiedziany przypadek

*MICHAEL PEPPIATT: Podobno był pan niedawno w Muzeum Nauki szukając związanych z nauką przedstawicieli wizualnych.*

FRANCIS BACON: Tak, ale to nic ciekawego. Wie pan, nie jest sztuką mieć idee, ważne jest, co się z nimi robi. Teorie nic są nie warte, tylko to, co się rzeczywiście robi. Miałem zamiar namalować serię portretów, poszedłem do muzeum z nadzieją, że znajdę tam pośród najróżniejszych rzeczy coś, co mi posłuży za siatkę, na której umieszczę te portrety, ale nie znalazłem tego, czego szukałem i nie sądzę, że w ogóle mi coś wyjdzie.

*Czy istnieją jakieś obrazy, wyobrażenia (images), do których pan wielokrotnie powraca, na przykład egipskie? Często patrzy pan na te same rzeczy, prawda?*

Patrzę na te same rzeczy, tak, i myślę, że sztuka egipska to najwspanialsze, co się dotąd zdarzyło. Ale i poezja wiele mi daje, również tragedia grecka – uważam, że podsuwają mi one niesłychanie dużo.

*Czy słowo uważa pan za bardziej sugestywne niż rzeczywisty obraz?*

Niekoniecznie, ale bardzo często tak się dzieje.

*Czy tragedie greckie przy kolejnej lekturze podsuwają panu nowe obrazy, czy też pogłębiają po prostu te, które już są w panu?*

Bardzo często podsuwają one jakieś nowe obrazy. Ale nie wiem, czy mógłbym wymienić tu coś konkretnego, naprawdę trudno powiedzieć. Wie pan, czasami rzuca pan okiem na jakąś, powiedzmy, reklamę i okazuje się, że może nam ona podsunąć tyle, co lektura Ajschylosa. Praktycznie każda rzecz może coś zasugerować.

*Ale panu zazwyczaj nasuwa się obraz, a nie dźwięk, słowa nie rezonują echem w słowach. Słowa rezonują echem w obrazach.*

W znacznej mierze. Wielcy poeci są sami w sobie bezcenni i niekoniecznie muszą rozpalać wyobraźnię, to, co piszą jest samo w sobie ekscytujące.

*Pośród artystów współczesnych jest pan chyba wyjątkiem, tak na pana działa literatura. Oglądanie Degasa, na przykład, nie ma na pana takiego wpływu?*

Nie. Degas jest w sobie całością, jest kompletny. Niesłuchanie mi się podobają jego pastele, zwłaszcza akty. Formalnie są wybitne, ale nie wymagają już dopełnienia, więc i nie podsuwają nam aż tyle.

*Nie tyle, ile coś mniej kompletnego? A mniej kompletne rzeczy? Wiem na przykład, że uwielbia pan niektóre z nieukończonych prac Michała Anioła. Ostatnio zaś mówił pan o rysunkach technicznych Brunela – z niemałym entuzjazmem, jak mi się wydawało.*

W pewnym stanie ducha niektóre rzeczy inicjują całą serię wyobrażeń i myśli, które nieustannie ulegają przeobrażeniom.

*Czy jakaś seria wyobrażeń nie daje panu spokoju? Są takie konkretne obrazy – prawda? – które były dla pana bardzo ważne.*

Tak, ale z tych rzeczy nie udawało mi się niczego zaczerpnąć dla siebie. Wie pan, najlepsze wyobrażenia po prostu... Powstają same.

*Więc to niemal osobna kategoria doświadczenia.*

Tak, wydaje mi się, że moje obrazy powstają same, tak po prostu. Nie potrafiłbym wskazać, skąd się bierze ten czy inny element.

*Czy eksperymentował pan kiedyś z twórczością automatyczną?*

Nie. Bo tak naprawdę, ja w to nie wierzę. Natomiast wierzę, że obecnie dla artysty najbardziej płodne są dwie rzeczy: przypadek i wypadek. Właśnie próbuję namalować kilka portretów i mam nadzieję, że powstaną same, za sprawą przypadku. Chcę uchwycić jakiś wygląd, ale nie tak, by go zilustrować.

*Więc to jest coś, czego nie mógłby pan świadomie zaplanować?*

Nie. Nie wiem, czy tego chciałem, ale jest to coś, co dla mnie w takim momencie stanowi jakąś rzeczywistość. Rzeczywistość taką, która powstaje sama tak właśnie, jak obraz został skonstruowany – to jest jakaś rzeczywistość, a jednocześnie próbuję przekształcić tę rzeczywistość w wygląd malowanej przeze mnie osoby.

*To sprzężenie dwóch elementów?*

To sprzężenie całkiem sporej ilości elementów i dojdzie do niego wyłącznie za sprawą przypadku. To przypadek wypowiedziany, ponieważ gdzieś w głowie zawsze nosimy obraz osoby, której portret chcemy namalować. Wie pan, tu akurat nie powinno się już mówić o malowaniu, tu trzeba coś wytworzyć.

*Próbuje pan zestawić dwie odrębne rzeczy.*

Nie ma to nic wspólnego z koncepcją surrealistów, ponieważ im chodziło o zestawienie dwóch gotowych już rzeczy. Mojej rzeczy jeszcze nie ma. Trzeba ją dopiero wytworzyć.

*Ale ja mam na myśli to, że z jednej strony jest wygląd jakiejś osoby, a z drugiej wszelkiego rodzaju wrażenia jej dotyczące.*

Nie wiem, na ile jest to sprawa wrażenia dotyczącego innego człowieka. To jest wrażenie, które w sobie nosimy. Spowodowane zderzeniem dwóch rzeczy całkowicie nieilustratywnego charakteru, które nagle się wylaniają i pojawiają razem. No ale to też tylko słowa, zawsze w przybliżeniu. W moim odczuciu mówienie o malarstwie jest zawsze powierzchowne. Straciliśmy naszą prawdziwą bezpośredniość. Mówimy jak smętki, burzuje. Niczego nie mówi się bezpośrednio.

*Ale czy są takie rzeczy, które naprawdę wywołują u pana fizycznie wstrząs? Wiem, że uwielbia pan tragedię grecką, Shakespeare'a, Yeatsa, T.S. Eliota itd., ale czy jakieś nieoczekiwane rzeczy, jak fotografie prasowe, wywołują u pana czasami taki wstrząs?*



Nie wydaje mi się, że tak działają fotografie, raczej wyjątkowo.

*Kiedyś dużo pan oglądał fotografii. Czy wciąż sięga pan do albumów?*

Nie. Dalí i Buñuel zrobili coś interesującego w *Psie andaluzyjskim*, ale na filmie jest to interesujące, natomiast na oddzielnych fotografiach nie ma tego efektu. Przecinanie oka jest ciekawe, bo widzimy je w ruchu.

*Czy pana wrażliwość jest jeszcze podatna na jakieś wstrząsy? Czy człowiek obojętnie na szok wizualny?*

Myślę, że nie. Ale niewiele z tego, co się teraz robi, wywołuje jakiś wstrząs. Wszystko, co się teraz robi, robi się na potrzeby konsumpcji zbiorowej i dlatego staje się drętwe. Trochę jak ten nasz ohydny rząd obecnie. Wszystko staje się drętwonieszkodliwym robieniem pieniędzy.

*Więc może niekonieczny jest wstrząs, żeby coś nas zaciekawiło, czy nami poruszyło. Może nas do siebie zjednać i przekonać coś, co wcale nie szokuje naszej wrażliwości. Jestem pewien, że ludzie z biegiem czasu przywykną do obrazów, które początkowo uważało się za drastyczne i pełne przemocy, na przykład filmy o wojnie.*

Są pełne przemocy, ale to przecież nie wystarcza. Znacznie większą grozą przejmuje ostatni wers profetycznego poematu Yeatsa *Drugie przyjście*:

I cóż za bestia, której czas wreszcie powraca,  
Pełnie w stronę Betlejem, by tam się narodzić?  
(przełożył Stanisław Barańczak)

To jest silniejsze od jakiegokolwiek wojennego obrazu. To jest jeszcze bardziej niezwykle niż jakikolwiek rodzaj grozy w filmach o wojnie, ponieważ tam mamy do czynienia z dosłownym horrorem, podczas gdy horror Yeatsa niesie z sobą jakąś wibrację, bo ma profetyczny charakter.

*Szokuje także dlatego, że jej forma wryła się w pamięć.*

Oczywiście – z tego powodu. Rzeczy nie szokują, jeśli nie dano im formy, która wryje się w pamięć. W przeciwnym wypadku mamy tylko do czynienia

nia z zachlapaną krwią ścianą. Wystarczy zobaczyć to dwa, trzy razy, a przestaje szokować. Musi to być forma, która zawiera w sobie więcej niż sugestię zachlapanej krwią ściany. Która implikuje dużo więcej. To coś, co rozbrzmiewa w naszej psychice, co ingeruje w cały cykl życia człowieka. Ma wielki wpływ na atmosferę, która nas otacza. Weźmy większość tego, co zwie się sztuką – oko zaledwie się po tym prześlizguje. Urocze, przyjemne, być może – ale nas nie zmieni.

*Myśli pan przez cały czas o malowaniu, czy raczej o rzeczach?*

Myślę tak naprawdę o rzeczach, o pomysłach na obrazy.

*Czy różne obrazy wciąż wpadają panu po prostu do głowy?*

Tak, obrazy same wpadają do głowy, przez cały czas, ale czy wszystkie te fantomy, które znalazły się w umyśle, będą mogły się skryzystalizować, to już odrębna sprawa. Fantom i obraz to dwie całkiem odmienne rzeczy.

*Czy miewa pan sny, czy zapamiętuje pan swoje sny? Czy mają na pana duży wpływ?*

Nie. Coś mi się śni, jestem tego pewien, ale nigdy nie pamiętam własnych snów. Przed dwoma, trzema laty miałem bardzo poruszający sen i próbowałem nawet go zapisać, ponieważ myślałem, że go jakoś wykorzystam. Ale okazało się, że to kompletna bzdura. Kiedy nazajutrz spojrzałem na to, com zapisał, nie było w tym żadnego kształtu – po prostu zero. Nigdy nie wykorzystałem snów w moich pracach. Cokolwiek, co powstaje, powstaje samo, za sprawą przypadku, w procesie wytwarzania obrazu. Nagle pojawia się coś, czego mogę się chwycić.

*Zaczyna pan często na ślepo?*

Nie, nie zaczynam na ślepo. Mam jakiś pomysł na to, co chciałbym zrobić, ale gdy tylko zaczynam pracę, wyparowuje on całkowicie. Gdy dobrze mi idzie, coś zacznie się krystalizować.

*Czy robi pan jakiś szkic na płótnie, zaznacza wstępną strukturę?*

Może czasami, coś małego, co na pewno się nie ostanie w tej postaci. Po prostu chcę przystąpić do pracy. Często kładzie się farbę bezwiednie, właściwie nie wiedząc, po co. Żeby zacząć, trzeba na płótnie mieć jakiś materiał. Później może z tego coś wyjść – albo i nie. Rzadko jest to możliwe w pierwszy czy drugi dzień. Po prostu kładę farbę, albo ścieram. Czasami pozostawione w ten sposób ślady naprowadzają mnie na inne wyobrażenie. Ale i tak nie sądzę, że takie swobodne pociągnięcia pędzlem, jakie stosował Henri Michaux coś w ogóle dają. Są zbyt arbitralne.

*Są niedostatecznie świadome, wolicjonalne?*

O woli można mówić, kiedy nieświadoma rzecz zaczyna już się wyłaniać, wtedy można na nią narzucić swą wolę.

*Musi pan mieć jakąś reakcję ze strony farby. To jest dialog, w dziwnym sensie.*

Tak. To jest dialog.

*Farba tyle samo robi, co pan. Podsuwa panu różne rozwiązania. To ciągła wymiana.*

Tak. I zawsze mamy nadzieję, że farba bardziej nam pomoże. Trochę jak przy malowaniu ściany. Pierwsze pociągnięcie pędzlem wywołuje nagle szok rzeczywistości, który zaciera się całkowicie z chwilą ukończenia całej ściany.

*I czuje to pan rozpoczynając pracę. Musi to być bardzo przygnębiające.*

Tak. Bardzo.

*Czy w dalszym ciągu wiele pan niszczy?*

Tak. Praktyczne doświadczenie niewiele tu pomaga. Powinno dać malarzowi na tyle sprytu, żeby wiedział, że z tego, co się zrobiło, coś wyjdzie. Ale jeśli to się potwierdzi...

*...to malarz stanie się rzemieślnikiem?*

Zawsze jest rzemieślnikiem. Wie pan, jak tylko stanie się pan tak zwanym artystą, to nie ma już nic gorszego – nie ma nic okropniejszego niż ci okropni ludzie produkujący te okropne obrazy, kiedy już z góry mniej więcej wiadomo, jakie one będą.

*Malowanie nie staje się przez to łatwiejsze?*

Nie. W pewnym sensie staje się trudniejsze. Mamy większą świadomość, że dziewięćdziesiąt procent wszystkiego jest nieistotne. O ile ostrzejsze staje się to, co nazywamy „rzeczywistością”. O ile bardziej zwarta staje się ta garstka rzeczy, które coś w ogóle znaczą – i o ileż mniej trzeba, by je zsumować.

(Wywiad został nagrany w studio Francisca Bacona na początku 1989 roku. „Art International”, 1989.)

*przełożył Marek Kędziński*

---

Francis Bacon und die Bildtradition  
wystawa  
w Kunsthistorisches Museum,  
Wiedeń 15.10.2003–18.01.2004  
Fondation Beyeler,  
Riehen/Bazylea 8.02.–20.06.2004

Autorzy numeru i Redakcja dziękują Fondation Beyeler za udostępnienie materiałów z wystawy oraz pani Catherine Schott z Fondation Beyeler za współpracę. Reprodukcje z katalogu W. Seipel, B. Steffen, Ch. Vitali (red.): *Francis Bacon und die Bildtradition* KHM, Fondation Beyeler, Skira – Wien, Milano, Basel 2004.



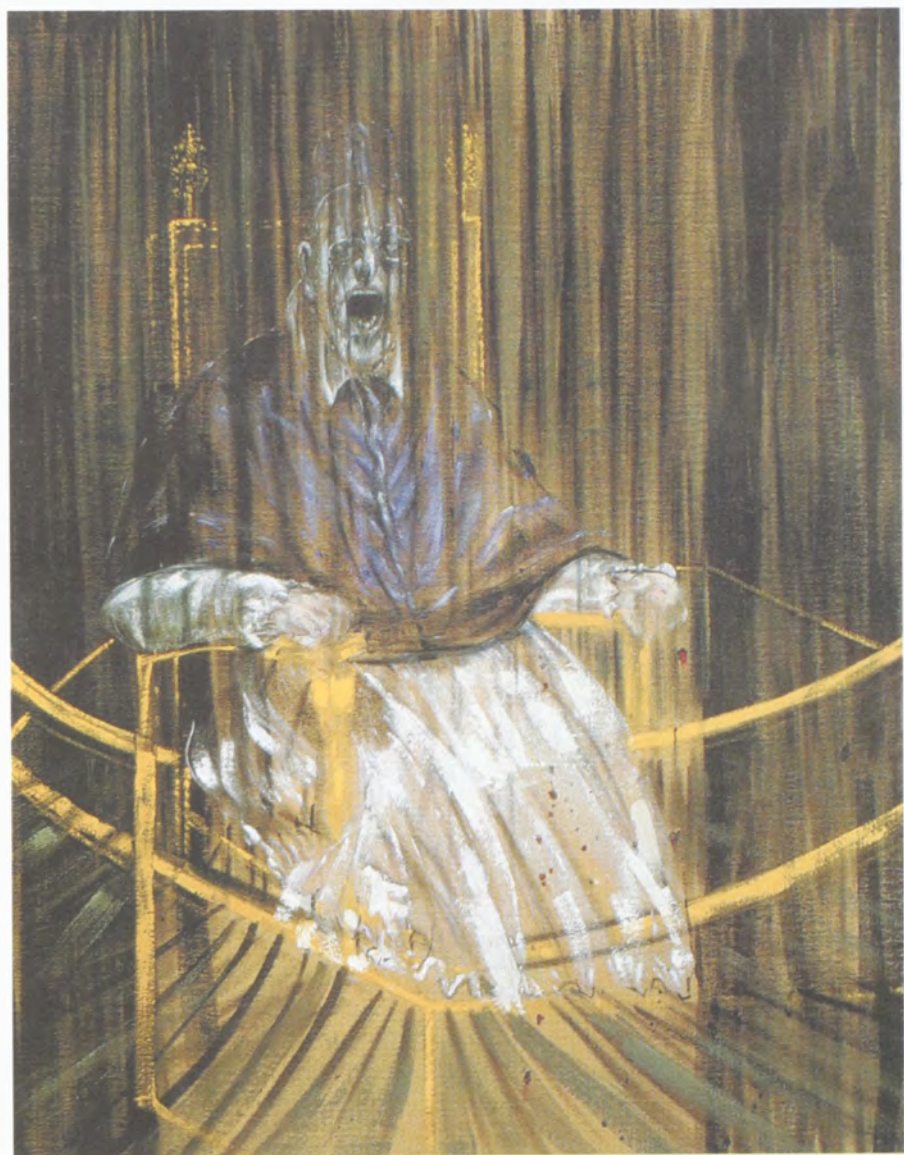
*Study from the Human Body (Studium postaci ludzkiej),*  
1949, olej na płótnie, 147,5×134,2 cm, Melbourne, The National Gallery of Victoria.

300

VELAZQUI



Diego Velázquez, *Papież Imocenty X*,  
1650, strona z niezidentyfikowanego katalogu.



*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*  
(*Studium do portretu papieża Innocentego X według Velázquezego*),  
1953, olej na płótnie, 152,2×117 cm, Nowy Jork, Museum of Modern Art.



*Three Studies of a Figure on a Base of the Crucifixion (Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania), 1944, olej i pastel na płycie pilśniowej, każda część 95×73,5 cm, Londyn, Tate Gallery.*









*Three Studies of Figures on Beds (Trzy studia postaci na łóżku),*  
1972, olej i pastel na płótnie, każda część 198×147,5 cm, Szwajcaria, kolekcja prywatna.







*Painting (Obraz)*, 1946, olej na płótnie, 198×132 cm, Nowy Jork, Museum of Modern Art.

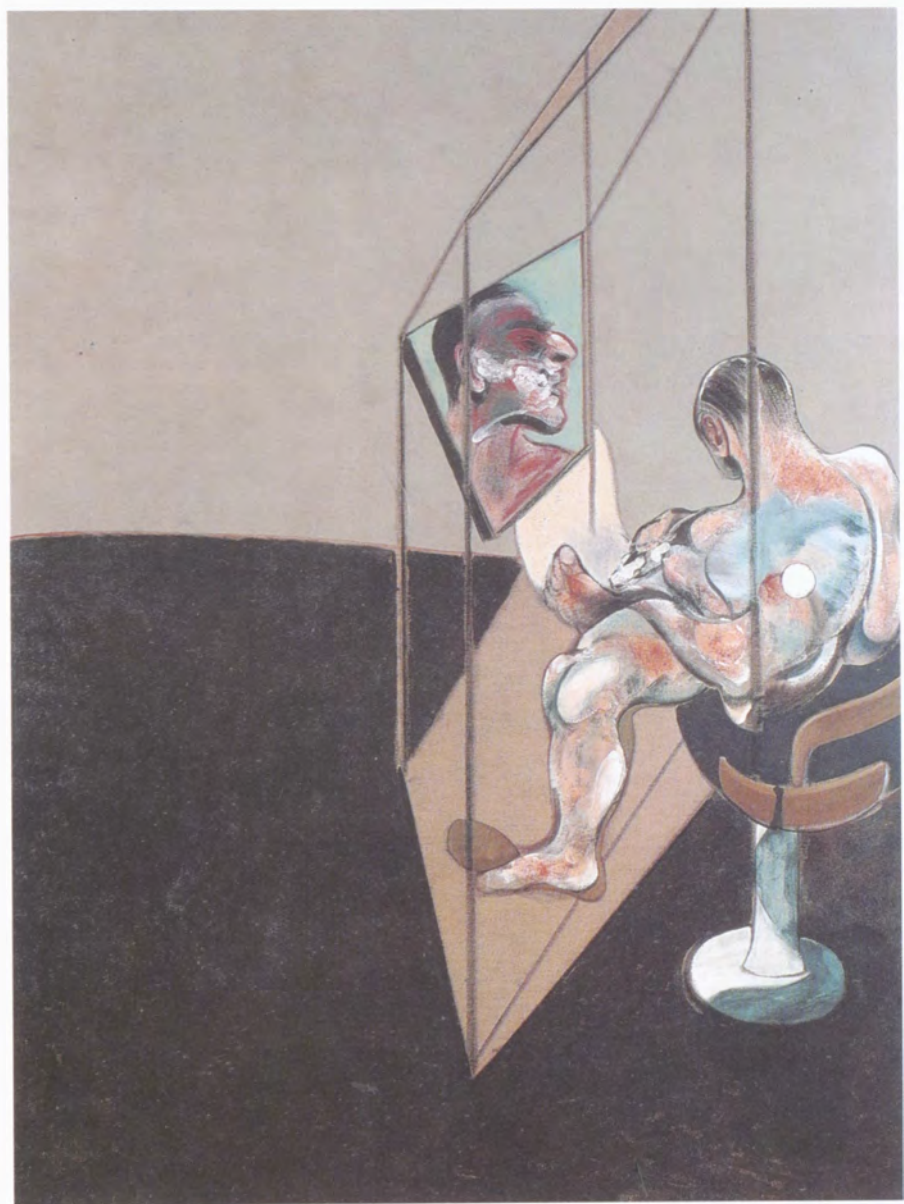


Sam Hunter, fotografia z pracowni Bacona.



From Muybridge: *The Human Figure in Motion: Women Emptying a Bowl of Water/ Paralytic Child Walking on all Fours*  
(Z. Muybridge'a: *Postać ludzka w ruchu: Kobieta opróżniająca miskę z wodą/ Sparaliżowane dziecko na czworakach*),  
1965, olej na płótnie 198×147,5 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.





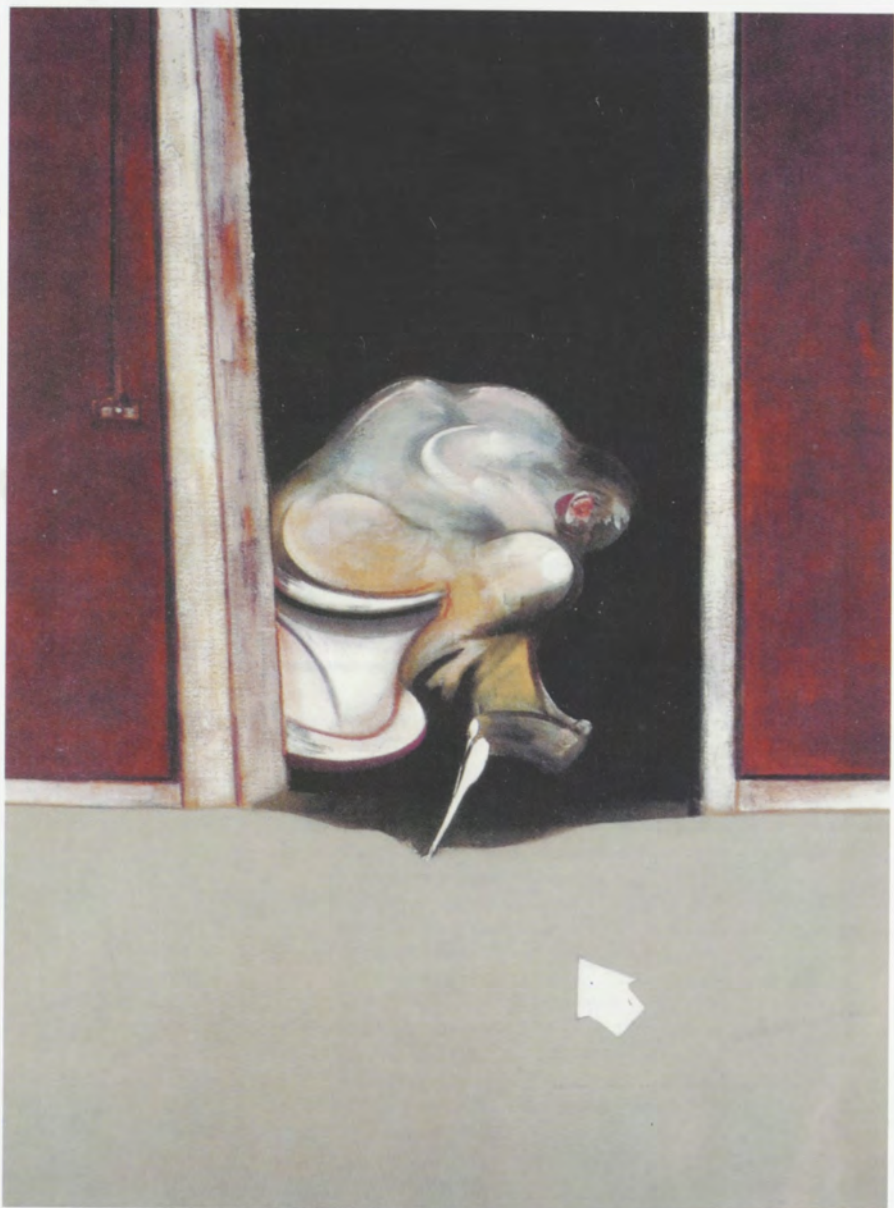
*Three Studies of the Male Back (Trzy studia pleców mężczyzny),*  
1970, prawa część tryptyku, olej na płótnie, 198×147,5 cm, Zurych, Kunsthaus.



John Deakin, fotografia Isabele Rowsthorne, pierwsza połowa lat 60., 30,6×30,3 cm, Dublin, The Hugh Lane.



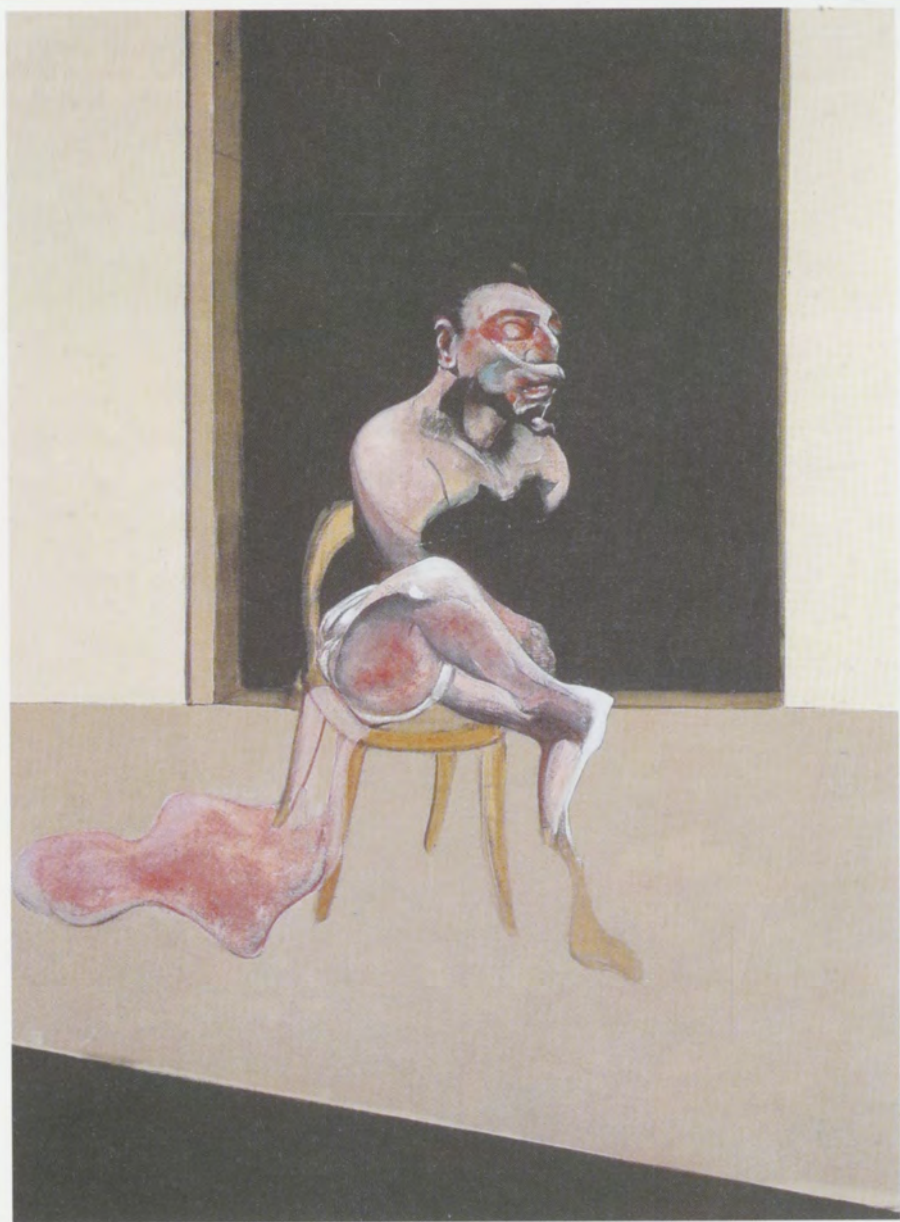
*Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho (Portret Isabel Rawsthorne stojącej na ulicy w Soho), 1967, olej na płótnie, 198×147,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.*



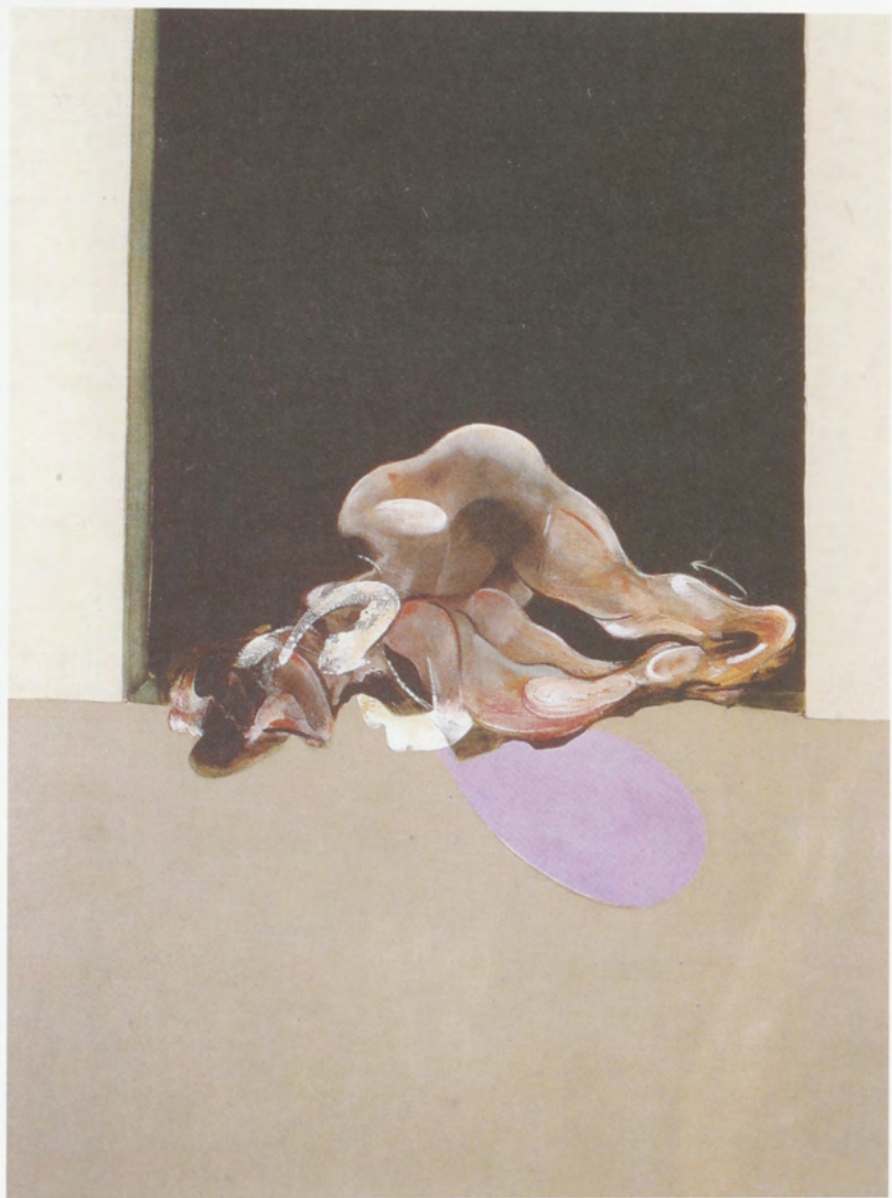
*Triptych, May-June 1973 (Tryptyk. Maj-czerwiec 1973), olej na płótnie, każda część 198×147,5 cm, Szwajcaria, kolekcja prywatna.*



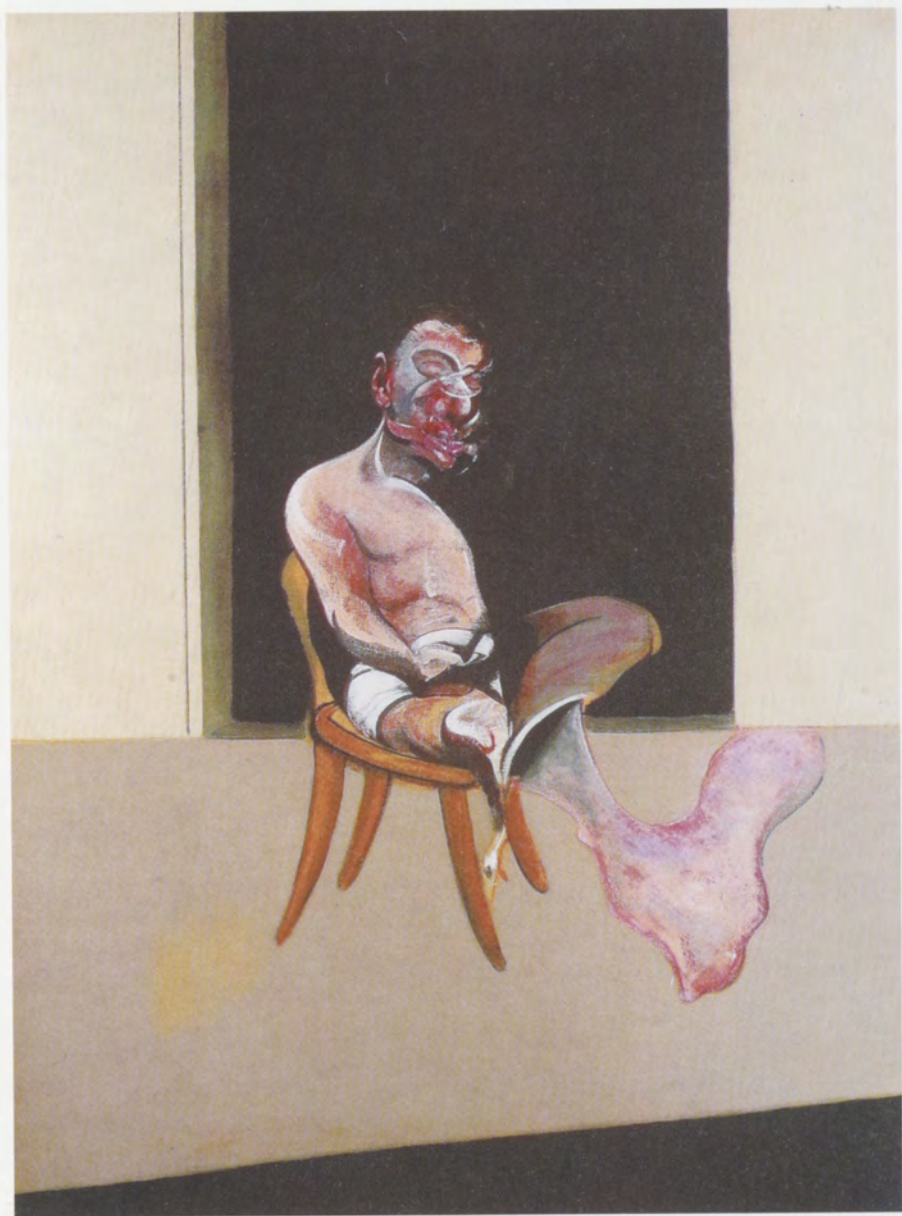




*Triptych, August 1972 (Tryptyk, Sierpień 1972), olej na płótnie, każda część 198×147,5 cm, Londyn, Tate Gallery.*





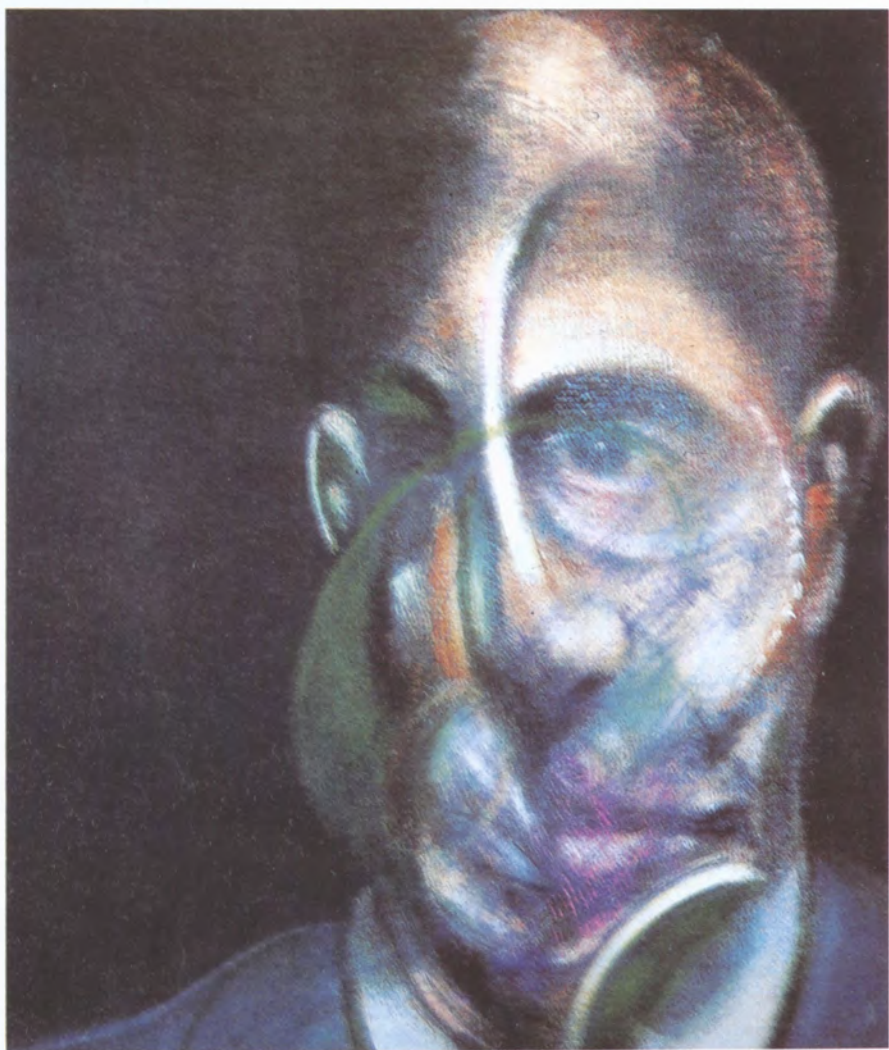




John Deakin, fotografia Henrietty Moraes, pierwsza połowa lat 60., 20,5×24,9 cm, Dublin, The Hugh Lane.



*Lying Figure (Leżąca postać), 1969, olej na płótnie, 198×147,5 cm, Riechen/Bazylea, Fondation Beyeler.*



*Portret Michela Leirisa, tetrís, 1976, olej na plótnie, 34×29 cm, Paryż, Musée National d'Art Moderne.*

*Sam Hunter*

---

## Francis Bacon: anatomia grozy

Francis Bacon jest zjawiskiem wyjątkowym na tle współczesnego malarstwa brytyjskiego – funkcjonuje w jego kontekście jak ciało obce. Odbiorca absolutnie nie jest przygotowany na przemoc wpisaną w jego obrazy, na jego technikę rodem z baroku czy też na intensywność prywatnej symboliki: ani prace Sutherlanda, ani dzieła Moore'a bądź Ripera, ani młodzi neoromantycy, wyraźnie odwołujący się do abstrakcji w stylu paryskim lub kontynuujący rodzimą tradycję doszukiwania się w angielskiej prowincji malowniczych bądź groźnych form. Obrazy Bacona są zarazem sztuczne i „nowoczesne” w swej bezpośredniości wyrazu, charakterystycznej dla tego, co dochodzi z megafonów, kroniki filmowej i sensacyjnych nagłówków prasowych. O ile twórczość Bacona ma w ogóle jakichkolwiek poprzedników, to trzeba ich szukać poza malarstwem angielskim; korzenie jego sztuki najbliższe są może ikonoklastycznemu temperamentowi kogoś w rodzaju Wyndhama Lewisa, wywodzą się z reinterpretacji formalnych eksperymentów kubizmu i ze zgodnych z agresywnym duchem czasu fantazji surrealizmu epoki przemysłowej. Nade wszystko jednak jest Bacon jednym z tych wspaniałych, nie-

---

**Sam Hunter**, ur. w 1923, profesor historii sztuki i kurator sztuki nowoczesnej na University of Art Museum w Princeton (New Jersey), następnie dyrektor Minneapolis Institute of Arts, Rose Art Museum (Brandeis University), Jewish Museum i Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Jest autorem licznych monografii, m.in. o George'u Segalu, Larrym Riversie i Isamo Noguchi, a także książek *Picasso at War* i *American Art of the Twentieth Century*. Przekład według Sam Hunter, *Francis Bacon: The Anatomy of Horror*, w: „Magazine of Art”, January (45), 1952.

obliczalnych odmieńców, jakich raz po raz malarstwo angielskie wydaje na świat.

Tak, jakby w Anglii panował jakiś szczególny klimat, sprzyjający malarzkiej ekscentryczności. Oczywistym przykładem jest tu Blake. Nawet Gainsborough – jeden z najbardziej uznanych artystów – zdolny jest w chwilach nieuwagi do zaskakujących, szokujących przedstawień. Niektóre z namalowanych przez niego głupawych i bałamutnych modniś pozwalają lepiej zrozumieć romantyczny sposób myślenia, uosabiając ten sam rodzaj ekstrawaganckiej poezji, która wyróżnia chimeryczne wizje prerafaelitów. Prace Bacona – podobnie jak przedstawienia Turnera – prezentują bardzo swoisty obraz rzeczywistości, balansując nieustannie na skraju rzeczywistości i nierzeczywistości. Baconowskie wyobrażenie współczesnego koszmaru jest jednak odległe od arkadyjskiego wizjonerstwa Turnera. Intensywność współczesnego życia i pesymistyczny nastrój Londynu, stanowiące punkt wyjścia dla ponurej prognozy *Roku 1984* Orwella, uczyniły z Bacona Kasandrę i współczesnego eksperta od bólu i poczucia winy.

Pracownia Bacona przypomina nowoczesne laboratorium. Po jednej stronie znajdują się obrazy – dzieła jedyne w swoim rodzaju i bardzo osobiste. Po drugiej – stoły, zasypane zdjęciami prasowymi, wycinkami z gazet i kryminalów (np. *Crapouillot*) oraz fotografie i reprodukcje różnych gwiazd sezonu z ostatnich lat. Jedynym kryterium, którym Bacon kieruje się przy wyborze swej lektury obrazowej, staje się swoista odpowiedniość tematyczna i psychologiczna. Wspólnym mianownikiem tych fotografii jest przemoc: gestykulujący z trybuny Goebbels, masakra po wypadku drogowym, wszelkie okropności wojny, zalane krwią ulice Moskwy podczas rewolucji październikowej, reprodukcje aparatury naukowej wyrwane z „*Popular Mechanics*”, czy przedzierający się przez bagna nosorożec. Nie wiadomo, w co przekształci się ten surowiec wizualny i trudno wyrazić to słowami. Gdzieś między prostą i zimną mechaniką aparatu fotograficznego a najważniejszymi wydarzeniami historii najnowszej, stworzył Bacon mroczny, zmierzchający świat wyobraźni, manipulując skojarzeniami z przemocą i przerażeniem.

Jego prace nie mogły powstać w żadnym innym miejscu, tylko w powojennym Londynie – mieście, którego system nerwowy został wywrócony na nice i które z psychologicznego punktu widzenia wyróżnia specyficzna aura. Dużo mówi w tym względzie już sama lokalizacja pracowni Bacona. Artysta żyje i pracuje na skraju South Kensington, na jednej z zaniedbanych bocznych uliczek, gdzie stara, dystygowana dzielnica nagle jakby się urywa

i przechodzi w anonimowe przedmieścia. Z jednej strony rozkapryszony oblicze wiktoriańskiego Londynu, kreślące ekscentryczną i egzotyczną w swej ornamentyce linię wieńczonych iglicami i krenelażem, pełnych innych dziwactw architektonicznych, okazałych kamienic oraz muzeów w okolicy Albert Hall i Albert Memorial. Idąc natomiast w kierunku Kew i Richmond – ciasno powciskane jeden obok drugiego rzędy domów, należących do jednej z najpodlejszych dzielnic miasta i dające wyobrażenie o „obskurnej” przyzwoitości, która musiała zainspirować T.S. Elliota przy pisaniu *Ziemi jalo-wej* – pieśni żałobnej dla żywych trupów Londynu. Bacon pozostaje wierny atmosferze pustki, temu złowrogiemu, klaustrofobicznemu nastrojowi poddawania się przerażeniu.

Połączenie chorobliwej atmosfery (jaka panowała we wszystkich powojennych metropoliach, ale w sposób szczególny w Londynie) z bezkompromisowym poszukiwaniem ekspresyjnych środków wyrazu, doprowadziło Bacona do absolutnych granic współczesnego repertuaru obrazowego. Jego sztuka zaczyna się tam, gdzie nasze bezpieczne, oswojone wyobrażenia rozmazują się, deformują i przemieniają w budzące strach potwory. Typowy dla jego stylu i celów jest obraz z Tate Gallery, zatytułowany po prostu *Painting* (*Obraz*, patrz reprodukcja nr 10 w bloku ilustracji). Karykaturalnie nadszlagująca płótna Waltera Sickertsa postać mówcy, przedstawiona w rozedrganej, impresjonistycznej manierze, stoi na podium, zwrócona do publiczności. Anonimowa i posępna, istota ta staje się współczesnym europejskim *Eve-rymanem*. Jej twarz rozpada się w głupi, małpi grymas i jątrzącą ranę, podczas gdy podest przemienia się w jakieś okratowane urządzenie, które mogłoby być zarówno klatką, jak i obrotowymi bramkami przy wejściu do metra albo też konstrukcją ze średniowiecznej fortecy, na której zainstalowano coś w rodzaju karabinu maszynowego. Widz ma wrażenie, jakby był świadkiem dojścia do kresu i upadku konwencjonalnego malarstwa heroicznego, przede wszystkim za sprawą jadowitej, „realnej” atmosfery, ale też w przestrzeni psychologicznej pod wpływem silnych skojarzeń z nagłówkami gazet i ilustrowanym koszmarem dziennikarstwa. Przemiana w grozę i hołdowanie najbardziej nieprzyjemnym wymiarom współczesnego życia są – świadomie wybraną przez Bacona – rozstrzygającą siłą napędową jego obrazów. Reszta to – w najlepszym tego słowa znaczeniu – wynik inspiracji, przypadku i automatyzmu.

Z punktu widzenia techniki, istotna dla Bacona jest fragmentaryzująca wyobraźnia kubizmu, upodobanie surrealistów do zestawiania nie pasują-

cych do siebie elementów i zdumiewające deformacje zdjęć migawkowych. Tylko temperament piromana jest w stanie rozpaścić to wszystko w nowych, zaskakujących zestawieniach. Za złudnym wrażeniem spontaniczności kryje się jednak niezwykła dyscyplina w realizacji własnej wizji i długi okres poszukiwań metodą prób i błędów, wstępnego i ostatecznego wyboru właściwego wyobrażenia oraz przyswajania sposobów połączenia wizji z techniką.

Bacon, podobnie jak Bergson, niczego nie obawia się bardziej niż statyki. Dlatego konsekwentnie próbuje przyspieszyć nerwowy puls malarstwa, zbliżając je ku wzrokowym i psychologicznym źródłom ruchu i aktywnościom życia codziennego. By wyostrzyć swą wrażliwość na pojedyncze sekwencje



*The Human Figure in Motion (Postać ludzka w ruchu)*, wydanie 2, Londyn 1901, fotografia czarno-biała 273x197mm. Dublin, The Hugh Lane.

ruchu bądź gestów, Bacon zebrał całą biblioteczkę na temat mechaniki ruchu. Wzorował się przy tym albumami Eadwearda Muybridge'a – *The Human Figure in Motion (Postać ludzka w ruchu)* i *Animals in Motion (Zwierzęta w ruchu)*, a przynajmniej inspirował nimi. Znaleźć w nich można sugestie co do metod pracy Bacona, za sprawą których osiąga on efekt ulotności. Odpowiada to, nawiasem mówiąc, duchowi czasu, podobnie jak tablice anatomiczne i diagramy medyczne, którymi kiedyś tak bardzo fascynowali się surrealiści. Analityczne zatrzymania ruchu znajdują swój odpowiednik we wspomnianej już obsesji Bacona na punkcie fotografii gazetowych, w których odnalazł on przy-



padkowe analogie do mechanizmów charakterystycznych dla sił psychicznych. Wyznaczają one dyskretną synapsę między optyką a okiem mentalnym, w chwilach nieuwagi, tzn. pod działaniem podświadomości. Być może dlatego właśnie tak trudno Baconowi sformułować własne cele: „Sądzę, że cały proces, leżący u podstaw formy eliptycznej tego rodzaju, zależy od sposobu opracowania detali i przekształcania form albo nieznaczej utraty ostrości, tak by ślady w pamięci stały się widzialne na obrazie... Zależy to tak bardzo od konkretnego zastosowania koloru, że trudno właściwie o tym mówić”. Dla Bacona liczy się tylko wynik – niemożliwa do wyjaśnienia naga wizja: „Chciałbym, by moje obrazy wyglądały tak, jakby przeszedł po nich człowiek, jak ślimak – zostawiając za sobą ślad ludzkiej obecności i tropy pamięci minionych zdarzeń, tak jak ślimak pozostawia za sobą śluz”.

Wszystkie obrazy Bacona pochodzą z okresu powojennego. Najwcześniejszy to *Three Studies for a Figure on the Base of a Crucifixion* (Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania, patrz reprodukcje nr 4–6 w bloku ilustracji) z roku 1945. Męczeństwo Chrystusa zawsze go interesowało. Najbardziej zdumiewający wyraz znajduje ten motyw w *Painting* z roku 1946 (w posiadaniu Museum of Modern Art), w którym przeniesiony został do współczesności i służy za tło jakiemuś stojącemu przed mikrofonem politykowi o wyglądzie gangstera. Wczesne studia do tego obrazu – chimery malowane w tradycji Picassowskiej – są zresztą jedynymi przedstawieniami, w których sinich czerwieniach można doszukać się pokrewieństwa ze współczesnym Baconowi malarzem angielskim Sutherlandem. Nie można ich przy tym jednoznacznie zaliczyć do nachalnego symbolizmu, ani do skatologii. Ostatnia wersja *Ukrzyżowania* z roku 1950 to połączenie symbolizmu i własnego stylu Bacona, wzbogaconych o paletę istotnych analogii. Pojawiające się już we wcześniejszych pracach rozprute, prowokujące formy, stają się udziałem i tego przedstawienia, tym razem jednak sugerując prawdziwe konwulsyjne wicie się dręczonego ciała. Symbolem krzyża jest szerokie czarne T – równie bez znaczenia dla tematu agonii na obrazie, jak nowoczesne skrzyżowanie ulic. W tle drobniawo wykaligrafowane idące postaci i jadące samochody poruszają się w kierunku przeciwnym do sugerowanej linii morza, przez co uwaga widza zostaje odwrócona w kierunku śródziemnomorskiej scenarii. Epizod ów daje pojęcie o tym, jak dalekie od banalnej codzienności są cierpienie i potępienie.

Bacon posiada niemal zatrwającą zdolność kontaktu z grozą. I nawet jeśli niektóre spośród jego niezwyklej rozwiązań malarskich inspirowane są pra-

cami dawnych mistrzów, brakuje bezpośrednich odniesień do tych ostatnich. Jedną z późnych wariacji na temat obrazu Velázquezego *Papież Innocenty X* (patrz reprodukcje nr 2, 3 w bloku ilustracji) z Galerii Doria Pamphili stała się w interpretacji Bacona malarskim wcieleniem psychologicznego okrucieństwa, przemieniającego zarazem swoistym pięknem. Dostojna Głowa Kościoła przemienia się tu w żywy krzyk, uwięziony we wspaniałą szatę w barwach tęczy. Nigdy nie wiadomo, jakie aspekty sztuki dawnej pobudzą wyobraźnię Bacona. Czerpie ona zarówno z nieokreślonych relacji przestrzennych i niezwyklej sugestywności olejnego szkicu *La Grande Jatte* Seurata – tego tak skrajnie racjonalnego artysty – jak też, co może bardziej zrozumiale, z kształtów rzeźby Rodina, zdeformowanej w wyniku specyficznego kąta ustawienia aparatu fotograficznego.

Fascynacja fotografią zapoczątkowała kwestię grozy w sztuce Bacona. Nawet najbardziej schematyczne i mechaniczne wynalazki zachowują całe bogactwo konkretnych wrażeń, rodzaj weryzmu „w świetle reflektora”. Punktem wyjścia tych obrazów jest szereg idealnych pomników i typów, cały system nawiązań do współczesnej ikonografii; w przewrotny sposób Bacon wydobywa je ze świata znanych fotografii prasowych i tanich kryminalów. Nie trzeba w tym miejscu szczególnie podkreślać, że Bacon jako kronikarz historii współczesnej daje nam lekcję jej najbardziej niesławnych rozdziałów. Jego sztuka odwołując się do otaczających nas zewsząd obrazów ujawnia niewyobrażalne pokłady drapieżności u każdego z nas.

Mimo że to fotografia inspiruje go swoimi przypadkowymi zniekształceniami i przykładami olbrzymiej niewierności, Bacon pozostaje jednak przede wszystkim m a l a r z e m. Choć nie interesuje go ideologia symbolizmu, jest on w stanie uzyskać delikatne, lśniąco jak jedwab efekty barwne. Dzieje się tak np. w *Study for a Figure* (*Studium postaci*, patrz reprodukcja nr 1 w bloku ilustracji), przedstawiającym postać nagiego mężczyzny, prześlizgującego się przez zaslonę. Wyobrażenie to materializuje się z nagłością właściwą scenie z jakiegoś starego filmu, gdzie w wyniku wadliwego ujęcia przez kamerę bądź pominięcia czegoś ważnego, postaci zdają się przenikać przez drzwi i pojawiać znikąd. Z wielką wprawą osiąga Bacon w tych przedstawieniach efekt jakiejś nerwowej żywotności i przezroczystej kruchości. Staranne, warstwowe nałożenie farby przypomina o tym, że jednym z najbardziej podziwianych przez Bacona malarzy był Goya. Angielski krytyk, Robert Malville, jako pierwszy docenił techniczną wirtuozerię Bacona i jego „nowoczesność”

w sposobie malowania. „Malarstwo nie znalazło dotąd – pisał – czegoś równie wzniosłego, ewokującego równie poczucie wolności, a przecież to wszystko dzieje się w atmosferze obozu koncentracyjnego.”

Ponieważ obrazom Bacona rzadko udaje się zdać egzamin w oczach ich nieprawdopodobnie samokrytycznego twórcy i wyjść poza mury jego pracowni, trudno w ogóle o nich mówić. Jedynie Kafka, który w testamencie polecił zniszczenie wszystkich swych rękopisów, miał tak samo mało wiary we własną sztukę. Cały dorobek twórczy Bacona to zaledwie garść obrazów. I nawet gdy któremuś z nich uda się wyrwać z rąk Bacona, żaden z nich nie jest bezpieczny. Ostatnio na przykład Bacon wziął od nabywcy jedną ze swych prac, aby dokonać niezbędnych poprawek; w efekcie jednak – zniszczył obraz. Nie istnieją dla niego w sztuce żadne etapy pośrednie między zachwytem a banałem: podział między nimi jest absolutny. Mistrz uludy bezlitośnie zwraca się przeciw samooszukiwaniu. W życiu prywatnym, swoje zamiłowanie do ruin karmi regularnymi wyprawami do kasyna w Monte Carlo. Odpowiednio dozowane katastrofy są w jego przypadku, jak widać, zarówno skrzywieniem zawodowym, jak i prywatnym upodobaniem.

Fascynujące w sztuce Bacona jest to, że pozostając z dala od trendów współczesnego malarstwa, jest ona na wskroś współczesna w swej witalności. Nikomu nie udało się trafniej uchwycić nastroju panującego po wojnie. Mimo to, Bacon, ten zmanierowany i ekstrawagancki ekscentryk, pozostaje na uboczu malarstwa współczesnego, wzorującego się na międzynarodowym idiomie sztuki abstrakcyjnej. Jego scenariusze współczesności – rodem z filmu grozy – są wariacją neoedwardiańskiego luksusu, a jego wersja satanizmu każe myśleć o „The Yellow Book”. Gdyby żyło jeszcze pokolenie Aubrey Beardsleya i gdyby miało możliwość korzystania ze współczesnej edukacji, malowałoby bez wątpienia w stylu Francisa Bacona.

*Sam Hunter*  
przełożyła *Daria Kołacka*

*David Sylvester*

## Malarz jako medium

Francis Bacon był staromodnym wojującym ateistą, który zawsze jakby szukał pretekstu, by oficjalnie przypomnieć, że Bóg nie żyje i wbić parę gwoździ w jego trumnę. Mimo to, obrazy Bacona – zwłaszcza duże tryptyki – kiedy pomyśleć o ich strukturze i o nastroju, wyglądają tak, jakby powinny zawisnąć w kościele. W tradycji europejskiego malarstwa religijnego Bóg pojawia się, oczywiście, pod wieloma postaciami: jako stwórca, mściwy sędzia, litościwy ojciec, jako syn złożony w ofierze i zrodzony na nowo, jako król wszechświata, no i obecnie jako umarły. W sztuce Bacona jest jakiś element epokowej ważności, z powodu którego powszechnie widzi się go w roli swoistego następcy Picassa – to nie z racji cech formalnych wyniesiono go na to wysokie miejsce, lecz dlatego, że stworzył wyobrażenia, w których wielu dopatruje się apokalipsy.

Bacon sam powiedział: „Tak naprawdę, myślę o sobie jak o twórcy wyobrażeń. Wyobrażenie jest ważniejsze niż piękno farby... miałem chyba dużo szczęścia, wyobrażenia wpadają mi do głowy, tak jakby ktoś mi je po prostu

---

**David Sylvester** (1924–2001), jeden z najwybitniejszych powojennych krytyków sztuki w Wielkiej Brytanii (autor podstawowych monografii o twórczości Henry'ego Moore'a, Rene Magritte'a, Joana Miró, Pabla Picassa, Alberto Giacomettiego), był bliskim przyjacielem, powiernikiem, propagatorem twórczości, czasami modelem i kuratorem wielu ważnych wystaw malarza. W „Kwartalniku Artystycznym” (nr 2–3/2003) drukowaliśmy jeden z tekstów Sylwestra o Giacomettim w polskim przekładzie Marka Kędzierskiego. Przekład według *Looking Back at Francis Bacon*, rozdział *The Painter as Medium*, Thames and Hudson, London 2000.

przekazywał... Zawsze myślę o sobie nie tyle jako o malarzu, ile medium wypadku i przypadku... Myślę, że jestem unikalny, być może próżność przede mną przemawia, ale nie wydaje mi się, bym miał wielki talent, myślę, że jestem po prostu receptywny...".

Ten niezwykle wyrafinowany, przenikliwy intelektualnie człowiek, głęboki realista w swym spojrzeniu na życie, uważał się za wyrocznie.

Mimo że według niego, „wyobrażenie ważniejsze jest od koloru”, Bacon odczuwał, że malarstwo nie miałoby raczej sensu, gdyby i sama farba nie była elokwentna. Celem jego było „całkowite sprzężenie wyobrażenia i farby”, tak, by „każde pociągnięcie pędzla na płótnie modyfikowało kształt i implikacje wyobrażenia”. Wykorzystywał wszelkie sposoby nakładania farby oraz jej ścierania, po to, by zrodziło się z tego coś nieprzewidzianego – to dla niego kwestia „skorzystania z okazji, w chwili, kiedy chłapnie się tym wszystkim na płótno”. Malowanie zamieniło się w grę hazardową, w której każdą wygraną trzeba natychmiast postawić goniąc za następną. O powodzeniu decydowała, jak zwykle, świadomość tego, kiedy się zatrzymać, zakończyć grę. Przez wiele lat Bacon prawie nigdy nie przerywał gry we właściwej chwili.

Wchodzimy do jakiegoś baru albo na przyjęcie i natychmiast spostrzegamy, że inni zajmują miejsce, w którym my moglibyśmy się znaleźć. Wylaniają się w naszym polu widzenia, każdy ich ruch jakby wyzwalał wibrację, które na nas nacierają. Ich obecność jest ekspansywna, anarchiczna, nie sposób ich zignorować.

Podobna surowa bezpośredniość emanuje z postaci na obrazach Bacona. A wraz w nią dochodzi zapach śmiertelności. Lecz także jakaś bezceremonialna wyższość, sugerująca, że mamy do czynienia z półbogami lub królami.

Te epickie figury to zazwyczaj wizerunki postaci z życia Bacona – życia erotycznego czy alkoholowego. Bacon miał, podobnie jak Picasso, genialną zdolność przekształcania własnej biografii w wyobrażenia o mitycznym wręcz powabie i znaczeniu.



Reprodukcje rysunków Michała Anioła z niezidentyfikowanej książki znalezionej w studio Bacona.



Rembrandt Harmensz. Van Rijn, *Autoportret*, olej na płótnie, 30x24 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet.

Czy Bacon był ekspresjonistą? Nie uważał się za takiego: „Ja po prostu próbuję wytwarzać wyobrażenia tak wierne memu systemowi nerwowemu jak tylko potrafię. Nie wiem nawet, co połowa z nich znaczy. Ja niczego nie mówię. Inni – nie wiem, być może ktoś z nich coś mówi. Ale ja naprawdę niczego nie mówię, bo prawdopodobnie bardziej się troszczę o estetyczne jakości dzieła niż, dajmy na to, Munch. Ale nie mam pojęcia, co jakiś artysta chce powiedzieć, z wyjątkiem artystów najbanalniejszych”.

Jednocześnie był przekonany, że „największa sztuka zawsze przywraca nas zasadniczej sytuacji ludzkiego odsłonięcia, wystawienia na niebezpieczeństwo”.

F.B.: Myślałem o twojej sypialni – że z estetycznego punktu widzenia same żaluzje byłyby lepsze, ale do seksu wygodniejsze są zasłony.

D.S.: Wiesz, zasłony na pewno dobre są przy seksie, niewątpliwie, ponieważ tyle razy widzimy je na obrazach w scenach seksualnych. U ciebie też, na samym początku, w obrazach z seksem zawsze były zasłony, teraz zaś tło jest mocniejsze, a mimo to seks wcale nie wydaje się gorszy.

F.B.: Tak, ale w ostatnich obrazach jest czysty seks. Wiesz, ja naprawdę w seksie nie lubię zalotów i pieszczot, lubię sam seks. Czy uważasz, że to coś typowo homoseksualnego?

D.S.: Nie, uważam, że tak może być po obu stronach.

---

Jego upodobania w sztuce: rzeźba egipska. Masaccio. Michał Anioł, zwłaszcza rysunki, być może. Rafael. Velázquez. Rembrandt, głównie portrety. Goya, ale nie czarne obrazy. Turner i Constable. Ingres. Manet. Degas. van Gogh. Seurat. Picasso, zwłaszcza to, w czym jest najbliższym surrealizmu. Duchamp, zwłaszcza *Wielka szyba*. Czasami Matisse, zwłaszcza *Bathers by a River*, ale nie całym sercem: „nie ma w nim picassowskiej brutalności faktu”. I Giacometti, ale rysunki, nie rzeźby.

Jego upodobania literackie: Ajschylos, Shakespeare. Racine. *Brief Lives* Aubreya. *Johnson* Boswella. Saint-Simon. Balzac. Nietzsche. Listy van Gogha. *Jądro ciemności* Conrada. Freud. Proust. Yeats. Joyce. Pound. T.S. Eliot. Leiris. Artaud. Lubił niektóre rzeczy Cocteau, ale ogólnie czuł szczerą antypatię do literatury homoseksualnej, takiej jak Auden czy Genet.

---

Bacon był niemal jedynym ważnym artystą tego pokolenia – na całym świecie – który zachowywał się tak, jakby Paryż był wciąż centrum sztuki światowej.

---

Jeszcze dzisiaj traktuje się często Bacona jak trędowatego wśród artystów. Ludzie z lubością zwierniają się, całkiem ukontentowani, że mają lęk zbliżyć się do jego dzieła. Nie zgadzają się na jego „przemoc”. Zgoda, w twórczości Bacona jest, oczywiście, przemoc, w takim sensie jak u Matisse’a lub Newmana jest przemoc: w ich sile i ostrości działania na widza: jest ona pełna przemocy estetycznej („Myślę, że wielka sztuka w głębi jest porządkiem. Nawet jeśli w obrębie tego porządku mogą się znaleźć rzeczy przypadkowe i całkowicie przypisane instynktom, i tak uważam, że biorą się one z pragnienia wprowadzania porządku i odesłania faktu z powrotem do systemu nerwowego z jeszcze większą przemocą”). Ale zasadnicza obiekcja, artykułowana w całym tym mętłym sporze o przemoc u Bacona, brzmi konkretniej: to jego „chorobliwe” upodobanie do prawdziwej przemocy.

Niewątpliwie dzieło Bacona często przedstawia konwulsje, ale w naszym życiu wicie się nierzadko towarzyszy najintensywniejszym przyjemnościom. A przecież taki sam wyraz może się pojawić na twarzy wrzeszczącej z rozkoszy erotycznej, jak krzyczącej z bólu, czy wyjącej z powodu gola – tortura i podniecenie może wywołać identyczne paroksyzmy. Powiedziawszy to, nie będę się upierać, że Bacon nie malował agonii, tylko orgazm – chcę jedynie stwierdzić, że Bacona interesowało utrwalanie na płótnie pozycji ciała i grymasów twarzy, które mogły znaczyć tak agonię, jak orgazm, i które były dla niego interesujące właśnie dlatego, że nie były jednoznaczne, a zarazem objawiały intensywne uczucia. Nawet gdyby koniecznie trzeba było rozstrzygnąć, że konwulsje znaczą albo ból albo przyjemność, to drugie wydaje się alternatywą bardziej prawdopodobną, ponieważ Baconowskie twarze, tak jak u Picassa, często ulegają deformacji, uchwycone tak, jak widzimy twarze, które są bardzo blisko naszej – a połączenie paroksyzmu i krańcowej bliskości drugiego człowieka zdarza się w życiu najczęściej przy uprawianiu miłości. Wulgarnie plotki o prywatnych upodobaniach Bacona zachęcają krytyków do zrównania konwulsji u jego postaci ze szczególnymi rozkoszami masochizmu, a przecież każdy rodzaj aktywności seksualnej ma tendencje do przemocy, proporcjonalnie do stopnia osiągniętej satysfakcji. Krzyki w uniesieniu, kiedy nie można już wytrzymać, nie są zarezerwowane dla zбочeńców.

#### Charakterystyczne cechy obrazów Bacona:

1. Pomyślane są jako coś, co mamy oglądać przez szkło – zawsze, nie tylko wtedy, kiedy wykonane są częściowo w pastelach.
2. Wszystkie zachowane płótna są w formacie pionowym, z dwoma wyjątkami – reszta tych w formacie poziomym to wyłącznie tryptyki.
3. Zazwyczaj na płótnie mamy pojedynczą masę, chyba że opisuje parę w połączeniu, która zastyga w pojedynczą masę.
4. Postaci ludzkie są zawsze ukazane w mniej więcej tej samej skali – małe płótna obrazują głowy, które mają mniej więcej te same wymiary, jak głowy postaci na dużych płótnach – jakieś trzy czwarte wielkości rzeczywistej.



5. Nawet tam, gdzie przestrzeń to scena perspektywiczna w zgodzie z tradycją renesansową, u Bacona występują często elementy takie jak strzałki albo przerywane linie, których stanowczo nie powinno się interpretować jako części tego, co jest przedstawione, lecz jako znaki-diagramy nałożone na wyobrażenie. Innym znakiem sztuczności pracy jest dychotomia między potraktowaniem postaci a tłem: postaci ukazane są za pomocą silnych pociągnięć pędzla, zaś tło płaską warstwą rozrzedzonej farby.

6. Obrazy noszą tytuły takie jak *Studium ludzkiego ciała*, *Studium portretu*, *Studium nagiej przykucniętej postaci*, *Studium postaci w pejzażu*, *Studium według portretu Papieża Innocentego X Velázquez*. Czyli istnieją studia „z”, studia „według”, studia „czegoś”, studia „podług czegoś”, co jakby sugeruje, że przynajmniej niektóre prace były wstępnymi szkicami bardziej definitywnych artykulacji. A w rzeczywistości znaczy to, że artysta chciałby, żebyśmy uważali wszystkie jego prace za prowizoryczne.

Z tekstu kuratora, umieszczonego na ścianie w Tate Gallery: „W widzeniu Bacona ludzka egzystencja odarta jest z życia, znaczenia i celu”. Tak się pisze na ścianie – ponieważ co do Bacona, to widział on egzystencję jako życie, które tylko dlatego, że wyzute z Boga i życia przyszłego, nie było puste. „Rodzimy się i umieramy, ale między jednym a drugim, za sprawą naszych instynktów nadajemy tej bezcelowej egzystencji znaczenie.” Obrazy Bacona są wielkim potwierdzeniem tego, że sytuacja ludzkiego odsłonięcia, wystawienia na niebezpieczeństwo znajduje przeciwwagę w ludzkiej witalności. Są krzykiem sprzeciwu w obliczu śmierci.

A co z tymi wielkimi niemymi postaciami u Ajschylosa? – zapytał nagle pewnego dnia, jakby bez związku.

Ajschylosowe zagrożenie i wróżba, poczucie – wbrew humanizmowi – immanencji wyższych i decydujących sił, nigdy go nie opuszcza.

Tak samo z wzajemnym oddziaływaniem na siebie wysokiego i niskiego. Uwielbiał osad w najprzedniejszych winach.

David Sylvester  
przełożył Marek Kędziński

*Gilles Deleuze*

## Logika wrażenia

### Okrąg i obręcz

Okrąg wyznacza często scenerię, miejsce, gdzie siedzi postać, czyli Figura. Siedzi, leży, pochyla się, bądź przyjmuje inną pozycję. Ten okrąg – lub ten owal – zajmuje mniej lub więcej miejsca: może wykraczać poza krawędzie obrazu, znajdować się w centrum tryptyku itp. Często powtarza go, czy wręcz zastępuje, okrąg krzesła, na którym siedzi postać, bądź owal łóżka, na którym ona leży. Może być rozbity na liczne kropki okrążające jakąś część ciała postaci albo na wirujące wokół ciał spirale. Jednakże nawet dwaj wieśniacy (*Two Men Working in the Field – Dwóch mężczyzn pracujących na polu*, 1971) stworzą jedną Figurę tylko jeśli ujrzy się ich w relacji do ziemi ubitej w owalu donicy. Krótko mówiąc, scenerią obrazu jest zawarta w swego rodzaju obręczy arena cyrkowa. Zastosowany tu, bardzo prosty zabieg polega na wyizolowaniu Figury. Są też inne zabiegi izolujące: można umieścić Figurę w sześcianie, a raczej równole-

---

**Gilles Deleuze** (1925–1995), jeden z najbardziej wpływowych filozofów drugiej połowy XX wieku, profesor paryskiej Sorbony, był autorem takich dzieł jak: *Nietzsche i filozofia* (1962), *Proust i znaki* (1964), *Różnica i powtórzenie* (1968), *Logika sensu* (1969), *Kapitalizm i schizofrenia* (I tom, 1972), *Co to jest filozofia* (1991), *Krytyka i klinika* (1993).

W „Kwartalniku Artystycznym” (nr 4/1996) drukowaliśmy tekst Deleuze’a o Samuelu Beckettcie, *Wyczerpany* w przekładzie Marka Kędzińskiego.

Przekład według Francis Bacon: *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris 1981.

głościanie ze szkła lub lodu, przykleić ją do szyny, przytroczyć do długiego pręta, jak do magnetycznego łuku jakiegoś nieskończonego koła – albo połączyć wszystkie te elementy – okrąg, sześcian i pręt – tak jak w dziwnych, rozszerzonych u dołu, lukowatych fotelach Bacona. Wszystko to jest scenerią. Bacon nie ukrywa zresztą, że – mimo subtelności ich kombinacji – są to zabiegi niemal elementarne. Najważniejsze, że nie przymuszają Figury do bezruchu – przeciwnie, powinny uzmysłowić coś w rodzaju posuwania się, eksploracji Figury w scenerii, bądź siebie samej. To jest pole operacyjne. Stosunek Figury do scenerii, miejsca, w którym jest ona izolowana, definiuje fakt – faktem jest... co ma miejsce... I tak izolowana figura staje się Wyobrażeniem, Ikoną.

Nie wystarczy, że obraz to wyizolowana rzeczywistość (fakt) i że tryptyk składa się z trzech izolowanych obrazów, których w żadnym wypadku nie powinno się łączyć w obrębie jednej ramy, dodatkowo jeszcze sama Figura zostaje wyizolowana na obrazie – przez okrąg, albo przez równoległocian. Dlaczego? Bacon mówi często: aby wygnać z niej ducha *f i g u r a c j i*, *i l u s t r o w a n i a*, *n a r r a c j i*, który by w niej tkwił, gdyby się jej nie izolowało. Zadaniem malarza nie jest ani przedstawienie modelu, ani opowiadanie historii. Malarstwo ma zatem dwie drogi umożliwiające ucieczkę od figuralności: albo w kierunku czystej formy, przez abstrakcję, albo w kierunku czystej figuralności, przez wyrwanie lub izolację. Jeśli malarzowi zależy na Figurze, jeśli wybierze drugą drogę, to po to, by przeciwstawić „figuralne” – figuralnemu<sup>1</sup>. Wstępnym warunkiem będzie tu wyizolowanie Figury. Figuralność implikuje bowiem relację między wyobrażeniem a przedmiotem, który ma ono ilustrować; ale implikuje również relację między jednym wyobrażeniem a innymi wyobrażeniami w skomponowanej całości (*un ensemble composé*), która przypisuje każdemu z nich specyficzny przedmiot. Narracja jest korelatem ilustrowania. Między dwie figury zawsze wślizguje się historia, a przynajmniej próbuje to uczynić, aby przydać życia ilustrowanej całości (*l'ensemble illustré*). Izolowanie jest zatem środkiem najprostszym, niezbędnym, aczkolwiek niewystarczającym, do tego, by zerwać z reprezentacją, złamać narrację, przeszkodzić w ilustrowaniu, wyzwolić Figurę: trzymać się faktu.

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard używa słowa „figuralne” (*figural*) jako rzeczownika, dla odróżnienia od „figuralnego” (*figuratif*): *Discours, Figure*, Éditions Klincksieck.

Problem jest, rzecz jasna, bardziej skomplikowany: czy nie ma innego typu związków między Figurami, takiego mianowicie, który nie jest narracyjny, i z którego nie wypływałaby żadna figuracja (*figuration*)? Rozmaite Figury, które wyrastałyby z tego samego faktu, należałyby do tego samego pojedynczego faktu, nie opowiadając historii ani nie odsyłając do innych przedmiotów w figuratywnej całości (*un ensemble de figuration*). Stosunki o charakterze nie-narracyjnym między Figurami i o charakterze nie-ilustracyjnym między Figurami a Faktem? W dziele Bacona regularnie pojawiają się Figury w parach, ale nie po to, by opowiedzieć jakąś historię. Dodatkowo jeszcze oddzielne części tryptyku pozostają w aktywnym związku między sobą, aczkolwiek nie ma on charakteru narracyjnego. Bacon przyznawał skromnie, że malarstwu klasycznemu często udawało się zaznaczyć ów odmienny typ relacji między Figurami i że jest to wciąż zadanie malarstwa na przyszłość: „oczywiście wiele najwybitniejszych obrazów przedstawia większą liczbę postaci i jasne jest, że każdy malarz chciałby coś takiego stworzyć”. „[Jednakże historia, kiedy tylko zacznie rozgrywać się między jedną postacią a drugą, z góry przekreśla zrealizowanie przez obraz możliwości wypowiedzenia się za pomocą samej farby. Jest to wielka trudność. Ale w każdej chwili może pojawić się i pewnego dnia zjawi się ktoś zdolny do umieszczenia wielu postaci na jednym obrazie. Jaki zatem inny typ relacji mógłby istnieć między Figurami, tak w parach, jak osobno? Określmy ten nowy rodzaj relacji mianem *matters of fact*, w odróżnieniu od relacji uchwytnych rozumowo (przedmiotów lub idei). Nawet gdybyśmy uznali, iż Bacon do tego czasu opanował już tę dziedzinę, odbyło się to w aspektach bardziej złożonych niż te, które tu rozważaliśmy.]”<sup>2</sup>

Jesteśmy wciąż przy prostym aspekcie izolacji. Jakaś figura jest izolowana na obręczy, na krześle, łóżku czy fotelu, w okręgu lub prostopadłościennie. Zajmuje tylko część obrazu? A co wypełnia jego resztę? Bacon z góry wyklucza pewną liczbę możliwości, bądź nie uważa ich za interesujące. To, co wypełni resztę obrazu, to nie będzie ani pejzaż jako korelat figury, ani tło, z którego wyłania się konkretna forma, ani bezforemna światłocieniowa warstwa farby, ze swoistą grą cieni, faktura ze swoistą grą wariacji. Nie

<sup>2</sup> David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962–1979*, wydanie polskie: *Rozmowy z Francisem Baconem: Brutalność faktu*, w przekładzie Marka Wasilewskiego, Wydawnictwo Żysk i S-ka, Poznań 1997, dalej jako: *Rozmowy*. Cytat podaję, dodając opuszczony w polskim przekładzie fragment zdania, a w dalszej części cytatu prostując w nawiasie zgodnie z literą oryginału sens, nieco przez tłumacza zmodyfikowany.

uprzedzamy jednak wywodu. Mamy przecież we wczesnej twórczości Figury-w-pejzażu, jak *Van Gogh* z 1957 roku, mamy niezwykle zniuansowane faktury, jak *Figure in a Landscape (Postać w pejzażu)* czy *Figure Study I (Studium postaci I)* z 1945 roku, mamy impasty i gęstości jak *Head II (Głowa II)* z 1949 roku, a zwłaszcza jest ten rzekomy okres dziesięciu lat, w którym dominują, jak mówi Sylvester, głębia, ciemność i odcienie, zanim artysta powróci do precyzji<sup>1</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że los prowadzi nas do celu okreśną drogą poprzez coś z pozoru przeciwnego. Ponieważ baco-nowskie pejzaże są przygotowaniem do tego, co później pojawi się jako cały zespół naniesionych na płótno „swobodnych, mimowolnych pociągnięć pędzla”, kresk bez intencji znaczeniowej (*traits asignifiants*), pozbawionych jakiegokolwiek funkcji ilustrującej czy narracyjnej – stąd właśnie bierze się ważność trawy, zdecydowana trawiastość tych pejzaży (*Landscape, 1952; Study of a Figure in a Landscape, 1952; Study of the Baboon, 1953* lub *Two Figures in the Grass, 1954*). Co do faktury obrazów, do ich impastów, głębi, nieostrości (*flou*), przygotowują już one nas do szerszego zabiegu polegającego na miejscowym wycieraniu – szmatką, miotelką lub szczotką – kiedy gruba warstwa farby będzie rozprowadzana w strefie niefiguratywnej. Ścisłej mówiąc, te dwa zabiegi – miejscowego wycierania oraz kreski bez intencji znaczeniowej, należą do oryginalnego systemu, który nie jest ani systemem pejzażu, ani bezforemności, ani tła (choć zdolne są one, dzięki swej autonomii, „zrobić” pejzaż lub tło, a nawet „zrobić” mrok).

Istotnie, resztę obrazu konsekwentnie zajmują rozległe powierzchnie jednolitego koloru (*aplats*) jaskrawej, jednolitej i nieruchomej farby. Cienkie i twarde spełniają funkcję strukturyzującą i uprzestrzeniającą. Nie znajdują się one jednak ani pod Figurą, ani też za nią czy poza nią – są nieodmiennie z boku, a raczej wszędzie naokoło niej, uchwycone w ujęciu bliskim, dotykowym (*tactile*) lub „haptycznym”, tak jak i sama Figura. Na tym etapie, przechodząc od Figury do otaczającego ją jednolitego koloru (*aplats*), nie istnieje żadna relacja głębokości czy dystansu, nia ma żadnej niepewności światła i cienia. Nawet cień, nawet czerń nie jest ciemna („próbowałem oddać cienie tak, żeby były tak samo obecne jak Figura”). Jeśli jednolity kolor (*aplats*) funkcjonuje jako tło, to dzieje się tak wyłącznie z powodu jego ścisłej korelacji z Figurami, „jest to korelacja dwóch sektorów na tym samym równie bliskim

<sup>1</sup> Rozmowy.

Planie". Ową korelację, owo połączenie umożliwiła sama sceneria, czyli okrąg lub obręcz, wyznaczające ich granicę, będące ich obrysem. To właśnie stwierdza Bacon w bardzo ważnej wypowiedzi, do której często będziemy nawiązywać. Wyróżnia w swym malarstwie trzy podstawowe elementy, a mianowicie: strukturę materialną, okrąg-obrys tudzież umieszczone tam wyobrażenie (*image*). Myśląc w kategoriach rzeźby, trzeba by powiedzieć: obramowanie, cokół, który mógłby być ruchomy oraz Figura, która porusza się w obramowaniu wraz z cokolem. Jeśli trzeba by je zilustrować (a z pewnych względów jest to nieodzowne – jak w *Man with the Dog*, *Mężczyzna z psem* z 1953 roku) powiedziałoby się: trotuar, kałuże oraz ludzie wychodzący z kałuży na swą „codzienną przechadzkę”<sup>4</sup>.

O tym, które elementy tego systemu mają coś wspólnego ze sztuką egipską, ze sztuką bizantyjską etc., powiemy sobie później. Obecnie liczy się raczej fakt absolutnej bliskości, owej współ-precyzji jednolitego koloru (*aplats*), funkcjonującego jako tło, oraz Figury, funkcjonującej jako forma, na tym samym uchwyconym z bliska planie. I to właśnie ten system, współistnienie dwóch znajdujących się obok siebie sektorów, zamyka przestrzeń, ustanawia przestrzeń absolutnie zamkniętą i obrotową, i to w znacznie większej mierze niż gdyby chcieć to osiągnąć odwołując się do ciemnego, niejasnego i niewyraźnego. Dlatego też właśnie jest u Bacona nieostrość, nawet dwa rodzaje nieostrości, oba należą zresztą do tego systemu o wysokiej precyzji. W przypadku pierwszego nieostrość osiągnięta jest nie przez niewyraźność, lecz przeciwnie – przez operację „polegającą na niszczeniu ostrości przez ostrość”<sup>5</sup>. Wymieńmy tu choćby człowieka ze świńską głową w *Self-Portrait*

<sup>4</sup> „...myśląc o nich jak o rzeźbach, nagle zdałem sobie sprawę, jak mógłbym je przenieść na płótno. Będzie to malarstwo strukturalne, w którym wyobrażenia wylaniać się będą z rzeźki ciała. Wydaje się to okropnie romantyczne, ale ja podchodzę do tego bardzo formalnie.

– Jaka będzie forma tych obrazów?

– Z pewnością będą strukturalne.

– Będzie kilka postaci?

– Tak, będzie tam prawdopodobnie chodnik umieszczony wysoko ponad swe naturalne położenie, ludzie będą brodzili w nim jak w wodzie. Mam nadzieję, że będą to postaci wylaniające się ze swojego własnego ciała – w kapeluszach, z parasolkami – i że może będą tak samo przejmujące jak w *Ukrzyżowaniu*”, dalej Bacon dodaje: „Myślałem o rzeźbach umieszczonych na czymś w rodzaju specjalnego obramowania (*armature*), zrobionego w taki sposób, by rzeźby mogły się obracać i by ludzie mieli możliwość zmiany ustawienia rzeźby tak, jak by chcieli”. Dawid Sylvester, *Rozmowy*.

<sup>5</sup> André Bazin wypowiedział się o Tatin, który był również wielkim mistrzem *aplats*: „Rzadko stosuje elementy dźwiękowo niewyraźne... Przeciwnie, sztuczka Tatiego polega na tym, że niszczy ostrość ostrością. Dialogi nie są niezrozumiałe, raczej nic nie znaczące, a brak znaczenia uwidacznia się właśnie dzięki precyzji. Dzięki temu Tati jest w stanie zniekształcić stosunek intensywności między planami”. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958.

(*Autoportret*) z 1973 roku lub o sprawie wymiętych gazet – jak twierdzi Leiris, drukowane litery są bardzo wyraźne, ale ta mechaniczna precyzja niejako sprzeciwia się ich czytelności<sup>6</sup>. W drugim wypadku, nieostrość osiąga się technikami swobodnej kreski, lub wycierania, które również są precyzyjnymi elementami systemu (jak się okaże, jest jeszcze jeden wypadek).

## O stosunku dawnego malarstwa do figuratywności

Malarstwo winno oderwać Figurę od figuratywności. Ale Bacon zwraca uwagę na dwie rzeczy, za sprawą których malarstwo nowoczesne nie ma do figuracji lub ilustracji takiego stosunku jak dawne. Z jednej strony funkcję ilustrującą i dokumentacyjną przejęła fotografia, dzięki czemu nowoczesne malarstwo nie musi już wykonywać tego dawnego zadania. Z drugiej – dawne malarstwo warunkował jeszcze pewien „potencjał religijny”, który wciąż przydawał figuracji sens piktoralny, gdy tymczasem malarstwo nowoczesne to gra ateistyczna<sup>7</sup>.

Nie jest wszakże pewne, czy te dwie idee, przejęte od Malraux, są tu uzasadnione. Na ogół bowiem jedna dziedzina nie zadowala się spełnianiem roli pozostawionej jej przez inną, tylko obie raczej z sobą konkurują. Trudno wyobrazić sobie dziedzinę, która przejęłaby po prostu to, co zostało porzucone przez inną, wyższą w hierarchii. Fotografia, nawet zdjęcia na żywo, pretenduje do czegoś zupełnie innego niż przedstawianie, ilustracja czy narracja. A kiedy sam Bacon wypowiada się o fotografii, o stosunku fotografii do malarstwa, mówi o rzeczach znacznie głębszych. Z drugiej strony związek między elementem piktoralnym a odczuciem religijnym w dawnym malarstwie niezupełnie chyba wyjaśnia hipoteza funkcji figuratywnej uświęconej w prosty sposób przez wiarę.

Weźmy chociaż przykład skrajny: *Pogrzeb hrabiego Orgaza El Greca*. Pozioma linia dzieli obraz na dwie części, niższą i wyższą, ziemską i niebiańską. W części niższej jest wprawdzie figuracja lub narracja, przedstawiająca pogrzeb hrabiego, choć mamy już tam wszystkie atrybuty deformacji ciał,

<sup>6</sup> Michel Leiris, *Au verso des images*, Éditions Fata Morgana, Paris.

<sup>7</sup> *Rozmowy*; Bacon pyta, dlaczego Velázquez mógł pozostać tak bliskim „figuracji”. I odpowiada, że, po pierwsze, nie istniała jeszcze fotografia, a po drugie – malarstwo związane wciąż było z odczuciem religijnym, choćby i nieokreślonym.



*Pogrzeb hrabiego Orgaza (1586-88), 480x360 cm. Toledo, kościół Santo Tomé.*



a zwłaszcza wydłużenie. Wszakże na górze, tam, gdzie Chrystus przyjmuje hrabiego, zapanowała już szalona swoboda, totalne wyzwolenie – Figury wznoszą się i wydłużają, subtelnieją bez miary, niczym nie ograniczone. Wbrew pozorom, nie ma tu już żadnej historii do opowiedzenia, Figury, uwolnione od jakiegokolwiek funkcji przedstawiającej, wkraczają bezpośrednio w domenę porządku wrażeń niebiańskich. I to już jest to, co malarstwo chrześcijańskie znalazło w uczuciu religijnym: swoisty ateizm piktoralny, w którym można potraktować dosłownie ideę, że nie wolno przedstawiać Boga. I w rzeczy samej, u Boga – ale i u Chrystusa, u Najświętszej Panny, nawet w Piekło – linie, kolory, ruchy uwalniają się od wymogów przedstawieniowości. Figury wznoszą się, wyginają albo przekrzywiają, wyzwolone od wszelkiej figuratywności. Niczego już nie muszą przedstawić czy opowiedzieć, ponieważ wystarczy, że odsyłają do obowiązującego w tej dziedzinie kodu Kościoła. Co do nich zatem, mają już tylko do czynienia z „wrażeniami” – niebiańskimi, piekielnymi lub ziemskimi. Wszystko podporządkuje się temu kodowi, odczucie religijne malowane będzie wszystkimi kolorami świata. Nie powinno się mówić: „jeżeli nie ma Boga, wszystko jest dozwolone”. Przeciwnie. Bo z Bogiem wszystko jest dozwolone. To z Bogiem wszystko jest dozwolone. Nie tylko moralnie, ponieważ gwałty i haniebne czyny zawsze znajdują święte usprawiedliwienie, ale i estetycznie, w znacznie większej mierze, ponieważ Figurom boskim nadaje życie wolne dzieło twórcze, fantazja, która może sobie na wszystko pozwolić. Ciało Chrystusa staje się dziełem istnie diabolicznej inspiracji, która przeprowadzi go przez wszystkie obszary uczucia (*domaines sensibles*), przez „różnorodny poziomy wrażeń”. Albo jeszcze dwa przykłady: Chrystus Giotta (*Le stimmate di San Francesco*, *Stygmatyzacja świętego Franciszka*), przeobrażony w latawiec krążący po niebie, a może i prawdziwy samolot, wysyłający stygmaty świętemu Franciszkowi, podczas gdy linie znaczące tor ich przebiegu są jakby swobodnymi kreskami, których śladem święty puszcza na sznurku ów samolot-latawiec. Albo stworzenie zwierząt (*Creazione degli animali*, 1550) u Tintoretta: Bóg występuje tam jako sędzia startowy biegu z handicapem – najpierw ruszają ptaki i ryby, natomiast pies, króliki, jeleń, krowa i jednorożec czekają, aż nadejdzie ich kolej.

Nie można twierdzić, że odczucie religijne podtrzymywało w dawnym malarstwie figurację – przeciwnie, czyniło ono możliwym uwolnienie Figury, pojawienie się Figury poza wszelką figuracją. Nie można też twierdzić,

że wyrzeczenie się figuracji przyczyniło się do nowoczesnego rozumienia malarstwa jako gry. Przeciwnie, nowoczesne malarstwo musi się opierać atakom i próbom oblężenia ze strony fotografii oraz stereotypów, które sadowią się na płótnie, nim jeszcze malarz weźmie się do dzieła. Błędem byłoby zatem uważać, że malarz pracuje na dziewiczej, białej powierzchni. Powierzchnia jest już cała – wirtualnie – zalana wszelkiego rodzaju stereotypami, z którymi musi on zerwać. To właśnie ma na myśli Bacon, kiedy mówi, że fotografia nie jest figuracją tego, co się widzi, tylko tym, co widzi nowoczesny człowiek<sup>8</sup>. Nie jest niebezpieczna po prostu dlatego, że jest figuratywna, lecz dlatego, że usiłuje „zapanować nad widzeniem”, czyli nad malarstwem. I tak malarstwo nowoczesne, wyrzekłszy się pretendowania do uczuć religijnych, ale oblężone przez fotografię, znajduje się w dużo trudniejszej sytuacji niż by się wydawało, żeby zerwać z figuratywnością, która wciąż chyba pozostaje zastrzeżoną dla niej nieszczęsną domeną. Tę trudność poświadcza malarstwo abstrakcyjne: trzeba było niezwykle wysiłku malarstwa abstrakcyjnego, żeby oderwać sztukę nowoczesną od figuracji. Ale czy nie ma innej drogi, bardziej bezpośredniej i zmysłowej?

### Malarstwo i wrażenie

Są dwa sposoby wyjścia poza figurację (tak ilustracyjną, jak narracyjną): albo w kierunku formy abstrakcyjnej, albo w kierunku Figury. Tej drodze Figury Cézanne daje proste imię: wrażenie. Figura to forma uczucia (*forme sensible*) odniesiona do wrażenia – działa bezpośrednio na system nerwowy, który jest z ciała, podczas gdy forma abstrakcyjna jest adresowana do mózgu, działa za pośrednictwem mózgu, bliższego kości. Z pewnością Cézanne nie wymyślił w malarstwie tej idei wrażenia. Ale nadał jej nie spotykaną dotąd rangę. Wrażenie to przeciwieństwo tego, co łatwe i już gotowe, przeciwieństwo spontanicznego, stereotypu (*cliché*), ale i sensacji, tego, co ma „wywołać” wrażenie. Wrażenie zwrócone jest jedną stroną do podmiotu (system nerwowy, ruch witalny, „instykt”, „temperament”, cały ten wspólny naturalizmowi i Cézanne’owi słownik), a drugą do przedmiotu („fakt”, sceneria, zdarzenie). A może raczej nie ma ono w ogóle żadnej strony, jest obiema

<sup>8</sup> *Rozmowy*; wróćmy jeszcze do tej sprawy, wyjaśniającej postawę Bacona wobec fotografii, którą charakteryzuje zarazem fascynacja i pogarda; w każdym razie jego zarzuty wobec fotografii absolutnie nie są związane z jej figuratywnością...

rzeczami w sposób nierozłączny, jest owym byciem-w-świecie, o którym mówią fenomenolodzy: w tym samym czasie ja staję się we wrażeniu, a jednocześnie jakaś rzecz zdarza się poprzez wrażenie, jedno poprzez drugie, jedno w drugim<sup>9</sup>. I w skrajnym wypadku to samo ciało (*corps*), będąc jednocześnie przedmiotem i podmiotem, daje wrażenie i je przyjmuje. Ja – ten, kto patrzy – doznaję wrażenia tylko wtedy, kiedy wkraczam w namalowany obraz, przystępuję do jedności odczuwającego i odczutego. Lekcja Cézanne'a to wyjście poza impresjonizm: wrażenia nie doświadczają się w „wolnej”, bezcielesnej grze światła i barwy (impresjach), przeciwnie, jest ono w ciele, choćby w ciele jabłka. Kolor jest w ciele, wrażenie jest w ciele, a nie w powietrzu. Wrażenie to to, co zostało namalowane. A to, co zostało namalowane na płótnie, to ciało, nie jako coś, co zostało przedstawione jako przedmiot, ale jako to, co zostało przeżyte jako coś, co doświadczają tego wrażenia (co Lawrence, mówiąc o Cézannie nazwał „jabłkowatością jabłka”)<sup>10</sup>.

Oto bardzo ogólny wątek łączący Bacona z Cézannem: namalować wrażenie, albo jak określa to Bacon, słowami bardzo podobnymi do słów Cézanne'a – zarejestrować fakt. „Bardzo trudno uświadomić sobie, dlaczego pewne farby bezpośrednio oddziałują na system nerwowy (a inne opowiadają historię w długiej diatrybie przechodzącej przez mózg).”<sup>11</sup> Wydawałoby się, że między tymi dwoma malarzami są tylko oczywiste różnice: że świat Cézanne'a to pejzaż i martwa natura, a dopiero później portret, który traktuje on zresztą podobnie jak pejzaż, zaś Bacon martwe natury i pejzaże degraduje – u niego hierarchia ulega odwróceniu. Świat jako natura u Cézanne'a i świat jako artefakt u Bacona. Właśnie jednak, czy tych aż nadto oczywistych różnic nie można zapisać na jeden rachunek, na konto „wrażenia” i „temperamentu”? Innymi słowy, czy nie wpisują się one w to, co łączy Bacona z Cézannem, w to, co jest im wspólne. Kiedy Bacon mówi o wrażeniu, podobnie jak Cézanne, ma na myśli dwie sprawy. Negatywnie – powiada, że forma odniesiona do wrażenia (Figura) to przeciwieństwo formy odniesionej do przedmiotu, który ma przedstawiać (figura-cja). Idąc za sformulowaniem Valéry'ego, wrażeniem jest to, co przenosi się bezpośrednio, nie idąc okreśną drogą, nie nudząc się opowiadaniem jakiejś historii<sup>12</sup>. Zaś pozytywnie – Bacon mówi wciąż, iż wrażenie to coś, co przechodzi

<sup>9</sup> Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Éditions L'Age d'home.

<sup>10</sup> D.H. Lawrence, *Introduction to These Paintings*, w: Phoenix: *The Posthumous Papers of D.H. Lawrence* (1936), Viking Press, New York 1932.

<sup>11</sup> *Rozmowy*; w oryginale fr. raczej: „dlaczego jakiś obraz bezpośrednio oddziałuje na system nerwowy...” [przyp. tłumacza].

<sup>12</sup> *Rozmowy*.

z jednego „porządku” do drugiego, z jednego „poziomu” na drugi, z jednego do drugiego „obszaru” (*domaine*). Dlatego właśnie wrażenie jest mistrzem deformacji, autorem deformacji ciała. W tym względzie można postawić jednakże zarzut malarstwu figuratywnemu i abstrakcyjnemu: przechodzą przez mózg, nie działają bezpośrednio na system nerwowy, nie docierają do wrażenia, nie uwalniają Figury, a wszystko dlatego, że są zawsze „na jednym tylko poziomie”<sup>13</sup>. Mogą przeprowadzać transformacje formy, ale nie osiągają deformacji ciała. I o tym, jak Bacon jest cézannowski, nawet bardziej niż gdyby miał być uczniem Cézanne’a, będziemy jeszcze mieli okazję się przekonać.

Co ma na myśli Bacon, coraz to w rozmowach mówiąc o „porządkach wrażenia” (*ordres de sensation*), „poziomach uczucia” (*niveaux sensitifs*), „obszarach uczucia” (*domaines sensibles*) czy „zmiennych sekwencjach” (*séquences mouvantes*)? Można by zrazu sądzić, że każdemu porządkowi, poziomowi czy obszarowi odpowiada jakieś specyficzne wrażenie: każde wrażenie byłoby zatem zwieńczeniem sekwencji czy serii. Na przykład seria autoportretów Rembrandta sprowadza nas na różne obszary uczucia<sup>14</sup>. A przecież prawdą jest, że malarstwo, zwłaszcza Bacona, rozwija się w seriach. Serie Ukrzyżowań, serie papieży, serie portretów, autoportretów, serie ust – ust śmiejących się, krzyczących. Seria może być serią symultaniczną, jak w tryptykach, które pozwalają na współ-istnienie przynajmniej trzech porządków lub trzech poziomów. Seria może być zamknięta, kiedy ma kompozycję kontrastową, ale może być otwarta, kiedy jest – lub mogłaby być – kontynuowana na więcej niż trzech obrazach. Wszystko to prawda. Ale nie byłoby to prawdą, gdyby nie istniało jeszcze coś innego, coś, co już funkcjonuje na każdym obrazie, przy każdej Figurze, w każdym wrażeniu. Każdy obraz, każda Figura, jest już zmienną sekwencją, bądź serią (a nie tylko elementem w serii). Każde wrażenie jest już samo na różnych poziomach, w różnych porządkach lub na kilku obszarach. Tak, że nie mamy do czynienia z wrażeniami z różnych porządków, tylko różnymi porządkami tego samego, jedyne-go wrażenia. Wrażenie ma tę właściwość, że zawiera w sobie konstytuującą różnicę poziomów, wielość obszarów konstytutywnych. Wszelkie wrażenie i wszelka Figura jest już owym wrażeniem „nagromadzonym”, zastygłym, jak w figurze ze skały wapiennej<sup>15</sup>. Stąd wynika nieredukowalnie syntetyczny cha-

<sup>13</sup> W *Rozmowach* wciąż wypowiada się na ten temat.

<sup>14</sup> *Rozmowy*.

<sup>15</sup> *Rozmowy*; polski przekład jest tu niedokładny: „Oczywiście dzieło wywołuje więcej odczuć na swój temat, im dłużej istnieje”. W oryginale idzie o wytrzymałość, *image, accumulation*: „And, of course, images accumulate sensation around themselves the longer they endure”.

rakter wrażenia. Należałoby więc zadać pytanie, skąd bierze się ów syntetyczny charakter, powodujący, że każde wrażenie materialne posiada wiele poziomów, porządków czy obszarów. Czym są te poziomy i na czym polega ta ich odczuwająca i odczuwana jedność?

Pierwszą odpowiedź trzeba z oczywistych względów odrzucić – że to przedstawiony przedmiot, przedstawiona figuratywnie rzecz stanowiłaby o owej syntetycznej, materialnej jedności jakiegoś wrażenia. Jest to teoretycznie niemożliwe, ponieważ Figura przeciwstawia się figuracji. Nawet wszakże wtedy, kiedy ze względów praktycznych zauważamy, tak jak Bacon, że mimo wszystko coś zostało figuratywnie przedstawione (np. krzyżący papież), owa wtórna figuracja wypływa ze zneutralizowania wszelkiej figuracji pierwotnej. Bacon, świadomy tego, rozważa problemy wynikające z nieodzowności praktycznego zachowania figuracji akurat wtedy, gdy Figura obwieszcza swój zamiar zerwania z figuratywnością. Zobaczymy, jak rozwiąże ten problem. W każdym razie Bacon chce ustawnie eliminować „sensacyjność” tj. prymarną figurację tego, co wywołuje gwałtowne wrażenie. Taki jest sens formuły: „chciałem namalować krzyk, a nie grozę (*horreur*)”. Kiedy maluje krzyżącego papieża, nie ma w tym nic wzbudzającego grozę, a zasłona przed papieżem nie tylko służy temu, by go odizolować, odciąć od spojrzeń ludzi, ale w znacznie większym stopniu temu, żeby on sam niczego nie widział, żeby krzyczał „w obliczu niewidzialnego”. Zneutralizować grozę to znaczy ją pomnożyć, ponieważ została ona wywiedziona z krzyku, a nie odwrotnie. Rzecz jasna, niełatwo jednak jest wyrzec się grozy bądź owej prymarnej figuracji. Czasami trzeba zaprzeczyć własnym instynktom, wyrzec się własnego doświadczenia. Bacon nosi w sobie całą przemoc Irlandii, nazizmu, wojny. Sam doświadcza grozy Ukrzyżowań, zwłaszcza we fragmencie Ukrzyżowania, czy głowy-mięsa lub zakrwawionej walizy. Ale oceniając swe płótna, odrzuca wszystkie te, które wydają mu się zbyt „sensacyjne”, ponieważ zawarta w nich figuracja rekonstruuje – choćby drugoplanowo – scenę grozy, a tym samym znowu wprowadza jakąś narrację, nawet walki byków są tu zbyt dramatyczne. Gdy tylko pojawi się groza, wślizguje się narracja, więc krzyk się nie udał. W końcu bowiem maksimum przemocy znajdziemy w Figurach siedzących lub przykucniętych, których nikt nie torturuje ani nie dręczy, którym nie dzieje się nic, co można by zobaczyć, i w których tym lepiej objawia się potęga malarstwa. Ponie-

waż przemoc ma dwa różne znaczenia – „kiedy mówi się o przemocy obrazu, nie ma to nic wspólnego z przemocą wojenną”<sup>16</sup>. Przemocy przedstawionego („sensacji”, stereotypu) przeciwstawia się przemoc wrażenia. Ta jest nieodłączna od bezpośredniego działania na system nerwowy, poziomów, przez które przechodzi, obszarów, które przemierza: jest sama Figurą, niczego nie jest dłużna naturze figurowanego przedmiotu. Tak jak u Artauda: okrucieństwo nie jest tym, za co się je bierze i coraz mniej zależy od tego, co jest przedstawione.

Drugą interpretację także należałoby odrzucić. Miesza ona poziomy wrażenia, to znaczy walencje wrażenia z ambiwalencją uczucia. Sylvester w pewnym momencie podsuwa: „Skoro mówisz o różnych poziomach uczuć w jednym obrazie, to w tym samym czasie możesz wyrazić w nim swoją miłość i nienawiść do danej osoby, twoje działanie może być jednocześnie pieszczotą i ciosem?”. Na co Bacon odpowiada: „Myślę, że to zbyt logiczne, to chyba tak nie wygląda. Uważam, że jest o wiele głębszy problem: jak mogę ten obraz uczynić bardziej bezpośrednio realnym dla samego siebie? To wszystko”<sup>17</sup>. Istotnie, psychoanalityczna hipoteza ambiwalencji nie tylko ma tę niedogodność, że lokalizuje wrażenie po stronie oglądającego malowidło. Nawet jednak gdyby przyjąć ambiwalencję Figury w niej samej, chodziłoby tu o uczucia, które Figura doznawałaby wobec rzeczy przedstawionych, wobec opowiedzianej historii. Ale u Bacona nie ma uczuć: nie mam nic prócz afektów, czyli „wrażeń” i „instynktów”, wedle formuły naturalizmu. A wrażenie jest czymś, co w danym momencie określa instynkt, dokładnie tak samo jak instynkt to przejście od jednego wrażenia do drugiego, poszukiwanie „najlepszego” wrażenia (nie najprzyjemniejszego, tylko takiego, które wypełnia ciało (*chair*) w momencie jego zstąpienia<sup>18</sup>, jego kontrakcji czy dylatacji).

<sup>16</sup> *Rozmowy*; wcześniej Bacon stwierdza: „nigdy nie próbowałem budzić strachu”.

<sup>17</sup> *Rozmowy*; Bacon buntuje się chyba przeciw sugestiom psychoanalizy, i Sylwestrowi, który w innym momencie zauważa, że „papież to znaczy ojciec”, odpowiada uprzejmie: „nie jestem pewien, czy rozumiem twoje pytanie”. W kwestii bardziej wyrafinowanej interpretacji psychoanalitycznej, zob.: Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, Gallimard.

„Ponieważ mówisz o rejestrowaniu w tym samym wyobrażeniu różnych poziomów wrażenia... może wyrażasz między innymi, w tej samej chwili jednocześnie miłość do osoby i wrogość... jednocześnie pieszczotę i agresję?”

To zbyt logiczne, nie wydaje mi się, żeby tak było. Wydaje mi się, że to dotyka czegoś głębszego: jak czuję, że mogę uczynić to wyobrażenie bardziej bezpośrednio realnym. To wszystko” [uzupełnienie tłumacza – M.K.].

<sup>18</sup> Deleuze wyjaśnia to dwa rozdziały wcześniej [przyp. tłumacza – M.K.].

Moglibyśmy wymienić również trzecią hipotezę, ciekawszą. Jest ona hipotezą motoryczną. Poziomy wrażenia to jakby zatrzymanie ruchu albo nieruchome zdjęcia ruchu, które w syntetyczny sposób dokonują jego re-kompozycji, w całej jego ciągłości, szybkości i przemocy: tak jak na przykład w kubizmie syntetycznym, futuryzmie czy u Duchampa. Jak wiadomo, Bacona fascynowała dekompozycja ruchu u Muybridge'a, posłużyło mu to nawet za materiał. Wiadomo też, że wypracował własny sposób pokazywania gwałtownych, bardzo intensywnych ruchów, tak jak w przypadku George'a Dyera, który o 180 stopni odwraca głowę do Luciana Freuda (*Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Trzy portrety: Pośmiertny portret George'a Dyera*). A na ogólniejszym planie, Figury Bacona często uchwycone są zniemacka w trakcie osobliwej przechadzki, tak jak w *Man Carrying a Child* (*Mężczyzna niosący dziecko*) albo serii van Gogha. Okrąg lub równoległocią, izolujące Figurę, same stają się tu motorem – Bacon nie porzuca projektu, łatwiejszego do zrealizowania w rzeźbie ruchomej: żeby struktura lub cokolwiek poruszały się wzdłuż obramowania, w taki sposób, jakby Figura wychodziła na codzienną przechadzkę<sup>19</sup>. Właśnie charakter tej przechadzki mógłby nam dużo powiedzieć o tym, jaką rolę miał dla Bacona ruch. To rundka w stylu promenad postaci Becketta – które również poruszają się w podskokach, nie odrywając się od swego kręgu, czy swego równoległocią – Beckett i Bacon nigdy nie byli sobie bliżsi. To spacer chwytających się balustrady dziecka-paralityka i matki (patrz reprodukcja nr 12 w bloku ilustracji), w osobliwym wyścigu z handicapem. To wirowanie postaci w *Turning Figure* (*Postać obracająca się*). To przejażdżka George'a Dyera rowerem, przypominająca bardzo spacer bohaterów Moritza: „jego wizja była ograniczona do małego skrawka ziemi, który widział wokół siebie... Wydawało mu się, że kresem wszystkich rzeczy będzie wbiegnięcie w taki szpic”<sup>20</sup>... Dlatego nawet jeśli obrys się przemieszcza, ruch polega nie tyle na tego typu przemieszczaniu, ile na przypominającymemu ruch ameby badaniu, którym zajęta jest Figura w obrysie. Ruch nie wyjaśnia wrażenia, przeciwnie, sam zostaje wyjaśniony przez elastyczność wrażenia, jego *vis elastica*. Zgodnie z prawami Becketta lub Kafki, za ruchem przycajony jest bezruch, za pozycją stojącą jest siedząca, za siedzącą leżąca, a w końcu wszystko się rozprasza. Prawdziwy akrobata to ten, kto stoi nieruchomo w Okręgu. Masywne stopy Figur nie ułatwiają chodzenia,

<sup>19</sup> *Rozmowy*.

<sup>20</sup> Cytat z XVIII-wiecznego powieściopisarza Moritza, którego przytacza Deleuze dwa (nietłumaczone tu) rozdziały wcześniej [nota tłumacza – M.K.].

to prawie stopy koślawców (zaś fotele wyglądają czasami jak buty na koślawe stopy). Krótko mówiąc, to nie ruch wyjaśnia poziomy wrażenia, tylko poziomy wrażenia wyjaśniają to, co pozostało z ruchu. Bo w gruncie rzeczy to nie ruch interesuje Bacona, nawet jeśli w jego malarstwie pojawia się bardzo intensywny i gwałtowny ruch. Ale koniec końców jest to ruch w miejscu, spazm, który poświadcza całkiem inny problem typowy dla Bacona: „oddziaływanie na ciało niewidzialnych sił” (stad spowodowane tą głębszą przyczyną deformacje ciała). W tryptyku z 1973 roku ruch przeniesienia odbywa się między dwoma spazmami, między dwoma kontrakcjami w jednym miejscu.

Istniałaby zatem jeszcze jedna hipoteza, o charakterze bardziej „fenomenologicznym”. Według niej poziomy wrażenia to naprawdę obszary uczucia, odsyłające do różnych narządów zmysłów; przy czym każdy poziom, każdy obszar na własny sposób odsyła do innych, niezależnie od wspólnego im przedmiotu przedstawionego. Między jakimś kolorem, smakiem, dotykiem, zapachem, dźwiękiem, ciężarem istniałaby swoista komunikacja egzystencjalna, konstytuująca moment „patyczny” (nieprzedstawiający) wrażenia w ogóle. Przykładowo, w walkach byków słyhać u Bacona odgłos kopyt, w tryptyku z 1976 roku dotyka się trzepotania ptaka, wbijającego się w miejsce głowy, a za każdym razem, kiedy przedstawione jest nagie mięso, dotyka się go, czuje, zjada, waży, jak u Soutine’a; natomiast portret Isabel Rawsthorne (patrz reprodukcja nr 15 w bloku ilustracji) wynurza z siebie głowę, do której dodane są owale i kreski, aby wytrzeszczyć jej oczy, wydąć nozdrza, przedłużyć usta, poruszyć skórę we wspólnym działaniu z udziałem wszystkich organów naraz. Zadaniem malarza byłoby zatem ukazać swego rodzaju pierwotną jedność zmysłów i doprowadzić do wyłonienia się w wizualnym wymiarze Figury wielo-zmysłowej. Ta operacja jest wszakże możliwa wtedy tylko, kiedy wrażenie w tym lub innym obszarze (tu w odczuciu wizualnym) znajdzie się w kontakcie z siłą witalną, która wykracza poza wszystkie te obszary i podąża w poprzek nich. Tą siłą jest Rytm, głębszy od wzroku, słuchu etc., który na poziomie słuchowym wyłania się jako muzyka, a na poziomie wizualnym jako malarstwo. To „logika zmysłów”, jak mówił Cézanne, nieracjonalna i niecerebralna. Rozstrzygająca zatem jest relacja rytmu do wrażenia, wyznaczająca każdemu wrażeniu poziomy i obszary, przez które ma przechodzić. Rytm ten przebiega przez namalowany obraz tak samo jak przez muzykę. To



diastola-systola: świat, który mnie samego ogarnia, zamykając się wokół mnie, ja, które otwiera się na świat i które samo świat otwiera<sup>21</sup>. Powiada się, że Cézanne to właśnie ten malarz, który do wrażenia wizualnego wprowadził rytm życia. Czy nie wypadaloby tego samego powiedzieć o Baconie, z jego współ-istnieniem ruchów, kiedy rozległa, płaska powierzchnia jednolitego koloru (*aplat*) zamyka się na Figurę, kiedy Figura ulega kontrakcji, bądź przeciwnie, rozszerza się, by złączyć się z ową powierzchnią jednolitego koloru aż się w nim rozplynie. Czy możliwe, że świat Bacona, sztuczny i zamknięty, poświadcza ten sam ruch witalny jak cézanne'owska Natura? Kiedy Bacon stwierdza, że mózgowo jest pesymistą, ale nerwowo – optymistą, z optymizmem, który wierzy tylko w życie, to nie są puste słowa. Ten sam „temperament” jak u Cézanne'a? Formuła baconowska mogłaby brzmieć: figuratywnie pesymista, lecz figuralnie – optymistą.

### Malować siły

Z innego punktu widzenia, kwestia rozdziału sztuk, samodzielności każdej z nich, a także ich ewentualnej hierarchii, traci jakiegokolwiek znaczenie. Istnieje bowiem wspólnota sztuk, wspólny problem. W sztuce, tak w malarstwie jak i muzyce, nie idzie o to, by reprodukować czy wymyślać formy, lecz by uchwycić siły. Z tego też powodu żadna sztuka nie jest figuratywna. Nie inne jest znaczenie słynnej formuły Paula Klee: „nie odtwarzać tego, co człowiek widzi, ale czynić widocznym”<sup>22</sup>. Zadanie malarstwa to, zgodnie z taką definicją, próba, by uczynić widocznymi siły, które takimi nie są. W ten sam sposób muzyka stara się oddać dźwiękowo siły, które nie są dźwiękiem. To oczywistość. Siła pozostaje w ścisłym związku z wrażeniem: aby zaistniało wrażenie trzeba, by siła działała na ciało, to znaczy na jakiś punkt fali. O ile jednak siła jest warunkiem wrażenia, to nie ją się czuje, wrażenie bowiem „daje” coś zupełnie innego niż siły, które je warunkują. W jaki sposób wrażenie mogłoby dostatecznie zwrócić się ku sobie, rozprężyć się bądź ulec kontrakcji, aby uchwycić w tym, co nam ono daje, te nie dane nam bezpośrednio siły, aby uzmysłowić nam te nieodczuwalne siły i wznieść się do

<sup>21</sup> Por. Henri Maldiney, *op. cit.*, o wrażeniu i rytmie, systolach i diastolach (oraz stronach o Cézannie na ten temat).

<sup>22</sup> Cyt. za E. Grabską, H. Morawską (red.), *Artyści o sztuce*, PWN Warszawa 1969, w przekładzie J. Maurin-Białostockiej. Formułę tę modyfikuję w dalszym ciągu tekstu nieznacznie tak, by lepiej oddać tok rozumowania filozofa.

swych własnych uwarunkowań? Tak więc muzyka musi oddać akustycznie niesłyszalne siły, malarstwo zaś, niewidoczne siły – wizualnie. Nieraz mają do czynienia z tą samą siłą: weźmy czas, który jest i niesłyszalny i niewidzialny – jak go namalować lub uczynić słyszalnym? A także siły elementarne, takie jak ciśnienie, inercja, ciężar, przyciąganie, grawitacja, kiełkowanie? Bywa i przeciwnie – nieodczuwana w jednej sztuce siła należy, jak się wydaje, do repertuaru innej: np. dźwięk, lub choćby krzyk – jak je namalować (i odwrotnie: uczynić słyszalnymi kolory?).

To problem, którego niezwykle świadomi są malarze. Już Millet, kiedy zbyt pobożni krytycy zarzucali mu, że maluje chłopów niosących ofertorium jakby to był worek ziemniaków, odpowiadał, że w istocie wspólny obu przedmiotom ciężar był znaczniejszy niż ich figuratywne rozróżnienie. On, malarz, usiłował namalować siłę ciężaru, a nie ofertorium czy worek ziemniaków. Czy o geniuszu Cézanne'a nie świadczy, że temu zadaniu podporządkował wszystkie środki malarskie: oddać wizualnie siłę fałdowania górskiego, siłę kiełkowania jabłka, termiczną siłę krajobrazu etc.? A van Gogh? Van Gogh wręcz wymyślał nieznanne siły, siłę ziarna słonecznika, o jakiej nikt nie słyszał. Mimo to, u bardzo wielu malarzy problem „uchwycenia sił”, jakkolwiek uświadomiony, miesza się z innym, równie ważnym, ale mniej czystym. Ten problem to „dekompozycja i rekompozycja efektów”, na przykład dekompozycja i rekompozycja głębi w malarstwie renesansowym, dekompozycja i rekompozycja kolorów w impresjonizmie, dekompozycja i rekompozycja ruchu w kubizmie. Widzimy, jak od jednego problemu przechodzi się do następnego, przykładowo bowiem ruch jest efektem, który jednocześnie odsyła do jakiejś konkretnej siły, która go wytworzyła oraz do całego mnóstwa elementów dekomponowanych i rekonponowanych w wyniku działania tej siły.

Figury Bacona stanowią, jak się wydaje, jedną z najwspanialszych w historii malarstwa, odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób oddać wizualnie, uczynić widzialnymi niewidoczne siły? Jest to wręcz zasadnicza funkcja owych Figur. Zobaczymy, że w tej kwestii, Bacon pozostaje względnie obojętny na problemy efektów. Wprawdzie nie gardzi nimi, niemniej może myśleć, że na przestrzeni dziejów – dziejów malarstwa – podziwiani przez niego malarze dostatecznie je opanowali; zwłaszcza problem ruchu: jak oddać na płótnie ruch<sup>23</sup>. Ale jeśli tak, to jest to jeszcze jeden powód, żeby zmierzyć się bezpo-

średnio z problemem jak oddać, uczynić widocznymi siły, które takimi nie są. Dowodem będą tu wszystkie serie głów Bacona, serie autoportretów, z tego wręcz powodu w ogóle do nich się zabiera: niesłychany niepokój tych głów nie pochodzi z ruchu, który seria miałaby poddać rekompozycji, tylko z oddziałujących na nieruchomą głowę sił: nacisku, dylatacji, kontrakcji, splaszczczenia, wydłużenia. To jakby siły, wobec których staje w kosmosie unieruchomiony w swej kapsule uczestnik podróży międzyplanetarnej. Jakby jakieś niewidzialne siły chłostały go po twarzy raz pod jednym, raz pod innym kątem. I tu wymazane, wymiecione jej części nabierają nowego znaczenia, ponieważ wyznaczają ową strefę pod działaniem siły. To w tym sensie problemem Bacona jest nie tyle transformacja, ile deformacja, a to dwie całkiem odrębne kategorie. Transformacja formy może mieć charakter abstrakcyjny albo dynamiczny. Natomiast deformacja odnosi się zawsze do ciała i jest statyczna, dokonuje się na miejscu, podporządkowuje ruch sile, ale także abstrakcję Figurze. Kiedy siła oddziałuje na część na obrazie wyczyszczonej, nie rodzi się z tego forma abstrakcyjna, tak samo jak nie zestawia z sobą dynamicznie form wrażliwych (*formes sensibles*): wręcz przeciwnie, czyni z tej strefy strefę nierozróżnialności wspólnej dla wielu form, niesprowadzalną do żadnej z nich, zaś linie sił, które przekazuje, wymykają się wszelkiej formie przez samą swoją wyrażność, samą deformującą precyzję (widzieliśmy to w Figurach stających-się-zwierzętami). Cézanne być może pierwszy deformował nie transformując, przez to, że prawdę przenosił na ciało. W tym też Bacon przypomina Cézanne'a – u obu deformację uzyskuje się na „formie w spoczynku”, a jednocześnie całe materialne otoczenie, struktura, tym bardziej zostaje wprawiona w ruch, „ściany kurczą się i przesuwiają, krzesła pochylają albo nieznacznie wyprostowują, ubrania marszczą się jak płonący papier”<sup>24</sup>. Wszystko zatem wchodzi w związek z siłami, wszystko jest siłą. To właśnie ustanawia deformację jako akt malowania: nie daje się ona sprowadzić ani do transformacji formy, ani do dekompozycji elementów. A deformacje Bacona rzadko są nakazane czy wymuszone, to – bez względu na to, co się o nich mówi – nie tortury: przeciwnie, jak najbardziej naturalne

<sup>23</sup> Por. John Russell; Duchamp uważał progresję za temat malarski i interesował się sposobem, w jaki ciało człowieka schodzącego po schodach stanowi spójną strukturę, choć struktura ta nigdy nie objawia się całkowicie w jednym określonym momencie. Celem Bacona nie jest pokazywać następujące po sobie wyglądy, lecz nałożyć na siebie wyglądy w formach nigdy w życiu nie spotykanych. W *Trzech studiach Henrietty Moraes* nie ma ruchu poziomego od prawej do lewej ani od lewej do prawej.

<sup>24</sup> D.H. Lawrence, *op. cit.*

pozycje ciała, które przemieszcza swe części pod działaniem prostej siły, takiej jak np. chęć snu, wymiotowania, odwrócenia się, wytrzymania jak najdłużej w pozycji siedzącej... etc.

Wypada teraz rozważyć specjalny wypadek krzyku. Z jakiego powodu Bacon miałby upatrywać w krzyku jeden z najwyższych przedmiotów malarstwa? „Namalować krzyk” – nie idzie wcale o to, by dać barwę jakiemuś szczególnie intensywnemu dźwiękowi. Muzyka staje ze swojej strony przed identycznym zadaniem, którym nie jest, rzecz jasna, oddanie krzyku w harmonii, lecz umieszczenie krzyku jako dźwięku w relacji z siłami, które go wywołują. W ten sam sposób malarstwo ma umieścić krzyk widzialny, krzyzące usta, w relacji z siłami. A sił, powodujących krzyk i wykrzywających ciało, aby dotrzeć do ust, jako strefy oczyszczonej, nie należy mylić z widzialnym spektaklem, z powodu którego ktoś krzyczy, ani nawet z przypisywalnymi przedmiotami wrażliwymi, których działanie dekomponuje i rekomponuje nasz ból. Jeśli ktoś krzyczy, zawsze czyni to jako ofiara niewidzialnych i niewrażliwych sił, które niszczą całe widowisko i które wykraczają nawet poza ból i odczucia. Bacon mówi, że chce „malować krzyk, a nie grozę”. Gdybyśmy to mieli wyrazić w postaci dylematu, powiedzielibyśmy: albo maluję zgrozę, a nie krzyk, ponieważ figuruję przerażenie; albo też maluję krzyk, a nie widzialną grozę – coraz mniej będę malował widzialną grozę, ponieważ krzyk to jakby uchwycenie bądź wykrycie niewidzialnej siły<sup>25</sup>. Berg potrafił skomponować muzykę z krzyku – w krzyku Marii, a potem w zupełnie innym krzyku Lulu – ale czynił to zawsze odnosząc akustykę krzyku do sił nieakustycznych – ziemskich w poziomym krzyku Marii, niebiańskich w pionowym krzyku Lulu. Bacon wytwarza z krzyku malarstwo, bo odnosi widzialność krzyku, otwarte usta jak otchłań cienia, do sił niewidzialnych, które nie są niczym innym jak siłami przyszłości. To Kafka mówił o wykrywaniu pukających do drzwi diabolicznych mocy przyszłości<sup>26</sup>. Ma je w sobie potencjalnie każdy krzyk. Innocenty X krzyczy, lecz krzyczy za zasłoną, nie tylko jak ktoś, kogo nie można już zobaczyć, lecz jak ktoś, kto sam nie widzi, kto nie może już nic zobaczyć, którego funkcją jest tylko uczynić widocznymi owe niewidzialne siły, które sprawiają, że krzyczy, owe moce przyszłości. Wyraża się to formułą „krzyczeć wobec” – nie krzyczeć na coś ani z czegoś,

<sup>25</sup> Por. uwagi Bacona o krzyku w *Rozmowach*; prawdą jest, że w tym ostatnim wypadku Bacon żałuje, że jego przedstawienia krzyku wciąż pozostają zaledwie abstrakcyjne, ponieważ nie udało mu się to, „co powoduje, że ktoś krzyczy”. Idzie tu jednak o siły, a nie o spektakl.

<sup>26</sup> Kafka, cytowany przez Klause Wagenbacha, Éditions Mercure.

tylko krzyczeć wobec śmierci etc., co sugeruje owo złączenie sił, siły wrażliwej krzyku oraz niewrażliwej siły tego, co powoduje krzyk.

Rzecz bardzo dziwna, ale jest to źródło niesłychanej witalności. Gdy Bacon rozróżnia dwa typy przemocy: przemoc widowiska oraz przemoc wrażenia i mówi, że trzeba zrezygnować z jednej, aby osiągnąć drugą, mamy do czynienia ze swoistą deklaracją wiary w życie. Jego *Rozmowy* zawierają wiele tego rodzaju deklaracji: mózgowo jest pesymistą, mówi sam Bacon, to znaczy że pośród tego, co maluje, nie widzi niemal nic oprócz grozy, grozy świata. Ale nerwowo – optymistą. Ponieważ figuracja widzialna jest wtórna w malarstwie i będzie miała coraz mniejsze znaczenie: więc Bacon wyrzuca sobie, że zanadto maluje grozę, jakby samo to wystarczało, by odejść od figuratywności – coraz bardziej zmierza ku Figurze bez grozy. Ale czemu wybór „krzyku, a nie grozy”, przemocy wrażenia, a nie widowiska, miałby stanowić witalny akt wiary? Siły niewidzialne, moce przyszłości, czyż i tak już ich tam nie ma, w dodatku znacznie bardziej są niepokonane niż najgorsze widowisko, a nawet najgorszy ból? Owszem, w pewnym sensie, i poświadczą to każdy kawałek mięsa (*vianne*). W innym wszakże sensie – nie. Kiedy ciało widzialne jak zapaśnik staje wobec niewidzialnych mocy, nie uwidacznia ich w innej widoczności niż jego własna. I tak widziane ciało rozpoczyna aktywną walkę, afirmuje możliwość triumfu, których nie miało, kiedy pozostawały one skryte w głębi widowiska, wyczerpywały naszą energię i wyprowadzały nas w pole. Teraz walka jakby stawała się możliwa. Walka z cieniem jest jedyną realną walką. Kiedy wrażenie wizualne staje wobec niewidzialnej siły, która je warunkuje, wówczas wyzwala ono w sobie siłę, która może ją zniszczyć, albo nawet się z nią sprzymierzyć. Życie krzyczy wobec śmierci, ale teraz śmierć nie jest już czymś aż nadto widzialnym, przed czym człowiek mdleje, śmierć jest ową siłą niewidzialną, którą wykrywa życie, którą wywabia ono z kryjówki i odsłania w krzyku. To z punktu widzenia życia śmierć jest sądzona, a nie odwrotnie, jakbyśmy byli skłonni uważać<sup>27</sup>. Bacon, w nie mniejszym stopniu niż Beckett, należy do tych twórców, którzy w imieniu bardzo intensywnego życia potrafią wołać o jeszcze intensywniejsze. Nie jest malarzem „wierzącym” w śmierć. Jest to wprawdzie figuratywny *misérabilisme*, ale w służbie coraz mocniejszej Figury życia. Tak jak Bec-

<sup>27</sup> *Rozmowy*; „Jeśli kochasz życie, to śmierć pojawia się na zasadzie przeciwieństwa, jest jak cień i także bywa ekscytująca. Może cię nie ekscytować, ale jesteś jej świadomy tak samo jak życia. (...) Można być optymistą pozbawionym nadziei. W mojej naturze nie ma nadziei, ale system nerwowy zbudowany mam z tworzywa przepelnionego optymizmem.”



*Studium do portretu van Gogha VI (Study for Portrait of van Gogh VI), 1957, olej na płótnie 198,1x142,2 cm, Hayward Gallery, Londyn.*



*Studium do walki byków 2 (Study for Bullfight 2), 1969, olej na płótnie 198x147,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.*

kettowi czy Kafce, również Baconowi trzeba oddać należny hołd: „przedstawiając” to, co obrzydliwe, kalectwo, protezy, upadek i klęskę, jednocześnie wznosili nieokiełznane Figury, nieokiełznane przez swój upór, swoją obecność. Nadali życiu nową moc – moc nadzwyczaj bezpośredniego śmiechu.

Ponieważ widoczne ruchy Figur są podporządkowane owym niewidzialnym siłom, które na nie oddziałują, można dotrzeć przez ruchy do sił i sporządzić empiryczną listę tych, które Bacon wykrywa i wychwytuje. Bo nawet jeśli Bacon porównuje się do kogoś, kto ściera na proch i miazdzy, jego zachowanie przypomina bardziej detektywa. Pierwsze niewidzialne siły to siły izolacji: wspomagają je duże powierzchnie jednolitego koloru (*aplats*), stają się widzialne, kiedy ułożą się wokół konturu i otoczą sobą Figurę. Następne to siły deformacji, które biorą we władanie ciało i głowę Figury, i które stają się widzialne za każdym razem, kiedy głowa wykrzywia swą twarz lub ciało swój organizm. (Bacon potrafił na przykład z wielką intensywnością „oddać” płaszczącą siłę we śnie.) Kolejne to siły rozproszenia, kiedy Figura zaciera się i dołącza do rozległej powierzchni koloru (*aplats*): to ten dziwny uśmiech, który je czyni widocznymi. Ale jest jeszcze wiele innych sił. Jak choćby ta niewidzialna siła szepiania, która spada na dwa ciała z niesłychaną energią, a którą one czynią widoczną przez to, że wydobywają z niej coś w rodzaju wielobo-

ków lub diagramów? Lub jeszcze inna, tajemnicza siła, którą daje się uchwycić czy wykryć wyłącznie w tryptykach? Jednocześnie, jak światło, utrzymuje ona razem całość, ale jest też siłą rozdziału Figur i obrazów, świetlnej separacji, której nie można mylić z poprzednią – izolującą. Czy to Życie, Czas, oddane jako odczuwalne, widzialne? Oddać wizualnie czas, siłę czasu – Bacon, jak się wydaje, dokonał tego dwukrotnie: najpierw była to siła czasu zmieniającego się przez alotropiczną wariację ciała, „w dziesiątej części sekundy”, która jest częścią deformacji; a potem siła czasu wiecznego, wieczność czasu, przez owo połączenie-oddzielenie, które panuje w tryptykach, czyste światło. Oddać czas odczuwalnym w nim samym – taki jest wspólny cel malarza, muzyka, nieraz i pisarza. Cel poza wszelką miarą czy kadencją.

Gilles Deleuze

przełożył Marek Kędzierski

#### NOTA TŁUMACZA

Przystępując do tłumaczenia *Logiki wrażeni* na polski, autor przekładu mógł już z góry liczyć się z trudnościami dwójakiego rodzaju. Wynikają one, po pierwsze, ze swoistej dla Deleuze'a poetyki tekstu, w której imponująca erudycja i styl zdecydowanie „pisany” sąsiadują z równie silnym pierwiastkiem oralnym i licznymi kolokwializmami; po drugie zaś, z tradycyjnych pułapek polskiego słownictwa filozoficznego i estetycznego, z powodu których prawie niemożliwe jest precyzyjne oddanie pewnych kluczowych terminów, bez rozmyjania się z duchem potocznego uzusu językowego. Przykładowo, można by wspomnieć tu choćby o tak ważnych dla wywodu Deleuze'a słowach jak *chair*, „mięso” zawarte w ciele ludzkim i zwierzęcym (w odróżnieniu np. od kości), i *vande*, „mięso”, najczęściej w kawałkach, np. w sklepie rzeźniczym, *corps*, „ciało” (w odróżnieniu od duszy), ale i „zwłoki”. Człowiek „z krwi i kości”, to po francusku człowiek „ciała i kości”, po angielsku i niemiecku – „z ciała i krwi”. *Sensation* z kolei używam w sensie cézanne'owskim jako „wrażenie”, choć słowo to po polsku może budzić skojarzenia z „impresjami”, a powinno się raczej kojarzyć z „odczuciem”. Nawet *peinture* (farba, ale i namalowany obraz) i *image* (obraz, ale rozumiany jako nośnik przedstawienia mentalnego) praktycznie nie sposób oddać z zadowalającą precyzją. Tę ostatnią parę można tłumaczyć od biedy, ale nie zawsze i nie bez pewnych zgrzytów, jako – odpowiednio – „malowidło” i „wyobrażenie”.

Do tych łatwych do przewidzenia trudności, w przypadku tekstu Deleuze'a o Baconie dochodzi jeszcze jedna – dylemat specyficzny dla tej właśnie pracy. Otóż pisząc o angielskim malarzu, francuski filozof często sięgał do rozmów Bacona z Davidem Sylvestrem i sądami tam wypowiedzianymi podbudował znaczną część swojej argumentacji. Ale korzystał przy tym z francuskiego przekładu *Rozmów*, w którym istnieje sporo rozróżnień terminologicznych całkowicie nieobecnych w oryginale angielskim – tam bowiem mamy do czynienia ze spontanicznie rzucanymi postrzeżeniami i spostrzeżeniami w charakterystycznym dla Bacona, nonszalanckim stylu. Przykładowo, terminy występujące w tekście Deleuze'a, takie jak *domaines sensibles*, *formes sensibles*, *niveaux sensitifs*, nie są używane konsekwentnie przez Bacona i Sylvestra, którzy za każdym razem obracają w różnych kontekstach słowo *feeling*. Nie bez wahania, tłumacz postanowił trzymać się w takich wypadkach angielskiego oryginału (*rozmów*), podając w nawiasie brzmienie w tekście Deleuze'a.

Sytuację jeszcze bardziej komplikuje fakt, iż wydany w Polsce przekład *Rozmów*, z którego staram się cytować (autorstwa Marka Wasilewskiego), nie zawsze wiernie podąża za oryginałem.

Daria Kołacka

## Obraz – afekt: Bacon, Stein i Eisenstein

### Tanecznym krokiem w stronę awangardy

Sposoby definiowania, percypowania i wyrażania afektu są zmienne i zależne od epoki. W moim tekście afekt będę traktowała jako termin odnoszący się do *p o r u s z e n i a*, zarówno w sensie emocjonalnym (jako przyczyna i skutek, tzn. w odniesieniu do twórcy i odbiorcy), jak i artystycznym (jako wyraz).

Według Gillesa Deleuze'a początek nowoczesnego sposobu obrazowania w literaturze wyznacza odejście od reprezentacji, która zastąpiona być powinna *r u c h e m* wytwarzanym w dziele za sprawą *r o t a c j i*, *o b r o t ó w* i *t a ń c a* – te elementy mają *b e z p o ś r e d n i o* *p o r u s z y ć* ducha czytelnika. Dosłownie pojęty ruch stanowi mechanizm pisarstwa Gertrudy Stein – jednej z najbardziej interesujących eksperymentatorek w literaturze dwudziestego wieku. Pisanie to dla niej dokładny odpowiednik chodzenia – jest ono jak bycie w drodze w poszukiwaniu słów. I jeśli rzeczywiście forma wyrazu odzwierciedla czas i miejsce, które ją stworzyły, twórczość Stein uosabia Paryż pierwszej połowy dwudziestego wieku. Stawianie kroków na trotuarze znajduje swą analogię w rytmicznym zapisie słów, zgodnym z tempem życia miasta. Przemierzaniu metropolii towarzyszy przy tym konfrontacja z nadmiarem bodźców: obraz miasta nie jest monoperspektywiczny, lecz zmienia się, zależnie od tego, na czym skupia się wzrok. Nie istnieje jeden obowiązujący wizerunek miasta; zmienność i równoczesność różnych perspektyw powoduje, że na miejsce linearnie rozwijającej się narracji wkracza rodzaj literackiego *collage'u*. Stein podkreśla w ten sposób niewypowiedzalność języka – jego nieprzystawalność do opisywanej rzeczywistości.



Jako jedną z metod pracy Stein wybrała przysłuchiwanie się z samochodu odgłosom miasta i transponowanie ich w poetyckie utwory oparte na skojarzeniach słyszanych dźwięków z brzmieniem przypominających je wyrazów. Takie wolne asocjacje nazywała Stein „nagrywaniem świata” (*recording of the world*). Rytm miasta znajduje swe odzwierciedlenie np. w literackim portrecie Picassa, który z jednej strony przez powtórzenia, z drugiej przez stosowane pojęcia (np. *following*) podkreśla ruch, tak istotny w pisarstwie Stein: „*One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming*”<sup>1</sup>.

Stein porównywała się do Picassa, określając swą twórczość mianem kubizmu w literaturze. Twórczość Hiszpana jest dla Rosalind Krauss momentem rozstania z obrazem pojętym jako reprezentacja i wyznacza kres „historii sztuki imion własnych”<sup>2</sup>. Podobnie jak Stein podważa znaczenie rzeczowników, a w niektórych utworach zupełnie rezygnuje z ich użycia, Picasso zmusza odbiorcę do skupienia się na czysto obrazowych, tj. kompozycyjnych i barwnych właściwościach przedstawienia, zamiast na odszyfrowywaniu tego, do czego ono się odnosi. Obraz jako medium pełni tym samym nie tylko rolę przekąźnika, lecz jest również w stanie sam produkować afekt – poruszać odbiorcę.

W tym kontekście można czytać uwagi Gillesa Deleuza o ruchu w malarstwie Bacona: jeśli malarzy renesansowych interesował problem głębi, impresjonistów – barwy, a kubistów – ruch, to Bacon maluje *energie*<sup>3</sup>. W przeci-

<sup>1</sup> Por. Gertrude Stein, *Picasso* (1912), w: *Writings 1903-1932*, New York 1998. Cytat pozostawiam w oryginale, by zachować rytm utworu. Odnośnie do twórczości Stein por. też: Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre*, Toronto 2004; Dagmar Buchwald, *Act that there is no Use in a Center. Gertrude Steins Komposition der Stadt*, w: Manfred Smuda (red.), *Die Grossstadt als „Text“*, München 1992; J.D. McClatchy, *Five American Women*, New York (bez daty); Mabel Dodge, *Speculations, or Post-impressionism in Prose* (1913), w: Patricia R. Everett, *A History of Having a Great Many Times Not Continued to Be Friends. The Correspondance Between Mable Dodge and Gertrude Stein 1911-1934*, New Mexico 1996.

<sup>2</sup> Por. Rosalind Krauss, *In the Name of Picasso*, w: *The Originality of the Avant Garde and Other Myths*, Cambridge, Massachusetts, London 1986.

<sup>3</sup> Por. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik de la sensation*, 1984. Uwagi o energii jako źródle malarstwa Bacona można znaleźć też u Phillipe'a Sollersa: *Poświęcone Francisowi Baconowi* (1995), tłum. Justyna Budzyk, w: *Magazyn Sztuki*, 15-16 (3-4)/1997. Dodatkowo: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anée zéro- Visagété*, w: *Capitalisme at Schizophrenie. Mille Plateaux*, Paris 1980 (oraz komentarz do tłumaczenia niemieckiego pt. *Das Gesicht ist Politik*, Nicola Suthor, *Kommentar*, w: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (wyd.), *Portrait*, Frankfurt/ Main 1999; Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie* (1968), przekład B. Banasiak, K. Matuszek, Warszawa 1997.

wieństwie do przedstawień futurystów – Baconowskie postaci, nawet jeśli są dosłownie w ruchu, nie poruszają się naprzód, lecz raczej wokół własnej osi. Jeśli przeanalizować te uwagi na podstawie pracy *Triptychon. Three Figures in a Room* (Tryptyk. Trzy postaci w pokoju) z roku 1964, można zauważyć, że widz ma tutaj do czynienia ze swego rodzaju malarską choreografią: postać po prawej stronie jakby zasysała jakaś niewidzialna siła, a ramię zagarnia resztę ciała, wprowadzając je w stan niepowstrzymywalnego wirowania. Twarz zostaje przy tym wciągnięta w wir ciała i traci na spójności. Gdyby ruch miał charakter kontynuacyjny, jego granicę wyznaczałaby rama malowidła. W tym przypadku jednak, wskazujące kierunek ruchu ramię jest początkiem spirali – „to nie postać chce uciec przed swym ciałem, lecz raczej ono samo próbuje uciec poprzez... spazm”. Ciało jest źródłem ruchu, lecz samo się nie porusza. Ruch nie jest tu kontynuacją, lecz kumulacją.

Taki rodzaj obrazowego *perpetuum mobile* powraca w wielu pracach Bacona. Silnie odczuwalny jest np. w znanej *Women Emptying a Bowl of Water/ Paralytic Child Walking on all Fours* (Kobieta opróżniająca miskę z wodą/ Sparaliżowane dziecko na czworakach) z 1965 roku (patrz reprodukcja nr 12 w bloku ilustracji). Wrażenie niemożliwości spotkania poruszających się po obwódce postaci jest drażniące dla patrzącego w równym stopniu, jak implikacja ruchu w rzeźbach surrealistów, w których nigdy nie dochodzi do jego realizacji.

W przypadku prac Bacona widz ma do czynienia ze specyficznym rodzajem wewnętrznego poruszenia, prowokowanego emocjami. Nie chodzi przy tym o to, by o nich w obrazie opowiedzieć, lecz by je wyrazić za pomocą farby. Jeśli najistotniejszą cechą afektu jest poruszenie, to pytanie o relację między obrazem a afektem wyrażać się będzie przede wszystkim w napięciu między statyką pierwszego a dynamiką drugiego. Wprowadzeniu afektu w obraz towarzyszyć więc musi nieodzownie konflikt.

## Konflikt

Podjęty przez Stein problem możliwości oddania rzeczywistości poprzez rytm (zamiast opisu) oraz kwestia niewypowiadalności języka znajduje swe odniesienie w Sergieja Eisensteina sposobie myślenia o dziele filmowym i w reprezentowanym przez Francisa Bacona podejściu do malarstwa.

Film uchodzi za medium, które ze względu na swój mimetyczny charakter, odpowiadający równoległości czasu przedstawionego i czasu akcji, jest w stanie

najlepiej oddać afekt. Ta cecha filmu całkowicie odróżnia go od literatury, malarstwa, czy fotografii. Taki mimetyczny ideał sztuki filmowej porzuca Sergiej Eisenstein, dla którego środkiem służącym nie tyle naśladowaniu, ile w y t w a r z a - n i u emocji jest montaż. Na miejsce linearnej narracji Eisenstein wprowadza tzw. montaż atrakcji – jednostek filmowych o mocy agitacyjnej. Jak w przypadku pisarstwa Stein, mają one charakter asocjacyjny. Zamiast wyjaśniania, film jedynie sugeruje, dzięki czemu widz może zostać włączony w proces tworzenia znaczeń. Tylko w ten sposób możliwe jest, zdaniem Eisensteina, osiągnięcie pożądanego d y n a m i k i filmu. Każdy kadr ma znaczenie sam jako obraz, tzn. niezależnie od p r z e d s t a w i o n y c h afektów – gestów i mowy ciała. Ciało nie jest tu nośnikiem afektu, lecz występuje jedynie jako element obrazu, równy w swej funkcji innym jego elementom. Nawet w zbliżeniu twarz funkcjonuje



Kadr z filmu *Pancernik Patiomkin* Sergieja Eisensteina, 1925, z: Parker Tyler, *Classics of the Foreign Film: A Pictorial Treasury*, London 1962, Dublin, The Hugh Lane.



*Study for the Head of a Screaming Pope* (Studium głowy krzyczącego papieża), 1952, olej na płótnie 49,5x39,3 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

jako obraz, a nie jedynie jako reprezentant afektu. Jedną z najistotniejszych cech filmowej teorii Eisensteina jest przy tym zasada muzycznego i wizualnego kontrpunktu. Dopiero k o n f l i k t jest w stanie wyrazić afekt.

Podobnie jak Eisenstein w filmie, Bacon wykorzystuje konflikt wartości obrazowych w malarstwie. Jest on zafascynowany o p o r e m medium obrazowego i sięga do punktu, w którym obraz próbuje z i n t e n s y f i k o w a ć s w ą o b e c n o ś ć (Melville). Obraz s t a j e s i ę stawiając opór, z jednej strony w swej materialności, z drugiej – statyce. Bacon analizuje w każdej ze swych prac pro-

blem bycia - nie - na - mi ejs c u postaci i jątrzy go w farbie. W *Logice wrażeń* Gilles Deleuze opisuje tę cechę jego malarstwa jako k o n f l i k t s i ł.

## Wojna

Film Eisensteina *Pancernik Potiomkin* stanowi inspirację dla cyklu przedstawień Bacona, nazywanych przez Gerta Karlowa „doniesieniami na temat śmierci”<sup>4</sup>. Najbardziej znanym obrazem podejmującym ten temat jest *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (*Studium do portretu papieża Innocentego X według Velázqueza*) (patrz reprodukcja nr 3 w bloku ilustracji) z roku 1953, którego rozmaite warianty można odnaleźć w pracach z tego okresu. Śmierć, podobnie jak miłość, wyzwala najsilniejsze emocje. Bacon nie i l u s t r u j e jednak ani jednej, ani drugiej, nie próbuje ich r e - p r e z e n t o - w a ć, lecz pokazuje łączącą oba afekty mięsność ciała, która wyraża ambiwalencję tego, co w zbliżaniu się do śmierci jest jeszcze żywe i tego, co zamiera w akcie miłosnym.

Prace te są bezpośrednią konfrontacją zarówno z medium fotograficznym, jak i filmowym. Gertrude Stein porównywała swoje literackie portrety do techniki filmowej: pisała w taki sposób, jakby wykonywała serię fotografii, pokazując poszczególne ujęcia jedno po drugim. Dzięki temu w jej tekstach odczuwalny jest rodzaj kontynuacji. Nie chodzi przy tym jednak o chronologiczny rozwój wydarzeń, raczej o posuwanie się naprzód tekstu, który na zasadzie sedymentacji niesie ze sobą użyte już wcześniej wątki, wprowadzając je w coraz to nowe kombinacje znaczeń. Jak wskazuje Annette Storr, zasada aktywnego powtórzenia u Stein przypomina metodę innego pisarza i poety-eksperymentatora początku dwudziestego wieku, Raymonda Roussela, wykorzystującą siłę przyciągania słów – grawitację w obrębie dzieła. Roussel wskazywał przy tym na „patologiczną moc języka”, który przeżyć może jedynie wtedy, gdy zostanie wzniesiony przez zabiegi literackie na inny poziom. Język jest niszczyielski ze względu na przydawanie rzeczom nazw, które je zniewalają i z biegiem czasu przestają znaczyć cokolwiek. By daną rzecz uobecnić, nie wystarcza nazwa. Trzeba ją wielokrotnie powtórzyć – na wzór mantry – tak by nazwa powróciła do samej siebie i w ten sposób pozwoliła na nowo zaistnieć rzeczy.

<sup>4</sup> Por. Gert Karlow, *Nachrichten vom Tod. Der Maler Francis Bacon, w: Francis Bacon 1909–1992. Retrospektive*, katalog wystawy, Haus der Kunst München (1.11.1996–26.01.1997), München 1997.

Powtórzenie jest dla Stein czymś więcej niż zabiegiem lingwistyczno-logicznym czy muzyczno-syntaktycznym; o wiele bardziej stanowi fenomenologiczną próbę zbliżenia do istoty określonej przez daną nazwę rzeczy. Najpełniej wyraża się zerwanie z tradycyjnym rzeczownikowym charakterem opisu w znanej Steinowskiej formule „Róża jest różą, jest różą, jest różą”. W wykładzie z Chicago autorka wyjaśnia tę tautologię: „*Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying is a... is a... is a... Yes, I'm no fool. But I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for hundred years*”<sup>5</sup>.

Wypowiadając wojnę rzeczownikom, Stein dążyła do przekroczenia konwencjonalnych określeń, które wyzwalają natychmiast określone asocjacyjne emocje. W przypadku Eisensteina i Bacona można mówić o podobnym zerwaniu z konwencją przedstawienia. Krzyk staje się jakością obrazową i działa na widza nie jako fragment opowieści, lecz poprzez formę i barwę, tzn. wyrasta ze swych jakości wizualnych. O kinetyzmie prac Bacona trudno zaś mówić w znaczeniu filmowym. Medium, z którego najbardziej czerpie jego malarstwo jest fotografia. Punktem wyjścia dla znanych Baconowskich przedstawień postaci w ruchu są też studia Muybridge'a. Dzieje się tak np. w przypadku *Two Figures (Dwie postaci)* z 1953 roku, dla którego oczywistą inspiracją są fotografie z *The Human Figure in Motion (Postać ludzka w ruchu)*.

Jeśli malarstwo abstrakcyjne traktować jako bierną odpowiedź na fotografię, prace Bacona muszą być postrzegane jako odpowiedź agresywna<sup>6</sup>. Pracując seriami, podejmując w kolejnych obrazach wariacje wciąż tego samego tematu, Bacon nie jest gadatliwy. Nawet przedstawiany wielokrotnie w formie tryptyku dramat samobójczej śmierci Dyera rozgrywa się w obrębie obrazu: p o w t ó r z e n i e samo staje się środkiem ukazania afektu.

### Wprowadzanie przeszkód

U Bacona zawsze chodzi o przetrwanie. Konflikt sił jest wojną o przetrzymanie, o zachowanie przy życiu jednego i drugiego – afektu i obrazu. Nie-wypowiedzalność afektu zostaje obrazowo zapośredniczona przez wprowa-

<sup>5</sup> „Teraz posłuchajcie! Nie jestem wariatką. Wiem, że w normalnym życiu nie chodzimy w kółko powtarzając jest... jest... jest... Tak, nie jestem wariatką. Myślę jednak, że w tym wersie róża jest czerwona po raz pierwszy w poezji angielskiej od stuleci.” Por. komentarz: Annette Storr, *Die Wiederholung, Gertrude Stein und das Theater. Lektüren der Zeit als bedeutender Form*, München 2003.

<sup>6</sup> Por. Karlow, *op. cit.*

dzanie wizualnych przeszkód. Tylko dzięki nim obraz może zachować autonomię, wykraczając poza swą rolę (jedyne) pośrednika. Medium stawia opór, budując w ten sposób rodzaj tylko dla niego charakterystycznego wewnętrznego poruszenia. Opór ten o d c z u w a n y jest bardzo intensywnie nie tylko jako afekt związany z przedstawioną postacią, ale jako siła samego płótna, opierająca się uderzeniom pędzla. Siły towarzyszące procesowi malarskiemu nie mają żadnego zewnętrznego punktu odniesienia, dlatego też wymykają się możliwości naśladowania – zasada *mimesis* ulega dewaluacji, a wraz z nią zasada podobieństwa opierającego się na wyglądzie, które Bacon bada do ostatecznych granic. Zależność między przedstawieniem a przedmiotem przedstawienia, opartą na niemimetycznych relacjach, określić można za Deleuzem jako „ekonomię różnicy”.

Ekonomia obrazowania polega na tym, by zachować wygląd osoby, umożliwiając jej rozpoznanie, dochowując jednocześnie wierności obrazowi. Zaufanie do autonomicznej siły obrazu i negacja ilustracyjnego charakteru malarstwa, wyrażają się w stosowaniu przez Bacona nieostrości. Stephan Spender nazywa jego technikę „celowo nieostrym ustawieniem pędzla”. Za wzór wielu prac służyły Baconowi rozmazane fotografie. Nieostrość można z jednej strony postrzegać jako wyraz ucieczki poza dosłowność przedstawienia, jako sposób na oddanie niemożności identycznego przekazu emocji w obrazie, z drugiej zaś strony wyraża ona żywotność.

Nieostrość utrudnia widzenie, trzyma świat na dystans. Podobnie działa przesłonięcie: Bacona przez wiele lat fascynował temat zasłony – zbierał on reprodukcje (Degasa, Tycjana), fotografie i wycinki z gazet przedstawiające ten motyw. Zasłona rzadko pojawia się jako tło (np. w *Portrait of George Dyer and Lucian Freud – Portret George'a Dyera i Luciana Freuda* z 1967 roku), najczęściej jest przed przedstawionym, by przywołać choćby *Study from the Human Body (Studium postaci ludzkiej)* z 1949 (patrz reprodukcja nr 1 w bloku ilustracji), czy pracę *Sphinx* z 1954.

Zasłona jest namalowana w taki sposób, że przenika przedmiot przedstawienia. Jednemu i drugiemu zostaje tym samym odebrana materialność, wprowadzając widza w percepcyjne zakłopotanie. Zarazem zasłona odpowiada geometrii pomieszczenia, czy też raczej ją tworzy – występuje jako element kompozycyjny, równorzędny z postacią. O przywoływanym przedstawieniu *Innocentego X* Deleuze zanotował: postać krzyczy, lecz krzyczy zza zasłony – nie jednak wyłącznie jak ktoś, kto nie jest i nie może być widziany, lecz przede wszystkim jak ktoś, kto sam nie widzi, nie ma już nic

do zobaczenia, którego jedyną funkcją jest uwidzialnianie niewidzialnych sił, jakie tkwią w obrazie i które powodują, że krzyczy.

Podobną rolę do zasłony pełni żaluzja pojawiająca się za postaciami w *Two figures lying on a bed with attendants* (Dwie postaci leżące na łóżku z pomocnikami) z 1968. Wciśnięcie postaci w żaluzję odrealnia je, zarazem wyznaczając swoisty rytm w obrazie – podobnie jak żebra wołu w innych przedstawieniach Bacona. Większość prac buduje on na zasadzie symetrii, zarówno w obrębie pojedynczego przedstawienia, jak i w przypadku serii – całego tryptyku. Wszelkie zakłócenia symetrii są tym samym bardzo silnie odczuwane jako rodzaj przeszkody w odbiorze.

Najbardziej agresywną figurą przeszkadzającą jest jednak lustro. Brutalnie zniekształcające twarz, jak krzywe zwierciadło oddaje stan zamroczenia alkoholowego, w jakim powstało wiele Baconowskich przedstawień. W wielu przypadkach fragmenty tła wcinają się w twarz, a fragmenty twarzy przechodzą w tło. Zbudowana z farby twarz przelewa się z obrazu na lustro, jak w *Tryptyku* z 1971 roku.

W tym znaczeniu portrety są zawsze meta-refleksją na temat malarstwa. Twarz jako medium pośredniczy między realnością a nierealnością. Dlatego zawsze musi być zniekształcona: lustro *implicite* obecne jest w portretach Bacona. Zarazem stosuje on neutralne tło. Model siedzi na taborecie, raczej tak, jak podczas wizyty u fotografa niż u malarza-portrecisty. Czasem dopiero w lustrze odbija się twarz, podczas, gdy poza nim dochodzi do głosu (krzyczy) jedynie zniekształcający twarz afekt. Lustro u Bacona, w przeciwieństwie do Lewisa Carolla – pisze Deleuze – nie ma drugiej strony<sup>7</sup>. Ciało zatrzymuje się na lustrze, rozbija się na nim. Bacon rejestruje tę katastrofę spotkania twarzy z lustrem. Figura rozciąga się, by dostać się do lustra. Dopiero tam ulega zagęszczeniu.

Niemożność skupienia wzroku na całości postaci powoduje, że widz ma do czynienia z charakterystycznym dla filmowego wielkiego planu dramatycznym efektem patrzenia przez lupę. Efekt ten podkreśla powtarzające się koliste wyróżnianie niektórych części ciała: głównie kolan, a w partii twarzy – ust i oczu. Są one zarazem rozmyte i wyizolowane, czasem dodatkowo przesunięte wobec reszty twarzy. Widzowi odebrana zostaje w ten sposób możliwość zogniskowania widzenia, co sprawia, że obraz przyciąga na zasadzie rozdrażnionej fascynacji.

<sup>7</sup> Por. Deleuze, *op. cit.*

## Bacon pokazuje zęby

Tak, jak Stein wypowiedziała wojnę rzeczownikom, dając wyraz dewaluacji nazw rzeczy, w przypadku prac Bacona równie zasadnie można mówić o dewaluacji twarzy: fasada zapada się w siebie, nagle jest się sfragmentowanym i poddanym dziwnej mutacji, jak komentuje portrety Bacona John Russell. To „trudne podobieństwo” kształtuje się przez uchwycenie jakiegoś szczegółu (np. układu zmarszczek) i budowanie twarzy wokół niego. Portrety Bacona cechuje przy tym brak harmonii między poszczególnymi elementami – jak u Picassa portretowany jest raz bardziej okiem, innym razem bardziej uchem, nosem czy zębami. Czasem całe przedstawienie sprowadzone jest do bycia zębami: jak w przypadku *Head 1 (Głowa 1)* z 1948 są one jedynym wyraźnie widocznym elementem obrazu, reszta form pozostaje niejasna. Charakterystyczne skupianie uwagi na wybranych fragmentach twarzy modelu oddaje rozproszenie koncentracji, charakterystyczne dla rozmowy prowadzonej pod wpływem alkoholu, gdy uwaga zmienia się ze słuchowej (pozwalającej na śledzenie treści dialogu) na wizualną, skupiającą się jedynie na szczegółach wyglądu rozmówcy. Takie zmienione widzenie, przeistaczające ludzi w monstra, oddaje Bacon np. w obrazie *Painting* z 1946 (patrz reprodukcja nr 10 w bloku ilustracji).

Pokazując zęby Bacon przelamuje tabu portretu, który z definicji winien zawieszać afekty. Śmiech, podobnie jak płacz i krzyk przydają twarzy specyficzny grymas, zamieniający portret w karykaturę. Dzieje się tak np. w *Three Studies of a Human Head (Trzy studia głowy ludzkiej)* z 1953 roku. Istotne jest, że każde z tych przedstawień można interpretować jako wyraz rozmaitych afektów: nie sposób rozstrzygnąć, czy widz ma do czynienia z ironicznym uśmiechem, czy z zębami zaciskanymi w cierpieniu, czy chodzi o usta otwarte w szczerym śmiechu, czy w krzyku; podobnie, jak nie wiadomo, czy postać zgina się w pół od niepohamowanego śmiechu czy z bólu. Trudno powiedzieć, jakie afekty w sensie ilustracyjnym zajął sobie artysta – ze względu na zewnętrzne podobieństwo wyrazu całkowicie odmiennych emocji, dla każdego odbiorcy znaczyć będą one co innego. Tylko z rzadka malarz podpowiada w tytule, o jaki rodzaj afektu chodzi, jak w *Study for Laughing Henrietta Moraes (Studium do śmiejącej się Henrietty Moraes)* z 1969. Prawomocnie można jednak mówić o tym, jakie afekty przedstawienia te wywołują. W tym właśnie kryje się siła malarstwa Bacona.



W porównaniu z krzykiem Muncha, krzyk Bacona zdaje się bardziej akustyczny. Jak w *Painting (Obraz)*, gdzie wydobywający się z otwartych ust przeciągły krzyk zdaje się dźwięczeń długo, jak na karuzeli. Otwarcie ust implikuje w obrazach Bacona aspekt czasowy – krzyk albo już trwa albo dopiero się wydobydzie. Krzyk to najbardziej elementarny wyraz bycia człowiekiem – pierwszy znak życia istoty, która przychodzi na świat. Dlatego – utrzymuje Wieland Schmied – jego przedstawienie wymaga maksymalnej redukcji i koncentracji wszelkich środków obrazowych.

### Zbrodnia w afekcie

Sam Hunter zauważa, że prace Bacona nie mogły powstać w żadnym innym miejscu i czasie niż w napiętowanym wojną Londynie lat 40. i 50. Reakcja Bacona na otaczającą rzeczywistość nie jest jednak pełna współczucia. Phillipe Sollers, powołując się na wypowiedzi artysty wskazuje, że ten nie cierpiał współczesnego mu mistycyzmu i „całkowicie ufał ciału”. I właśnie cielesność, a raczej mięsność, staje się sposobem postrzegania człowieka i bycia człowiekiem. Dlatego Bacona tak bardzo zajmowała analiza ruchu zwierząt. Tę zwierzęcość transponowaną na postaci ludzkie daje się odnaleźć w wielu przedstawieniach. Stąd jego prace określane są jako „obrazy gwałtu, niepokoju, tortur, zamknięcia i agonii”. Mówi się, że „sięga on granicy wytrzymałości”, a „najczęściej przytaczane sformułowania to: przerażenie, ból, zacierzewienie, odraza (...), jatka (...), niepokój, mdłości, piekło i rozpacz”. Wszystko to staje się w opinii powszechnej wyrazem nihilizmu, zaniegowania religii i własnej płci. A Balthus ocenia: „Biedny Bacon był wielkim malarzem, ale nie lubię jego twórczości. W malarstwie trzeba umieć okiełznać swe emocje, umieć się opanować”. Helen Lessore pisze wręcz o „naturalnej skłonności” Bacona do „histerycznej przemocy”, której towarzyszyło jednocześnie pragnienie poskromienia i kontroli nad nią<sup>8</sup>. W takim rozumieniu obrazy Bacona byłyby jednak zaledwie wyrazem autodyscyplinowania.

Tym, co drażni odbiorcę nie jest jednak wyłącznie i nie przede wszystkim temat – dziwaczne ukrzyżowania, rozplątane woły, wnętrza toalet, a jak się uważnie przyjrzeć, to i kopulujący mężczyźni. Irytujące jest w równej mierze

<sup>8</sup> Oba powyższe cytaty: Helen Lessore, *Einige Bemerkungen über die Entwicklung der Malerei Francis Bacons* (1961), w: *Francis Bacon 1909-1992. Retrospektive*, katalog wystawy, Haus der Kunst München (1.11.1996-26.1.1997), München 1996.

rozdrażnienie zmysłów – niepewność tego, co widziane. Gwałt dokonuje się zarówno na wrażliwości odbiorcy, jak i na jego percepcji. Niepokoi dziwna konsystencja namalowanego ciała i rozpadająca się hierarchia rysów twarzy. Zdaje się czasem, jakby Bacon patrzył spod naskórka – ranił postaci, by o d - s ł o n i ć twarz i uczynić widzialnymi emocje. Postaci prezentowane przez Bacona są jak bohaterowie Owidiusza – przyłapani w momencie metamorfozy, albo w bardziej nowoczesnej interpretacji – jak bohaterowie współczesnych horrorów.

W przeciwieństwie do percepcji dawnych dzieł sztuki, w przypadku prac Bacona nie ma mowy o kontemplacji – widz nie może się zdać na logiczny, raz na zawsze określony ciąg zdarzeń. Nie ma momentu zatrzymania, spokoju. Postaci stanowią przeciwieństwo zastygnięcia w pozie – cały czas wibrują. Baconowi zależało na tym, by – jak to określił Hunter – „przyspieszyć puls malarstwa”. Stąd taka brutalność barwy: Bacon chce oddziaływać swymi obrazami na ten obszar układu nerwowego, który na nic innego nie reaguje silniej niż na fakturę farby. Kolor udało się Baconowi uczynić środkiem komunikacji: wibracje wzorujące się na porowatości powierzchni gazet codziennych estetyzują brzydotę.

Jak w pismach Deleuze'a, w obrazach Bacona nie chodzi o otwarte spojrzenie na konkretne formy, które można by jasno wytyczyć i ująć w ramy, lecz – jak pisze Michel Foucault – o pewien „gest, skok, taniec”. Malarstwo Bacona oddaje skrajne napięcie – szpagat między widzialną rzeczywistością a płótnem, wraz z całą emocjonalnością przedstawionego tematu i procesu tworzenia. Poruszenie w tych pracach nie polega na przemieszczeniu, lecz na napięciu – rozmycie konturu, wprowadzanie figur przeszkadzających – wszystko to wzmacnia napięcie w odbiorze. Postać opiera się o drzwi, napiera na nie, na ścianę, na lustro. Bacon zapośrednicza walkę o zaistnienie postaci w obrazie. Dlatego można mówić o brzydocie jego obrazów w takim sensie, w jakim Stein opisywała prace Picassa: trud tworzenia, intensywność i walka, by tę intensywność wyrazić w obrazie – wszystko to stwarza brzydotę. Dopiero ci, którzy przychodzą później, mogą uczynić coś pięknego z tego materiału, gdyż pracują świadomie. Tylko prawdziwy artysta-wynalazca tworzy coś brzydkiego. Brzydota jest nadmiarem energii, nadmiarem życia i wyraża się jako grymas. Dopiero bezpieczny dystans do źródła afektu stwarza możliwość podobań się. Nowe jest brzydkie, bo jako nieznanne odczuwa się je jako nieudane i pokraczne. Nowe jest brutalne, bo bez pardonu przełamuje przyzwyczajenia percepcji i z wielką siłą wkracza w umysł.

Dlatego też obrazy Bacona odczuwane są jako dziwaczne. Nic nie jest wcześniej wiadome, obrazy rodzą się w akcie malowania, w którym jeden kolor pociąga za sobą inny, jedna forma rodzi i przenika następną. Podobnie Stein nie poszukuje słów, lecz czeka na nie i pozwala, by do niej przyszły. Wyrывая słowa z ich powszechnie przyjętego znaczenia i wiążąc je w nowe konstelacje, oparte na ich wewnętrznych (dźwiękowych i skojarzeniowych) jakościach, tworzy b r z y d k ą literaturę. Mable Dodge wskazywała na szorstkość, brutalność, nieobliczalność, wręcz szaleństwo cechujące pisarstwo Stein. Dopiero dzięki takiemu rodzajowi szaleństwa jednak możliwe jest uwolnienie słów. Jak u Bacona, dzięki jego n i e o b l i c z a l n e m u sposobowi malowania, postać zamiast zostać unieruchomiona, może żyć własnym życiem w obrazie: walczyć o swą obecność, próbując uchronić się przed uproszczeniem do bycia reprezentantem jakiejś cechy czy nośnikiem roli społecznej. Otwarcie ciała poprzez negację konturu jest daniem przez malarza wolności przedstawionemu.

Energie, siły, poprzez które Deleuze definiował malarstwo Bacona to napięcie, rozciąganie, kontrakcja, spłaszczanie... Wszystkie te wartości dotyczą zarówno czasu, jak i przestrzeni. Przez nie łatwiej też zrozumieć zasadność wprowadzenia na początku tego tekstu kategorii tańca: zasada *contract* i *release* (skurczu i rozkurczu) to podstawa *modern dance*. Ale też zasada oddechu i pracy serca. Przestrzeń w przedstawieniach Bacona zdaje się pulsować – przybliżać i oddalać względem postaci (jak w *Figure Writing Reflected in a Mirror – Pisząca postać odbita w lustrze* z 1976). Deformowanie nie jest więc prowokacją malarza, lecz koniecznością, by w procesie malowania pozostać wiernym sobie, modelowi i obrazowi. Wizualne okrucieństwo prac Bacona tłumaczy walka o przedstawienie: malowanie jako bycie g d z i e i n d z i e j wyjęte jest spod prawa.

Daria Kotacka

*Paweł Leszkowicz*

## Homoseksualny Bacon

Obrazy Francisca Bacona krzyczą pożądaniem, które jest zamaskowane przez ból. Ich radykalny charakter wymaga radykalnego myślenia i widzenia. Oto jak odbieram tę sztukę! Wizja Bacona bezpiecznie interpretowanego jako malarza intelektualisty i egzystencjalisty, ukrywa rzeczywistą tkankę życia i twórczości tego mężczyzny. Przedostańmy się przez skowyt farby i intelektualizm interpretacji do biograficznego mięszu, by powrócić do psychoseksualnej materii płótna.

Obrazy Francisca Bacona krzyczą pożądaniem, które jest homoseksualne. Krytyka bardzo długo unikała zmiernienia się z tą głębią kryjącą się za sztuką artysty. Malarz, który otwarcie mówił o sobie, że jest „absolutnie homoseksualny” oraz wciąż wykonywał portrety swoich partnerów, został oczyszczony z seksualności i zamknięty w klatce egzystencjalnego, artystycznego lub filozoficznego uniwersalizmu. Dopiero od lat dziewięćdziesiątych oficjalny świat sztuki zmienia to nastawienie i dostrzega jego prawdziwą twarz, a Tate Gallery przy portretach George Dyera lub Petera Lacey umieszcza informację, kim naprawdę byli oni dla artysty. A byli nie tylko przyjaciółmi, ale przede wszystkim tragicznymi kochankami.

Prace Bacona nie są tradycyjnie erotyczne, a jednocześnie każdą swoją deformacją sygnalizują ekstazę. Abstrakcyjna figuracja artysty to zapis ciała poddanego maksymalnej rozkoszy. Bacon zatrzymuje malarstwem chwilę orgazmu, gdy pożądanie miesza się z bólem. Uciekając od narracji skupia się na momencie rozpadu i ujawnienia. Jego rozlewające się i trzewiowe ciała są próbą przekazania tego, jak widzi się w chwili szczytowania. W płaszczyźnie

wizualnej Bacon przedstawia stan transgresji seksualnej, opisywany w heteroseksualnych fantazjach *Historii erotyzmu* Georges'a Bataille'a. „Historia erotyzmu” w wersji Bacona, wyłożona w jego licznych wariacjach na temat aktu męskiego i splątanych męskich ciał, to wiwisekcja męskiego ciała i pożądania, które je penetruje i zamienia w mięso. Zarówno Bacon jak i Bataille, z punktu widzenia różnych orientacji, oddają męską tożsamość w szoku jej seksualnej dezintegracji, gdy zanikają sztywne granice Ja. Z tego krańcowego doświadczenia bierze się energia ich twórczości, a w przypadku Bacona także życia.

### George Dyer

Już po śmierci artysty, w 1998 roku powstał film w reżyserii Johna Maybury'ego *Love is the Devil*, opowiadający historię relacji miłosnej Francisa Bacona (w jego roli – Derek Jacobi) z Georgem Dyerem. Maybury ekspresjonistycznie obnażył erotyczne życie artysty, podobnie jak wcześniej uczynił to Michael Peppiatt, w biografii *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*. Prywatność artysty, dotychczas znana jedynie w kręgu jego przyjaciół, stała się własnością publiczną i częścią historii kultury. Bacon, jako malarz, zawsze był gwiazdą wzbudzającą fascynację, poddany został w tej książce bezwzględ-nemu obnażeniu, jakiego sam dokonywał na swoich modelach. Ponadto historia związku z Dyerem jest zapisana w obrazach artysty, w licznych portretach kochanka, szczególnie z lat 1970–1973. Interpretacja biograficzna sztuki wymaga więc wglądu w prywatność, która tak przejmująco odcisnęła się na płótnie. Miłość do Dyera, niczym figuracja malarza, była przepełniona ekstazą i agonią. Ten pochodzący z londyńskiego półświatka mężczyzna zapewnił artyście sadomasochistyczne erotyczne spełnienie i zarazem psychologiczną otchłań. Bacon nigdy nie stronił od hazardu i alkoholu, Dyer wier-nie mu towarzyszył, będąc dodatkowo uzależniony od narkotyków i balansując na granicy choroby psychicznej. Sam artysta nie był łatwym i oddanym partnerem – pochłaniała go sztuka, sława, krąg przyjaciół i inni kochankowie. Film Maybury'ego portretuje go jako typ geniusza, który Francuzi nazywają „świętym potworem”. Dyer i Bacon, wspólnie jednak mieszkali i przeżyli chwile spokojnego szczęścia i przyjaźni. Tym bardziej tragiczne jest zakończenie tej miłości.

W październiku 1971 roku odbyła się retrospektywa prac Bacona w paryskim Grand Palais, jeden z najistotniejszych momentów jego długiej kariery.

Na dzień przed otwarciem, w hotelowym pokoju przy Rue des Saints-Pères, gdzie kochankowie się zatrzymali, Dyer przedawkował narkotyki. Bacon nigdy nie otrząsnął się z mroku tego samobójstwa. George Dyer pochodzący z klasy robotniczej i środowiska kryminalnego londyńskiego East Endu, stanął dla niego wcielenie tak cenionego brutalizmu, energii i instynktu życia – sił, które przenikają całe jego malarstwo i rozszarpują tradycyjną figurację. Intensywność tego związku, jego przełożenie na sztukę i tragiczne zakończenie spowodowało, że w kulturze angielskiej Bacon i Dyer stanowią – obok Oskara Wilde’a i lorda Alfreda „Bosie” Douglasa – najbardziej legendarną parę homoseksualną, która jest źródłem powracających adaptacji, fantazji i badań.

Odkąd Bacon znalazł nieżywego Dyera w łazience, umywalka i ubikacja będą się wielokrotnie pojawiać w jego obrazach obok konwulsyjnych fragmentów ciała męskiego, jak w dziele *Triptych May–June 1973* (*Tryptyk maj–czerwiec 1973*, patrz reprodukcje nr 16–18 w bloku ilustracji), które interpretuje się jako przedstawienie samobójstwa Dyera. W trzech aktach, z ciemności wnętrza wylania się ta sama postać – raz skulona, siedząca na sedesie, w prawej części tryptyku wymiotująca do umywalki i w centrum ukazująca się w drzwiach, wraz z czarnym cieniem. Artysta w malarstwie, terapeutycznie, próbował odtworzyć emocje i okoliczności, które doprowadziły Dyera do samobójstwa; Bacon rekonstruuje wnętrza hotelu i poszczególne fazy



Trzy portrety: pośmiertny portret George'a Dyera, Autoportret, Portret Luciana Freuda (*Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self – portrait, Portrait of Lucian Freud*), 1973, katalog Beyeler.

dezintegracji psychicznej oddanej przez cielesną miążgę postaci Dyera. Do grupy obrazów związanych z przeżywaniem żaloby, wściekłości, rozpacz i winy po śmierci partnera należą takie tryptyki, jak: *Triptych. In Memory of George Dyer (Tryptyk. Pamięci George'a Dyer'a)*, 1971, *Triptych August 1972 (Tryptyk Sierpień 1972)* (patrz reprodukcje nr 19–21 w bloku ilustracji), *Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self – portrait (Trzy portrety: Portret pośmiertny George'a Dyer'a, Autoportret)* czy *Portrait of Lucian Freud (Portret Luciana Freuda)*, 1973. Postać Dyera będzie powracała w różnych obrazach aż do lat 80. Pomimo nierealistycznego charakteru tych obrazów, których treści nie da się



Portret George'a Dyer'a jadącego na rowerze (*Portrait of George Dyer Riding a Bicycle*), 1966, katalog Beyeler.

przełożyć na proste historie, zaskakuje „dokumentalny” charakter tych prawie abstrakcyjnych figuracji. Można rozpoznać podobiznę Dyera, jego garnitur, jak i typ muskulatury, a nawet odniesienia do osobistej historii, związanej z bokerską przeszłością kochanka. Nie tylko jednak po śmierci, lecz już od momentu spotkania w 1964 roku Dyer był dla Bacona inspiracją w eksperymentowaniu nad męskim aktem i portretem. *Portrait of George Dyer Crouching (Portret George'a Dyer'a siedzącego w kucki)*, 1966, *Portrait of George Dyer Riding a Bicycle (Portret George'a Dyer'a jadącego na rowerze)*, 1966, *George Dyer Staring at a Blind Cord (George Dyer patrzący na sznurek od żaluzji)*, 1966, *Three Studies of the Male Back (Trzy studia pleców mężczyzny)*, 1970 (patrz reprodukcja nr 13 w bloku ilustracji), *Three Studies of George Dyer (Trzy studia George'a Dyer'a)*, 1964, *Portrait of George Dyer and Lucian Freud (Portret George'a Dyer'a i Luciana Freuda)*, 1967, *George Dyer Staring into a Mirror (George Dyer patrzący w lustro)*, 1967 – to obrazy, które są próbą całkowitego poznania, przeniknięcia drugiego człowieka, świadectwem wspólnej intymności i przełożeniem gwałtowności erotycznego zbliżenia. Na wielu portretach Dyer'a, na jego postaci, znajdują się wyraźne, centralnie umieszczone białe długie plamy olejnej farby, mleczne pociągnięcia, sugerujące spermę.

Jak wiadomo, Bacon niemal nigdy nie malował z modela. W przypadku portretów George'a Dyer'a mamy do czynienia z unikalnym wizualnym

świadectwem miłości i pożądania drugiego mężczyzny. Są one rodzajem korytarza, który prowadzi nas do samego wnętrza podmiotowości, wchodzimy w Bacona tak, jak on otwierał się na i dla kochanka.

Dyer był prawdopodobnie najważniejszym mężczyzną w życiu i malarstwie Bacona, ale na pewno nie jedynym. Historia się powtarza. Dziesięć lat wcześniej, w 1962 roku, w dniu otwarcia retrospektywy artysty w Tate Gallery w Londynie, Bacon dowiedział się o nagłej śmierci swego ówczesnego kochanka Petera Lacey'a. Lacey został uwieczniony w portretach, w większości powstałych już po jego śmierci. Bolesne związki miłosne Bacona wpływały na jego sztukę, na jej temat i styl przesycony rozpaczą i lękiem. Tragiczni kochankowie inspirowali najbardziej przejmujące i najślawniejsze obrazy. Być może Bacon, zafascynowany brutalnością i popędliwością życia, nieświadomie wybierał partnerów naznaczonych dramatem, aby doświadczyć intensywności, ekstazy i rozpaczki potrzebnej mu do tworzenia. Już w młodości doznał ekstremizmu i ekscentryzmu istnienia.

### Ring seksualny wielkiego miasta

Francis Bacon wychowywał się pomiędzy artystyczną, przyjazną rodziną babci a autorytarnym i wrogim ojcem. Ojciec Bacona był wojskowym, zarabiającym na życie trenowaniem koni. U chorowitego syna drażniło go zniewieszczenie. Gdy purytański i agresywny Edward Bacon przyłapał osiemnastoletniego syna na noszeniu bielizny matki, Francis na zawsze musiał opuścić dom rodzinny. Przyjeżdżając w roku 1927 do Berlina, trafił w samo centrum swobody obyczajowej Republiki Weimarskiej. W Berlinie lat dwudziestych kwitła subkultura homoseksualna, w której nocnym życiu Bacon całkowicie się pograżył, poznając nocne życie klubów. Bacon nazywał to miasto „nocną erotyczną salą gimnastyczną” i tam właśnie szukał energii życia – próbował prostytucji, hazardu i odkrył makijaż, który będzie stosować przez całe życie (zanim został sławnym malarzem, słynął z malowania twarzy, której nadawał rys transwestytyzmu). W filmie *Love is the Devil* Derek Jacobi wspaniale odgrywa w jednej scenie rytuał nakładania przez Bacona makijażu. Twarze postaci na obrazach artysty wydają się pokryte pudrem, a w niektórych studiach krzyżące potwory mają pomalowane na czerwono usta, jak w *Figure Study II (Studium figury II)* z lat 1945–1946. Jak wiele ukrytych autoportretów jest wśród tych konwulsyjnych, anonimowych ciał malowanych przez artystę?!



Po dwumiesięcznym pobycie w Berlinie, Bacon zatrzymał się na kilka miesięcy w Paryżu, gdzie zetknął się z francuską awangardą artystyczną, związał wiele przyjaźni w tamtejszym środowisku homoseksualnym i obejrzał film *Pancernik Potiomkin* Eisensteina, który stanie się dla niego rodzajem objawienia – ujawni obrazową siłę krzyku i szeroko rozwartych ust. Berlin i Paryż otworzyły artyście seksualne możliwości nocy wielkiego miasta, z których będzie korzystać jako pasjonat nocnych wędrówek po Londynie – jego klubach i kasynach. Do stolicy Wielkiej Brytanii przyjeżdża na stałe w roku 1928. Jego kariera rozpoczyna się banalnie – pracuje najpierw jako dekorator wnętrz i projektant modernistycznych mebli w stylu Bauhausu, a od lat trzydziestych jako marginalny malarz. Dopiero sławny tryptyk z Ukrzyżowaniem z roku 1944–1945 – punkt zwrotny w historii całego malarstwa angielskiego – zmienia jego życie na dobre.

### Wyobraźnia homoseksualna

Jednym z obrazów, w których erotyka homoseksualna najbardziej bezpośrednio dochodzi do głosu, jest znany olej na płótnie *Two Figures* z 1953 roku. W czarnym geometrycznym wnętrzu leżą na łóżku dwie splecione figury męskie, niczym walczący z sobą zapaśnicy. Niemal w samym centrum obrazu widać wyraźnie erekcję jednego z nich. Postać na górze, przykucnąwszy nad partnerem, agresywnie obejmuje jego ciało. Właśnie na poziomie głów i ramion obie figury zlewają się, farba wydaje się spływać po ich twarzach, które przybierają monstrualny charakter. Istnieje wiele absurdalnych, deseksualizujących odczytań tego obrazu jako przedstawienia sportowego, ukazującego walczących lub zmagających się ze sobą zapaśników. Przede wszystkim umieszczenie postaci na łóżku, czyli w kontekście intymnym, nie pozostawia wątpliwości co do seksualnej natury dzieła. Ukazana walka jest drapieżną kopulacją kochanków. To właśnie w takich malarskich fantazjach Bacon zbliża się najbardziej do oddania widzenia i odczucia cielesności w chwili orgazmicznego spojenia.

*Two Figures* są mocno zakorzenione zarówno w artystycznej tradycji, jak i w ówczesnej kulturze wizualnej. W obu przypadkach możemy myśleć o tzw. *continuum homoseksualnym*, z którego czerpie artysta. Jako odniesienie historyczne najczęściej przywoływany jest Michał Anioł, z jego zmysłowym i mukularnym aktem męskim, który inspirował wiele prac Bacona. Innym źród-

dłem inspiracji są antyczne przedstawienia walczących atletów. Obok mitycznych dla homoseksualizmu okresów kultury włoskiego renesansu i starożytnej Grecji, Bacon wykorzystywał do swych przedstawień popularne fotografie kulturystów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, pochodzące głównie z czasopism „Vigour. The Vitality Magazine” i „Mat”. Publikacje związane z promocją kultury fizycznej mężczyzn, pełne były zdjęć pozujących kulturystów lub półnagich, złączonych uściskiem zapaśników. W okresie gdy kultura homoseksualna nie była zalegalizowana, służyły one również jako ukryta forma pism gejowskich, za sprawą jawnej ekspozycji ciała męskiego i męsko-męskiego kontaktu fizycznego. Obok zdjęć umieszczano tam „ogłoszenia towarzyskie” zwolenników ćwiczeń, opalania lub fotografii. Bacon, sam anonsujący się w latach trzydziestych w „The Times” jako „a gentleman's companion”, posiadał w swoim studiu wiele tego rodzaju angielskich i amerykańskich wydawnictw, gromadzonych zarówno ze względu na ich erotyczny, jak i obrazowy potencjał. Modelami byli mężczyźni z klasy robotniczej. Ich niskie pochodzenie klasowe posiadało dodatkowy egzotyczny i seksualny walor dla potencjalnych konsumentów tej postaci popularnej kultury wizualnej, związanej z prywatnym i wówczas zakazanym obiegami przyjemności. Klasowe pożądanie było sekretnym obyczajem angielskiej arystokratycznej tradycji homoseksualizmu, gdzie mężczy służyący zawsze pełnili ważną funkcję erotyczną i stali się częścią literatury, np. u E.M. Forstera w powieści *Maurice* z 1913 roku.

W zamieszczaniu fotografii lokalnych zapaśników i bokserów w akcji, ćwiczących w siłowniach londyńskiego East Endu specjalizował się w szczególności „Mat”. Prezentowane w tym czasopiśmie impresjonistyczne fotografie pokazywały uścisk bokserów w różnych momentach walki i w różnych ujęciach. Bohaterami przedstawień byli nie zawsze idealnie muskularni mężczyźni, ich ciała były jednak bez wyjątku mięsiste i masywne. Dokładnie jak na obrazach Bacona.

Homoseksualizm Bacona miał dodatkowo wymiar sadomasochistyczny. Na kształtującą się seksualność młodego Francisa wpłynęło w sposób znaczący wydarzenie związane z jego ojcem: chcąc zmaskulinizować syna, uczynić go twardym, Edward Bacon kazał go regularnie chłostać końskim batem. Po wymierzeniu kary stajenni w ukryciu uprawiali z chłopcem seks. I nawet, jeśli ta opowieść brzmi niczym wątpliwej jakości fantazja pornograficzna, sadomasochizm Bacona był dobrze znanym faktem w kręgu jego przyjaciół. Film Maybury'ego nie szczędzi widzowi szcze-

głów tego aspektu związku z Dyerem. Ponadto artysta sam przyznawał, iż fascynowały go rany – zbierał ich fotografie, wiele jest też ran i krwi w jego obrazach. Wciąż malował ciało pokawałkowane, cierpiące, w agonii. Istnieje więc uprawomocniona możliwość interpretowania jego obrazów jako projekcji sadomasochistycznych praktyk – sposobu pożądania i widzenia ciała. Baconowski ból deformacji ma libidalną naturę, kryje się w nim rozkosz; to czyni te obrazy tak przejmującymi. Sam ból nie miałby takiego efektu.

### Wyobraźnia homofobiczna

Za życia artysty nikt się jednak nie odważył na sugestie seksualne tego rodzaju; o wiele łatwiej było postrzegać torturowanych Bacona jako wyraz traumy po ludobójstwie II wojny światowej. Wydawać by się mogło, że korzystając z najróżniejszych źródeł kanonu homoseksualnego i reprezentując takież typ wyobraźni, Francis Bacon w pełni przyjmował swą orientację seksualną i z wolnością z niej korzystał. Nic bardziej mylnego! Gdyby Bacon miał pozytywny stosunek wobec homoseksualizmu, jego sztuka wyglądałaby zupełnie inaczej, np. tak, jak słoneczne malarstwo jego rodaka Davida Hockneya. Bacon był tymczasem człowiekiem rozdartym, dzieckiem swojej represyjnej epoki i wychowania – uważał homoseksualizm za rodzaj kalectwa, defekt. Nie uciekał od swej seksualności, przyznawał się do niej, realizował ją, nigdy jej jednak do końca nie zaakceptował. Istniał i tworzył z tą dwoistością. Pod względem psychologicznym jego stosunek do homoseksualizmu jest typowy dla wielu mężczyzn sprzed epoki afirmatywnego i politycznego ruchu gejowskiego i określa się go jako „uwewnętrzną homofobię”. Trudno się zresztą dziwić: do 1967 roku akt seksualny między mężczyznami był w Anglii przestępstwem, a w Irlandii prawo to utrzymało się aż do początku lat osiemdziesiątych. Mówimy więc o kryminalnej seksualności. W dodatku okres lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy Bacon zaczynał tworzyć, był najbardziej homofobiczny w całej nowoczesnej historii kultury Zachodu. Znamienny jest fakt, że książka Patricka Higginsa na temat homoseksualizmu mężczyzn w powojennej Wielkiej Brytanii nosi tytuł: *Dyktatura heteroseksualna*. Lata pięćdziesiąte, gdy powstawały kluczowe dzieła Bacona, to okres nasilonych aresztowań, spektakularnych procesów i medialnej nagonki na homoseksualistów, szczególnie gdy pełnili one ważne funkcje społeczne. Bacon był jednym z tych, którzy żyli

w stanie takiej wojny seksualnej, a jego wewnętrzny konflikt mógł jedynie nasilać atmosferę mroku. Stąd na jego obrazach postaci wyją i miotają się w geometrycznych klatkach, niczym w celach więzienia, deformowane ciśnieniem klaustrofobii. Czyż można znaleźć lepszy obrazowy ekwiwalent życia w *panoptikum* dyktatury heteroseksualnej?

Internalizacja homofobii wiązała się z akceptacją całej wyobraźni homofobicznej, wedle której męski homoseksualizm jest czymś wstrętnym, potwornym i wyłącznie seksualnym. Przecież to właśnie potwory uprawiają ze sobą seks na obrazie *Two Figures*. Monstra, odmieniec z wnętrza wyobraźni homofobicznej, wypłute przez Bacona farbą. Pół-ludzie, pół-zwierzęta, gdyż homoseksualizm przekracza naturę ludzką. Tak właśnie rodzą się bestie popędu, które krzyczą z *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* z 1944 (patrz reprodukcje nr 4–6 w bloku ilustracji) – dzieła, które wstrząsnęło kulturą brytyjską. Nikt nie wiedział, skąd pochodzi ten krzyk, wymyślono więc traumę wojny, której Bacon nigdy nie doświadczył. Jego wspomnienie z nocnych nalotów na Londyn to nasilona kopulacja homoseksualna w ciemnych zakamarkach miast, gdy wobec zagrożenia śmiercią pożądanie się wzmagало.

Francis Bacon odcinał się od tradycji gotyckiej, literatury i sztuki grozy, a także od fantastyki, do której był przez część krytyków zaliczany. Nienawidził Fuesli'ego. Nie uważał, że tworzy kosmary z marzeń sennych. I miał rację – to nie marzenia sennie go inspirowały, lecz przemoc i niesprawiedliwość życia. Bronił swego realizmu jako demaskator bezlitosnego i brutalnego świata. Właśnie jego homofobiczny realizm każe go jednak zaliczyć do tradycji homoseksualnego gotycyzmu. Istnieją silne związki pomiędzy homoseksualizmem (generalnie nieheteroseksualnością) a gotycyzmem, czyli kulturą grozy. W połowie XVIII wieku, gdy angielski gotyk kształtował się wraz ze szkołą poezji Graveyard Poets i pierwszą powieścią gotycką *The Castle of Otranto* (1764) Horace'a Walpole'a, odmienne formy seksualności kojarzone były z upadającą arystokracją, która pograżała się we wszelkiego rodzaju deprawacjach, o ile tylko przynosiły one przyjemność. Od samego początku gotyk był formą kulturową, która miała wyraźny związek z męskim homoseksualizmem. Istnieje przekonanie, że główni autorzy pierwszej fali powieści gotyckiej – Walpole, William Beckford, czy Matthew „Monk” Lewis – mogą być utożsamiani z homoseksualnością, tak jak rozumiemy ją dzisiaj – wszyscy oni traktowani byli jak odmieniec, ekscentrycy, dandysi, dekadenci.

Kultura gotycka opiera się na lęku i wstręcie, które określają też podejście do homoseksualności na obszarze wyobraźni homofobicznej. „Homofobiczny ro-

zum rodzi homoseksualne potwory." Twórcy gotyku je uzewnętrzniali. Istnieje związek między wyobrazeniami lękowymi a odmienną seksualnością. Groza wynika z konfliktu pomiędzy tym, co „normalne”, tj. identyfikowane z heteroseksualizmem, a „innością”, objawiającą się w postaci monstrów. W czasach, gdy autorzy nie mogli otwarcie podejmować kwestii seksualności nieheteroseksualnej, wyobrażenia grozy były maską dla wyrażenia zakazanych namiętności. Groza opiera się na lęku, związanym z relacją wobec nienormaltywnej seksualności, która jest najczęściej zorganizowana fobicznie wokół męskiego homoseksualizmu. Bacon mógł się bronić przed włączaniem go w tradycję grozy, jego obrazy nie pozostawiają jednak wątpliwości, że do niej przynależał. Przecież to właśnie w oparciu o prace Bacona, H.R. Giger stworzył najsłynniejsze monstrum współczesnego kina – Obcego, który pojawił się po raz pierwszy w kultowym filmie *Alien* Ridley'a Scotta z 1979 roku. To jedno z najbardziej spektakularnych połączeń sztuki i kultury popularnej, jakże w zgodzie z baconowskim uwielbieniem filmu i krzyku. „W kosmosie nikt nie usłyszy twego krzyku”, to jedna z reklam *Alien III*. Nikt nie słyszy też krzyku klasutrofobicznych postaci Bacona, jest on jedynie widzialny. Reszta to wyobraźnia. Zdeformowani ludzie, zmiażdżone twarze, fragmentacja ciała, konwulsyjne pozy, ciągly wrzask otwartych ust, mięso, rany, krew, izolacja, klatki – to repertuar rodem z horroru. U Bacona jest to egzystencjalny horror realności, wynikający z seksualnej schizofrenii, doświadczenia, opresji i rozkoszy, które przyjmował bez znieczulenia.

Sztuka Bacona, zasilana autobiografią miłosną i seksualną powstała z połączenia dwóch sprzecznych rodzajów wyobraźni: homoseksualnej i homofobicznej. Pod presją tych dwóch sił jego figury podlegały deformacji i konwulsji. Przyjmowanie homoseksualizmu w jego tradycjach, przyjemnościach i fetyszach, a jednocześnie akceptacja homofobii i bycie w niej, wydały z siebie baconowską wizję egzystencji i człowieka. Dlatego mężczyźni u Bacona uprawiają seks, ale są w tym potworni, dlatego on sam w autoportretach jest zdeformowanym odmieniem.

Jeszcze jeden ważny element ikonografii Bacona związany jest bezpośrednio z jego biografią: mroczna wizja katolicyzmu i religia jak źródło opresji, nienawiści i morderczych konfliktów. Stąd upiorni, wyjący papieże w studiach z Velázquez, stąd tryptyki wypełnione koszmarami i animalistyczne ukrzyżowania, które interpretować można jako kryptoautoportrety. Gorką ironią musiała być zaprawiona śmierć artysty, który w 1992 roku umierał w Madrycie, w szpitalu prowadzonym przez siostry zakonne.

*Paweł Leszkowicz*

## Bibliografia

- RUSSELL John, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 1993.
- COOPER Emmanuel, *The Sexual Perspective. Homosexuality and the Art in the Last 100 Years in the West*, Routledge, London, New York 1994.
- HIGGINS Patric, *The Heterosexual Dictatorship: Male Homosexuality in Post-War Britain*, 1996.
- PEPPIATT Michel, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1997.
- OFIELD Simon, *Wrestling with Francis Bacon*, „Art Journal“ Volume 24, Number 1, 2001.
- PETRY Michael, *Hidden Histories. 20<sup>th</sup> Century Male Same Sex Lovers in the Visual Arts*, Artmedia Press, London 2004.



Obrazy mają zdolność zakradania się w nasze życiorysy odgadując niuanse nastrojów i klimatów. Rozmawiają z nami językiem symboli, kreski, koloru. Tak jak czerwień zachodzącego słońca między burzowymi chmurami. To też jest obraz malowany ręką Malarza Natury. Ale nie będzie o pejzażach. Są zbyt ufne, zbyt proste, zbyt naiwne by przynależały do cywilizacji i zdegradowanej roli człowieka współczesnego. Niekiedy obrazy przeobrażają nasz sposób patrzenia, odkrywając na nowo to, z czym żyliśmy się, a przyzwyczajenie odebrało nam właściwy ogląd przedmiotu. Niekiedy rozpoznajemy w nich siebie przerażeni trafnością kreski i zdumieni jakimś charakterystycznym gestem zatrzymanym na płótnie. Niekiedy trwa w nich nastrój, zdumiewająco przypominający jakąś sytuację, która być może jest nam bliska. Niekiedy są sekretem jakiegoś detalu, drobiazgu który przynależy tylko do nas i naszej pamięci. Niekiedy.

### Francis Bacon

Bywalec nocnych klubów i najsłynniejszych galerii świata.  
Włóczęga z berlińskich ulic lat dwudziestych i gość Grand Palais w Paryżu.  
Nieodgadniony.  
Irlandzki twardziel o angielskiej wrażliwości i aparycji.  
Wrażliwy i brutalny. Delikatny i wulgarny.  
Miłośnik „męskich mężczyzn” i ...„pięknych kobiet”. Ryzykant i kaskader.  
Między nieprzespanymi nocami a morzem alkoholu powstają obrazy wyjątkowe.  
Obrazy opisujące tragizm i bezsilność naszego wieku.

### Odrzucony

W biografii Bacona odnajdujemy zdarzenie, które być może zaważyło nie tylko na jego twórczości, ale sprawiło, że właśnie malarstwo Bacona otwiera nowy wiek.

Miało to miejsce 1936 roku, gdy 27-letni Bacon zaproponował swoje obrazy na Międzynarodową Wystawę Surrealistów, obrazy zostały odrzucone. Być może gdyby zostały zaakceptowane jego malarstwo rozwijałoby się w in-



nym kierunku, poszło inną drogą twórczą może bardziej surrealistyczną. Cóż, surrealiści są już historią, a Bacon? Bacon jest malarzem na wskroś współczesnym, bez pruderii ukazującym nasze „tu i teraz”. Czy to nie paradoks? A może taki jest los odrzuconych?

### Samotność

Samotność, która jest wyciszeniem. Samotność, która ciąży. Samotność, która jest przerażeniem. Samotność, która jest upokorzeniem. Samotność, która jest wyznaniem.

Samotność, która ma punkt oparcia w kompozycji obrazów. Realizowana na wiele sposobów, posiada wiele sekretnych przejść do Niewypowiedzianego, do niedokończonego gestu lub niedokończonej rozmowy. Dynamizuje przestrzeń i czas w zamkniętą, zwięzłą całość.

I tak oto staje się obraz. Obraz Francisca Bacona. W samotności o samotności. Samotność jako proces oddalania się od realiów, od świata, tego zaczarowanego i tego odczarowanego.

Zobrazowana samotność w świecie Bacona jest bezcelowa i trudna. Samotność jest motywem przewodnim, tych którzy uwikłani są w dramat. Jest to malarstwo na jednego aktora. Wyjętego z realistycznej całości i odnalezione go w zdumieniu i zatroskaniu o dalsze.

Ten spektakl trwa nieomal przez cały dorobek malarza. Narracyjność jest nieunikniona.

Malarz malując za każdym razem podnosi kurtynę i każe swoim modelom grać w okrutnym i bezlitosnym egzystencjalnym spektaklu.

### „Cierp i cierpieniem ucz się”

Mówi Zeus w ulubionym przez malarza dramacie Ajschylosa *Oresteja*.

Nad dramatami starożytnymi krążą wróżebne Mojry. Córki Nocy zwane Przeznaczeniem.

W ich mocy jest cały los ludzki. Podobnie w malarstwie Bacona cień owego nieubłaganego Przeznaczenia góruje nad postaciami. Jak na scenie przemieszczają się gesty, ruchy, nastroje, które kompozycyjnie uzależniają od Przeznaczenia. Przed widzem rysuje się współczesny dramat człowieka wyalio-

nowanego. Postacie grają w jakimś dramacie, może dramacie zwanym Życiem. Mają do wyboru nicłość lub pustkę egzystencjalną. Skazani na samych siebie balansują między bytem i niebytem. Pustka jest bezpośrednia, widoczna na pierwszy rzut oka. Pustka jest lejtymotywwem, zgrabną inscenizacją, w którą wpisane są kolejne postacie. Pustka jest jak zwierciadło, w którym Bacon odbija swoje niepokoje, instynkty, lęki. Odbija je jednak w krzywym zwierciadle, stąd postacie są zdeformowane i zniekształcone.

### Świat zza szyby. Świat za szkłem

Bacon lubił patrzeć na swoje obrazy przez szybę. Szkło oddalało obraz. Budowało niewidzialną drogę jaką malarz musiał przejść by wreszcie dojść do granicy, gdzie kończy się malarstwo a zaczyna słowo. Szkło tworzyło dystans wobec oglądanego. Świat zza szkłem jest bezpieczny, bo nie dotyczy tego, kto go ogląda. Być może malarz bał się podchodzić do nich bliżej by nie usłyszeć wycia każdego milimetra ciała. Okaleczenia nie sposób przejrzeć, opisać, ale można namalować. Fakt bólu istnienia naniesiony na płótno. Rana, blizna są emblematyczne. Są opowieścią czy skargą? Oskarżaniem czy sądzeniem? Nad każdą raną krąży zgłodniałe krzyku fatum. Pędzel służy Baconowi za skalpel, którym na żywca przeprowadza sekcje ludzkich dolegliwości. Tak jakby istotne zamieszkiwało ciało.

Zdeformowanie jest substytutem literackim. Dopowiedzeniem tego, co zostało ujawnione. Zróznicowaniem nagości na ważne i mniej ważne.

### Najważniejsze

Ujrzyj dotyk, nabierz go w dłonie jak wody, napij się, nasyć. Naucz dotyk obrazowania, nazywania siebie poprzez kolor i linie. Nie dotykaj, ale namaluj dotyk. Ten pośpieszny, chwilowy zawieszony nad uczuciem. Połącz dwie osobne linie w jedną, połącz dwa osobne echa w słowo, połącz nieufne z uległym, okrutne z delikatnym. Jak jedność, która w przemijającym zachowuje trwanie w tej jednej chwili zetknięcia przemijalnego z wiecznym. Wewnątrz pulsuje ciało. Wewnątrz jest życie. Skradnij koloru, zabarw pierwsze nieufne spojrzenie. Zamień szarość oczekiwania w krwiste, mięsożerne zawłaszczanie. Nie odchodź obraz jest ci posłuszny. Podejdź bliżej by zobaczyć spoiwo.

Milimetr za milimetrem podążaj w odkrywanie dotyku. Nadając mu kształtu nadajesz mu płynny, melodyjny rytm: oddalanie, zbliżanie, oddalenie, zbliżanie. Nie odchodź, zaczerpnij dotyku jak głębokiego oddechu. Westchnienia, które już dawno wypowiedziałeś patrząc na obraz.

### Nie ma tła,

ale jest przestrzeń. Zaimprovizowana, prowizoryczna, chwilowa. Przestrzeń, którą wypełnia kolor. Dynamizuje. Obrazy Bacona są jak płaskorzeźby przestrzenne. Malarz rzeźbi swój lęk, swoje koszmary, swoje niepokoje. Jest ilustratorem bólu i nieuchronności Przeznaczenia. Przeznaczenie to sięga mitologii greckiej. Trzech mojr, które przędą nić żywota. Bacon przędzie historie kondycji ludzkiej. Zamalowując blichtr uwydatnia nędzę. Jest w tym pedantyczny i brutalny. Aż do przesady ekspresyjny. Rozognia swoje płótna i pozwala im płonąć. Tak by objęły płomieniem nie tylko namalowane ciała, ale ciało oglądającego. Rozrywa na ranę jaką jest człowiek. Z tej rany wycieka groteskowa machina ciała i kości.

### Bezpodmiotowość, bezprzedmiotowość

Postacie przybywają znikąd. Z pamięci, z fotografii, z życiorysu, z otoczenia, z przenośni. Jakby wyrwane z perspektywy, zawieszony w jakiejś złowroziej przestrzeni. Ujawnione i ujawniające. Są dysonansem, klasterem w tej szczególnej baconowskiej kompozycji. Nieokreśloną pokusą obnażania. Obnażeni i obnażający. Ekshibicjonizm jest grą jaką prowadzi malarz z widzem. Nagość, która bywa uboga i poniżająca, zatroskana o swój los.

Przejmująco dosadna i przejmująco błaha. Nagość, która prowadzi do odkrycia formy.

### Scenografia

Uboga jak niedopowiedziane, jak niedokończone, jak brak relacji z otoczeniem. Rekwizyty są proste, aż do przesady bezpośrednio i zapożyczone z groteskowej, absurdałnej codzienności: krzesło, łóżko, lusterko. Minimalizm przypomina scenografię beckettowską. Przy minimalnym uży-

ciu środków uzyskanie maksymalnej siły wyrazu. Aktorzy Bacona też jakby na coś, na kogoś czekali. Nieruchomi, zamarli w półsłowie, pół ruchu, pół geście.

Na co czekają modele Bacona? Na dotyk? Na podmuch wiatru? Kolejny cios? Straceni czy ocaleni? Scenografia przenosi nas w obszar nieodkryty. Dziki. Funkcjonalny. Podstawowy. Stawia wymagania wobec aktorów. Bohaterowie obrazów są jakby wciągnięci w dialog z przedmiotami. Czyżby głos miały przedmioty? Przedmioty wyostrzają sytuację, nadając jej wymiar powszedni, a jednocześnie w tej powszedniości tkwi pewna absurdalność sytuacji, absurdalność egzystencji. Krzesło, które nie jest krzesłem, łóżko, które nie jest łóżkiem, lusterko, które nie jest lustrem. Obcość. Skąd ta obcość. Jak wąskie tory, dzikie, porośnięte ziołami i trawą, za wąskie by utrzymać bagaż zapomnienia. Scenografia nie osacza, ale trzyma widza w napięciu. Współlistnieje z przedstawianą sytuacją, z modelami kontrapunktując krótkie historie, scenki. *„History speaks louder than paintings.”*

Ta opowieść jest lakoniczna i aż do bólu prosta.

„I did hope one day to make  
the best painting of the human cry”

Krzyk nie mówi, nie woła.  
Czy krzyk jest mową ciała?

W obrazach Bacona słyzy się nieustający munchowski krzyk. Wydłużony, wertykalny jaśnieje w ciemności. Jak błysk rozświetlający mrok. Czy jest to jeden i ten sam krzyk?

Czy może wiele, odmiennych od siebie. Krzyk w obrazach ma tę zastraszającą siłę, że trwa dopóty dopóki trwa obraz. Nieustający, zanurzony w kompozycji obrazu. Krzykiem jest nie tyle wysłowiony grymas ust, co kontury, sylwetka, tło, przedmioty. Krzyk jest językiem.

Językiem, którym porozumiewa się ostateczność z prozaicznością. Tak jakby nie było już słów, by wysłowić dramat. Nie przekłamuję. Ten krzyk przemierza miliardy kilometrów na spotkanie z ukojeniem. Obezwładnia postacie. Pulsuje dziwnie organicznie. Wprawia w ruch każdy milimetr płótna. Forma jest wyciem, treść ciszą. Minuty wtopione w blejtram nadają mu tempo i wysokość częstotliwości.

## Twarz Prawdziwego

Czym jest prawdziwa twarz? Twarz Prawdziwego. Oblicze, które się nie zmienia. Trwa niezmiennie. Bacon jakby poszukuje odpowiedzi. W bezliku twarzy chce wybrać tę jedyną: tę, którą pokochasz, tę którą znienawidzisz. Bacon nie poszukuje twarzy Innego, ale twarzy Prawdziwego. W tych poszukiwaniach jest obsesyjny i uporczywy. Łamie strukturę twarzy na wiele części. Tak jakby chciał się przyjrzeć każdej części z osobna. Dostrzec niuanse podobieństw i przeciwieństw. A twarzy jest wiele. O wielu imionach i przeznaczeniach.

Twarz pojedyncza, naznaczona cichym indywidualizmem, trawiona emocjami, taktyką stawania się z dnia na dzień. Twarz zbiorowa niezróżnicowana, bierna, beznadziejnie obca i obojętna. Twarz prywatna zanurzona głęboko w samej sobie i niewysłowiona. Twarz publiczna, jałowa, bezradna, skazana na trud nieprzynależenia do samej siebie.

Twarze na co dzień i od święta. Twarze znoszone, pomarszczone, umęczone. Twarz, wehikuł naszych wyobrażeń o drugim człowieku. Historia jego życia zapisana zmarszczkami, bliznami, zniekształceniami. Historia, ale i charakter człowieka. Jego trud realizowania swojego człowieczeństwa. Twarz: lustro ludzkiej duszy?

Twarz jest zasłoną. Wystarczy ją zedrzeć, by ujrzeć prawdziwe oblicze ludzkości lub pojedynczej jednostki. Twarz jest tylko pretekstem, by prowadzić zwodniczą grę pozorów.

Zatracać się w mimice i ułudzie uśmiechów. Pogrążona w wyuczonym grymasie szczęścia lub smutku. Jak z dorysowanym kłownowskim uśmiechem lub wielkimi nagryzmołonymi kredką łzami. Na ile jest wiarygodna, prawdziwa? Czym byłaby prawdziwość szczęścia i prawdziwość smutku? Czy Bacon malując chce odnaleźć tę prawdziwość? Może byłaby czymś bolesnym, przerażającym i nie do zniesienia? Twarz zatracenia z heideggerowskiej dyktatury „się”. Indywidualność utracona pokryta deformacją i zniekształceniem.

To przeinaczenie materii posiada złowrogie przesłanie. Bacon odtwarza to, co kryje się po drugiej stronie twarzy.

## Akrobatka

W Tryptyku *Studia ciała ludzkiego* (1970) tło jest odmienne. Uspokojone, stonowane.

Kobieta z tryptyku była interpretowana jako wamp, *femme fatal*, kobieta-nietoperz. Dla mnie jest to akrobatka, która tańczy na linie. Liną jest białobrazowa kreska pociągnięta poziomo wzdłuż obrazu. Postać spiętrza się w jakiejś niepojętej akrobatyce wprowadzając nową jakość do obrazu: zwielokrotnienie ciała. Aerodynamiczna sylwetka ślizga się po przestrzeni i w czasie. Czyni to z cyrkową zwinnością. Balansując między liną a przestrzenią, między młodością a starością. Jest w tym ryzyko, bunt, pokusa. Niepewność każdej następnej minuty, sekundy. Odczucie niebezpieczeństwa upadku, ześlizgnięcia się w przepaść, w inny wymiar, w inną przestrzeń.

## Isabel Rawsthorne

*Portret Isabel Rawsthorne stojącej na ulicy w Soho* (1967, patrz reprodukcja nr 15 w bloku ilustracji), to jeden z niewielu kobiecych motywów tego malarstwa. Bo Bacon z malarstwem rozmawia jak mężczyzna z mężczyzną. Jego kobiety są piękne, ale i męskie. Choć sam malarz nie poszukuje w nich piękna, ale bezsensowności bycia kobietą. Pochwycona w osamotnienie miasta. Ukryta w granacie nocy. Zmierzchu? Zamknięta w klatce. Istotnie jest w niej coś zwierzęcego, nieujarzmionego. Dostrzeżona na jednej z ulic w Soho, zawładnięta przez wyobraźnię malarza. Jakby na kogoś czekała lub była niepewna kolejnego kroku. Nadając temu czekaniu wymiar zwierzęcego niepokoju. Rozchwiana na czasowe i bezczasowe. Lub może zastanawia się czy zrobić ten następny krok, czy będzie to ten najważniejszy? Najwłaściwszy? W którą stronę świata pójść, bez słowa odejść w to dalekie i jedyne miejsce ziemi. Ale czy będzie mogła zrobić chociaż jeden krok ku wyzwoleniu? Malarz przecież umieszcza ją w klatce. Może jest to klatka jej własnych fobii, obsesji, lęków, zahamowań. Lub może klatka stworzona przez współczesną cywilizację. System praw i obowiązków. Owa miejska stabilizacja, która egzystuje między ruchliwymi ulicami a szarym krawężnikiem. Może jest w nią wpisana jej chęć ucieczki. Ucieczki od wysłowionego, od relacji, od przynależenia. W tej postaci jest pewna melancholia. Marzenie o ucieczce. Marzenie o autonomii własnego „ja”.

Czy rozpoznamy, w którą stronę świata jest zwrócona jej twarz?

## Klatka

Gdy zamykam cię w klatce jest dobrze: ciepło, zimno. Radość dla zmęczonych stóp. Stóp, których nie widać. Stopy są twoją tajemnicą. Stopy są twoim sekretem. Wmawiasz im, że dotykają ziemi. Że są blisko. Że grunt jest tak prosty jak pociągnięcie pędzlem. Że grunt pod stopami równa się wszystkie gwiazdy, które codziennie wypływają ciemność, noc. Pręty klatki są na tyle szerokie, że widać przyszłość. Przyszłość pokrytą sztuczną farbą i chorowitą linią horyzontu. Będziesz czekać. Wiem. W tym niesfornym sześcianie o prętach miękkich jak sierść, jak pieszczota, jak pocałunek, jak deszcz, jak... Nie zdążysz policzyć swoich ran, by wylizać je aż do zagojenia gdy zamknięty w obrazie, w klatce zamilkiesz. Przecież słowa są od święta. Wykarmione jak grzeszne karpie. Nie grzeszyć to tak jakby nie być. Przyszłość.

Z daleka lśnią rany. Lśnią jak klejnoty w świetle księżyca.

## Anatomia bólu

Chcę pisać o bólu, który jest czymś więcej niż tylko obrazem. Wychodzi poza obręb obrazu, poza jego tematykę, poza kompozycję, poza sam zamysł malarza. Ból otwiera drzwi każdego z tych obrazów by wydostać się na zewnątrz. Na spotkanie z widzem, z nieznanym audytorium, z otoczeniem. Staje się komentarzem pełnym obaw, przestróg i lęków. Komentarzem zatrzymanym między fikcją a realnością. Ból uświadomienia własnego „Ja”, które zamieszkując właściwie jest bezdomne. Ból – miara naszego oczekiwania na Nieoczekiwane.

Chcę pisać o bólu uformowanym z buntowniczej melancholii malarza. Jego przejrzystość nabiera kształtu. Dopasowuje się do ciała niczym strój wybrany do podróży w nieznanne. Pyta samego siebie: który ból jest dotkliwszy? Fizyczny czy psychiczny? Chcę pisać o bólu lśniącym jak ostrze noża przecinające przestrzeń na nieprawdziwe i nieprawdziwe, i jeszcze bardziej lśniącym jak obnażona kość, niema, wyczulona na delikatny podmuch słonego wiatru, i jeszcze bardziej lśniącym jak usta spragnionego wgryzającego się w jałowość i brak. O bólu, który nadchodzi nagle, niepostrzeżenie przerywając wątlą nić między tobą a światem. Ból ma swoistą konstrukcję wpisana w wizerunek bezsilności, osaczenia i osamotnienia.

Chcę pisać o bólu znad krawędzi czasu jak mocuje się z przynętą nadziei. Jakby przebudzony ze snu odkrywa swoje nowe przeznaczenia. Wtopiony w gładką powierzchnię złudzeń.

Za chwilę będzie skargą, najczulszą skargą zranionego. Zranionym może być każdy. Ten, kto zawierzył bezpośredniości uczucia. Ten, kto w ukryciu odnajduje przeszłe, minione. O bólu, który nieustannie towarzyszy postaciom z obrazów. Okaleczeni zrośnięci z ruchem przedwiośnia. Tutaj zawsze przedwiośnie lub jesień i ani dnia dalej.

Chcę pisać o bólu, nieoswojonym zwierzęciu naszych pragnień. O tym spasionym szczurze przypadku podążającym podskórnym traktem i drążącym sobie znane ujścia. O tej narowistej rzece pędzącej po mapie naszego ciała, wylewającej się daleko poza brzegi odczuć, poza granice wytrzymałości. O bólu spojrzenia, bardziej odczuwalnego od dotyku. Pod powiekami sól i piasek, kto wie z jakiej pustyni? W tych obrazach jest też lęk przed bólem. Przed tym trudnym przynależeniem Poza. Poza okolicznościami i poza historią. Ból jest enigmatyczny. Nie wiadomo skąd przychodzi i dokąd odchodzi. Nie potrzebuje makijażu czy zbędnych słów. Milczy. Niekiedy bardziej milczący od ciszy.

### Bezsilność

Milkniesz by wsłuchać się w siebie. Krzyczysz by wsłuchać się w przestrzeń.

Zatroskany o każdy oddech, o każde skinienie palca. Podglądasz to, co niezauważalne.

Taka jest rola artysty. Nadawać kształt niewidzialnemu. Później dopiero przychodzi kontekst, problem, temat. Każdy obraz przedstawia człowieka. Tak jakby tylko człowiek miał prawo do wysłowienia niewysławialnego. Czy potrafi przemówić? Czy potrafi odtworzyć to, co jest jego dramatem? Każdy obraz jest samotnią. Jakąś ceną przestrzeni, w której malarz poszukuje prawdy ludzkiego losu. Samotnią, bo tylko w samotności możemy odnaleźć odpowiedni wymiar siebie i rzeczywistości. Zbłąkani zanikający w bezpostaciowości.



## Niekiedy postacie mówią:

uprawiamy szalenstwo jak zabawę, jak sport, jak grę towarzyską, jak jedyną rozsądną rozrywkę. Znudzeni pięknem z nonszalancją szastają brzydotą. Ale ta brzydota wbrew pozorom jest piękna. Piękno nieoswojone. Niedotykalne. Pozostawione na pastwę autentyczności. Atrapy piękna runęły, pozostało wyobrażenie. Piękno człowieka zdegradowanego do ciała i tylko do ciała. Malarz jakby igrał z wymiarami. Nadając postaciom ten swoisty i jakże charakterystyczny ruch wokół własnej osi. W ten sposób tworzy zamknięty, ogołocony świat. Jakby każda postać była osobną planetą, osobnym wszechświatem, osobną krainą. Ruch obrotowy, nieustający, ciągły przyprawiający o zawrót głowy. Być może modele zostali wciągnięci w jakiś wir. W wir obcego biegu rzeczy. Uaktualnionego w obrazach i samoczynnie wprawiającego w ruch akcję. Oszołomieni bezpośredniością sytuacji, nie mają nic na swoją obronę. Poddają się zakłopotani swoją bezradnością i beznadziejnością losu. Kontury uciekają z nadanej im formy, rozplývają się, przybliżają, oddalają. Rozmyte jakimś niejasnym zamysłem twórcy. Rozpryskują się we wszystkie kierunki. Symultaniczne w ruchach. Wertykalne w sposobie narracji. Horyzontalne w rytmie kreski. Postacie są jakby w tunelu. Jaki to tunel? Czasowy? Z jednego wymiaru do innego? Z trójwymiarowości w bezwymiarowość? Z rzeczywistości realnej do nierzeczywistego?

## Seks

Ciało można rozbierać na kawałki. Potem składać je na nowo. Pędzel jak narzędzie chirurgiczne otwiera precyzyjnie trzewia. Tętnią czy mówią? Szepcemy, na głos, na całe gardło. Wołają, wyją, skomlą. Tylko tło jest nienaruszone, spokojne jak po upalnym dniu. Nieruchome oczekujące wilgoci. Tło dotyka ramion. Ten dotyk jest bolesny. Uwydatnia ranę.

Seksualność jak brutalność pierwszego ciosu. Musi być pokonany i tryumfujący.

Krew, wszędzie krew. „Czasami zastanawiam się czy na dywanie jest krew czy farba?”

Cuchnie krwią. Gniewny rysunek, makabryczność koloru. Zemsta na nieuchronności.

Krew ma różne kolory, różne zapachy, różny smak.

Ciało rozdarte i zdeformowane. Ciało podniecone i chcące. Ciało łaknące i nasycone.

Maskarada skrajności: ciało, mięso, padlina.

Męskie ciała mocujące się ze sobą o dominację. Żywe instrumenty, na których gra gwałt, rozprawa z nieokreślonym. Brutalny seks, w którym nagość jest tylko narzędziem.

Tutaj rządzi niepohamowany instykt, ta cienka granica między człowieczeństwem a zwierzęcością.

### Dlaczego czerwień?

Można by dziełu Bacona zadawać tysiące pytań: dlaczego? Ale sztuka niekiedy nie ma odpowiedzi. Tworzenie dla Bacona było intuicyjne, instynktowne. Podstawowym, być może najprymitywniejszym popędem. Po co podążać za pięknem, które dla twórcy pozostaje wciąż nieosiągalne. Bacon maluje emocje, te prymitywne i zwierzęce. Malarz pracuje w brutalizmie i w namiętnościach. Jakby chciał zdemaskować piękno, jako sztuczny i nieprawdziwy wytwór ludzkiej fantazji i tęsknoty za lepszym w codziennej walce o samego siebie.

Ale Bacon wpada w pułapkę bowiem brzydota też może być piękna. A to, co odrażające może być fascynujące. Pięknem o bardziej realnym znaczeniu.

Kandinsky w swojej książce *O elemencie duchowym w sztuce* pisze o kolorze w dwóch aspektach: fizycznym i duchowym. Ten drugi aspekt wydaje mi się szczególnie interesujący. Dla Kandinskiego kolor prowokuje wibracje duszy. Nie tylko dotyczy zmysłu widzenia, ale i innych zmysłów. Czy można wyobrazić sobie zapach koloru lub dźwięk koloru? Czym byłoby jedno i drugie u Bacona? Jaki zapach ma czerwień?

Dlaczego czerwień?

### Bunt

Postacie mocują się z przestrzenią. Czy chcą wydrzeć swój prywatny, autonomiczny teren?

Są w ciągłej walce. W walce przeciw strukturze. Przeciw anatomii. Przeciw. Jest to malarstwo trudnych pytań i buntu. Buntu wobec Przeznaczenia,

które w tak prosty sposób potrafi rysować narrację życia każdego z nas. Każdy kto chce być artystą, nie może się z tym zgodzić.

Nagość. Nagość jest też buntem. Strój przeszkadzałby mowie ciała. To jest coś więcej niż skarga. To jest coś więcej niż oskarżanie. To jest coś więcej niż wołanie sumienia.

„Make the one perfect picture... to paint the one picture  
what will annihilate all the others ones”

Obrazem tym są bez wątpienia *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania* (1944) (patrz reprodukcje nr 4–6 w bloku ilustracji). Najbardziej dramatyczny z całego dzieła Bacona. Przejmujący. To horror bezkształtu ciała w walce o siebie, o swój kształt, o przynależenie do człowieczeństwa. By wypowiedzieć dramat ciało musi stracić swoją formę. Tylko bezkształt, coś nieokreślonego może przemówić o określonym. Nienawiść zaczajona w każdym fragmencie rzeczywistości. Szalona nienawiść rozpętująca tragedie i rozpacz. Nienawiść, która nas okalecza. Okalecza swoim niewytłumaczalnym i bezpodstawnym istnieniem. Współczesna wersja ukrzyżowania przedstawia bezkształtne ciało by nie powiedzieć ochłap ciała pochwycony w pułapkę nienawiści. Bezszykutecznie próbuje się wyrwać, ocalić w sobie jakiś ludzki fragment. Spotworniały jakby w skrajności sytuacji zapomniał ludzkiego ciała. Jakby cierpienie odebrało mu możliwość siebie. Cierpienie nie tylko zniekształca odbieraną rzeczywistość, ale i poczucie własnego ciała. Jest to zatrważające studium bezbronnej jednostki rzuconej na pastwę nienawiści. Nienawiści osaczającej i totalnej. Podmiot na jednym z obrazów tryptyku ma przepaskę na oczach. Tak jakby toczył nieświadomą walkę z niebezpieczeństwem, którego nie zna, z niebezpieczeństwem, którego nie rozumie. Czy przepaska przesłania mu prawdę, czy ją ukrywa? W obliczu ostateczności nie ma okoliczności usprawiedliwiających.

*Ewa Sonnenberg*

Daria Kołacka

Spacer po Soho:  
modele Francisa Bacona  
w fotografiach Johna Deakina

John Deakin (1912–1972) chciał nade wszystko zostać malarzem. Próbował też sił w rzeźbie. Ironia losu sprawiła, że znany jest dzisiaj jako fotograf – i to jeden z najznamienitszych w powojennej Wielkiej Brytanii. Pierwsza wystawa Deakina, *The Salvage of a Photographer (Przetrwanie fotografa)*, odbyła się w roku 1984 w londyńskim Victoria & Albert Museum. Składał się na nią wybór negatywów i odbitek, znalezionych dwanaście lat wcześniej przez Bruce'a Bernarda pod łóżkiem zmarłego Deakina. Część tych fotografii, których temat stanowili w większości przyjaciele z Soho, była w fatalnym stanie.

W roku 1996 Robin Muir trafił przypadkowo na inny zbiór zdjęć Deakina, zawierający między innymi około czterdzieści prac z atelier Bacona. Deakin robił je dla malarza na zamówienie, tak by Bacon mógł wykorzystywać sfotografowane postaci jako bohaterów swych obrazów. Są wśród nich portrety najbarwniejszych osobistości Soho, kształtujących klimat powojennego Londynu, takich jak Lucian Freud, Henrietta Moraes i Isabel Rawsthorne. Zorganizowana przez Muira w tym samym roku retrospektywa prac Deakina w National Portrait Gallery w Londynie potwierdziła i ugruntowała renomę fotografa.

*Portrety* Deakina to zazwyczaj zbliżenia, nie oszczędzające najmniejszych niedoskonałości – włosków, porów i zanieczyszczeń skóry. W większości przypadków model patrzy prosto w obiektyw. Twarz zajmuje całą powierzchnię zdjęcia i przecięta jest brzegiem kadru, jakby fotograf napadał na nią, był „zbyt blisko”, nachalnie przypatrując się modelowi. Taki sposób portretowania odpowiada równie bezwzględnemu, „mięsnemu” malarstwu Bacona. Wielu interpretatorów mówi w kontekście obu – Bacona i Deakina – o okrucieństwie, gwałtowności i brutalności ich prac, inni wskazują na niecierpliwość autora zdjęć: szybko rozdrażniało go przybieranie przez modela pozy, teatralizowanie własnego wyglądu, fałszujące portret. Ale dlatego właśnie, że jego spojrzenie jest wyjątkowo bezwzględne, udało mu się stworzyć portrety o niezwyklej szczerości.

Artystyczny geniusz sprawiał, że wybaczano mu różnego rodzaju mankamenty charakteru. Pomimo, że miał opinię złośliwego pijaczyny, Deakin był przyjacielem wielu ważnych postaci Londynu. Jego kariera fotograficzna rozpoczęła się od znalezienia aparatu, pozostawionego po jednym z alkoholowych przyjęć w roku 1939. W latach czterdziestych i na początku pięćdziesiątych wykonywał zdjęcia dla elitarnego czasopisma „Vogue” oraz współpracował z „The Sunday Telegraph”. Choć wyrzucono go z „Vogue” za „bycie trudnym w obejściu” i za systematyczne gubienie drogiego sprzętu fotograficznego, został ponownie zatrudniony dzięki oryginalności swych prac. W odróżnieniu od pracującego w tym samym czasie dla tego magazynu Cecila Beatona, nie należał nigdy do *high society*. Jego światem było Soho – dzielnica imigrantów i życiowych rozbitków, znana nie tylko z przystępnych cen, ale też z tego, że puby i kluby były tu otwarte dłużej niż gdzie indziej. *Colony Room Club* i *The French Pub* (oficjalnie: *The York Minster*), oba przy Dean Street, stały się legendą miasta na równi ze znajdującym się w sąsiedztwie klubem jazzowym Ronniego Scotta.

*Colony Room*, w którym kręcone były niektóre sceny filmu *Love is the Devil* Johna Muiybury’ego, był swego czasu miejscem spotkań tzw. *School of London*, do której należeli poza Baconem m.in. Lucian Freud, Barry Flanagan, Frank Auerbach i Robert Colquhoun. Obecnie to niewielkie pomieszczenie jest lokalem popularnym wśród *Young British Artists*. Poza wprowadzonym wcześniej do klubu Damienem Hirstem, w roku 1998 pojawiła się w nim Sarah Lucas, która dla żartu zaproponowała właścicielowi, Michaelowi Wojasowi, że będzie mu czasem pomagać jako barmanka – we wtorki, bo to dzień, gdy odbywa się większość niecierpianych przez nią prywatnych prze-

glądów w galeriach. Pomysł ten przejęła Abigail Lane, wprowadzając *celebrity art – world couples nights*, w czasie których gości obsługiwali za każdym razem jakiś artysta bądź artystka i ich partnerzy. I tak poza Damienem Hirstem z żoną Maią przy barze pracowała m.in. Sam Taylor-Wood z mężem, kolekcjonerem sztuki, Jay Joplinem oraz Tracey Emin z Mattem Collishawem. Zrządzeniem losu, rok śmierci Bacona traktuje się za symboliczne narodziny *Young British Artists*. (Stypa na jego cześć odbyła się *notabene* właśnie w *Colony Room*.) Kontynuując tradycję z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, lokal ten jest dziś miejscem gromadzącym upijającą się na umór, palącą papierosy i przeklinającą „retro-bohemę” (określenie Matthew Collingsa na *Young British Artists*). Ściany *Colony Room* pokryte są niemal całkowicie dziełami byłych i aktualnych bywalców lokalu. Autor artykułu o historii *Colony Room*, Oliver Bennett, sugeruje półzartem, iż klub zawiera tyle prac uznanych twórców brytyjskich, że powinien stać się aneksem Tate Modern.

Porównywany do *Deux Magots*, *Colony Room* nie zamienił się jednak w atrakcję turystyczną. Założyła go w 1948 i prowadziła do śmierci w 1979 roku jedna z najważniejszych modelek Bacona, Muriel Belcher. To ona nadała mu klimat obowiązkowej i dzisiaj wulgarności. Belcher, która sama była lesbijką, nie tylko akceptowała, ale wręcz promowała obecność homoseksualistów w klubie, co wcale nie było oczywistością w purytańskim powojennym Londynie. Nigdy jednak *Colony Room* nie stał się klubem gejowskim, ani też – mimo dominującej obecności artystów – nie przybrał postaci zamkniętego klubu artystycznego. O możliwości stania się jego bywalcem do dziś decyduje odpowiednia dawka talentu bądź ekscentryczności. Baconowi starczało obu. Ponieważ nie miał jednak pieniędzy, Belcher oferowała mu darmowe drinki, w zamian za przyprowadzanie do klubu nowych klientów.

Puby – domy zastępcze londyńskich artystów – stanowią, obok murów miejskich, okien wystawowych i prywatnych mieszkań, tło wykonywanych przez Deakina portretów. Miasto stanowi ich nieodzowną część. Deakin nie fotografował nigdy przestrzeni miejskiej jako krajobrazu, Londyn to dla niego przede wszystkim ludzie. W przedstawieniach innych miast – Rzymu, Paryża – jakby ulegał urokowi miejsca, jego wzrok łagodnieje, przyciągnięty odmiennością: suszącym się w oknach praniem, bawiącymi się na ulicach dziećmi, zniszczonymi, wygrzewającymi się w słońcu kamienicami. Londyn postrzegany jest za to z całą bezwzględnością tubylca. Robin Muir, w rozdziale wprowadzającym do katalogu prac Deakina, zatytułowanym *Tyrannical eye* (*Tyraniczne oko*), dowodzi, że wzorem dla tych fotografii były filmy

Vittoria de Sici. „Londyński neorealizm” Deakina wyraża się m.in. zafascynowaniem fotografa ulicą ze specyficznym dla niej liternictwem szyldów sklepowych, plakatów, napisów nabazgranych na drzwiach. W mikrokosmos ulicy wpisana jest część portretów Deakina, w których krój ubrania modeli znajduje swój odpowiednik w graffiti, stanowiących tło zdjęć. Cykl ten należy do nielicznych przedstawień, w których Deakin pokazuje bohaterów swych portretów całopostaciowo; należą do nich również portrety Bacona – samego i z Dyerem.

Deakin nie stara się przy tym swym Rolleiflexem niczego, ani nikogo upiększać. Sfotografowana na ulicy w Soho Isabel Rawsthorne (patrz reprodukcja nr 14 w bloku ilustracji) nie pozuje – zdaje się raczej przypatrywać jakiemuś wydarzeniu rozgrywającemu się w jednej z kamienic. Wyłączona jest ze zgiełku w tle, od którego dzieli ją przestrzeń ulicy. To wykluczenie właśnie – choć przecież pozostaje ona niezaprzeczanym elementem miasta – przydaje portretowanej niezwykle silnej obecności.

Zdjęcie to jest jednym z przedstawień Deakina, które stanowiły punkt wyjścia dla obrazów Bacona. Malując z fotografii, Bacon czuł się bardziej usprawiedliwiony w deformowaniu portretowanych niż gdyby malował bezpośrednio z modela. Zarazem pozostawał wierny temu, co rzeczywiście widział na fotografii, uwzględniając w swych pracach wszelkie niedoskonałości materiału. Tak na przykład w portrecie *Isabel Rawsthorne na Soho* (patrz reprodukcja nr 15 w bloku ilustracji) transformuje on brakujący fragment fotografii w białą plamę, przypominającą rondo – jak w obrazie *Plac Poczdamski* Ludwiga Kirchnera – i powtarza w ten sposób odczuwaną na zdjęciu izolację postaci.

Podobnie postępuje w przypadku portretu Muriel Belcher, która z siedzącej w fotelu (zgodnie z fotograficznym przedstawieniem) zmienia się w sfinksa w malarskiej reinterpretacji. Obaj, Deakin i Bacon, porterowali również inną bohaterkę Soho – Henriettę Moraes (właściwie Audrey Wendy Abbott), narkotykową piękność, złodziejkę o dobrym sercu, mużę literatów i malarzy dzielnicy – w tym Luciena Freuda. Powstałe w oparciu o fotografię Deakina Baconowskie przedstawienie leżącej na łóżku Henrietty (*Lying Figure – Leżąca postać*, 1969, patrz reprodukcja nr 23 w bloku ilustracji) doprowadza portretowaną na skraj rozpoznawalności. Artysta odkształca fotografię, zaginając rogi i podkreślając grubymi pociągnięciami pędzla łuk okalający piersi i ramię modelki. Na obrazie ujęta jest ona od strony głowy, a nie nóg, jak na fotografii, co łagodzi lekko pornograficzny charakter przedstawienia (De-

akin, bez zgody modelki, sprzedawał to zdjęcie marynarzom po 10 szylingów sztuka). Fakt, że widz ma do czynienia w obrazie z ciałem kobiecym, potwierdza jedynie obecność piersi, wyrastającej zresztą gdzieś z prawego ramienia. Całość – głowa wraz z korpusem, rozłożonymi nogami i ramionami – przybiera formę mięsistego kwiatu. Twarz jest zupełnie niewidoczna; zaznaczona różnobarwnymi, grubymi pociągnięciami pędzla głowa jakby była w nieustannym ruchu – jak na fotografiach, gdzie poruszający się przedmiot zostawia jedynie smugi po swoim kształcie. Z kolei nieostrość zdjęcia Deakina, które było podstawą tej pracy, zbliża je do efektów osiągniętych przez malarstwo. Otwarta poza, w jakiej została sfotografowana przyjaciółka Bacona, podkreśla niezależność modelki, która prowokuje, choć nie jest aktywna – wypoczywając pozostaje całkowicie naturalna i jakby nieświadoma obecności fotografa. Podobnie jak Deakin w fotografii, Bacon nie pokazuje w obrazie namiętności, nie szuka piękna, nie stara się przypodobać ani modelce, ani widzowi.

Daria Kołacka

## Bibliografia

- MUIR Robin, *John Deakin. London. Paris. Rome*, katalog wystawy, London 2002.
- He Climbed Inside Faces, w: „The Guardian”, June 8, UK 2002.
- RUANE Medb, *Colony Room Club*, w: „Daily Telegraph”, October 19, UK 2001.
- HILTON Tim, *A Life on a broad canvas. Henrietta Moraes*, w: „The Guardian”, January 8, UK 1999.
- Henrietta Moraes, w: „The Daily Telegraph”, January 16, UK 1999.
- BENNETT Oliver, *Colony Room*, w: „The Guardian”, January 16, UK 1999.
- FRYER Jonathan, *Soho in the Fifties and Sixties*, London 1998.
- BAKER Kenneth, *John Deakin: Photographs*, w: „San Francisco Chronicle”, August 24, 1997.



## Francis Bacon – Bibliografia

- SYLVESTER David, *Les problèmes du peintre: Paris-Londres 197 III*, „L'Age nouveau”, Paris nr 31, 1948.
- MELVILLE Robert, *Francis Bacon*, „Horizon” t. 20 120-121, London Dec. 1949 – Jan. 1950.
- HUNTER Sam, *Francis Bacon: „The Anatomy of Horror”*, w: „Magazine of Art”, t. 45, January 1952.
- MELVILLE Robert, *A Note on the Recent Paintings of Francis Bacon*, „World Review” London 1952.
- SYLVESTER David, *Francis Bacon*, „Britain Today” No. 214, London February 1954.
- LESSORE Helen, *A Note on the Development of Francis Bacon's Paintings*, w: „X. A Quarterly Review” t. 2, nr 1, March 1961.
- SPENDER Stephen, *Francis Bacon*, w: *Francis Bacon*, katalog wystawy, Kunsthalle Mannheim 1962.
- KARLOW Gert, *Nachrichten vom Tod. Der Maler Francis Bacon. Zur Ausstellung in Mannheim*, 1962.
- RUSSELL John, *Francis Bacon*, „Art in Progress”, Methuen and Co., London 1964.
- PEPPIATT Michael, *Francis Bacon's New Paintings*, „Art International” Lugano t. 12, nr 10 (20.12.1968).
- RUSSELL John, *Francis Bacon*, „World of Art”, Thames and Hudson, 1971.
- LEIRIS Michel, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Éditions Fata Morgana, Montpellier 1974.
- SYLVESTER David, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson 1975, wydanie rozszerzone *Brutality of Fact* 1987.
- CORTAZAR Julio, *Pour une crucifixion la tête en bas*, w: „L'Arc” 73. 1978.
- DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris 1981, Éditions de la Différence, wydanie rozszerzone i poprawione 1984.
- LEIRIS Michel, *Francis Bacon, face et profil*, Éditions Polígrafa, Barcelona 1983.
- SCHMIED Wieland, *Francis Bacon. Vier Studien zu einem Portrait*, Berlin 1985.
- DAVIES Hugh, YARD Sally, *Bacon*, Abbeville Press, New York 1986, Modern Masters Series.

- DUPIN Jacques, *Notes sur les dernières peintures*, Paris Galerie Lelong (kat.) nr 39, 1987.
- VAN ALPHEN Ernst, *The body unbound: the postmodern aesthetics of Francis Bacon*, w: *Word and Image*, 7/1 (Jan.-Mar. 1991).
- Francis Bacon, Entretiens avec Michel Archimbaud*, Editions Jean-Claude, Lattès 1992, 2 wydanie, Gallimard Paris 1996.
- Le pathos et la mort: Entretien de Francis Bacon avec Jean Clair* (1991), w: *Corps crucifiés*, katalog wystawy, Musée Picasso, Paris 1992.
- FARSON Daniel, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, Londyn 1994.
- PEPPIATT Michel, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld and Nicholson, London 1996.
- Francis Bacon 1909-1992. Retrospektive*, katalog wystawy, Haus der Kunst München (1.11.1996-26.1.1997).
- Francis Bacon*, katalog wystawy, Centre Georges Pompidou, (27.6-14.10.1996).
- SYLVESTER David, *Looking Back at Bacon*, Thames and Hudson, London 2000.
- FICACCI Luigi, *Francis Bacon 1909-1992*, Taschen Verlag, Köln 2003.
- Francis Bacon und die Bildtradition*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum Wien, Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2004.
- Bacon Picasso. La vie des images*, katalog wystawy w Musée national Picasso. Flammarion/Réunion des musées nationaux, Paris 2005.
- HARRISON Martin, *In Camera: Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 2005.
- Aktualizowane artykuły dotyczące twórczości Bacona: [francis-bacon.cx/articles/index.html](http://francis-bacon.cx/articles/index.html).

## Publikacje w Polsce

- WYŻYŃSKA Edyta, *Temat ukrzyżowania w twórczości Francisca Bacona*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 3-4 (51), 1989.
- CZAJA Dariusz, *Obraz i realizm. Notatki przy Baconie*, w: „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 3-4, 1997.
- SYLVESTER David, *Rozmowy z Francisem Baconem: Brutalność faktu*, przekład Marek Wasilewski, Zysk i S-ka, Warszawa 1997.
- DELEUZE Gilles, *Nota o związkach dawnego malarstwa z figuracją*, przekład Maryna Ochab, „Konteksty” 3-4, 1997.

## V A R I A

*Michał Głowiński*

### Kaszanka i śnieg

Dzień ten, ową pierwszą datę, o której nie można niczego wiedzieć (i powiedzieć) z własnego doświadczenia, lubię od czasu do czasu wspominać, obecnie ma on wszakże dla mnie niewielkie znaczenie, nie świętuję go, nie zapraszam rodziny i przyjaciół na upamiętniające przyjęcia, choć o nim pamiętam jako o punkcie ważnym w moim osobistym kalendarzu. Z owym tajemniczym, ale nie dającym się zakwestionować momentem łączą się przywołania najwcześniejszego dzieciństwa, przerwane przez wypadki, których nie ogarniałem i z początku nie pojmowałem, choć stosunkowo szybko zdałem sobie sprawę z ich straszności, z tego, że mają wpływ także na moje dopiero się rozpoczynające życie. Wtedy, dawno, dawno temu, w innej epoce, o której wiedziałem, że została bezwzględnie i bezpowrotnie zakończona, ten listopadowy dzień był dla mnie świętem, dostawałem prezenty, a to, że obdarzali mnie zainteresowaniem wszyscy wokół, zaspokajało – być może – oczekiwania i potrzeby wynikające z mojego dziecięcego egotyzmu, nieświadomionego, to oczywiście, ale już wyraźnie się zaznaczającego. Wspomnienia tych najdawniejszych urodzin we mnie się zachowały, choć tylko w najogólniejszych zarysach, bez szczegółów i konkretów; nie umiałbym ich odtworzyć, ulotniły się dość szybko, pozostała pamięć o samych wydarzeniach i towarzyszącej im atmosferze.

Myślę o tym, jak inaczej przebiegały urodzinowe dni w czasie okupacji. W pierwszych latach nie było tego klimatu, tej beztroski, wiedziałem, że to inna epoka i nie ma warunków na takie jak dawniej świętowanie, być może już go nawet z taką niecierpliwością nie oczekiwałem, rodzice dbali jednak o to, by jakoś dzień ten wyróżnić z szarego potoku czasu, nasiąkającego w coraz większym stopniu grozą. Całkiem inaczej było w latach ostatnich okupacji, kiedy ukrywaliśmy się po aryjskiej stronie. O urodzinowym dniu Anno Domini 1943 przypomniałem sobie niedawno, zaważył na tym czysty przypadek. Zaproszono mnie na wieczór autorski w rodzinnym moim miasteczku. Przed rozpoczęciem imprezy rozmawiałem z kilkoma nieznanymi osobami, w tym z mężczyzną nieco starszym ode mnie, który powiedział mi, że

jest architektem. Moje nazwisko przypomniało mu człowieka, zapamiętanego z lat wojny. Chodziło o kuzyna z obywatelstwem amerykańskim, którego w rodzinie ze względu na wzrost nazywano Długi (przedstawiłem jego barwną postać w osobnym wspomnieniu). Szybko okazało się, że w czasie okupacji przez kilka miesięcy przebywaliśmy w tej samej wsi, z Matką ukrywaliśmy się od wiosny do początków grudnia 1942 w Radziwiłłowie u państwa W., byliśmy tam do momentu, w którym wieś ta stała się szczególnie niebezpieczna, bo ktoś doniósł, w konsekwencji Niemcy nakryli i rozstrzelali kilkanaścioro szukających schronienia Żydów. Więcej, państwo W. mieszkali w tym samym domu co państwo O., były w nim bowiem dwa lokale. Ścisłe zresztą od siebie odgraniczone, z osobnymi wejściami, także podwórze podzielone było na dwie równe części, dzielił je płot. Państwo W., którzy nas przygarnęli, nawet jeśli nie pochodzili z tych stron, to zamieszkiwali w tej wsi od dawna, pan Kazimierz W. był kolejarzem, doszedł do stanowiska zawiadowcy stacji; brał udział w konspirowaniu, został zamordowany przez Niemców jakiś czas po naszym wyjeździe.

Ich sąsiedzi trafili tutaj już za okupacji; była to ziemiańska rodzina z Poznńskiego, której Niemcy odebrali majątek – i wypędzili, skazując na tułaczkę. Choć nie miałem z tymi ludźmi bezpośredniego kontaktu, o ich istnieniu nie zapomniałem. Było to małżeństwo, jak mi się wówczas wydawało ludzie starzy, choć z pewnością nie przekroczyli granic wieku średniego, z dwojgiem dzieci, chłopcem, który miał kilka lat więcej niż ja, i dziewczynką, chyba moją rówieśnicą, a także służącą, bardzo młodą osobą, zapewne tylko niewiele starszą od dzieci jej gospodarzy. Tak się składało, że to ją właśnie widywałem najczęściej, bo wykonywała na podwórzu różnego rodzaju roboty konieczne nawet przy rodzinie, którą pozbawiono rolniczych włości. Unikałem – podobnie zresztą jak Matka – wychodzenia z tego kąta kuchni, który stał się przydzieloną nam przestrzenią, ukrywający się Żydzi mieli naturę ślimaków niechętnie wychylających głowę ze swych skorup, które – jak im się prawdopodobnie wydaje – chronią przed niebezpieczeństwami i zewnętrznymi agresjami, podobnie jak ma chronić awansowane do rangi czynności przysłowiowej chowanie głowy w piasek. Z sąsiadami znajomości nie zawarliśmy, postrzegałem ich z daleka.

Oni, oczywiście, o naszym istnieniu wiedzieli, nie mogli nas nie dostrzec, tym bardziej, że wychodzić na podwórze musieliśmy, bo ubikacja wytworzone nazywana wygodką znajdowała się na jego krańcu. Wtedy każde przyglądające się oczy, zwłaszcza gdy nieznajome, budziły lęk, nie wiadomo,

jakie to mogło mieć konsekwencje, denuncjatorstwo było rozpowszechnione, a czasem o życiu i śmierci człowieka decydowało gadulstwo, nawet wyzbyte złej woli, wynikające z nieodpowiedzialności, braku orientacji, głupoty wreszcie. Ostrzegano we wsi przed kobietą, którą wszyscy dobrze znali, nazywano ją „starą Jagną”, to ona była główną na całą gminę plotkarką, odwiedzała kolejne chałupy i roznosiła wioskowe nowiny. Podobno nawet jej syn Maniuś, mający opinię największego w tych okolicach uwodziciela, narzekał na nieopanowaną, rwącą jak potok po deszczu, gadatliwość swej matki, która najwyraźniej nie była w stanie pojąć, że w czas okupacji nie o wszystkim i nie do wszystkich należy o wszystkim mówić. Złych intencji zapewne nie miała, ale mogła ściągnąć największe nieszczęście. Pani Wandzie W. zależało, by nie wiedziała o naszym ukrywaniu się, zaleciła, by się jej nie pokazywać, choć to trudne, bo jak przystało na prymuskę w wiejskim plotkowaniu nieustannie krążyła po terenie i węszyła sensacje. Inaczej było z państwem O., pani Wanda zapewniała nas, że możemy się ich nie obawiać, to porządni ludzie – zwykła dodawać.

Co jednak cała ta opowieść ma wspólnego z urodzinami sprzed ponad półwiecza? Ma! W ów dzień urodzinowy nie stało się nic nadzwyczajnego, wydawałoby się, że nie mogę się niczego spodziewać, Matka, która też, oczywiście, o tym dniu szczególnie pamiętała, tłumaczyła mi, że w warunkach, w jakich się znaleźliśmy, nie może być inaczej, nie ma żadnego sposobu, by nie tylko dzień ten uczcić, ale choćby nieznacznie wyróżnić. Nie musiała zresztą wprowadzać w ruch szczególnie mocnych środków przekonywania, rozumiałem nasze położenie i chyba żadnych specjalnych przyjemności nie oczekiwałem, wiedziałem, że ważne jest jedno: by trwać, żyć, nie dać się zabić, nie wpaść w szpony Niemców, cała reszta nie miała w zasadzie żadnego znaczenia. Tego ponurego listopadowego dnia zdarzyło się jednak coś, czego nikt przewidzieć nie mógł. Późnym popołudniem przyszła służąca państwa O. (nie pamiętam jej imienia) i powiedziała, że ubito świniaka, przynosi zatem w prezencie od swoich gospodarzy dla mnie kawałek kaszanki – i podała mi go na talerzyku. Matka gorąco podziękowała, a ja oniemiałem, może ze zdziwienia, a może z zachwyty, przypuszczam po dziesięcioleciach, że z obydwu powodów łącznie. W tym czasie, w jakim żyło się na skraju głodu, wszystko, co nadawało się do jedzenia, stanowiło jeśli nie skarb, to przynajmniej wielką atrakcję, tym bardziej w tak niezwyklej sytuacji było kaszą manną, zrzuconą przez dobrego ducha prosto z nieba, choć stanowiło nie drobny pył, lecz materię o ściśtej konsystencji. Chodziło wszakże o coś więcej niż o przysmak. Nagle poczułem

się tak, jakby na moment choćby świat wrócił do swoich właściwych kolein, odzyskał formy, znane mi z najwcześniejszego dzieciństwa, przyjazne i sensowne. Nie umiem po latach stwierdzić, czy od razu pojąłem, że działał tu czysty przypadek. Sympatyczni sąsiedzi, którzy mnie tak niespodziewanie obdarowali, nie mogli wiedzieć, że na ten ciemny i deszczowy dzień spod znaku skorpiona przypadają moje urodziny. Miałem wówczas papiery na inne nazwisko, a w nich z pewnością data mojego przyjścia na świat różniła się od prawdziwej. Zresztą nawet gdyby była autentyczna, w niczym by to nie przeczyło temu, że nastąpił szczęśliwy dla mnie zbieg okoliczności, trudny lub wręcz niemożliwy do przewidzenia. Dodam jeszcze, że po latach, nie wiem zresztą od kogo i w jakich okolicznościach, dowiedziałem się, iż owa młoda służąca, którą zapamiętałem niczym dobrą wróżkę, była ukrywającą się Żydówką. I żeby spointować tę część mojej opowieści, dorzucę: nie ma w tym nic dziwnego, że spotkanie z nieznanym architektem, mieszkającym w moim rodzinnym miasteczku, ożywiło pamięć i przywołało drobne z pozoru wydarzenie, tkwiące na jej trudno dostępnym dnie.

Na tym wszakże nie poprzestałem. Ożył we mnie pęd do przypominania sobie choćby drobiazków sprzed wielu lat. Owo zapuszczanie żurawia w to, co minione, w odległą przeszłość, nie ograniczało się do tego jednego wyizolowanego wydarzenia, miałem ochotę na dalsze poruszanie sznurkami pamięci tak, by spoza mgieł i niejasności wyłoniło się coś jeszcze choćby w niezbyt precyzyjnych zarysach, w formie zamazanej czy niedopowiedzianej, ale jednak zawierającej pewne treści, które dla mnie są ważne – również dlatego, że pozwalają wypełniać umykającą, ginącą w czarnych otchłaniach dawność konkretnymi. A one są cenne w swej niepowtarzalności, nawet jeśli nie przekraczają rozmiarami łebka od szpilki. Wyciągnąłem z głębokiej warstwy pamięci to, jak przeżywałem swoje następne – już dziesiąte – urodziny. Byłem od wielu miesięcy w Turkowicach u siostr – i niczego nie oczekiwałem, wiedziałem, że dnia tego nic stać się nie może, tym bardziej, że miałem wówczas dokumenty na jeszcze inne nazwisko niż przed rokiem, nie pamiętam, jaką podano w nich datę urodzenia, ale niezależnie od tego, jaka była, z pewnością różniła się od tej prawdziwej. A gdyby nawet stanowiła jej powtórzenie, nie miałoby to w tej perspektywie większego znaczenia. W Turkowicach nie obchodziło się urodzin wychowanków, nawet nie dlatego, że nie było takiej tradycji, nie świętowało się także imienin, choć tradycja niewątpliwie istniała. Po prostu było nas zbyt wielu, by takie fety wogóle były możliwe, a poza tym żyło się czym innym, trudnościami dnia codziennego, który bynajmniej nie był spokojny, wciąż

myślało się i mówiło o jedzeniu, bo nadal dramatycznie go brakowało; w takiej sytuacji najlepszym prezentem dla solenizanta byłaby najzwyczajsza kromka czarnego chleba. W okolicy pokój nie zapanował, choć Niemcy zostali przepędzeni przed kilkoma miesiącami. W dalszym ciągu wiele się działo, o czym świadczyły dochodzące niekiedy z oddali odgłosy strzałów i wybuchów. Wciąż trudno było o poczucie bezpieczeństwa, choć ja zdawałem sobie niewątpliwie sprawę z wielkiego komfortu: minęło dla mnie zagrożenie najstraszniejsze, dotarło w zasadzie do mojej świadomości, że już chyba nie różnię się tak strasznie od innych.

Dzień, który wspominam, nie zaznaczał się niczym szczególnym, był dniem naszym powszednim w najdosłowniejszym słowa tego znaczeniu. Nie wiem, w jaki sposób zdołałem ustalić, że urodziny moje przypadają nań właśnie, nie miałem kalendarzyka, życie nasze toczyło się bez dat. Byliśmy świadomi dni tygodnia, bo od nich wiele zależało, również to, jakie modlitwy się odmawia; nie trzeba dopowiadać, że szczególnie zaznaczona była niedziela, to ona tworzyła ośrodek czasu, jego potężne centrum – jeśli oczywiście na okres ten nie przypadało ważne święto, poddające poczucie czasu radykalnej przemianie. Codzienne daty nie budziły zainteresowania, nie przywiązywano do nich wagi, obowiązywał kalendarz liturgiczny. Pierwszy listopada – dzień Wszystkich Świętych – miał w nim, oczywiście, swoje miejsce. Dzięki niemu – jak mi się po latach wydaje – zdołałem ustalić, kiedy dokładnie wypadła ta moja data początkowa. Pamiętałem ją, nie trudno było obliczyć, że nadchodzi w czwarty dzień po Wszystkich Świętych, myślę, że ustaliłem ją bez nadmiernego wysiłku, choć nie mogłem przewracać kartek kalendarza.

Ten zwykły czas był jednak dla mnie niezwykły, a to z tej racji, że pamiętałem o tym, co się niegdyś stało. Nic mnie nie skłaniało do radości, przeciwnie, byłem jeszcze bardziej przygnębiony i osowiały niż zazwyczaj. A także zamknięty w sobie, nie było nikogo, komu mógłbym powiedzieć: słuchaj, słuchaj, kończę już dziesięć lat, życz mi wszystkiego najlepszego! Samotność i przygnębienie odczuwałem z jeszcze większym nasileniem niż zwykle. W pewnym momencie zbierało mi się na płacz. Z pozoru bez żadnej konkretnej przyczyny, byłby to jednak, gdybym nie zdołał go powstrzymać, płacz nad sobą, nad własnym losem i położeniem. A przede wszystkim nad teraźniejszością, nad tym, co jest tu i teraz, bo o przyszłości nawet w takim czasie, który sprzyja nie tylko podsumowaniom, ale także patrzeniu przed siebie, nie myślałem, prawdopodobnie nie wyłącznie z powodu zubożenia czy wręcz otępienia, lecz także dlatego, że ogromnie jej się bałem. Przytłoczony

doświadczeniem, byłem pewien, że cokolwiek mnie czeka, będzie niepomysłne i nieuchronnie przeciw mnie się zwróci.

Pamiętam, że w dzień ten przed południem siedziałem w naszej sali na twardej ławie; w pewnym momencie położyłem ręce na stole, jedna na drugiej, i oparłem na nich głowę, tak jakbym chciał usnąć lub coś ukryć, co zaznacza się na mojej ponurej twarzy, może w ten sposób tailem smętną minę, którą w ukryciu łatwiej mi było złagodzić bądź zneutralizować. Niczego nie robiłem, o niczym – przynajmniej z pozoru – nie myślałem, bardziej wegetowałem niż żyłem. Było chłodno, złota polska jesień już dawno minęła, a także – ciemno. Na niebie rozciągały się chmury ciężkie, jakby wielowarstwowe, wyjątkowo ponure; niewykluczone, że one jeszcze bardziej obniżały za sprawą swej ponurości mój i tak marny nastrój, a jeśli nie miały bezpośredniego wpływu, to były z nim w harmonii. Ten świat dookolny naprawdę był obrzydliwy, nie pojawiło się nic, co mogłoby nawet nie sprawić radość, ale dać chwilę wytchnienia. Kiedy wszakże podniosłem głowę i skierowałem spojrzenie ku oknu, zobaczyłem, że zaczyna prószyć śnieg. Pierwszy w tym roku! W latach okupacji zimy trwały długo, rozpoczynały się wcześniej, były surowe – tak jakby natura świadomie chciała ludziom przysporzyć cierpień, bo w ogólnym rozliczeniu było ich zbyt mało, a więc trzeba się dolożyć – i przyłożyć. Bóg, jeśli w ogóle istnieje, a wtedy jeszcze żadnych w tej materii wątpliwości nie żywiłem, i tutaj pokazał, że jest starym złośliwcem.

Stało się jednak coś dziwnego, trudno dla mnie zrozumiałego także teraz, po tylu latach. Ten śnieg niespodziewany w okresie, w którym do kalendarzowej zimy względnie daleko, wczesny, a może nawet przedwczesny, nagle mnie zafascynował. Nie wiem dlaczego, przecież zapowiadał rychłe nadejście zimy, która w tamtych warunkach pozbawiona była wszelkich uroków. Pomyślałem: o tym urodzinowym dniu nikt poza mną nie pamięta, nikt mi niczego nie życzy, nie dostaję żadnych prezentów, ale może ten pierwszy śnieg prószony właśnie po to, by dzień ten jakoś zaznaczyć czy wyróżnić. I jest podarunkiem dla mnie! Może pomyślałem o zmianie zabarwienia: wszechogarniająca, przytłaczająca szarość zastąpiona zostanie przez biel, a to zawsze lepsze i ładniejsze. Poczułem się inaczej, jeśli nie świetnie, to przynajmniej trochę lepiej. Świat wydał mi się nagle mniej straszny.

Urodziny następne spędzałem już w innych okolicznościach. Nic nie pozostało mi z nich w pamięci. Może przestały być dla mnie ważne?

*Michał Głowiński*



*Krzysztof Myszowski*

## Addenda

Do celu, w stronę światła.

W dniu Wszystkich Świętych, nad grobem, słuchanie słabo słyszanej Mszy. Zamazujące się obłoki, zapadający zmierzch, spokój. W tym szumie czuwania i oczekiwania. Połączony z moimi umarłymi trwam z niewierną pamięcią i niepamięcią, z wdzięcznością i niewdzięcznością, powiązany z nimi więzami krwi i miłością, węzłami wiary, modlitwy i nadziei.

Na cmentarzu świętego Jerzego. Kluczenie między grobami wśród drzew, kamiennych płyt i krzyży. W ciasnych przejściach poruszam się uważnie, żeby nie potknąć się i nie upaść. Dochodzę do celu, zapalam znicze, modłę się, i idę dalej. Wśród światła, wewnątrz świetlistej poświaty, jakby w odrealnionym, ale bardzo rzeczywistym świecie. Wśród innych ludzi idę między grobami. „Oto jest pokolenie tych, co Go szukają,/którzy szukają oblicza Twego, Boże Jakuba. Sela.”

Czy skrzynia trumny to jest dobre miejsce dla człowieka? Zadziwiająca słowa z czternastego rozdziału Ewangelii według świętego Jana: „Jeśli kto mnie miłuje, słowa mojego przestrzegać będzie, i Ojciec mój umiłuje go, i do niego przyjdziemy, i u niego zamieszkamy”.

Kto zaczął, pół już zrobił.

Czy w naczyniach jest oliwa?

„Pośrodku życia w śmierci jesteśmy.” Można sobie tego nie uświadamiać albo udawać, że jest inaczej i na różne sposoby zapelniać czas: pracować, kupować, sprzedawać, zmieniać się albo zamieniać siekierkę na kijek, przychodzić i odchodzić, kręcić się w kółko albo ruszać w różne strony, wyjeżdżać i przyjeżdżać, tkwić w martwym punkcie, spierać się o kozią wełnę albo milczeć, spieszyć się i nie spieszyć, być w ruchu albo na postoju, pomiędzy jedną stacją a drugą. I tak jest, jak jest.

Jakie są pytania?

Kto? co? gdzie? jakimi środkami? dlaczego? jak? i kiedy?

A jakie są odpowiedzi?

Stary mur, filtr witraży i przenikające światło. Widzialne znaki niewidzialnego.

Idę do celu. Przez zapory i zasieki. W stronę światła.

W ciemności i w szarości, i znowu w ciemności.

Nic nie może powstać z niczego, tak jak nic nie może obrócić się czy przemienić w nic.

Ile czasu się traci. Ile spraw i rzeczy ciągle idzie na przepadłe. I w tym jest sens.

Miazga gazetowych pisanin, radiowe gadaniny, telewizyjne migotania. Komunikują się za pomocą formułek, przemilczeń i kłamstw. Nie słuchają siebie i nie słyszą. Nie chcą, nawet nie próbują. Rozmawiają nie po to, żeby się porozumiewać, ale żeby zapelnąć czas i zostać przy swoim. I mają z tego swój zysk. Złe duchy ich obsiadły? Co to za dziwne towarzystwo?

Luki. Z mozołem poruszające się w nich kukły. Czy mają na siebie wpływ? Czy luki mają wpływ na kukły, a kukły na luki i czy luki mają wpływ na luki, a kukły na kukły? Czy to jest wiadome lub czy to jest do ustalenia?

Zapał. Obserwuję, z jakim zapałem posuwa się do przodu.

Zastanawiają się: dokąd idzie i po co?

On wie, dokąd idzie i po co.

Gdy zbliżam się od strony północnej do Starego Miasta, najpierw widzę wieżę świętych Janów, potem wieżę ratusza, iglice Dworu Artusa, wieżę

Ducha Świętego i na koniec wieżę Najświętszej Marii Panny. Pojawiają się i znikają – jak w kalejdoskopie. Na tle nieba. Znaki. W przestrzeni i w czasie.

W obrębie murów i poza obrębem murów. Poruszam się w środku i na zewnątrz. To tu, to tam lub tu i tam, w skosach, susami posuwam się do przodu.

Szczątki. Jaka szkoda, że to tylko szczątki. Ale to są szczątki.

Wszystko co jest, dodane i wynikające z tego, co było i co ma być. Próby, warianty, wersje. Oczyszczanie i redukcja, wycofywanie się.

Wigor czyli dystans. Można o nim powiedzieć, że z wigorem odnosi się do świata.

Idzie w pustkach. Ale są takie chwile i takie odcinki drogi, że nie porusza się w pustkach. Wtedy istnieje jakby w dwóch światach równocześnie: w jednym i w drugim, i łączy je, na przestrzał, jak promień światła.

Na skrzyżowaniu. Cztery strony świata. I niebo nad głową.

Nic do zrobienia. Cudownie pusty czas.

Można tkwić w bezruchu, nie robić nic, albo przedzierać się w głąb.

Znowu mają swoje nowe mody, harce, hucpy i hece. Jakże wytrwali są w tej beznadziei. U nich rzeczy złe ciągle znane są jako najlepsze.

Odwrót. Marsz do willi Elzenberga i z powrotem, wzdłuż wojskowego cmentarza.

Strop nieba. Ruiny. Fragmenty. Resztki. Resztki murów obronnych. Połączone ze sobą lub osobne fragmenty. I kliny ruin.

Do środka. Znowu do środka.

Porusza się na prawym brzegu rzeki. Idzie z wigorem, jakby dawał susy, prze do przodu. Ale są takie dni, że z trudem posuwa się do przodu, idzie

jak po grudzie. Po kilku krokach staje, wypatruje czegoś na horyzoncie, wpatruje się w niebo – i znowu rusza dalej.

Szara woda, łachy piachu i kikuty drzew. Białe łabędzie, pstrokate kaczki, krzykliwe mewy i rybitwy. Silny wiatr i nurt. I to wszystko w toku.

Mury i krenelaże, bastiony, baszty i rondele. Kamienne ciosy i cegły. W Bramie Żeglarskiej – Gal. Ale skąd tutaj Gal?

Doznawanie krzywd i wyrządzanie krzywd. Tak w kółko. Jak w kieracie.

Po co o tym rozmyślać, a tym bardziej po co znowu o tym mówić?

Redukcja do pustki, do nic. To by dopiero było coś.

W drogę! Na Mokre! Hej, na Mokre! Do willi Elzenberga i potem dalej, aż do numeru czterdzieści cztery.

Od Elzenberga to już trzy kroki. Te same mury i kikuty topól na wąskim prostokątnym podwórku. Wyrwane furtki, zniszczone wejście do domu, pusta i odrapana klatka schodowa. Tak jakby tam nikt nie mieszkał. Tam teraz nie ma nikogo z nich.

Głębia i szum tamtego czasu, kiedy byliśmy razem i kiedy byliśmy szczęśliwi.

Przeglądając pierwszy tom dziennika literackiego Jerzego Andrzejewskiego *Z dnia na dzień* od razu na początku, w zapisie z 1972 roku, natrafiłem na melancholijny i śpiewny wiersz z *Księgi dnia i nocy* Jarosława Iwaszkiewicza. Także Czesław Miłosz w swoim niewielkim wyborze wierszy Iwaszkiewicza pt. *Noc w polu* umieszcza ten wiersz, w którym, jak mówi, jest „ton głębinowy, pomimo zwątpienia”. Andrzejewski pomija drugą zwrotkę. Ta zwrotka brzmi:

Nie dla nas niebosiężny łuk  
I pod nim cichy, mądry Bóg,  
A dla nas z cegiel dom – i już,  
A w domu Bóg jak nocny stróż.

Zło jest złem, a wina winą. Są ludzie, którzy tego w sobie nie rozpoznają i nie rozstrzygają. Oni są wyrzuceni z rzeczywistości, chociaż są w niej niekiedy znakomicie urzędzeni. I żyją tak jak pod ciemną gwiazdą. Nie mają wyboru?

Krzysztof Myszkowski

## Leszek Szaruga

### Lektornik (17)

„SZKICE O PARYSKIEJ «KULTURZE»” Iwony Hofman (Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004), książka, która dotarła do mnie z pewnym opóźnieniem, a szkoda, gdyż „Kulturą” zajmuję się od dawna i każda nowość w tej dziedzinie cieszy. Szkice zebrane przez Hofman w tym tomie to kolejna sonda w kosmos paryskiego miesięcznika i, jak każda sonda, dopiero wyznacza przyszłe kierunki i obszary badawcze. Dla mnie, niegdysiejszego wieloletniego bibliografa i dokumentalisty, najbardziej cennym tekstem tej zajmującej książki jest ten, w którym autorka zajęła się kronikami publikowanymi na kartach „Kultury”: *Kroniki – między krajem, emigracją, a sąsiadami*. Pisze Hofman: „Syntetyczne spojrzenie na «kronikarski» dorobek «Kultury» uświadamia różnorodność ich zastosowania. Po pierwsze: kroniki emigracyjne, obok przeglądów prasy oraz listów traktowanych jako gatunek dziennikarstwa politycznego, stanowiły specyficzną formę publicystycznego komentarza podniesioną do rangi samodzielnej wypowiedzi informującej. (...) Po drugie: kroniki ukraińska, litewska, białoruska, czeska i słowacka obok działu «W sowieckiej prasie», a później «Notatek rosyjskich» Adama Kruczka (ps. Michała Hellera) stanowiły najwyrazistszą wykładnię idei ULB wypracowanych przez Juliusza Mieroszewskiego. Po trzecie: tak określone kroniki odzwierciedlały stanowisko «Kultury» wobec Polonii, emigracji politycznej oraz przebywających na wychodźstwie dysydentów z obszaru Ukrainy, Liwy i Białorusi”. Można by bez kłopotów dobudować kolejne zastosowania, w tym najważniejsze z nich: dokumentacja wzajemnych relacji kultury polskiej z kulturami krajów sąsiedzkich. Widać to przy choćby pobieżnym przejrzeniu cyklu kronik ukraińskich, których wartość poznawcza wydaje się wprost nieoceniona (a wzmacnia ją zarówno opublikowana ostatnio w tomie listów *Jerzy Giedroyc – Emigracja ukraińska*, jak pozostająca w archiwach korespondencja Redaktora z Ukraińcami).

To samo zresztą odnosi się do pozostałych kronik i korespondencji. Piszę o tym obszerniej zarówno ze względu na fakt, iż przebadanie, usystematyzowanie i opis zawartych w tych kronikach informacji jest jednym z wyzwań, które „Kultura” postawiła przed przyszłymi badaczami, jak i dla podkreślenia, iż ukazują one ten obszar pracy Giedroycia, w którym najlepiej widoczny jest zapłot panoramicznego, wizyjnego oglądu problematyki politycznej z postulatem niesłuchanie nieraz drobiazgowego, realistycznego rozpoznania rzeczywistości.

Książka Hofman – podobnie jak większość dotąd poświęconych „Kulturze” opracowań – budzi u czytelnika większy apetyt niż ten, który jest w stanie zaspokoić, przede wszystkim jednak szkicuje olbrzymi zakres misji, jakiej się Giedroyc podjął, monumentalny (tak: nie należy unikać tego określenia!) wymiar jego mrówczej pracy. Ukazuje też – także w zarysie jedynie – rozległość i różnorodność kontaktów Redaktora, bez których praca jego nie byłaby możliwa. Otwiera książkę lubelskiej badaczki szkic-wspomnienie „o twórcach paryskiej «Kultury»”. Nie o wszystkich oczywiście, bo to po prostu w ramach takiej pracy niemożliwe. Być może powoli nadchodzi czas na refleksję dotyczącą tego, jak na przestrzeni dziesięcioleci kształtowały się kręgi bliższych i dalszych współpracowników pisma i Instytutu Literackiego, jak niezwykle bogata i wielowymiarowa była sieć łączących ich powiązań. Bo obok opisanych przez Hofman postaci, z których nie wszystkie odgrywały porównywalne ze sobą role – jak choćby Hłasko i Gombrowicz – jest jeszcze olbrzymia ilość współpracowników pozostających, często niesłusznie, w cieniu, takich jak choćby Maria Danilewicz Zielińska czy Stanisław Vincenz. Przy czym nie chcę w żadnym wypadku traktować powyższych uwag jako zarzutu: Hofman w swym szkicu wstępnym otwiera dopiero pole badawcze, którego pokłosiem mogłaby być poważna książka złożona ze szkiców-portretów tworzących coś na kształt – by posłużyć się modną dziś formułą – „Alfabetu Giedroycia”.

Na osobną uwagę zasługuje szkic poświęcony wzajemnym stosunkom między Redaktorem a Janem Nowakiem-Jeziorańskim. Jak wiadomo, w relacjach tych nie brakowało sytuacji konfliktowych. W szczególności sporną i w zasadzie do dziś nie do końca wyjaśnioną sprawą jest kwestia pomocy finansowej udzielanej – pośrednio – „Kulturze” przez amerykański Komitet Wolnej Europy. Giedroyc, niezwykle wrażliwy na zarzuty, iż mógłby być zależny od sponsorów, stanowczo odrzucał przedstawiane przez Nowaka-Jeziorańskiego świadectwa o przyznawaniu Instytutowi Literackiemu „amerykańskich pieniędzy”. Z drugiej strony Nowaka mogły irytować i irytowały

publikowane na kartach „Kultury” opinie o działalności kierowanej przezeń sekcji Radia Wolna Europa, tym bardziej że były to często opinie krytyczne (sam dwa razy bodaj opracowywałem dla „Kultury” podobne analizy programów, publikowane zresztą, ale już w okresie późniejszym – Giedroyc takie materiały zamawiał, wszakże w żadnym wypadku nie było mowy o sugerowaniu ocen). Niezależnie jednak od napięć, jakie między oboma panami istniały, nie ulega wątpliwości, iż kierowane przez nich redakcje odegrały olbrzymi wpływ na kształtowanie postaw Polaków – z tego też względu zbadanie owych relacji wydaje się ważniejsze od opisu, skądinąd również istotnych, stosunków między Maisons-Laffitte a Londynem (warto w tym kontekście przypomnieć choćby pionierski szkic Rafała Habielskiego *Między Londynem a Maisons-Laffitte*).

Jedno nie ulega wątpliwości – książka Iwony Hofman to jedna z tych prac, które stanowią wstępne rozpoznanie obszaru, jaki przez dziesięciolecia będzie przedmiotem wielorakiej refleksji badawczej. Mówię o wstępnych rozpoznaniach również dlatego, że – co w omawianym tomie (ale też i w pozostałych znanych mi książkach o „Kulturze”) aż nadto jest widoczne – wciąż jeszcze nie do końca nawet granice owego kosmosu zostały nakreślone.

„PRZE-PISANE I ZA-PISANE” Agnieszki Czajkowskiej i Artura Żywiółka (*Silva Rerum Poloniarum Czenstochoviae, Częstochowa 2005*) to ambitna – a szczególnie przez to, iż adresowana do osobliwego czytelnika, jakim jest słuchacz Letniej Szkoły Języka i Kultury Polskiej, a zatem obcokrajowiec, który nie wyniósł ze szkół podstawowej wiedzy o naszej kulturze i literaturze – próba nakreślenia panoramy najważniejszych zjawisk XX-wiecznego piśmiennictwa polskiego. Przy czym ważna wydaje się w tej książce propozycja od-czytań polskiej literatury współczesnej w zhierarchizowanym porządku problemowym, a nie w liniowym, lecz mącącym jasność przekazu układzie chronologicznym. Stąd np. szkic, który wprowadza w przestrzeń lektury poświęcony jest kwestii narodowej tożsamości i zajmuje się historycznymi esejami Pawła Jasienicy.

Dobrym pomysłem jest też oryginalne odczytanie przez Czajkowską prezentowanej na ogół w kontekście awangardowym poezji Przybosia jako lirycznej refleksji nad lekturą Mickiewicza i Słowackiego. Trafna jest też – a także interesująca i wymagająca dalszych rozwinięć – uwaga nawiązująca do ustaleń D. Zmącińskiej stwierdzająca, że „to nie publicystyczne idee, ale lektura Mickiewicza i Słowackiego stworzyła nowoczesność Przybosia”. Taka lektura

pozwała czytelnikowi niezorientowanemu w problemach historii literatury polskiej nawiązać, właśnie za pośrednictwem uniwersalizującego, awangardowego wygłosu, porozumienie z estetycznymi i ideowymi kwestiami naszego romantyzmu. Podobnie zresztą reinterpretuje autorka związki współczesności z romantyzmem w szkicu „*Pan Tadeusz*” *Konwického*. Takie wejrzenie w tradycję romantyczną – poprzez jej reinterpretacje w dziełach literatury współczesnej – wydaje się zabiegiem i funkcjonalnym, i otwierającym przed zainteresowanymi przestrzeń tradycji w sposób dla nich zajmujący, gdyż pozwala ją widzieć przez pryzmat doświadczeń współczesnych.

Większość szkiców poświęcona jest literaturze powstałej po roku 1945 – poza dwoma, ale za to znaczącymi wyjątkami: pierwszym jest tekst Czajkowskiej *Prywatny młot Drohobycza* poświęcony prozie Schulza (i aż żal, że nie ma tu „wyjścia” w prozę Grynberga *Drohobycz, Drohobycz...*, ale także w świat mikropowieści Piotra Szewca), drugim – *Żywiołka Poetyckie objawienia Bolesława Leśmiana*. W obu wypadkach mamy, co niezwykle ważne i „ustawiające” tonację odbioru całości doświadczeń XX-wiecznego pisarstwa, z zakorzeniem współczesności w wyobraźni mitotwórczej, a zatem z próbą wyjścia poza redukującą sensy tej literatury interpretacją odwołującą się przede wszystkim do doświadczeń historycznych. Te ostatnie, rzecz jasna, są tu nie tylko uwzględnione, lecz trafnie wskazane – zarówno doświadczenie wojenne z przeżyciami obozowymi w obu ich odmianach, jak kwestie związane z egzystencjalnymi problemami „realnego socjalizmu”, wreszcie zagadnienia wyborów, także w sferze estetycznej, po roku 1989 (wraz z uwzględnieniem pytań genderowych). Jeśli mi czegoś brakuje, to przede wszystkim kwestii związanych z przeobrażeniami dyskursu awangardowego, w szczególności nurtu obdarzonego w naszej poezji mianem lingwistycznego.

Z natury rzeczy stanęli autorzy przed nierozwiązywalnym w gruncie rzeczy zagadnieniem doboru najbardziej reprezentatywnych autorów. Wielu nazwisk – dla różnych przyczyn – zabrakło. Szkoda np., że w kontekście przedstawienia „rekonstrukcji tożsamości narodowej w eseju historycznym” w szkicu o Jasienicy nie pojawia się zjawisko w polskiej literaturze powojennej niezwykle ważne, a mianowicie konstelacja prozy „historycznej”, z niezwykle eksperymentem Parnickiego czy książkami Bocheńskiego – w wypadku obu tych autorów nie trzeba się przecież obawiać zbytniego „polonocentryzmu”, co mogłoby obcokrajowcom utrudniać zrozumienie przedstawianych zagadnień. Podobnych uwag na marginesie tej książki poczynić by można więcej – ale to uczucie niedosytu wynika też z faktu, iż praca ta dzia-



ła inspirująco, zmusza do myśli o możliwych przewartościowaniach zarówno utrwalonych hierarchii, jak kręgów problemowych. Tutulowe terminy – „prze-pisane” i „za-pisane” – do tego też pobudzają: pisanie jest zawsze z jednej strony zakorzenione w tekstach przeszłych, z drugiej stanowi wciąż ponawianą próbę świadectwa. Oba te porządki wzajemnie się przenikają i dopełniają sprawiając, iż proces literacki zachowuje swą dynamikę, której rytm wyznaczają wciąż nowe okoliczności odczytywania jego tekstów.

Wydaje mi się, że ta właśnie propozycja jest w pewnym sensie podjęciem sposobu pisania o literaturze najnowszej zaproponowanego najpełniej w książce Włodzimierza Maciąga (chyba niedocenionej) *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*. Autorzy *Prze-pisanego i za-pisanego* do pewnego stopnia uchylają się zasadzie chronologicznego toku swej opowieści – nie tylko prezentując i konfrontując ze sobą dwa porządki czytania, ale też budując system relacji łączących poszczególne dzieła i ich konstelacje tworzące czytelną i (co w wypadku adresata-obcokrajowca wydaje się niezwykle funkcjonalne) przejrzystą siatkę problemową. I jeśli miałbym do obojga autorów jakieś poważniejsze zastrzeżenie, wymieniłbym jedno: brak odwagi w zakwestionowaniu utrwalonego i w moim przekonaniu mąjącego obraz współczesności dualizmu romantyzm-klasycyzm. Tym bardziej, iż przemiany zachodzące w najnowszej literaturze zdają się ową biegunowość dotąd wyznaczającą porządki lektury – a podskórnie w tej książce obecną – brać w ironiczny nawias.

Leszek Szaruga

Piotr Szewc

## Z powodu i bez powodu (3)

### Gdyby

W któreś sierpniowe południe radiowa Dwójka przypomniła zrealizowaną kilka lat temu z moim udziałem audycję o Julianie Strykowski. Latem tego roku o Strykowskiego pytały mnie dwie młode literaturoznawczynie. Znały jego twórczość, interesowały się też tym, co w papierach pośmiertnych po autorze *Milczenia* zostało. Skoro blisko dwa lata spędziłem na narywaniu, spisywaniu, wreszcie przepisywaniu po kolejnych autoryzacjach tomu *Ocalony na Wschodzie*, miałbym na ich pytania nie odpowiedzieć? A jed-

nak sprawa jest bardziej skomplikowana, niż dwie literaturoznawczynie mogłyby uważać. Tryb swobodnego wspomnienia – nazwałem go zapisami z pamięci – pisarza, którego znalazłem i który darzył mnie przyjaźnią w ostatnich dziewięciu latach życia, wykorzystałem w opublikowanym w 2001 roku eseju *Syn kapłana*. Jest tam wątek książki o Baruchu Spinozie. Byłem świadkiem, jak Strykowski do tego dzieła się przymierzał. Sporządzał notatki, czytał o Spinozie, który najwyraźniej go fascynował. Słabł, odchodził, uskarżał się na starość, nie zdążył... Gdzie znajdują się te notatki, kto nimi rozporządza? Nie wiem. Zawiodłem moje dwie interlokutorki, a sam poczułem się zawstydzony. Pytany o to, ile ma lat, Strykowski zwykł odpowiadać: – Tyle, co wszyscy. – Nieroztropnie brałem to za dobrą monetę: zdawało mi się, że mimo iż stary, przeżyje wszystkich. Tajemnicę nie napisanego utworu, którego bohaterem miał być Baruch Spinoza, Strykowski zabrał ze sobą do grobu na Cmentarzu Żydowskim w Warszawie.

Zdążyłby, gdyby utworem o Spinozie zajął się zaraz po ukończeniu *Echa*. Tymczasem napisał *To samo, ale inaczej*. A potem *Sarnę* i *Milczenie*. Była w tym logika niepoddająca się komentarzowi. Zatem uchylę się od niego. Co miałby o tym do powiedzenia sam Strykowski? Przypuszczam, że czekał, aż utwór o Spinozie dojrzeje w nim, aż usłyszy jego budzącą się melodię. Pisarze wiedzą, że taki moment przychodzi. Julian Strykowski do utworu o Spinozie przykładał bardzo dużą wagę. Może w tym fakcie należałoby doszukiwać się przyczyn, dla których zwlekał. Bo wciąż nie był gotowy, a chyba nie potrafiłby zacząć pisać ot tak, z marszu, bez poczucia pewności i konieczności. Bodaj żaden utwór Strykowskiego nie powstał bez pisarskiego przymusu, a paliatywy były poniżej wymagań, jakie przed sobą stawiał. Jego ostatnią pracą pisarską był przekład mądrości Starego Testamentu i Talmudu. Niewiele zdołał przełożyć, i na to zabrakło mu siły. *À propos*: z jego powieści i tomów opowiadań dałoby się ułożyć książkę, o której sam do mnie raz czy dwa napomknął. Chodzi o wybór zdań i powiedzeń o charakterze sentencji, proza autora *Austrii* jest nimi wręcz przepelniona. W cieniu ostatnich lat i miesięcy życia Strykowskiego pozostawały prawie nieczytelne notatki i przemyślenia o Spinozie. Musimy się z tym pogodzić. Wydawnictwa nie wznawiają książek Strykowskiego, odchodzą ci, którzy go znali. Pustki po takich pisarzach, jak on, jak Kuśniewicz, Andrzejewski, Buczkowski, Filipowicz, Hertz, Nowak, nie zapełnią ci, których tak hałaśliwie się reklamuje. Ów reklamarski wysiłek pozostaje zresztą odwrotnie proporcjonalny do wartości tego, co nie bez dozy słuszności nazywane bywa produktem...

Piszę to prawie w przededniu wyborów parlamentarnych i prezydenckich. Gdyby Julian Strykowski ich dożył, byłby już stulatkiem. Zastanawiam się, na którą partię i na kogo by głosował. Chyba na Partię Demokratyczną i na Henrykę Bochniarz. Zastanawiam się, do czego w rozmowach telefonicznych naklaniałby go Paweł Hertz – gdyby i on żył. Pewnie do głosowania na Prawo i Sprawiedliwość i na Lecha Kaczyńskiego. Obaj pozostawiliby przy swoim i rozmowy kończyłyby się mało sympatycznie. To hipotetyczna, nieziszczalna postać świata. I ona przemienie, gdy przestaniemy dostrzegać jej styl i barwę. Przypomniałem sobie teraz słowa z wiersza Adama Ważyka: „Pomyśl o barwie czasu/która się znowu zmienia” (*Marzec 1975, z tomu Zdarzenia*).

9–10 września 2005

### Zwyczajne i niezwyczajne

Zwyczajność może być zachwycająca. Nie żeby starała się zachwycać i wzbudzać czułość, ale ot tak, ze swojej natury, bezwiednie, czyli bez trzymania się litery jakiegoś scenariusza bądź oczekiwań. Był 21 września, przedostatni dzień lata. Z domu babci wybrałem się na niedługą pieszą wędrówkę. Dokola wszystko znajome: domy, drogi, ścieżki, koleiny, drzewa, napięte jak struny miedze, znieruchomiał horyzont. Co chwilę, w stronę Sitna lub Łapiguza, przejeżdżało auto. Moja wędrówka miała cel, chciałem zapalić znicze i pomodlić się w intencji najbliższych zmarłych na miejscowym cmentarzu. Ciągłe ich przybywa – w maju dołączył do nich ojciec. Najbardziej niezawodni są ci, których pośród nas już nie ma. Tu zawsze są, czekają, wysłuchają żalu i skargi. Niczemu się nie zdziwią. Mają dokładną wiedzę o tym, co ja mogę zaledwie przypuszczać.

Przez lewe ramię spoglądałem na słońce, które niespieszniej niż ja podążało do swojego celu. Tylko patrzeć, a znajdzie się nad nowomiejskim rynkiem, a potem... Dzień był ciepły i świetlisty. Na poboczach drogi promienie słoneczne przeczesywały wyschniętą trawę. Wiatr odwracał na drugą stronę poźółkle i zbrązowiałe liście grusz i jabłoni. Za wzniesieniem w jednostajnym rytmie terkotał ciągnik. Uparciuch z tego ciągnika. Ziemia była twarda i sucha. Czy wbiłby się w nią lemiesz pługa? Zauważyły mnie dwie kozy: zaciekawilem je, bo na krótko podniosły znad zieliska głowy. Pejzaż szary i płowy. Jesienny. Tu i tam gawrony, więcej geodeci, w pojedynkę kroczyły w poprzek pól. Pomyślałem o ptasiej grypie. Czy te gawrony i ich mali, nieznanymi mi z nazwy, przelatujący nade mną

pobratymcy, mają z nią coś wspólnego? A co te dwie kozy mają wspólnego z kozami Jerzego Panka?

To, co widziałem i co – jak ów terkoczący ciągnik – słyszałem, prowadziło gdzieś w głąb. Ale w głąb czego? Rozchylić tę zwyczajność? Łatwo powiedzieć... Zerwać i włożyć do kieszeni kilka dojrzałych owoców dzikiej róży? Wsłuchiwać się, mimo że ucichło, w terkotanie ciągnika? Zebrać ułamki, okruchy realności, rozsypujący się pod butami pył polnej drogi? Zanotować, ażeby się nie zawieruszyło, że nazajutrz wracałem do Warszawy? I komu to potrzebne, jeśli nie mnie? Proste pytania potrafią udręczyć, w swojej natarczywości są bezwzględne. Każde z nich chce być najważniejsze. Tę logikę upominania się o swoje racje – nie szkodzi, że cząstkowe – nawet rozumiem. Dużo to lub mało, zależy, jak spojrzeć. Gdy wracałem, z wyszczerbionego komina na domu babci podnosił się dym. Teraz słońce było po mojej prawej stronie. Wszystko na swoim miejscu. Tylko pod tą powłoką zwyczajności coś przeżyło się i wzbierało. A we mnie budził się niepokój, bo nie wiedziałem, jak to coś ma na imię.

13–15 października 2005

Piotr Szcwce

### Zbigniew Żakiewicz

## Ujrzane, w czasie zatrzymane (23)

PO NASZYCH ŚWIĄTYNIACH OBWOŻONO relikwie św. Tereski od Dzieciątka Jezus. Sięgnąłem więc do jej *Pism*. Przed laty kupiłem w Warszawie dwa tomy, wydali je oo. karmelici bosci z Krakowa w 1971 roku. Czytamy, że „pracą przekładową kierował i wprowadzenie napisał ojciec Otto od Aniołów”. Księgarenka na Nowym Mieście, mało wówczas uczęszczana, miała również *Pisma* św. Teresy od Jezusa, czyli św. Teresy z Avila. Kupiłem tam dwa tomy tych dzieł, wydanych w 1962 roku, przez tych samych karmelitów bosych, redagowanych przez ojca Bernarda od Matki Bożej. Całość z hiszpańskiego przełożył ks. biskup Henryk Piotr Kossowski.

Były to ciężkie czasy dla tego rodzaju publikacji, a jednak karmelici, do tego bosci, potrafili utrzymać swoje wydawnictwo. Drukarnią służyły im Krakowskie Zakłady Graficzne nr 7, i to wcale nie w małym nakładzie, bo *Pisma* św. Tereski miały nakład dziesięć tysięcy egzemplarzy, a te z 1962 roku – sześć tysięcy.

Dziela pięknie wydane, na dobrym papierze, w twardej brązowej okładce, zabezpieczone kartonowym pudełkiem. Nieraz sięgałem do tych pudełek, i jak widzę z podkreśleń, to i owo z tych duchowych iluminacji musiałem odczytać. Rezultat lektury trwa gdzieś w ukryciu, poza świadomością, i oto właśnie po raz któryś sięgam do pisania małej Tereski od Dzieciątka Jezus...

I cóż odnajduję?! – francuska święta odkrywała tę samą prawdę o Bożym Miłosierdziu, o którym świadczyła św. Faustyna. Mała Tereska ofiarowała się jako żertwa spalającemu ogniu Bożego Miłosierdzia, którego ludzkość nie przyjmuje, widząc Boga jako Sprawiedliwość – Boga Sądu i Pomsty. „Ponieważ ludzie gardzą miłością przez sam fakt oddania się Sercu Bożemu mała Tereska chciała otworzyć upust Miłosierdziu” – pisze we wstępie karmelita bosy. Umierała ciężko, podobnie jak św. Faustyna trawiona przez gruźlicę. *Pisma* jej są kreślone ręką panienki z dobrego domu, obdarzonej talentem literackim, stąd mamy wiersze i próby dramatów, między innymi, o naszym św. Stanisławie Kostce.

Jeśli można użyć tego porównania, to mała św. Tereska, dziś ogłoszona jako doktor Kościoła, była tym Janem Chrzcicielem, który wieścił o przyjściu Człowieka, któremu nie jest godzien zawiązać rzemyka u sandałów. Ona świadczyła niejako p o s r e d n i o, przygotowała grunt przed b e z p o s r e d n i e świadectwo, które dał Chrystus, dzięki pisanim na bieżąco notatkom wiejskiej, prostej dziewczyny z Głogowca – Helenki Kowalskiej. Ona jest rzeczywiście „sekretarką Bożego Miłosierdzia”. Głęboko zanurzona w Chrystusie, obdarzona darem ukrytych stygmatów, obcująca na co dzień z Chrystusem, pisała nie jako siostra Faustyna, ale można rzec, że n i ą p i s a ł o. I to wyraźnie pod dyktando swego Mistrza, który ustanowił święto Miłosierdzia, czy objawił się z promieniami bijącymi z serca, z podpisem „Jezu, ufam Tobie”.

Chrystus, niejako, przygotował grunt przez duchowe doświadczenie małej Tereski, odkrywała ona swą „małą drogę” i potwierdzała wciąż zapominaną prawdę, że Bóg jest Miłością Miłosierną. I oto zjawiała się zakonnica, która była popychadłem: dziewczyna od kuchni, od wileńskiego warzywnego ogrodu, od płockiej piekarni, od łagiewnickiego ogrodnictwa i stróżowania przy furcie klasztornej. Widocznie czas dojrzał do tego objawienia, bo mała Tereska głosiła o Miłosierdziu i o Bogu Miłości przed pierwszą wojną, a siostra Faustyna przed apokalipsą tej drugiej, rzeczywiście światowej wojny.

Moja biografia została przelamana i naznaczona latami 1939–1945. Jestem dzieckiem wojny i gdy bolszewicy wkraczali do kresowego Mołodeczna,

miałem siedem lat. Musiało się stać dużo złego w duszy tego dziecka, skoro wyrzuciłem z pamięci lata tak zwanych „pierwszych bolszewików”: wrzesień 1939 – czerwiec 1941 rok.

Potem była dziwnie przeinaczona Polska, do której tak tęskniliśmy, a która dla mnie rozpoczęła się w lutym 1946 roku. A te wcześniejsze, straszne lata „drugich bolszewików” w dziadkowym folwarku pod Krewem, gdy ojciec umierał na naszych oczach, aby w maju, tuż przed końcem wojny, zakrzutu się w śmiertelnym krwotoku.

Chociaż nie zdążono zesłać nas do Kazachstanu (uratował czerwiec 1941 roku), to jednak straciliśmy wszystko, a dusze nasze doznały głębokiej rozpaczki, która nie oszukujmy się, tli się w nas nadal... A nasi rodzice? – Moja matka, która w wieku pięciu lat przeżyła głód w wojennym Wilnie, potem musiała uciekać w 1920 roku dziadkowym taborem aż pod Radom i Częstochowę, następnie wrócić do swego dworku, ażeby być świadkiem zniszczenia, upadku i upodlenia. Już do końca życia nie podniosła się ona ze swego wygnaństwa, w tej obcej i zimnej dla niej Łodzi, wierząc i twierdząc, że świat jest zły. Nasi rodzice, całe pokolenia, widziały więc Boga jako Boga pomsty i wielkiej nieobecności. Te przysłowiowe już, wyrzucanie za okno świętych obrazów, gdy Niemcy zajęli Paryż, odbywało się prawie w każdym domu, i w ludzkiej duszy.

Widocznie dlatego, akurat w tym historycznym czasie, Chrystus wybrał następnego prostaczka, podobnie jak dziewczynę z Lourdes, czy dzieci z Fatimy i kazał im „sekretarzować”. I ażeby utwierdzać nas, że Bóg jest Miłością i Miłosierdziem, i należy Jemu zaufać, na drodze do Łagiewnik postawił człowieka, o którym wieszczili nasi romantycy: „imię jego lud ludów”, „życie jego trud trudów”. I rzeczywiście, ta iskra, która miała wyjść z Polski, jak zapisała św. Faustyna, wyszła z niej. Nawet w dalekich Filipinach Azjaci, jak o nich z przekąsem mawiali nasi ojcowie, wiedzą co oznacza godzina 15-ta, godzina odkupieńczej śmierci na krzyżu.

Antoni Czechow, pisarz ogromnej kultury duchowej, pełen współczucia dla człowieka, przyznał się kiedyś, że musiał długo pozbywać się ze swego wnętrza niewolnika. Był bowiem wnukiem chłopca pańszczyźnianego, synem sklepikarza. Podobnie my, długo musieliśmy ze swej duszy wyganiać manicheistycznego demona, który uczył nas, że świat jest zły. A człowiek dla człowieka – jak nauczał Sartre – jest piekłem. Gdyby tak było rzeczywiście, świat by się rozpadł w proch, w nicość, bo Zło jest anihilacją bytu. Tymczasem mamy zdolność do kochania, kwitną jesienne chryzantemy, drzewa oblekają się w ciepłe kolory, szumi morze i za moim oknem skwierczą mewy.

Przyleciały już rosyjskie i fińskie gawrony, kawki po gospodarsku się krząta- ją po trawnikach, a synogarlice (te z Pisma Świętego) właśnie obżerają się małymi, ciemnymi winogronami, pozostawiając po sobie atramentowe pla- my... Świat jest dobry!

JUŻ SZÓSTA, PIĘKNIE BRZMIĄCA Ogólnopolska Konferencja Literacka w starym gdańskim ratuszu na Korzennej. Tym razem – hasłem wywoław- czym był „Śmiech”. Z czasem te spotkania, które z założenia miały być twór- czymi biesiadami pisarzy i poetów, stały się forum popisów naukowych. Profesorowie, docenci, doktorzy opanowali spotkania kierowani świętym obowiązkiem uczestniczenia i wpisywania swego dorobku publikacji, które są drabiną ku wyżynom profesorów, już zwyczajnych.

Zapanowała więc atmosfera popisów erudycji i cytalogii z wszelkich moż- liwych źródeł (nie wiedziałem, że na temat śmiechu począwszy od Arystotele- sa, tyle napisano!). Nie darmo ironista z natury, świetny prozaik, Piotr Wojcie- chowski skomentował prawie godzinne naukowe wywody: „brakowało jedy- nie świadectwa dentysty, wszak śmiejący się demonstrują swoje zęby”.

Stałym gościem na sesjach, jako, że jest warszawskim specem od religio- znawstwa, był Zbigniew Mikołajko, wiodąc za sobą korowód wyznawczyń i uczennic.

Konsekwentnie i z uporem dowodzi on, jaki to świat jest zły i okrutny, a największym okrutnikiem, nękającym ludzkość rzuconą wbrew swej woli w byt, jest Stwórca. Co wyraźnie da się odczytać z Biblii. Jego wywody wła- ściwie dotyczą mistrza negacji, tyranii i unicestwienia, tego, który będąc ze światłości, nosicielem światła Luciferem – stał się wrogiem Boga. Mikołajko bez ustanku więc mówi o zaprzeczeniu tego kim i czym jest Stwórca. Źró- dłem manicheizmu, o czym pan Mikołajko mówił ostatnio, było jego dzieciń- stwo: ciężkie, sponiewierane, pełne poniżeń.

Znam tę gorycz ubóstwa i ten smak poniżenia, tym bardziej więc współ- odczuwam ze Zbigniewem Mikołajko. Z małym uzupełnieniem. Taką wizję świata mają młodzieńcy w okresie duchowej burzy i naporu a więc dojrze- wania. Albo Sorelowie ze Stendhalowego *Czerwonego i czarnego*, które to dzieło Mikołajko obficie cytował. O ile wiem, religioznawcy są nastawieni obiek- tywnie i badawczo, skąd więc ta pasja bogobórcza, to epatowanie duchową niezgodą z porządkiem świata? – Czy nie jest to czasami, bardzo modne postmodernistyczne demonstrowanie *à la* Przybyszewski, swej „nagiej” ale jakże heroicznej duszy?...

Zbigniew Żakiewicz

## RECENZJE

*Krzysztof Myszkowski*

### Kraina poezji

Po prawie rocznej przerwie znowu ruszyła edycja wydawanych od 1999 roku *Dzieł zebranych* Czesława Miłosza. Z dwóch zapowiadanych na ten rok tomów ukazały się nakładem Znak *Przekłady poetyckie*. Zebrane tu z różnych książek i czasopism przekłady, dają świadectwo różnych terminowań i poetyckich powinowactw Miłosza, który w *Przedmowie* przedrukowanej z *Mowy wiązanej* mówi: „Kto jest wdzięczny za dary, wyda bujne plony», jak powiada jedno z *Przysłów piekielnych* Blake’a. Być może byłem wdzięczny różnym poetom, których czytałem w kilku językach. Jeżeli niektórych z nich tłumaczyłem na polski, to głównie dlatego, że chciałem podzielić się z czytelnikiem swoją radością odkrywcy. Ale także dlatego, że tłumacząc, musimy zdobyć się na akt najzupełniejszej uwagi, czyli że wtedy nasza lektura jest taka, jak być powinna”. Przekłady uważał Miłosz za integralną część swojej twórczości, konstruował z nich osobne tomy (np. *Mowa wiązana*, *Haiku*), umieszczał je tak w tomikach poetyckich (np. *Gucio zaczarowany*, *Nicob-jeta ziemia*, *Dalsze okolice*), jak i w tomach eseistycznych (np. *Kontynenty*, *Ogród nauk*).

W obszernym, liczącym ponad siedemset stron tomie zebrane zostały prawie wszystkie przekłady poetyckie Miłosza z francuskiego, angielskiego, hiszpańskiego i litewskiego (są tu także niektóre z wydanego w serii *Dzieł* w roku 2000 tomu przekładów pt. *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994), omówionego w „Kwartalniku Artystycznym” 2000 nr 3 (27)), a przecież żywo w pamięci mamy potężny tom przekładów z greckiego i hebrajskiego *Ksiąg biblijnych* (2003) – omówiony w „Kwartalniku Artystycznym” 2004 nr 1 (41). Istnieją także przekłady Miłosza z francuskiego na angielski (Oskar Miłosz) oraz dziesiątki przekładów na angielski wierszy polskich.

Od Baudelaire’a (lata trzydzieste), Oskara Miłosza i Blake’a przez Szekspira (fragmenty *Otella* i *Jak wam się podoba*), T.S. Eliota (m.in. *Ziemia jałowa* i *Wydrążeni ludzie*), Johna Milтона (fragmenty *Raju utraconego*), Wordswortha, Whitmana, Mertona, E.E. Cummingsa, Sandburga, Nerudy, W.B. Yeatsa, Wallace Stevensa, W.H. Audena, D.H. Lawrence’a, Robinsona Jeffersa i Ka-



wafisa, przekłady wierszy poetów murzyńskich, chińskich, Kabira, wierszy Zen („Piękna tajemnica zwięzłości. Marzeniem każdego poety jest powiedzieć jak najwięcej w jak najmniejszej ilości słów”, mówi Miłosz w przedmowie *Zen codzienny*) i haiku – w czasie okupacji cenny dar od Staffa („Haiku nie jest wierszem, nie jest literaturą, jest to skinięcie, półotwarcie drzwi, wytarcie lustra do czysta. (...) Dla naszej wrażliwości im mniej słów, tym lepiej, skąd już prosta droga do zapytania, jaki sens da się wyrazić przy maksymalnie zmniejszonej ich liczbie. I w takiej chwili spotykamy poezję, która od wieków zaprawia się w skrótach, używając słów jako niedoskonałego zapisu medytacji bezsłownej o życiu i świecie”, mówi Miłosz we *Wprowadzeniu*) – po wiersze Denise Levertov (lata dziewięćdziesiąte). Wspaniała, pełna skarbów antologia, która, powtórzmy to raz jeszcze, stanowi integralną część poetyckiej spuścizny Miłosza, będącej kulminacją polskiej poezji XX wieku i wprowadzającą ją w wiek XXI.

W *Przedmowie* do *Storge* Miłosz raz jeszcze mówi o sprawach fundamentalnych i zasadniczych dla literatury polskiej na tle literatury światowej. Za główną cechę literatury XX wieku uznaje zastąpienie dramatu obojętnością: „Rozpacze, krzyki, prawowania się z Bogiem, zadawanie pytań o rodowód Zła, wszystko to umilkło i zagadnienia, z którymi człowiek borykał się przez milenia, zostały sprowadzone do błąkań się języka, z którego wygnano pojęcie prawdy albo nieprawdy”. Miłosz mówi o katastrofalnej w skutki erozji wyobraźni religijnej, która spycha literaturę i sztukę do getta świeckiej cywilizacji, w którym Upadek i Zbawienie – od stuleci główne tematy poezji europejskiej (patrz jej dwa największe arcydzieła: *Boska Komedia* i *Faust*) – tracą rację bytu. Miłosz tłumaczy to przeciwstawiając *poszłość* – *le sublime*: „I oto cała przemiana dramatu w obojętność ukazuje mi się jako operacja *poszłakow*”, mówi i dalej raz jeszcze powtarza, że „jedynie możliwa oryginalność polskiej literatury zależeć będzie od przemyślenia podstawowych kwestii religijnych. (...) Broniąc zranionych, ośmieszanych, wyrażamy naszą niezgodę na porządek tego świata i utwierdzamy naszą tęsknotę do Królestwa. A zarazem, być może, jesteśmy bliżej wielowarstwowej budowy tej rzeczywistości, której trzeźwi, silni i zwyczajcy widzą jedynie kształt zewnętrzny”. To nie są wskazówki i drogowskazy, ale to już są wytyczone główne drogi współczesnej literatury polskiej. Jak blisko od tych słów do świata Becketta, którego Miłosz uznawał za najuczciwszego pisarza XX wieku (patrz: *Ziemia Ulro*). W jakimś sensie ekstremalnym potwierdzeniem tych słów jest fragment eseju angielskiego krytyka Philipa

Sherarda o Oskarze Miłoszu: „Nie widział żadnego sensu w uprawianiu sztuki albo filozofii, jeżeli (...) nie służą sprawie religii i duchowej wiedzy. Jakakolwiek sztuka nie poświęcona temu zadaniu, czy to będzie poezja, czy muzyka, czy malarstwo, napelniała go (Oskara Miłosza – przyp. K.M.), jak sam to określił, «dreszczem niesamowitej odraży»”. Przy okazji uwaga: jeżeli w tomie *Przekładów poetyckich* jest *Storge*, to dlaczego nie ma choćby tylko wyboru niesamowitych aforyzmów tej tak samo jak Oskar Miłosz „spirytualistycznej” Simone Weil? (I ją i jego Miłosz nazywa Don Kichotem.)

Po *Storge* – zgodnie z zastosowanym tu układem chronologicznym – są wiersze Denise Levertov z tomiku pt. *Żółty tulipan*, który wieńczą wiersze religijne (chrześcijańskie). Nie wiadomo dlaczego w *Nocie* w spisie pierwodruków przekładów brak jest zapisu publikacji przekładów wierszy Levertov zamieszczonych wraz z komentarzami Miłosza w 1999 roku w 1 (21) nr. „Kwartalnika Artystycznego”.

W komentarzu do wiersza Levertov pt. *Pisarz i czytelnik* Miłosz mówi: „Napisanie wiersza jest cudem godnym podziwu zmieszanego z lękiem. Ale kiedy poeta zmienia się w czytelnika i ma przed sobą czyjś doskonały wiersz, pojawia się inny rodzaj podziwu, roztopianie się w wielkim chórze *vox humana*”. Idźmy dalej tymi wytyczonymi przez Miłosza drogami.

Do tej krainy idź ścieżkami tonów,  
Z których się rodzą spokojne muzyki,  
Granica dźwięków jeszcze niespełnionych,  
Zaczętych tylko.

(*Kraina poezji*)

Krzysztof Myszkołowski

Czesław Miłosz, *Przekłady poetyckie*, zebrała i opracowała Magda Heydel, *Dzieła zebrane*, tom 23, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

## Bogusław Kierc

### Coś między szczelinami

Uderzę w ton osobisty, bo czas i tak wtyka to brzmienie w symfonię historyczną (w – jakby powiedział Witold Wirpsza – „powiew historii”), by tak podniosłe się wyrazić.

Siedemnastoletniego licealistę, oślśnił *Don Juan* Wirpszy. Nie znalazłem jeszcze książki, która przemieniła całe moje życie; nie znalazłem także wiersza ogłoszonego w (popularnym wówczas) tygodniku „Życie Literackie”, wiersza, który sprawił, że poządlawie rzuciłem się na książkę – objawicielską. Wiersz – to *Wstęp do poetyki* Juliana Przybosia. Książka – to jego *Próba całości*.

Wcześniej czarował mnie i uwodził Jerzy Ficowski swoimi *Amuletami i definicjami*.

*Don Juana* Witolda Wirpszy przyjąłem jak włamanie w poetyckie przyzwyczajenia; włamanie, którego sam (cóż z tego, że żółtodziób) chciałem dokonać: rozchwiać aktualny (w początku lat sześćdziesiątych) paradygmat poetycki.

Nie potrafię przypomnieć sobie tych swoich pierwszych wierszy, nie pamiętam ich prozodii, jakoś mającej mi ich idiom; ale na pewno w jednym z nich było coś, co uzasadniało użycie wtrętu: „Klomby Kuliste Wirpszy”. Zdumiało to Juliana Przybosia, któremu odważyłem się wysłać swoje pierwociny.

Zachwycony, czytałem *Komentarze do fotografii*, a zwłaszcza ten wiersz o parze obejmujących się na plaży w wykopanym na miarę ich wzrostu dole, wiersz, w którym Wirpsza cytuje (ważną dla siebie) Leonarda da Vinci definicję punktu, wokół której osnuwa swoje rewelacje poetyckie: „punkt nie ma centrum i jest ograniczony przez nicość”. Objawił mi tym samym sferę mającą się w przyszłości okazać najczęściej eksplorowaną stroną mojego świata wewnętrznego.

Kiedy zacząłem wklepywać *Kawałki*, zajmujące się mało znanymi fenomenami polskiej poezji współczesnej, pierwszy felieton w internetowej „przystani” Artura Burszty poświęciłem wierszom Witolda Wirpszy. Koniecznie chciałem przypomnieć o istnieniu poety, którego dzieło może przekształcić myślenie o poezji i samą poezję dzisiaj budowaną.

Ogłoszenie przez Instytut Mikołowski dwóch znakomicie wydanych tomów wielkiego (prawdziwie wielkiego) poety jest więc dla mnie wydarzeniem wyjątkowo ważnym i uszczęśliwiającym.

Wracam tedy do napomknień o włamaniu do ówczesnego paradygmatu poetyckiego, o którym powiedzieć by można, że był ufundowany na podźwiękach neoklasycyzmu przeglądającego się w anglosaskim imażynizmie przy podskokach awangardowej opozycji.

Oczywiście, takie uogólnienie jest nazbyt obszerne i nie uwzględnia pojedynczych wysiłków niepokornych poetów tamtego czasu (żeby wymienić tylko Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego).

W każdym razie rezultatem Wirpszowego włamania (rezultatem chyba mało dostrzeżonym) było odkrycie tajemniczego matecznika poezji, w któ-

rym kompromitują się ustabilizowane uzurpacje mowy i języka. Uzurpacje władające wyobraźnią i aksjologią.

Są one (te uzurpacje) konsekwencjami przyzwyczajień porozumiewawczych, czymś takim, jak dla mnie – dziecka po wojnie był fakt „lewego” gadania dorosłych po niemiecku. Dobrze wiedziałem, że mówią o czymś innym niż to, o czym udawali, że mówią. Najczęściej mówili o tak zwanych rzeczach nieprzyzwoitych, o których dziecko nie powinno mieć pojęcia.

Produktem tego postępowania językowego była eufemistyczna wyobraźnia i – rzekłbym – totalistyczna aksjologia.

Ten sam mechanizm zostawał uruchomiony w szerszym zakresie porozumiewania się (nieporozumiewania się) społecznego i politycznego. Nowomowa zagarniała nie tylko te pola, gdzie jej pozorna służalczość (w istocie będąca terrorem) zakłamywała swoje zbrodnicze desygnaty, ale podporządkowywała sobie nawet język kazań i piosenek. Można przypuszczać, że także belkot intymny.

Używam nazwy „nowomowa” w szerszym – jak widać – kontekście, bo warto uświadomić sobie jej pandemiczną naturę, jaką okazywała w parę lat po oszołomieniu tak zwaną „odwilżą”, kiedy już wydawało się, że język nie musi kłamać głosowi, a głos kłamać myśłom.

Wydawało się. I tylko się wydawało.

Jeśli jednak Mickiewiczowska iluminacja przejawia taką żywotność, to może warto na tym założeniu, że język kłamie głosowi, a głos myśłom kłamie, zbudować coś w rodzaju nie tyle metody poetyckiej, ile *c z u j n o ś c i* poetyckiej.

Mniemam, że Witold Wirpsza to właśnie zrobił – permutując i persewerując przejawy tej świadomości.

W jej przekształceniach oczywistość „przyznaje się” do swoich nieoczywistych epifanii – wysokich i niskich; spuszcza z tonu, bądź nieoficjalnie szybuje w – nieprzewidywanych przez partyturę – rejestrach.

Muzyczna proweniencja większości chwytów poetyckich Wirpszy jest dostatecznie wyraźna, by uznać ją za *differentia specifica* jego poezji. Jej eufonia niewiele ma wspólnego z „miłodźwiękiem”. Brzmieniowa intensywność zdaje się nie podlegać żadnym inercjom onomatopeicznym, choć bywa, że rozmaite natręctwa aliteracyjne upominają się o uwagę. Najczęściej szyderczo wskazując na siebie jako na efekt kłęski jakiegokolwiek *idem per idem*.

Cóż przebywa za ludzącymi zasłonami mowy? Chciałoby się powiedzieć: prawda. W jakimś Miejscu – dostępnym jedynie arcykapłanowi – Świętym Świętych. Ale „czy istnieje tylko/Kłamstwo i prawda”? Nie. Nie powiem:

prawda. Powiem: krew. Nie metaforycznie: krew. Jak w cudownym (proszę mi darować pozorną egzaltację) wierszu *Tomasz*:

Ciało znalazłem i jego opór, ale  
Szukając skaleczenia, natrafiłem  
Na gładką skórę. Czyje to ciało.  
Żeby się upewnić, starałem się  
Skaleczyć ciało ponownie, wywiercić  
Ranę palcem i naciskałem  
Aż ciało jęło ustępować  
Do zniknięcia; pozostałem  
Z wyciągniętym palcem w ranie  
Powietrza i palec mi krwawił.

Czułem (ja, wczesny czytelnik Wirpszy) czułem, że te wszystkie jego włamania prowadzą do *r z e c z y w i s t e g o*, doświadczalnego (dotykającego) jak krew, kość, ale też – jak ów punkt z definicji Leonarda. Aby się otrzeć o otwartą kość. Tę z pierwszego tekstu *Cząstkowej próby o człowieku...*:

(...) mówicie: był to  
Człowiek otarty o otwartych kościach,  
Zakrywał wstyd.

*(Otwarta kość)*

Jestem przekonany, że wstyd jest tym, co najbardziej (bezbronne) ludzkie w człowieku. Jest szczególną dyspozycją wrażliwości i delikatności, etyczną membraną o właściwościach niemal (albo w głębokiej istocie) erogennych. Kojących się i kojarzonych z nagością, albowiem wstyd od swojego początku opisanego w Genesis do dzisiaj (jeszcze) odczuwany bywa jako świadomość swoistego (osobliwego) obnażenia, które bywa także (najczęściej) aktem i stanem *p o r o z u m i e w a w c z y m* (komunikatywnym):

Stan raczej, mało wiarygodne napięcie doznania,  
Przemiana świata nieobjętego  
W świat niepojęty: lepszy. Dobro

Rozpięte nad brakiem horyzontu,  
Potęga obrotów, miłowanie zagubienia  
(Się w czym; w miłości).

*(Po tej nocy)*

Temu wydelikaceniowi towarzyszy poczucie inherecji, rozziewu między nieprawdą a prawdą, między tak a nie tak; między liczbą a tym, co liczone; między nieprzeliczonym a nieobliczalnym.

Obie książki (szczęśliwie wydane razem) współodpowiadają sobie nie tylko jako dzieła jednego autora, następujące jedno po drugim, ale – jako dwa tomy traktatu o etycznych (i ejdetycznych) konsekwencjach *cząstkowości i policzalności*. W tym sensie można je traktować jako kontrpunktyczne studia (od: „studium”) Apokalipsy („a oto lud wielki, którego nie mógł nikt zliczyć, z każdego narodu i pokolenia i ludzi, i języków”).

Fenomen liczby, statystyki, dwubiegunowej aksjologii – od dawna, niemal od początków nękał poezję Wirpszy. Znamienny fragment ze *Spiętrzenia; końca roku 1972* (w *Cząstkowej próbie...*):

Nie skłócona dwubiegunowość stanowi o  
Dialektyce wnętrza ludzkiego. Co to jest  
Więcej – niż – dwubiegunowość. Czy istnieje tylko  
Kłamstwo i prawda. A co jest poza  
Kłamstwem i prawdą; co poza fałszem  
A kłamstwem; co poza prawdą a  
Błędem. Tam wszędzie szczeliny; i czy  
Coś między szczelinami prześwituje, a jeśli  
Tak, to co to jest i jak prześwituje.

Odkrywaniu, badaniu i wyrażaniu tego czegoś prześwitującego między szczelinami; a także – odkrywaniu-zakrywaniu wstydu bycia poza „granicą wytrzymałości”, badaniu tej (nie tylko własnej, ale i językowej) wytrzymałości i wyrażaniu wysoko utwierdzonej pokory (zob. *Konfesja w Spisie ludności*) służy, brawurowa w swojej rygorystycznej frenezji, robota poetycka (i filozoficzna!) Witolda Wirpszy.

*Bogusław Kierc*

**Witold Wirpsza**, *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze, Spis ludności*, redaktor tomów Leszek Szaruga, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005.

*Jerzy Gizella*

## Kunst rejestrowania życia

Adam Zagajewski debiutował tomem *Komunikat* w 1972 roku, najnowszy tom wierszy nosi tytuł *Anteny*. Jego poezja stale ewoluowała – od idiomu interwencyjnego i społecznego zaangażowania w stronę indywidualnej odpowiedzialności. Od manifestu do wyznania wiary, od buntu i cierpienia do afir-

macji świata i jednostkowego bytu. W stronę prywatnej aksjologii, często stanowiącej zaprzeczenie wcześniejszych grupowych programów oraz opozycji wobec oficjalnej, uładzonej literatury. Jako krytyk był bardzo surowy i wymagający – nie przepuścił nawet samemu Herbertowi w *Świecie nie przedstawionym*. Tropił fałszywe banały, „miejsca nie do określenia”, nazbyt patetyczne lub nie dość jednoznaczne. Po wyjeździe na emigrację do Paryża poeta napisał tom esejów *Solidarność i samotność*. Wybrał wtedy samotność – przed solidarnością, z jej słusznymi hasłami i zbiorowym cierpieniem. Postanowił przestać śpiewać w zgodnym chórze. Jest do dziś przekonany, że ten wybór był słuszny i uzasadniony. Poeci mają prawo do własnej indywidualnej dialektyki: skoro nie mogą ulżyć cierpieniu ofiar, nie załagodzą bólu i chorób, głodu i pragnienia – powinienem spróbować czegoś innego. Tego, co przynosi ukojenie. Będę opiewał zwyczajny świat, piękno, mądrość. Czulość i żarliwość – to wszystko, co mamy najlepszego w życiu. Czy to jest zbyt wielki brak pokory wobec marności nad marnościami?

Kiedyś mówiło się, że życie jest jak port, potem – dworzec kolejowy. Dziś trzeba je porównać przede wszystkim do terminalu lotniczego. Życie i czas przyspieszyły – nie jesteśmy w stanie już zarejestrować nawet najważniejszych jego przejawów, olśnień, kontrastów – w kilka godzin możemy zmienić kontynent, klimat, psychikę otoczenia. Nasze najczulsze anteny, radary, odbiorniki zmysłowe są bombardowane bezustannie dopływem coraz nowszych, silniejszych, wyraźniejszych bodźców – barw, dźwięków, obrazów. Jesteśmy nimi ogłuszeni. Technika dyktuje nam wrażliwość, światłoczułość (jak przypomina w pięknych wierszach Aleksander Rybczyński z Toronto). Powoli stajemy się wszędzie emigrantami – i sprawia to druzgocący naszą kruchą wrażliwość monopol telewizorów, komputerów, światłowodów – nawet nasze niszowe zajęcia i pasje zostały oprawione w elektroniczny obstalunek. Kto dziś pisze do kogoś ręcznie zwykły list? Gdzie czas na namysł? Pędzimy naprzód nie oglądając się za siebie, nie zwracając uwagi na innych. Coś bardzo ważnego nam tymczasem ucieka, coś, czego nie możemy zatrzymać na fotografii, utrwalić na taśmie, zachować w twardym dysku pamięci na dłużej. Ucieka nam radość i smak życia. Takiego, jakim było ono jeszcze do niedawna.

Życie jest ruchem, dynamicznym nieustannym, jak impresje turysty, uczonego, dziennikarza, biznesmena. Obowiązkiem poety – przypomina stale Zagajewski – jest refleksja: przerwanie tej nieograniczonej podróży, zrobienie notatki, opisanie nastroju, odkrycie metafory. Zatrzymanie się pomiędzy (*metaxu*). Czy to wiele? Przecież większość ludzi obywa się bez tego luksusu,

a raczej – poetyckiej potrzeby. Najważniejsza jest przecież pogoń za wrażeniami, za rozkoszą, konsumpcją, nasyceniem zmysłów zanim dopadnie nas starość, choroba, znużenie – owo „czuwanie przy łożu chorego (chorego na jawę)” – jak w wierszu *Wczesne godziny*. Kontemplacja. Zamieszkanie na chwilę w filozoficznej pracowni, w której pomiędzy widokami Piazza Navona z jego pięknymi fontannami i Kościołem Męczeństwa Świętej Agnieszki (albo dzikim krajobrazem Sycylii) zaskoczy nas głęboka prośba o zmiłowanie utajona w niezemskim śpiewie prawosławnej liturgii. Takie zderzenia nabierają nowego sensu i znaczenia, zaskakują nas, ale uspokajają, wyciszają. Przygotowują do lektury innych klasyków – Miłosza, Brodskiego, Herberta, Aikena, Blake’a. Tylko dzięki klasykom nie przeżywamy za każdym razem rozdarcia i męki składania świata od początku jak elementów zagadki-układanki, puzzli. Klasycy uczą nas cierpliwości, łagodności, umiejętności czekania – ich rady są niezależne i piękne, jak zamysłone koty – „dorównujące powagą chińskim mędrcom” – z wielce ironicznego wiersza *Obrona poezji, etc.*

Poważny wiersz *Spróbuj opiewać okaleczony świat* (wygłoszony przez autora dramatycznie przed wzruszonym audytorium nowojorskim w rocznicę tragedii „11 września”) jest apelem do naszej wrażliwości. Pamiętając o ofiarach i bólu nie możemy się dać zwyciężyć złu, grozie i strachowi. To u Zagajewskiego zadziwia, ten spokój i ufność w zwycięstwo życia i pamięci, która nigdy nie jest w końcu wolna od goryczy – „Opiewaj okaleczony świat/i szare piórko, zgubione przez drozda,/i delikatne światło, które błądzi i znika/i powraca”. W kontekście tego wiersza, i szerzej – a może przede wszystkim – *Mistyki dla początkujących* (ciągle jesteśmy na początku drogi) – nie powinny zaskakiwać aż trzy wiersze poświęcone staremu Marksowi, trzy warianty rozczarowania wizją własnej utopii, a właściwie „jedynie nowej odmiany rozpaczy”. Po co tu Marks, wśród pałaców i kościołów Rzymu, czy greckich ruin Syrakuz? Bo to także powrót do własnej młodości, subtelna próba rozliczenia się z prywatną przeszłością, kto wie czy nie równie „durną i chmurną” – na wzór liryków lozańskich – jak u Mickiewicza? Bez konieczności epatowania jakimś ryzykownym i podejrzanym wyznaniem neofity, przed którym nie obronili się nawet ukochani mistrzowie Zagajewskiego. Zapewne znajdą się wśród czytelników najnowszego tomu poety malkontenci, wietrzący w tym profesorskim przyrównaniu jakiś kolejny zwrot a może tylko zgrabny, ale bardziej estetyczny niż aksjologiczny, wykręt? To *à propos* wcześniejszego pytania o podstawę tej pewności. Poezja czasem tylko zgadza się z teologią. Poeta wiecznie szuka, mnoży wątpliwości, pytania. Zatrzymuje się tylko na krótko:



„pomiędzy”. Jest w sytuacji badacza-przyrodnika, który wyruszył na poszukiwanie wieczności z siatką na motyle.

Adam Zagajewski nadal jest poetycko precyzyjny, perfekcyjny, oszczędny i celny. Jego język nie stracił na emigracyjnym wikcie, a po powrocie do kraju nie został zainfekowany postmodernistycznymi neologizmami, nie uległ pokusie współczesnej, szpikowanej obcojęzycznymi naleciałościami polszczyzny. Jest w tym dziele pielęgnacji równie starannym ogrodnikiem jak jego sławni poprzednicy, zwłaszcza ci, którzy z angielskim mieli (i mają) żywy kontakt na co dzień. Poeta konsekwentnie unika barbaryzmów i idiomów konwersacyjnych. Jeśli pojawia się jakiś powszechny i zaskakujący „przerywnik” to tylko raz: w wierszu *Anteny w deszczu*, i ma tam dość ściśle wyznaczony kontekst (wzniosłość – przyziemność) oraz muzyczną funkcję. *Anteny* to w ogóle najbardziej „muzyczny” tom w dorobku autora, dotąd preferującego bardzo mocno „malarstwo” czy obrazową wizyjność w swojej poezji. W wielu wierszach osią są typowe dla muzyki wariacje (opracowania tych samych tematów), także rekwizyty i impresje dźwiękowe, kompozycyjne a nawet słowne (łącznie z rytmem wersów i od czasu do czasu wyraźnie, choć bardzo delikatnie zaznaczonymi „zdaniemi rozkwitającymi”; pojawia się w końcu cały „poemat rozkwitający”). Mamy do czynienia z przemyślaną i tematycznie dopracowaną książką poetycką. W każdej poszczególniej frazie wyczuwamy jej głęboko uzasadniony wewnętrzny ład i porządek. Bez niego zaokrąglone zdania czy wyszukane porównania brzmiałyby znacznie mniej cieleśnie, zmysłowo, dopełniająco. I mniej zapadałyby w pamięć. A ten rodzaj amnezji najczęściej sprowadza na nas przeciętna, pozbawiona rytmu i sluchu, tzw. współczesna poezja.

Jerzy Gizella

Adam Zagajewski, *Anteny*, Biblioteka Poetycka pod redakcją Ryszarda Krynickiego, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.

## Leszek Szaruga

### Didaskalia

Pisałem, że dramaty Różewicza są przede wszystkim do czytania. Przy czym mniej mi chodzi o „kwestie” wypowiedane przez postaci, bardziej o trudniejsze do „przekładu” na język sceniczny uwagi autora i didaskalia.

Zastanawiające np. dlaczego w didaskaliach tak często pojawia się czas przeszły. Dlaczego w jednym i tym samym obrazie *Pulapki* FELICE raz „śmiała się swobodnie i szeroko... tak, że widać było nie tylko zęby, ale dżiąsła i język... Franz patrzył na jej wilgotną otwartą jamę ustną”, za chwilę zaś ta sama FELICE „rozbawiona podskakuje na łóżku, wreszcie przewraca się na wznak”. Podobnie dzieje się w *Do piachù* (choćby w obrazie pierwszym), wydaje się zatem, iż jest to zabieg przemyślany. Czy takie przejścia z czasu teraźniejszego do przeszłego i z powrotem są znaczące, czy też to jakieś niedopatrzenie (autorskie, redaktorskie)? Jeśli zaś nie jest to niedopatrzenie, to jak rzecz interpretować? Czy jest to jakaś wskazówka dla reżysera?

Czy te pytania mają sens? Dla mnie tak, choćby dlatego, że poezja Różewicza nakazuje zwracanie uwagi na każde drgnięcie języka. I jeżeli OJCIEC zwraca się w *Pulapce* do FRANZA *per* „Amschel”, to chciałbym wiedzieć, dlaczego to właśnie imię się tu pojawia, tym bardziej, że jest to imię pradziadka ze strony matki, którym był Amschel Loewy. Zresztą, cała ta „sztuka teatralna” jest w interpretacji piekielnie trudna, a gdy zaczyna się rozgrzebywać jej detale, okazuje się zbiorem zagadek. Na zagadce jest też zbudowana, gdyż Kafka był i jest zagadką, powraca zresztą do niego Różewicz, podobnie jak do Paula Celana (Antschela) wielokrotnie. Tym bardziej to ważne, iż – podobnie jak w *Recyclingu* – mamy tu do czynienia z nawiązaniem do doświadczenia Zagłady: konkretnie – do wątku „żydowskiego złota” (wpisana w didaskalia postać „Człowieka z książką” czytającego opis wyrywania złotych zębów zagazowanych ofiar). (I przy okazji warto tu przywołać podnoszącą te same kwestie epistolarną powieść Anny Boleckiej *Kochany Franz*: wydaje się, że warto już dziś się pokusić o opis „Kafki polskich pisarzy” – dramat Różewicza z pewnością do tego prowokuje.)

Ale Kafka pojawia się tu raz jeszcze, w *Głodomorze*, w którym staje się symbolicznym bohaterem, gdyż, jak pisze Różewicz, „Franz K. to był autentyczny *Hungerkuenstler*”. Opowiadanie Kafki (*Ein Hungerkuenstler*) pojawiło się w 1922 roku na łamach „Die Neue Rundschau” – Różewicz mocował się z nim od roku 1956: „Książka leży teraz na stole, pod ręką; podkreślenia pochodzą z różnych lat. Czerwone, czarne, zielone. Głodomór (podkreślenie czerwone) «bleich im schwarzen Trikot»”. Znow niby drobiazg, ale ta gra kolorami w tekście Różewicza – błądy (biały), czarny i czerwony – znow się „układa” do interpretacji: to przecież (używane przez neonazistów, gdyż oficjalnie biel jest zakazana, w jej miejsce jest kolor żółty) barwy flagi niemieckiej... Czy to ma znaczenie? Czy też ja sam, mocując się z tym spotę-

gowanym w interpretacji Różewicza *Głodomorem* Kafki, dokonuję jakiejś nadinterpretacji? I pytanie nie bez znaczenia: czy takie czytanie opowiadania praskiego pisarza, jakie proponuje autor *Kartoteki*, samo nie jest przypadkiem nadinterpretacją? I wreszcie: czy można odczytywać – inscenizować – *Głodomora* Różewicza bez znajomości *Głodomora* Kafki, jak dalece tekst dramatu jest wobec swego pretekstu autonomiczny?

A jeszcze inaczej: jak dalece autonomicznie artystycznie jest Różewiczowski teatr? Gdy czytam te utwory, coraz większą uwagę zwracam na ich wymiar intertekstualny. Pociągają mnie dokonywane tu stylizacje (rozmówki z „panieńskiego pokoju” w *Białym małżeństwie*, zapis „autentycznego dziennika” w *Głosie Anonima*, „salonowe rozmówki” w scenie otwierającej *Do piachu*), zawsze pochwycone w ironiczny cudzysłów. Uwagę przykuwają didaskalia i „autorskie” komentarze do tekstów – tu, jak się zdaje, Różewicz tworzy oryginalny i nośny styl dramaturgicznej „narracji”. Z drugiej jednak strony wiem, iż te moje fascynacje dotyczą spraw dla tego pisarstwa drugoplanowych. Te dramaty bowiem, to przede wszystkim znakomita diagnoza świadomości – historycznej także – człowieka współczesnego, jego lęków i poczucia egzystencjalnej pustki. Owo przemieszanie czasu przeszłego z teraźniejszym wydaje się zatem w pełni uzasadnione – zwłaszcza jeśli pamiętać o tym, iż sztuki Różewicza „nie mają końca”, nawet wtedy, gdy ostatnia z nich stawia nas w poincie przed czarną Ścianą Śmierci.

Leszek Szaruga

Tadeusz Różewicz, *Dramat (3)*, Utwory zebrane, tom VI, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.

*Grzegorz Kalinowski*

## Zagrożona tożsamość

*Europa Benedykta w kryzysie kultur* – jest ostatnią książką kardynała Josepha Ratzingera (od 1981 roku prefekta Kongregacji Nauki Wiary a zarazem przewodniczącego Papieskiej Komisji Biblijnej i Międzynarodowej Komisji Teologicznej, a od 2002 roku dziekana Kolegium Kardynalskiego), którą napisał tuż przed wyborem na papieża. Nowy papież obrał imię Benedykta. Przywołał tym samym średniowiecznego świętego z przełomu V i VI wieku,

założyciela zakonu benedyktyńców i autora jego reguły, który w 1964 roku przez papieża Pawła VI ogłoszony został Patronem Europy.

Książka składa się z trzech części. Pierwsza *Kryzys kultur* zawiera rozważania rozpoznające źródła i istotę zjawiska współczesnego kryzysu kultur w Europie, ale także ze względu na szczególną rolę cywilizacji europejskiej w kształtowaniu losów ludzkości, uwzględnia również aspekt światowy owego kryzysu. Część druga *Prawo do życia a Europa* przynosi uwagi o sakralności charakteru egzystencji ludzkiej, godności i szacunku wobec każdego życia i zagrożeniach prowadzących do utraty tożsamości. W jednej ze swych najważniejszych książek *Śmierć i życie wieczne* kardynał Ratzinger pisał: „Specyfiką chrześcijaństwa jest przekonanie o wielkości człowieka i o powadze ludzkiego życia; są w tym życiu sprawy nieodwołalne i istnieje nieodwołalne zniszczenie. Taka jest rzeczywistość i chrześcijanin musi żyć świadomy tej rzeczywistości”. Ostatnia część *Co znaczy wierzyć* to rozważania o wierze jako fundamentalnym akcie chrześcijańskiej egzystencji. „Szalenstwo wiary” i „zakład Pascala” wobec nietzscheańskich w swej istocie pragnień takich jak: niewypowiedziana tęsknota za wiecznością, poczucie szczęścia, doznawanie rozkoszy, która nigdy skończyć się nie powinna. Ale przecież jest odwrotnie. Wszystko to, nawet jeśli jest, to jest na krótko, na mgnienie. Odpowiedzią chrześcijaństwa jest Krzyż, jako „interpretacja życia i śmierci”. Przywołuje Benedykt XVI List do Rzymian św. Pawła, w którym Apostoł odnosi się do rozpoznanego moralnego upadku tamtejszego świata: „Już nic nie ma wartości, wszystko staje się możliwe, nie ma rzeczy niemożliwych. Nie ma już żadnej wartości, zdolnej powstrzymać człowieka, nie istnieją już nieprzekraczalne normy. Liczy się tylko ja i chwila obecna”. Skutkiem tej sytuacji jest „nagi i brutalny cynizm”. Z nauki św. Pawła wynika, że prawda jest dostępna każdemu człowiekowi, ale on nie chce jej przyjąć, bo stawia zbyt wysokie wymagania, „przez nieprawość świata nakładają prawdzie pęta” – pisze Apostoł. „Kiedy człowiek stawia swój egoizm, pychę i wygodę ponad wymaganiami prawdy, odwraca się porządek (...)”, a „Jego twórczość nie jest już w służbie dobra, ale staje się genialnością i wyrafinowaniem zła”. Diagnoza św. Pawła w rozważaniach Benedykta XVI nie ma tylko charakteru historycznego, powtarza się nieustannie, określając istotę stosunku człowieka wobec Boga. Ta sytuacja ujawnia głębokie rozdarcie w naturze ludzkiej, odnosząc się do wszelkich rodzajów się w nim samym konfliktów, napięć i rozterek. Tęsknota do Boga, pragnienie Jego poznania, „wewnętrzne otwarcie duszy ludzkiej na Boga” i z drugiej strony „pociąg do zaspokajania potrzeb i do przeżywania natychmiasto-

wych doświadczeń". Wobec tej ludzkiej rzeczywistości – „półcienia” czy też „półmroku ludzkiego świata” otwiera się przestrzeń wiary.

Trzy części *Europy Benedykta...* tworzą tryptyk o wielorakich przenikających się warstwach: teologicznej, antropologicznej, etycznej, socjologicznej i historiozoficznej. Dyskurs papieża Benedykta XVI zmierza przede wszystkim do wszechstronnego opisanego duchowego kształtu współczesnego świata na przełomie tysiącleci, jego kryzysowego charakteru, a przede wszystkim do wskazania drogi, drogi do Boga, na której, biorąc udział w poznaniu innych, tworząc tłum, wspólnotę, „(...) nie jesteśmy jednak czystymi i prostymi ślepcami (...)”. „W miarę jak postępujemy ku Niemu – pisze Benedykt XVI – coraz bardziej pobudzamy w głębokości naszego własnego istnienia tę pochowaną pamięć Boga, która wpisana jest w sercu każdego człowieka.” Przeznaczeniem człowieka, o czym pisał Jan Paweł II, a także Jego następca, jest poznanie prawdy, która istotę ludzką przekracza. „Pochowana pamięć Boga” to właśnie prawda, ku której dążymy. Proces rozwoju ludzkości, o czym pisał Jan Paweł II na samym początku swej encykliki *Fides et ratio*, prowadził istotę ludzką do „spotkania z prawdą”, dokonywał się w „sferze osobowego samopoznania”, a im bardziej było ono dogłębne, tym lepiej znała ona siebie, zaś pytania o sens bycia swego i świata, były coraz bardziej natarczywe. Już napis w pogańskiej świątyni delfickiej „Poznaj samego siebie”, „świadcstwo fundamentalnej prawdy”, wyrażał podstawową powinność obowiązującą każdą istotę ludzką, wyróżniającą ją spośród wszelkich innych bytów. Nadrzędną potrzebą człowieka jest „potrzeba sensu”, ona implikuje wszelkie inne fundamentalne pytania, a – chciałoby się sparafrazować ostatni wers *Wiary* Czesława Miłosza – „Co nie ma sensu, istnieć nie ma siły”.

„Prawdziwe, najpoważniejsze niebezpieczeństwo naszych czasów – pisze Bedykt XVI – tkwi w (...) owym braku równowagi między możliwościami technicznymi a siłą moralną.” Współczesne czasy charakteryzuje dwoistość, nieprzewidywalność. Z jednej strony ogromne zagrożenia, z drugiej niezwykle możliwości dla ludzkości i świata. Człowiek zdobył panowanie nad materią, ale jednocześnie ów fakt sprawił, że ujawniły się wszelkie, destruktywne i demoniczne niemal moce, wszechobecne w różnych dziedzinach życia i osiągające niebywałe rozmiary. Wiedza, ludzkie umiejętności, ich absolutyzacja, sprawiają, że istota ludzka jawi się nie jako „istota stworzona na obraz i podobieństwo Boże”, ale już tylko jako „obraz człowieka”.

Równie niepokojący jest stan współczesnej rzeczywistości: wielopostaciowa nędza świata, nierówność społeczna, choroby, zderzenia kultur i ich kon-

sekwencje. Ostatnie lata przynoszą zagrożenia terroryzmem w skali globalnej. Te wszystkie dysonanse współczesności i coraz to nowe zagrożenia ujawniają wspomnianą dysproporcję pomiędzy rozwojem nauki i możliwościami człowieka a rozwojem jego moralnej siły, ujawniają wreszcie jego bezradność albo przeciwnie obnażają nieuzasadnione roszczenia, uzurpację, samozachwył, stan trwania w błogiej uludzie manifestujący się ucieczką od tego, co w istnieniu w tym czasie i w tym miejscu zakorzenia i owo bycie we wszelkich aspektach warunkuje.

Europa – „Kontynent chrześcijański” – snuje rozważania Benedykt XVI – przyjął u zarania swej historii chrześcijaństwo, tę obcą sobie religię, dał jej kulturalne i intelektualne podstawy i wyznaczył kierunek rozwoju, odciskając odziedziczone po grecko-rzymskiej spuściznie piętno naukowego racjonalizmu, by począwszy od renesansu a ostatecznie w oświeceniu dokonać próby wykluczenia Boga z ludzkiej świadomości. Istnienia Boga, w myśl racjonalizmu naukowego udowodnić nie można. Bóg więc, jeśli istnieje, bytuje w wymiarze wyłącznie subiektywnym, wyłącznie w sferze jednostkowych i subiektywnych wyborów, która z rzeczywistością obiektywną, empirycznie potwierdzoną, publiczną, nie ma nic wspólnego. Rozumne jest tylko to, co empirycznie dowiedzione. Ten stan dziedziczą współcześni Europejczycy. Joseph Ratzinger nazywa tę sytuację „wstrząsem świadomości moralnej”. Moralność jest jednak niezbędna, inna jest tylko droga do jej odnalezienia. Dotyczy to fundamentalnych wartości etycznych – dobra i zła. O tym co jest dobre, a co złe decydują skutki działania. Dobre jest to, co rozumne i to, co użyteczne. W Europie rozwinęła się kultura, która „jest w absolutnej sprzeczności nie tylko z chrześcijaństwem, ale z religijnymi i moralnymi tradycjami ludzkości”. Europa jest kontynentem dwóch kultur, które naznaczyły jej obecny kształt: kultury chrześcijańskiej, która się tu rozwinęła i nasz Kontynent ukształtowała oraz kultury będącej jej absolutnym zaprzeczeniem, wyrosłej na jej gruncie i w jej łonie się kształtującej. Przeciwwstawienie tych dwóch kultur ujawniło się szczególnie w trakcie obrad nad przedmową do Konstytucji europejskiej w dwóch kwestiach: odniesieniu do Boga oraz zapisie o korzeniach chrześcijańskich Europy. Powody odrzucenia tych zapisów, pomijając znane uzasadnienia, dotyczą kwestii tożsamości Europy przejawiającej się w absolutyzacji kultury oświeceniowej, która w dzisiejszej rzeczywistości uzyskała najpełniejszy kształt. Istotą kultury oświeceniowej jest prawo do wolności rozumiane jako wartość podstawowa obejmująca wszystkie sfery życia, ale w taki sposób, by nikogo nie dyskryminować, niczyich praw nie ograniczać. To, co nazywa się kanonem

kultury europejskiej zawiera wartości ważne i niekwestionowane, jednak równocześnie prowadzi do powstania „zagnatwanej ideologii wolności”, dogmatyzmu, który ostatecznie okazuje się wrogi wolności. Kultura oświeceniowa – świecka jawi się więc jako twór pełen sprzeczności, mający ambicję bycia doskonałym i niepotrzebującym uzupełnienia przez jakiegokolwiek impulsy czy wpływy kulturowe.

W dalszym ciągu wywodu Autor podejmuje próbę odpowiedzi na dwa pytania. Po pierwsze, czy istotnie doszło do powstania filozofii mającej naukowe uzasadnienie, powszechnie obowiązującej i wyrażającej rację wszystkich ludzi. Pomimo wielkich osiągnięć, których nie sposób zanegować, trzeba mieć jednak świadomość, że filozofie wywodzące się z oświecenia, filozofie pozytywistyczne są antymetafizyczne, odrzucają dyskurs o Bogu. „Oparte są na autoograniczeniu pozytywnego rozumowania” i wszędzie tam, gdzie dochodzi do uogólnień, konsekwencją jest „okaleczenie człowieka”, jego niepełność. Taka wizja człowieka i świata wylania się z filozoficznych systemów oświeceniowych, a ich znakiem staje się właśnie owa niepełność, fragmentaryczność, ułamkowość. Pozytywistyczne filozofie zawierają ważne elementy prawdy, są jednak charakterystyczne dla współczesnego Zachodu, i nie mogą być ostatnim słowem filozofii, twierdzi kardynał Ratzinger. I drugie pytanie, czy „filozofia racjonalistyczna musi odsuwać swoje korzenie w obszar przeszłości”. Odpowiedź jest również negatywna. Przydanie pełni wszelkiej racjonalistycznej filozofii możliwe jest wyłącznie przez odwołanie do fundamentów, z których się wywodzi, a więc korzeni chrześcijańskich. Nie ma obecnie filozofii ściśle racjonalnej, kompletnej i powszechnie uznanej, nie istnieje wreszcie powód, aby jej korzenie odrzucić w imię, jak się okazuje, źle pojętej tolerancji. Zapisy w Konstytucji europejskiej, co wynika z wywodów Benedykta XVI, są świadectwem błędnej koncepcji człowieka degradującej go poprzez ustanowienie dyktatu rozumu. Jednocześnie pamiętać trzeba, że owe wnioski nie negują ideologii oświecenia. Chrześcijaństwo jest jednak „religią Logosu”, a więc „religią według rozumu”, zaś oświecenie jest dzieckiem chrześcijaństwa. Sobór Watykański II uwydatnił głęboką zgodność chrześcijaństwa z oświeceniem poprzez wspólnotę fundamentalnych wartości oraz podstawową funkcję intelektu.

Niebezpieczeństwo całkowitego upadku człowieka polega dziś – zdaniem Benedykta XVI – na „próbach tworzenia przez człowieka rzeczy ludzkich przy pełnym pominięciu Boga”. Zagrożone są podstawowe wartości – dobro, człowieczeństwo, godność ludzka. „(...) ten, kto nie potrafi znaleźć

drogi akceptacji istnienia Boga, powinien przynajmniej starać się żyć i tak ukierunkować swoje życie, jak gdyby Bóg istniał – *veluti si Deus daretur* – oto rada Pascala dla niewierzących przyjaciół.

Najistotniejsze w czasach degradacji kultury i człowieka to, zdaniem Autora, poszukiwanie ludzi, którzy swą wiarą dawali świadectwo Jezusowi, z którego wyrosła cywilizacja Zachodu. Postacią taką jest Benedykt z Nursji, „(...) który w czasach degradacji i upadku zagłębił się w skrajnej samotności i potrafił po wielu duchowych oczyszczeniach, jakie musiał przeżyć, aby wspiąć się ku światłości – powrócić i założyć Monte Cassino, miasto na górze, które po wielu zniszczeniach zjednoczyło siły, z których powstał nowy świat. W ten sposób Benedykt, podobnie jak Abraham, stał się ojcem wielu narodów”.

Istnieje kilka wyraźnych znaków historii, na co zwraca uwagę we *Wstępie* do książki Josepha Ratzingera o Leon Knabit OSB: Jan Paweł II zakończył swą ostatnią pielgrzymkę do Polski właśnie odwiedzinami benedyktyńskiego Tyńca. Kardynał Joseph Ratzinger tuż przed wyborem na papieża kończył pisać książkę *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, a po konklawe 19 kwietnia, kiedy został wybrany Namiestnikiem Chrystusowym, przybrał imię Benedykta. Te widome znaki stają się nie tylko niepojętą konfiguracją zdarzeń, ale także wskazują trudną, ale być może jedyną drogę ocalenia po kataklizmach XX wieku jawnie zaprzeczających deklarowanemu humanizmowi i ideom braterstwa i miłości, głoszonym iluzorycznym wizjom pokoju.

Benedykt z Nursji zanim rozpoczął swą działalność pograżył się w samotności i milczeniu. To była droga wewnętrznego oczyszczenia. Potem przysłała moc, która zrodziła twórcze impulsy, „czyniąc Europę żywym kontynentem”. Czasy Benedykta z Nursji – VI wiek w historii Europy to okres zagrażającej kontynentowi fali mroku i irracjonalizmu. Ale ta noc wtedy nie nadeszła.

Ten sam Benedykt od 1964 roku jest patronem Europy, jest więc patronem wszystkich jej mieszkańców w tym także tych zagubionych, wątpiących, trwających w iluzji, tych którzy stali się agnostykami, relatywistami, postmodernistami, tych wszystkich, którym być może wrócona będzie pamięć skąd przychodzi, a co z tym darem uczynią pozostanie tajemnicą.

Grzegorz Kalinowski

**Joseph Ratzinger**, *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, wstęp o. Leon Knabit OSB, Marcello Pera, przełożyła Wiesława Dzieża, Edycja świętego Pawła, Częstochowa 2005.



## NOTY O KSIĄŻKACH

\*

Obszerny wybór wierszy Izeta Sarajlicia (1930–2002), ukazuje tego popularnego jugosłowiańskiego, pochodzącego z Bośni, poetę jako wrażliwego liryka, doskonale wczuwającego się w atmosferę powojennego państwa, a jednocześnie ciepło odnoszącego się do spraw rodzinnych, ściśle prywatnych. Pierwsze utwory pochodzą z końca lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych i noszą na sobie wyraźne ślady wojennych wspomnień. Ale już stosunkowo wcześnie pojawia się w tej twórczości wątek miłosny. Wiersze poświęcone żonie, która stała się bohaterką prozy poetyckiej *Kocham bardzo*, wydanej w Polsce w 2000 i 2003 roku, należą do najbardziej charakterystycznych utworów Sarajlicia, a jednocześnie do klasyki jugosłowiańskiej poezji erotycznej. Zdziwiająco tradycyjny w opisie swej miłości niczego nie zatracił z prawdy wzruszenia i intensywności uczuć. Powołując się na poetów rosyjskich, a także Gałczyńskiego i Tuwima bośniacki autor tworzy specyficzną kronikę swojego zakochania, przy tym nigdy nie zapomina o Sarajewie, z którym łączą go najważniejsze wspomnienia. Powie o nim: „W tym mieście może i nie byłem najszczęśliwszy./lecz wszystko tu jest moje i zawsze mogę/spotkać choć jednego z was których kocham”.

Sarajewskie wiersze tchną optymizmem i radością istnienia. Opisują rzeczywistość zwykłą i szczęśliwą. Stosunek ten zmieni się dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych, po wybuchu wojny domowej i oblężeniu miasta. Dawne przyjaźnie rozsypały się, ukochana żona umarła, idea powszechnej tolerancji legła w gruzach. *Sarajewski tomik wojenny* oraz *Księga pożegnań*, skąd pochodzą te wiersze, stają się niespodziewanym dopełnieniem wcześniejszych utworów. Sarajlic nie ukrywa: swoje fascynacje, złości, pretensje przelewa na papier bez żadnego kamuflażu. Tworzy poezję autentycznej szczerości, unikając niedopowiedzenia czy metaforycznej maski.

Autorka wyboru umieściła w zbiorze wiele wierszy o Polsce. Sarajlic pisze o naszym kraju, jego poetach z nieukrywaniem zachwytem. To niecodzienne, przynajmniej, uczucie, wyraz fascynacji kulturą, która zawsze w Bośni i Hercegowinie, szerzej Jugosławii, cieszyła się ogromną estymą, czego ślady pozostały także w utworach literackich. Najciekawsze jest to, że poeta szuka w niej bliskich sobie wartości i mówi o nich spontanicznie, bez śladu zadzi-

wienia. Taki stosunek świadczy o przekroczeniu dystansu, jaki powstaje w momencie zainteresowania się innymi doświadczeniami literackimi.

Warta omówienia jest także jego nieukrywana miłość do idei komunistycznej, co było powodem napaści na poetę po upadku Jugosławii. Sarajlić, w przeciwieństwie do wielu innych, nie tuszuje ani swojej przeszłości, ani swego zauroczenia (mam na myśli ostatnią fazę jego twórczości). Wiara poety wynika z traumy wojennej i naiwnego przeświadczenia o sile porozumienia ponad podziałami. To skutkowało, niestety, może wymuszonym cenzurą, milczeniem o nieprawościach systemu. Z wierszy Sarajlicia przebija wyłącznie perspektywa optymistycznych przemian, a jeśli pod koniec życia w momencie duchowego kryzysu po 1991 roku wyłoniło się poczucie klęski, to ma ono swoje źródło w rozgoryczeniu postawami znanych osób, często znajomych i przyjaciół. Ale poetycka naiwność, wynikająca z otwartości i wiary w ludzi, paradoksalnie broni się w tej poezji siłą lirycznej emocji. U Sarajlicia nie ma jałowej publicystyki, każdy wiersz przynosi autentyczne przeżycie, często nie pozbawione ironii. Nic też dziwnego, że w poezji Sarajlicia filozofia tolerancji zwyciężająca piekło nacjonalizmu nie ma wcale konotacji politycznych. Jego jugonostalgia bierze się z pochwały życia i zwykłej, ludzkiej przyjaźni: „Ja wyżywam się w pisaniu, /zwłaszcza gdy czas niepogody /i gdy życie przynęgniata /jakimś radosnym smutkiem. /Czyż nie lepiej jednak spędzić jeden wieczór /z przyjaciółmi, /niż napisać za biurkiem /choćby i *Hamleta*?”.

J.K.

**Izet Sarajlić**, *Szukam ulicy dla mego imienia*, wiersze wybrała Danuta Ćirlić-Straszyńska, przełożyli Danuta Ćirlić-Straszyńska i Marian Grześczak, Seria Meridian, Fundacja Pogranicze, Sejny 2005.

\*

Wewnętrzny świat pisarza ukazany w błyskach skomplikowanych zdań i akapitów, przez które bystry czytelnik może podejrzeć z jakich to piekielnych i czyścicowych czeluści powstają arcydzieła.

W pierwszym szkicu pt. *Autobiografia jako program pracy* (1941) Hermann Broch (1886–1951) podejmuje główny dla swojej twórczości temat, aktualny w prawie każdej epoce – rozpad wartości. Analizując historię tego problemu, wyjaśnia logikę wewnętrzną całego swojego dzieła. O jego życiu wewnętrznym i prywatnym z tej „autobiografii” nie dowiadujemy się prawie nic. Pisze

o teorii Ligi Narodów, o teorii demokracji, ekonomii politycznej i teorii psychozy mas, ale mówi także o wewnętrznych metafizycznych impulsach, o potrzebie metafizycznej, której nie sposób zmusić do milczenia i która zakorzeniła się w duszy ludzkiej, a dobry dostęp do niej ma sztuka poetycka, która podejmuje misję poszukiwania Boga. „Sztuka poetycka legitymuje się wypełniającą człowieka metafizyczną realnością, która penetruje, kiedy racjonalne środki myślenia nie wystarczają”, mówi autor *Śmierci Wergilego*.

Dwa następne teksty: *Autobiografia duchowa* (1942) i *Suplement do mojej autobiografii duchowej* (1943) są bardzo prywatną, wręcz intymną autoanalizą, wprowadzeniem w podstawy całego duchowego kramu autora *Niewinnych*. Mówi o swojej neurastenii, o rozdzierających konfliktach sumienia, o głównych kompleksach, które miały zasadniczy wpływ tak na jego życie jak i na twórczość. Biorąc za punkt wyjścia wynikającą z tych kompleksów niemoc (tzw. wyimaginowana impotencja), przeciwstawia się jej, aby dowiedzieć się, jakie mogą być rzeczywiste możliwości wpływania i oddziaływania, to znaczy mocy. Dobrze zdaje sprawę, ze swojej podtrzymywanej przez kompleksy depresji, co doprowadziło do „głębokiego rozszczepienia osobowości”. Ale bez tych głównych kompleksów nie byłoby arcydzieł Brocha – jego stosunek do pracy pisarskiej odzwierciedla relacje z matką, a te dwie negatywne tendencje równoważy „ogromna moc nadziei” (na podstawie swojej neurastenicznej kondycji, wyrażającej się także, jeżeli nie głównie, w życiu erotycznym, Broch stał się „fachowcem, specjalistą od nadziei”). Hannah Arendt, która go dobrze знаła, po jego nagłej śmierci opisywała go jako kogoś, kto „rozpaczliwie uwikłany w sieci wielorako spletanego życia” przypominał „podstarzałego jarmarcznego sztukmistrza”, którego „zawód polega na tym, by dać się związać, a następnie pokazać, jak wspaniale potrafi się uwolnić z najmocniejszych więzów”.

Broch mówi o obowiązku świadczenia prawdy i propagowania prawdy, o duchowym radykalizmie i surowej samokontroli, o kompromisach i o wielkiej sile duchowej (tu: przykład Goethego), która jest przy nich konieczna, o autodestrukcji i o zasobach energii życiowej, o konfliktach sumienia i o ascezie. Duży ładunek jest w tej książeczce i warto przebrnąć przez te zdania i akapity, aby zbliżyć się do świata twórcy *Kusiciela* i *Lumatyków*.

K.M.

**Hermann Broch**, *Autobiografia duchowa*, przygotował do druku Paul Michael Lützeler, przełożył Sławomir Blaut, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2005.

\*

W tych listach obcujemy z Chopinem, poznajemy go i przyzwyczajamy się do niego, staramy się go pojmować, a przynajmniej jakoś zbliżyć się do tej wielkiej, bardzo realnej i wielce enigmatycznej postaci. Chopin w swoich listach jest naturalny, pisze tak, jakby mówił, jakby rozmawiał z kimś albo monologował, nie pozuje, przed nikim niczego nie udaje. Jego styl jest jasny i wyświeśla go, o ile jest to możliwe, bez zakłóceń czy zniekształceń. Daj, Panie Boże, wielu pisarzom taką jasność, lotność i językową skuteczność w snuciu myśli, zapisie uczuć, ekspresji siebie i swoich poglądów. Język, styl, szyk wyrazów czynią z tych listów utwory literackie fragmentami o dużej wartości artystycznej, a zawsze o dużej wartości poznawczej. Z około trzystu pięćdziesięciu listów i liścików Chopina mamy tu reprezentatywny wybór – około sto dwadzieścia listów (w większości fragmentów), które dobrze oddają najważniejsze tematy i wątki całej tej korespondencji, ukazując Chopina wielostronnie i wielomiarowo. Głównymi adresatami są jego najlepsi przyjaciele, nauczyciel kompozycji – Józef Elsner i rodzina. Całość dzieli się w naturalny sposób na dwie części: listy do 1843 roku (do listu do George Sand z 26.11.1843) i listy od 1844 roku (od tego roku rozpaczliwie zaczyna pogarszać się zdrowie Chopina i jego życie zaczyna gasnąć – zmarł 17.10.1849 roku w wieku 39 lat).

Najpierw są listy chłopca, a wśród nich „Kurier Szafarski” – zadziwia lekkość i naturalność stylu u tego czternastolatka, gry słów, kalambury, niezwykle poczucie humoru, błyskotliwa inteligencja, spostrzegawczość („te wszystkie drobnostki, co wiesz, ile odcienia każdej nadają rzeczy”), różne zabawy i droczenia. Jakaż rozpiętość nastrojów i sensów jest w tych młodzieńczych listach, na przykład taki fragment: „Od tygodnia nicem nie napisał ani dla ludzi, ani dla Boga. Latam od Anasza do Kafjasza i dziś jestem u Wincengrodowej na wieczorze, skąd jadę na drugi do panny Kickiej. Wiesz, jak to wygodnie, kiedy spać się chce, a tu proszą o improwizację. Dogódźże wszystkim!”. Ironia, autoironia, satyryczne obrazki, zaskakujące puenty. Uwagę zwraca opis Torunia z 1825 roku.

O sobie mówi: muzyk, fortepianista, „w łepetynie mam tylko klawisze”. W roku 1829 z Wiednia pisze tak: „Zdrów jestem i wesół. Nie wiem, co to jest, ale Niemcy mi się dziwią, a ja im się dziwię, że oni się mają czemu dziwić”. Jak przedziwnie zaczyna i kończy listy! Czy jest pomaptyczny? Przesadny? Egzaltowny? Nienaturalny? Ależ nie! Jest w nim tyle ekspresji i takie

rozpiętości (np. patrz opis przeżyć w kościele św. Szczepana w Wiedniu, albo ten fragment pisany w Stuttgarcie po 8 września 1831 roku). Zna swoją wielkość, ale w listach ciągle pomniejsza siebie i swoje (i swojej muzyki) znaczenie (tak jakby czekał zaprzeczeń, ale może nie).

Druga część jest bardziej ascetyczna, chociaż wcale nie mniej malownicza. Chopin żyje w swoich urojonych przestrzeniach (*espaces imaginaires*) i jak pisze, wcale się tego nie wstydzi, bo jak mówi polskie przysłowie: „przez imaginację pojechał na koronację” – „a ja prawdziwy ślepy Mazur”, dodaje. Żyje mocno w czasie – „Dni moje migają jak błyskawice”, pisze na kilkanaście miesięcy przed śmiercią. Wie, że umiera: „– Ja już się smucić ani cieczyć nie umiem – wyczułem się zupełnie – tylko wegetuję i czekam, żeby się prędzej skończyło”, pisze z Londynu w lipcu 1848 roku. Jakby na ironię, cudem unika śmierci w katastrofie karety (patrz: list do Wojciecha Grzymały z września 1848 roku). Do tegoż adresata niebawem napisze: „napisałem rodzaj porządku z moimi gratami do zrobienia w przypadku, gdybym gdzieś zdechł. (...) Świat ten mi jakoś mija, zapominam się, nie mam siły; (kreślenia) jeżeli się wzniosę trochę, to spadnę tym niżej...”. Ten wybór zamykają fragmenty listów do Delfiny Potockiej (m.in. o Bachu, Mickiewiczu i Norwidzie).

K.M.

**Fryderyk Chopin**, *Wybór listów*, opracował Zdzisław Jachimecki, „Skarby Biblioteki Narodowej”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2004.

\*

Czy te listy mówią coś nowego i ważnego o Witkacym? Moim zdaniem nie, chociaż pokazują go w nowej wiązce światła – w dziwnej historii jego poronionego małżeństwa z Jadwigą Unrużanką, ekscentryczną wnuczką Juliusza Kossaka. Tak, to jest „ten sam” Witkacy, tu w roli „mężyka” Witkasia, zrozpaczony i zawadiacki. Ona, stara panna na wydaniu, nie kochała go, a on chciał wziąć z nią ślub po pijanemu albo pod narkozą. Dla obojga było to małżeństwo z rozsądku. I jak się okazało, było to prawie od początku małżeństwo głównie korespondencyjne (od 1925 roku żyli w separacji, ona mieszkała w Warszawie na ulicy Brackiej, a on – w Zakopanem). Witkacy napisał do swojej żony tysiąc dwieście siedemdziesiąt osiem listów, kartek pocztowych, widokówek i telegramów (w tym tomie dotyczącym lat 1923–1927 jest ich

dwieście trzydzieści osiem, a planowana jest edycja jeszcze trzech części – do 1939 roku); jej listy do niego zaginęły. I tak on tu jest głównym aktorem: „Jesteś biedna, malutka, potworkowata istota zabląkana wkoło moich wydarzeń, których nigdy nie pojmiesz”, pisze w jednym z listów.

Ciągle jest smutny albo zrozpaczony, w „stanie marmelady” albo zapaści, zaplątany w gąszczu swojej psychofizjologii, zasupłany w swoich czarnych i złych myślach. Raz po raz, po kolejnym pijaństwie czy „orgii”, chce zacząć NOWE ŻYCIE – Nowe Życie na Wielką Skalę. Jedynym ratunkiem jest dla niego praca: malowanie i pisanie. Maluje mnóstwo portretów, którymi zarabia na życie, pisze *Pozegnanie jesieni*. „Nic nie jest warte życia oprócz pracy artystycznej”, zapisuje w kwietniu 1923 roku.

Soli takie dziwne i na swój sposób piękne zdania, jak na przykład: „O ile zgodzisz się, abym pisał bez sensu, mógłbym pisać bardziej bezpośrednio” (ale obok wspomina, że „w granicach wewnętrznej przyzwoitości”). „Cała seria przypadków zmusza mnie do walki z nieistniejącymi wcieleniami mojego przeznaczenia.” „Przestałem sobie robić cokolwiek bądź z czegokolwiek bądź.” „Moją winą jest to, co nie jest moją winą.” „Nawet gdybyś chciała, nie chciałabyś, boby to było zbyt niewygodne dla Ciebie.” Wiele jest tu takich i im podobnych zdań.

I wszechobecna jest rozpacz, i czarna rozpacz: „Bezsens obecnej mojej sytuacji życiowej jest wprost potworny”. „Wiem to, że jestem zawsze zupełnie sam.” „Walczę z ostateczną rozpaczą życiową.” „Pokonałem atak rozpaczyci życiowej I kl. Może największy, jaki kiedy miałem. Może pójdę z Marcelim w góry. M u s z ę się odrodzić. Inaczej skończę samobójstwem albo bzi-kiem.” „Za tydzień przekręcę się pewno zupełnie albo sfiksuję z powodu sprzecznych stanów psychicznych.” „Jestem w stanie pełnego stężenia od środka, czuję się jak ryba w galarecie, z tym że cały świat jest galaretą.” „Jestem zamknięty w lochu i patrzę na świat przez szparkę zasnutą pajęczyną.” „Walczę z nudą metafizycznego rzędu, bo mi wszystko zbrzydło – i «moje własne brednie i chwistki wszystkie, i peipery».” „Już nie umiem zużytkować czarnej strony mojej duszy – trzeba przejść na białą.” „Nie mam co pisać, bo całą siłę zużywam na opanowanie siebie. Wczoraj miałem napad met[afizycznej] nudy tak strasznej, że mógłbym się zabić – ale nie chciałem. Muszę przebić się na drugą stronę. Czy coś będzie na tej drugiej stronie? Nie chce mi się jeszcze rezygnować.” „Już mi się nie chce. Jestem w okropnym stanie. Ledwo łązę, melancholia wściekła. Nic mnie nie cieszy. Wszystko jest do dupy. Koniec.” „Mam absolutną pewność, że życie moje jest skończone

i że czekają mnie teraz tylko coraz gorsze męki. Lepiej byłoby teraz rozpic się i zakokainować, ale ze względu na Matkę nie mogę tego wykonać." „Dziękuję za «kaplimęty», ale brzmią one dla mnie tragicznie." „Żadnej nadziei. Szereg bezsensownych dni, śmierci za życia." „Czyż wszyscy tak ciągle cierpią jak ja. Zaczyna to być zupełnie nudne." Etc. Ale w błyskach widzeń albo zdarzeń przesywa te ponurości i dołowania słynny witkacowski humor, co dobrze widać w tej zbitce: „Rozpacz życiowa. Z zaciśniętymi zębami przeżywam dzień pisząc, przepisując, chodząc na spacer (po co?) i mówiąc. Zupełnie niepotrzebnie. Po co? Zaczynam c[alkiem pow]ażnie myśleć o samobójstwie, to te formy życia zbrzydły mi ostatecznie, a nie widzę żadnej możliwości stworzenia innych = brnięcie w coraz gorszą materialną nędzę. Oczywiście kpię sobie z tego wszystkiego i piszę z zapałem powieść. Zapewne chwilowy upadek na tle NP. Durchhalten.

Ale mam pecha. Wczoraj, kiedy robiłem pipi w lesie i zapatrzyłem się na krajobraz, bąk koński uciął mnie w kutasa. Spuchło to jak balon i myślałem, że odpadnie. Ale jodyna i Staroniewicz uratowali to cenne utensylium dla dobra przyszłych pokoleń. Dziś jest tylko czerwone, ale może jeszcze odpadnie. Jak odpadnie, to Ci przyszlę w formalinie".

Przed nami jeszcze tysiąc czterdzieści listów, kartek pocztowych, widokówek i telegramów W. do N.N., świadectwo jego „piekielnie intensywnego życia", tu w nowej wiązce światła – w dziwnej historii jego poronionego małżeństwa.

K.M.

**Stanisław Ignacy Witkiewicz**, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku Anna Micińska, opracował i przypisami opatrzył Janusz Degler, *Dzieła zebrane*, tom XIX, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

\*

W sumie: piętnaście listów Herberta i siedemnaście listów Barańczaka – dwa listy pochodzą z 1972 roku i dotyczą druku wierszy Herberta w poznańskim „Nurcie", a pozostałe – z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Są to w większości listy towarzyskie, a więc teksty miłe i lekkie. Wyłomem jest długi list Herberta z Paryża z 6 sierpnia 1990 roku, w którym poeta przedstawia szczegóły związane z jego współpracą z PAX-em („cały jestem z ciemnej materii, z krótkimi, jasnymi przebłyskami w mózgu"), a w dwóch

postscriptach mówi o zatrważającym stanie języka w kraju („Zbarbaryzowaniu uległa sama tkanka polszczyzny i jest on teraz jak mowa niepiśmienenego plemienia”), o nowym, „tajemniczym” kanonie współczesnej literatury polskiej i o PRL-u (rozważania historyczne i estetyczne) z dodaniem wiersza pt. *Na Kongres Pokoju* z PAX-owskiej antologii, którą nazywa rarytasem polityczno-religijnym.

Spodobała mi się uwaga Herberta o poezji Larkina: „ten rodzaj szarości, który dotyka metafizyki” oraz cytat z „mego Mistrza Elzenberga”: „W skali kosmicznej wszelka walka jest z góry przegrana, mimo to należy walczyć, zwłaszcza o wielkie sprawy ludzkie. «Wartość walki tkwi nie w szansach zwycięstwa sprawy, w imię której się ją podjęło, ale w w a r t o ś c i tej sprawy»”.

W dodatku faksymilia pięciu wierszy Herberta, jego szkic o Brodskim i listy do Barbary Toruńczyk oraz do Adama Michnika.

M.W.

Zbigniew Herbert, Stanisław Barańczak, *Korespondencja (1972–1996)*, z faksymiliami listów, zapisków, wierszy dla przyjaciół oraz aneksem, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2005.

\*

Najkrótsza charakterystyka wydanej przez „Zeszyty Literackie” książki *Jan Nowak-Jeziorański. Głos wolnej Europy* wyszła spod pióra jej redaktorki – Barbary Toruńczyk: „Chciałabym upamiętnić Jana Nowaka takim, jakim był w relacjach z nami”, gdzie „my” to „ludzie opozycji demokratycznej” – Stefan Kisielewski, Wojciech Karpiński, Adam Michnik i Toruńczyk właśnie. Dobór autorów sprawił, że ta niewielka książeczka jest istotnym głosem upamiętniającym działalność Kuriera z Warszawy. Być może należałoby w tym miejscu zapytać, czy to upamiętnienie jest potrzebne? Czy Jan Nowak-Jeziorański nie zajął już godnego siebie miejsca w emigracyjnym (a także krajowym) panteonie, gdzie towarzyszą mu tacy wielcy, jak Jerzy Giedroyc czy Czesław Miłosz? Paradoksalnie odpowiedź winna być przecząca. W czasach, w których nieustannie ogłaszany jest kryzys autorytetów, poziom czytelnictwa spada na leb na szyję, a wartości jak „patriotyzm”, „obowiązek”, „poświęcenie” zostały odłożone do lamusa, mówienie o ludziach takich jak Nowak-Jeziorański staje się nagłą potrzebą chwili i czynić to należy nawet nie ze względu na pamięć o tych, których wspominamy, ale ze względu na tych, którzy idą po nich, często nawet nie wykazując



chęci odwoływania się do swoich poprzedników. Świadomość tego mają autorzy tekstów przywoływanych w książce i dlatego wskazują na te osiągnięcia i sfery działalności Nowaka, które po latach nadal zachowują swoją niezaprzeczalną wartość. Nie oznacza to, że w swych ocenach są bezkrytyczni, a ich teksty stanowią jedynie apologię postaci i dokonań wieloletniego szefa RWE (choć – co zrozumiale – w szkicach tych dominuje ton laudacyjny). Adam Michnik, podkreślając, że ich drogi polityczne z czasem się rozeszły dodaje, że Kurier z Warszawy „nie był aniołem. Nie był nieomylny. Popełniał błędy. Na wyjątkowo ohydne i plugawe ataki komunistycznej propagandy nie zawsze potrafił reagować z rozumnym chłodem”. Podobnie Wojciech Karpiński stwierdza: „nie zazdrozczę jego podwładnym, ale i nie zazdrozczę jego przełożonym. (...) sam Jan Nowak, świetny publicysta, miewał kłopoty z Nowakiem, impetycznym dyrektorem, gdyby nie przypadkowa «unia personalna»”. A i Barbara Toruńczyk wspomina: „Mówiono, że w pracy był apodyktyczny. Mówiono, że miał usposobienie choleryka. Że był roztrzepany i zapominalski. Że bardzo źle prowadził samochód. Że łatwo sprowadzał na siebie kłopoty i że zawsze towarzyszyło mu szczęście”. I rzeczywiście – postać i działalność Jana Nowaka-Jeziorańskiego przez lata budziła, i nadal budzi wiele kontrowersji. I nie chodzi tu tylko o to, że był on solą w oku przedstawicieli władz PRL-u. Także ludziom mu życzliwym nie podobały się niektóre z jego wypowiedzi czy zachowań. Bez względu jednak na to, na ile z jego decyzjami się zgadzali, a na ile je odrzucali, podkreślali jedno – Jan Nowak-Jeziorański był człowiekiem, którego znamionowały życzliwość, konsekwencja w działaniach i *last but not least* ogromne poświęcenie dla sprawy polskiej.

Sześć drobnych szkiców, trzy krótkie teksty Nowaka i garść korespondencji, jaką wymienił z Barbarą Toruńczyk – składają się na tę ważną i potrzebną książkę.

R.M.

*Jan Nowak-Jeziorański. Głos wolnej Europy*, wybór, opracowanie i redakcja Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2005.

\*

Światowy bestseller – książka dla wierzących, niewierzących i poszukujących: *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, wykład doktryny, wiary-

godne narzędzie, cenna pomoc, fundamentalna rzecz dla chrześcijan. Jest to książka trudna, chociaż podana w przystępnej i atrakcyjnej formie pytań i odpowiedzi: pięćset dziewięćdziesiąt osiem krótkich pytań i zwięzłych odpowiedzi podzielonych, tak jak *Katechizm*, na cztery części – wykład *Credo*, omówienie siedmiu sakramentów, komentarz do Dziesięciu przykazań i analiza modlitwy *Ojciec Nasz*. Jest to rodzaj *vademecum* z indeksem składającym się z około pięćuset hasel. W swojej strukturze *Kompendium* odzwierciedla wiernie treści oraz język *Katechizmu Kościoła Katolickiego*, ogłoszonego w 1992 roku przez Jana Pawła II, jest jego udanym skrótem, pełną i wierną syntezą, dobrą zachętą do jego pogłębionej lektury (to *Kompendium*, podpisane przez Benedykta XVI, powstało z woli i z inspiracji Jana Pawła II). Jak napisał Benedykt XVI: „(...) z uwagi na swoją zwięzłość, jasność i integralność adresowane jest także do tych, którzy żyjąc w świecie nieuporządkowanym i pod wpływem różnorodnych przekazów, pragną poznać Drogę Życia, Prawdę, powierzoną przez Boga Kościołowi przez Jego Syna”.

Całość wzbogacona jest o piętnaście reprodukcji malarstwa sakralnego (m.in. van Eyck, El Greco, ikony i mozaiki) z teologicznymi komentarzami, najważniejsze modlitwy po polsku i po łacinie oraz tak zwany mały katechizm – krótkie zestawienie prawd nauki katolickiej. Jednym rzutem oka można tu objąć całą panoramę wiary katolickiej.

M.W.

*Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, przekład z języka włoskiego ks. prof. Roman Murawski, ks. dr Jan Nowak (opisy ikonograficzne), Wydawnictwo IEDNOŚĆ, Kielce 2005.

\*

Pierwsze pełne i poprawione wydanie szeroko znanej w świecie książki Andre Frossarda „*Nie lękajcie się!*”. Żywy, budujący dialog Jana Pawła II z francuskim dziennikarzem, wychowanym w ateistycznej rodzinie (ojciec był przewodniczącym Komunistycznej Partii Francji), który w wieku dwudziestu lat doznał nawrócenia, co opisał w książce pt. *Spotkałem Boga*. Około siedemdziesiąt pytań i odpowiedzi, w których zbliżamy się do Jana Pawła II, staramy się z Nim myśleć i odczuwać, wędrować przez meandry i labirynty współczesnego świata. To, co mówi Ojciec Święty, konfrontujemy z własnym doświadczeniem. Co to jest wiara? Papież mówi, że jest to dar, rzeczywistość

wewnętrzna (wewnętrzny wysiłek ducha szukającego odpowiedzi na pytanie o tajemnice świata i człowieka), osobista i osobowa odpowiedź na słowo Boga wypowiedziane w Chrystusie – Słowie Wcielonym: „Przyjmując to Słowo, przyjmujemy w nim Boga, który przez nie objawia Siebie”. „W wierze dana nam jest w sposób niewidzialny Rzeczywistość, która stanowi równocześnie Przedmiot naszej nadziei.” Jan Paweł II mówi o fundamentalnym znaczeniu modlitwy, o roli rozumu i Objawienia.

Czym jest wolność? Czym są: kłamstwo i sceptycyzm? Czym jest prawda? („poznacie prawdę, a prawda was wyzwoli”, mówi Chrystus – J 8,32.) Czym jest grzech, czym jest zło i jaki jest jego sens? Czym jest nawrócenie (*metanoia*)? – słowo typowe dla Ewangelii; Kościół stara się działać w duchu tego słowa.

Pytany o nadzieję dla świata, Jan Paweł II odpowiada: krzyż („*Stat crux, dum volvitur orbis*” – „Stoi krzyż, podczas gdy obraca się ziemia”). „Wewnątrz świata, który Mu się sprzeciwia, Chrystus buduje Królestwo, które przerasta świat.” Nadzieję świata trzeba wydobyć ze „Słowa objawionego, z samej głębi Bożej ekonomii, która jest objawiona tym Słowem”.

Te rozmowy toczyły się w latach 1980–1981. Ostatni, szósty rozdział dotyczy pamiętnego dnia 13 maja 1981 roku, mówi o cudach tego dnia, w którym wydarzył się zamach. Jest to przejmujące, przerażająco zwykle świadectwo, obok którego nikt rozumny nie może przejść obojętnie.

„Staję się tym, kim jestem” – odpowiadał Demokryt, gdy pytali go o nowiny. To jest dobre motto dla tej książki pod szeroko znanym tytułem „*Nie lękajcie się!*”.

K.M.

Andre Frossard, „*Nie lękajcie się!*”. Rozmowy z Janem Pawłem II, przekład Anna Turowiczowa. Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

\*

Pokolenie Jana Pawła II w świetle tekstów (homilli, orędzi, przemówień i rozważań) Jana Pawła II i także Benedykta XVI i w fotografiach Adama Bujaka i Arturo Mari. Chronologicznie: od I Światowego Dnia Młodzieży w Rzymie (1986), poprzez kolejne Światowe Dni Młodzieży w Buenos Aires (1987), Rzymie (1988), Santiago de Compostela (1989), Rzymie (1990), Czę-

stochowie (1991), Rzymie (1992), Denver (1993), Rzymie (1994), Manili (1995), Rzymie (1996), Paryżu (1997), Rzymie (1998, 1999, 2000 – Rok święty, 2001), Toronto (2002), Rzymie (2003, 2004), aż do XX z kolei – w Kolonii 2005, jeszcze ze słowem Jana Pawła II. Widzimy bogactwo tego dialogu, jakiego świat nie widział: papież rozmawia z młodzieżą, która go pilnie słucha i wiernie idzie za Jego słowami, które potwierdzają Jego miłość i świadectwo – aż do końca i dalej, bo przecież ta droga jest dalej otwarta, co pokazały Dni w Kolonii (fotografie z Kolonii zajmują ponad jedną trzecią objętości tego starannie wydanego albumu, a z niektórych Dni jest tylko kilka fotografii).

Piękny, pełen ważnych treści album – dobra pamiątka i dobry znak dla młodych całego świata na długą drogę.

M.W.

*Pokolenie J.P. II*, teksty Jan Paweł II, Benedykt XVI, fotografie Adam Bujak, Arturo Mari, kompozycja wydawniczo-graficzna i redakcja Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2005.

\*

Nowy *Słownik etymologiczny języka polskiego!* Jest to tym większe wydarzenie, im dłuższy i większy jest kryzys badań etymologicznych języka polskiego. Jak żyć (mówić, pisać, komunikować się) bez dobrych i bardzo dobrych słowników różnego rodzaju? Co czynić w tym zalewie językowej tandety i bylejakości, które obecne są prawie wszędzie, już także w literaturze. Publikowane słowniki są miałkie i rozstrojone tak jak współczesna polszczyzna. Co robić?

Nie narzekać. Są stare dobre słowniki, jest dobra literatura. Trzeba czytać i nie dopuszczać do siebie bełkotu, który jest karą boską i nieszczęściem.

Mamy nowy *Słownik etymologiczny języka polskiego* i jest to na pewno wydarzenie, bo jest to pierwszy tego typu słownik (kompletny, bo od A do Z) od czasów Aleskandra Brücknera, czyli od 1927 roku. Dziewięćset stron i ponad cztery tysiące sześćset haseł, ale to i tak mało, minimum tego, co powinno być. Po Brücknerze był właściwie tylko Słowski, który nakładem Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego w Krakowie wydał w latach 1952–1982 pięć tomów swojego *Słownika* (do litery Ł), wprowadzając różne ważne innowacje w stosunku do Brücknera. Słowniki Bańkowskiego (2000) i Długosz-Kurczabowej (2003) nie wniosły tu wiele do sprawy.

Tak więc Wiesław Boryś wypełnia dotkliwą lukę po Brücknerze i Sławskim, którego jest uczniem. Stworzył *Słownik etymologiczny języka polskiego* numer trzy i chwala mu za to; miejmy nadzieję, że jest to mocne ogniwo do dalszej pracy w tej trudnej i ważnej dziedzinie prawdy, która dotyczy słów (gr. *etymon* = prawda; wyraz lub rdzeń uważany za podstawę etymologiczną wyrazu). Poznajemy historię słów, ich początkowe formy i podstawowe znaczenia oraz ich ewolucję, zmiany semantyczne i gramatyczne, a także związki cywilizacji i kultury w procesami słowotwórczymi.

*Słownik* Brücknera jest i będzie, bo to jest swego rodzaju dzieło, swojej wysokiej rangi nie straci także (pomimo niedokończenia) *Słownik* Sławskiego. Teraz dołączył do nich bardziej współczesny i uniwersytecki *Słownik* Borysia.

K.M.

Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

\*

„Retoryka jest jak erotyka” – tak sprytnie i atrakcyjnie zaczyna się ta ciekawa i pożyteczna książka. Podzielona jest według klasycznego podziału retoryki na trzy główne pasma: inwencja, kompozycja, stylistyka. W obrębie tych nadrzędnych działów znajdują się rozdziały, a każdy z nich dzieli się na trzy części (przykłady, wskazówki, ćwiczenia). Pomimo powagi i rangi tematu, czyta się ją gładko i bez większych trudności, gdyż jest skomponowana w sposób jasny i przejrzysty i napisana prostym, komunikatywnym językiem. Od „Kto mówi?”, do: „W jakim stylu?” zdaje się wyczerpywać cała problematyka retoryki („Styl jest jak pogoda”, mówią autorzy). „Powiedz, co powiesz; powiedz to; powiedz, co powiedziałeś” – oto główne zasady chyba nie tylko publicznych wystąpień. Zadziwia bardzo szerokie spektrum przykładów: od Platona, św. Augustyna i Kwintyliana do Jaruzelskiego, Leppera i Kwaśniewskiego, od Jana Pawła II do Skargi i od Swifta i Flauberta do Gandhiego i Stalina, od Umberto Eco i o. Rydzyka do Goethego i Marcela Prousta, od żony Gołoty i pani Goździkowej do Schopenhauera, Rusinka i Szyborskiej. Zadziwiają także rozpiętości gatunkowe wypowiedzi (od tekstu o filmach porno do homilii), ale to się układa, ma „ręce i nogi”, w myśl cytatów z Platona: „Każda mowa powinna – podobnie jak jestestwo żyjące – być zesp-

łem, któremu przysługuje pewne ciało jemu właściwe, iżby nie było ani bezgłowe, ani beznogie, lecz miało i tułów, i kończyny odpowiednio dobrane do drugich i do całości" oraz z Schopenhauera: „Niewielu pisze tak, jak buduje architekt, który najpierw ułożył swój plan i przemyślał go w szczegółach, raczej większość tylko tak, jak się gra w domino". W końcu nie na takie mieszaniny ciągle jesteśmy narażeni.

Dla kogo jest ta książka? Można powiedzieć, że dla tych wszystkich, którzy mówią (żeby mówili skutecznie) i dla tych, którzy słuchają (żeby słyszeli, co się do nich mówi i nie dawali się zmanipulować). Można też odpowiedzieć przytoczonym we wstępie cytatem z Benedykta Chmielowskiego: „Mądrym dla memoriału, Idiotom dla nauki, Politykom dla praktyki, Melancholikom dla rozrywki”.

Książka jest optymistyczna, ozdobiona pouczającymi i humorystycznymi rysunkami Joanny Rusinek i inteligentna, nie zagadana mimo natłoku różnorodnych cytatów. A jako, że umiejętności retoryczne trzeba realizować w praktyce, zaopatrzona jest w ćwiczenia do wykonania w pojedynkę, w grupie i we dwoje i kończy się pocieszeniem i zachętą do dalszej pracy w tej trudnej, ważnej i pożytecznej dziedzinie naszego życia, jaką jest mówienie i słuchanie i porozumiewanie się z innymi ludźmi.

K.M.

Michał Rusinek, Aneta Zalaźnińska, *Retoryka podręczna czyli jak uwikławie słuchać i przekonująco mówić*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

KWARTALNIK  
ARTYSTYCZNY

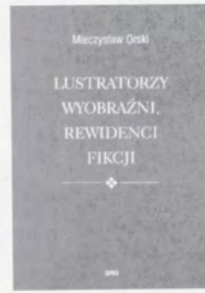
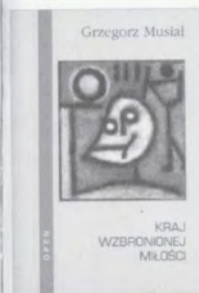
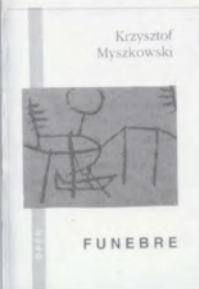
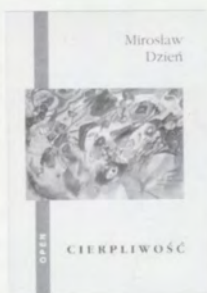
K U J A W Y I P O M O R Z E

Zapraszamy na naszą stronę internetową

[www.kwartalnik.art.pl](http://www.kwartalnik.art.pl)

NUMER BIEŻĄCY    NUMERY ARCHIWALNE    BIBLIOTEKA KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO

# BIBLIOTEKA KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO

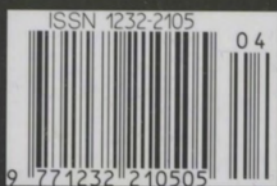


- Grzegorz Musiał, *Al Fine*, Gdańsk 1997  
 Mirosław Dzień, *Cierpliwość*, Warszawa 1998  
 Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998  
 Jarosław Klejnocki, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998  
 Piotr Matywiecki, *Zwyczajna symboliczna prawdziwa*, Warszawa 1998  
 Krzysztof Myszkowski, *Funebre*, Warszawa 1998  
 Bożena Keff, *Nie jest gotowy*, Warszawa 2000  
 Maria Danilewicz Zielińska, *Biurko Konopnickiej*, Warszawa 2000  
 Janina Kościółkowska, *Bih me!*, Warszawa 2000  
 Grzegorz Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000  
 Grzegorz Musiał, *Kraj wzbronionej miłości*, Warszawa 2001  
 Jerzy Andrzejewski, *Dziennik paryski*, Warszawa 2003  
 Mieczysław Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*, Warszawa 2003  
 Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich Świętych*, Warszawa 2003



ISSN 1232-2105

04



9 771232 210505

ISSN 1232-2105  
nr indeksu 36294

cena 10 zł (VAT 0%)