

GILLES DELEUZE

FRANCIS BACON

AZ ÉRZET LOGIKÁJA

I.

ELŐSZÓ

Az alábbi fejezetek mindegyike Bacon képeinek egy-egy aspektusát érinti, az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé haladva. Ez a rend azonban viszonylagos, s csak az érzékelés általános logikájának nézőpontjából érvényes.

A valóságban az összes aspektus nyilvánvalóan egyszerre létezik. Összetalálkoznak a színben, a „színező érzetben”, amely e logika csúcspontját alkotja. Minden ilyen aspektus egy-egy külön szál lehet a festészet történetének szövetében.

A képek fokozatosan tűnnek majd fel a szövegben. Mindegyiket egy szám jelöli, amely a második kötetben található reprodukciókra utal. Köszönettel tartozunk Valérie Bestonnak, a Marlborough galéria munkatársának a nélkülözhetetlen segítségért, amellyel szívesen állt rendelkezésünkre.

I. – A KÖR, A POROND

Gyakran egy kör határolja el a helyet, ahol a szereplő, vagyis az Alak ül. Ül, fekszik, lehajol vagy valami mást csinál. Ez a kör vagy ovális többé vagy kevésbé származik magából a helyből: túlléphet a kép határain, egy triptichon középpontjában állhat stb... (3., 4. kép). Néha megkettőzi vagy helyettesíti a szék köralakja, amelyen a szereplő ül, az ágy oválisa, amelyen fekszik (14., 17. kép). Szétszóródik a korongokba, amelyek a szereplő valamely testrészének körvonalait alkotják, vagy azokba az örvénylő körökbe, amelyek egy testet körbevesznek. Még a két parasztember is csak az esetlen földhöz képest alkot Alakot, egy olyan földhöz képest, amelyet egy edény oválisa zár körül (5. kép). Vagyis a kép egy porondot tartalmaz, egyfajta cirkuszt, amely helyként szolgál. Ez egy nagyon egyszerű eljárás az Alak elkülönítésére. Vannak más eljárások is: helyezük az Alakot egy üveg- vagy jégkockába vagy – paralelepipedonba (6., 19. kép); tapasszuk egy sínre, egy nyújtóra, amely egy végtelen kör mágneses terének ívét alkotja (22. kép); kombináljuk az összes ilyen eszközt, a kört, a kockát és a rudat, ahogy Bacon a maga furcsa öblös és ívelt foteljeiben teszi (25. kép). Ezek helyek. Mindazonáltal Bacon nem rejt véka alá, hogy ezek az eljárások majdhogya nem kezdetlegesek, kifinomult kombinációik ellenére. A fontos azonban az, hogy nem kényszerítik az Alakot mozdulatlanságra; épp ellenkezőleg, arra való, hogy az Alak mozgását vagy kibontakozását éreztessék a helyen vagy önmagán. Egy művelői mezőt alkotnak. Az Alaknak az őt elkülönítő helyhez való viszonya pedig egy tényt határoz meg: tény, hogy..., az történik, hogy... (*a lieu*). S az ily módon elkülönített Alak Képpé, Ikonná válik.

Nemcsak a kép elkülönített valóság (tény), nemcsak a triptichon áll három mezőből, amelyeket semmiképp sem szabad egyetlen keretbe zárni, hanem már magát az Alakot is elkülöníti egy kör vagy egy paralelepipedon a képen belül. Miért? Bacon gyakran elmondja: azért, hogy elhárítsuk a *figuratív*, *illusztratív*, *narratív* jelleget, amellyel az Alak szükségszerűen rendelkezne, ha nem lenne elkülönítve. A festészetnek nem szabad sem modellt ábrázolnia, sem történetet mesélnie. S innentől kezdve két lehetséges út nyílik a figuratívól való megszabadulásra: a tiszta forma felé az absztrahálás révén; vagy a tiszta figurális felé a kiemelés vagy elkülönítés révén. Ha a festő ragaszkodik az Alakhoz, ha a második útra lép, ezt azért teszi tehát, hogy szembeállítsa a „figurálist” a figuratívval.¹ Az Alak elkülönítése elsődleges feltétellé válik. A figuratív (a reprezentáció) a képnek egy tárgyhoz való viszonyulásával jár, amelynek illusztrálására hivatott; de a képnek más képekhez való viszonyulásával is egy olyan megformált összességben belül, amely pontosan megadja mindegyiknek a maga tárgyát. A narráció az illusztráció korrelátuma. Két alak között mindig egy történet férkőzik be vagy próbál beférkőzni, hogy átlelkesítse a megjelenített

¹ J. F. Lyotard használja a „figurális” szót főnévként és a „figuratív” ellentétéként, vö. *Discours, Figure*. Klincksieck, Párizs, 1971.

összességet.² Az elkülönítés tehát a legegyszerűbb, szükséges, de nem elégséges eszköz a reprezentálással való szakításra, a narráció megtörésére, az illusztrálás megakadályozására, az Alak felszabadítására: hogy a tényekhez tarthassuk magunkat.

Persze a probléma sokkal bonyolultabb ennél: vajon nem létezik-e egy másfajta is viszony az Alakok között, amely ugyancsak nem narratív, és amelyből ugyancsak nem következik semmilyen figurativitás kialakulása? Nem léteznek-e olyan különálló Alakok, amelyek ugyanahhoz a tényhez sodródnak, amelyek egy és ugyanazon tényhez tartoznak, mégsem kötődnek egy történethez, és nem utalnak különböző tárgyakra egy figuratív együttesen belül? Vagyis nem narratív viszonyulásmódok az Alakok között és nem illusztráló viszonyok az Alakok és a tény között? Bacon állandóan olyan alakpárokat alkot, amelyek nem mesélnek el semmilyen történetet (14., 17. kép). Sőt mi több, a triptichon egymástól elválasztott táblái nagyon szoros kapcsolatban állnak egymással, anélkül hogy ennek a viszonyoknak bármi köze lenne a narrativitáshoz (5., 19., 22., 25. kép). Bacon szerényen megjegyezte, hogy a klasszikus festészetnek gyakran sikerült az Alakok közötti viszonyoknak ezt a típusát felvázolnia, és hogy a jövőendő festészetnek is ez a feladata: „persze a legnagyobb remekművek tömkelege tartalmaz több alakot egyetlen vásznon, és magától értetődik, hogy minden festő előszeretettel alkot ilyen képeket... Ám a történet, amely az egyik alaktól a másikhoz vezet, már eleve megszünteti azokat a lehetőségeket, amelyeket a festmény önmagából nyerhet. És ez nagyon nagy probléma. De egyszer majd jön valaki, aki képes lesz több alakot elhelyezni egyetlen vásznon.”³ Milyen lenne tehát ez a másik típusú viszony az összekapcsolt vagy szétválasztott Alakok között? Nevezzük ezeket az újfajta viszonyokat *matter of fact*-eknek, szemben a (tárgyak vagy gondolatok közötti) értelemmel felfogható viszonyokkal. Felismertük, hogy Bacon nagy területet meghódított ebből a tartományból, és sokkal komplexebb aspektusokból, mint ahogy azt egyelőre vizsgáljuk.

Még csak az elkülönítés egyszerű aspektusánál tartunk. Egy alak elkülönítésre került a porondon, a széken, ágyon vagy fotelben, a körben vagy a parallelepipedonban. Csak a kép egy részét foglalja el. Most aztán mivel töltjük ki a kép többi részét? Bizonyos lehetőségek már nem léteznek vagy érdektelennek minősülnek Bacon számára. Nem egy táj fogja kitölteni a kép többi részét az alak korrelátumaként, s nem is egy háttér, amelyen az alak felbukkanhat, s nem is egy formátlan, világos-sötét, vastag színréteg, amelyen az árnyékok játszódhatnak, egy textúra a variációk játéka számára. De ne szaladjunk előre! Vannak az életmű kezdetén Alak-táj festmények, mint az 1957-es van Gogh (1. kép); vannak kivételesen finoman kidolgozott textúrák, mint az *Alak tájban* vagy az *Alaktanulmány I.* 1945-ből (7., 8. kép); vannak vastag és sűrű színrétegek, mint a *Fej II.* 1949-ből (11. kép); és főként ott van az a feltehetően tíz évig tartó időszak, mielőtt Bacon visszatér a pontossághoz, amelyről Sylvester azt mondja, hogy a sötétség, a homály és a színárnyalatok határozzák meg.⁴ De nincs kizárva, hogy a sors olyan kitérőkön keresztül valósul meg, amelyek ellentmondani látszanak neki. Mert Bacon tájai annak előkészítői, amely később egy sor apró „önkéntelen szabad jelnek” tűnik, amelyek besugározzák a vásznat, *jelentéstelen vonásoknak*, amelyeket megfosztottak illusztratív vagy narratív funkciójuktól: innen a fű fontossága, e tájak végérvényesen fűszerű jellege (*Táj*, 1952, *Alaktanulmány tájban*, 1952, *Páviántanulmány*,

² Vö. David Sylvester: *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. Thames & Hudson, New York, 1987. A „figuratív” kritikája (az „illusztratív” és a „narratív” egyaránt) állandóan felbukkan e könyvben, amelyet ezután *Int.* rövidítéssel fogunk idézni.

³ *Int.*, 23.o.

⁴ *Int.*, 12-13. o.

1953, vagy *Két alak a fűben*, 1954) (12., 13., 15., 2. kép). A sűrű, sötét és homályos textúrák pedig már előkészítik a helyi kitörléseket, szivaccsal, kisseprűvel vagy ecsettel, amelyekben a sűrűség egy non-figuratív zónává terjed ki. Vagy pontosabban a helyi kitörlések és a jelentéstelen jelek kétféle eljárása egyetlen eredendő rendszerhez tartozik, amely se nem a táj, se nem a formátlanság vagy a háttér rendszere (bár önállóságuknak köszönhetően képesek tájat „alkotni” vagy háttérrel „alkotni”, sőt sötétséget is).

A kép többi részét rendszerint az eleven, egyöntetű és mozdulatlan nagy színes síkok foglalják el. Akár finomak, akár nehézkesek, mindenképp strukturáló és térteremtő funkciójuk van. Ám nem az Alak alatt, mögött vagy azon túl vannak. Szigorúan mellette, vagy inkább teljesen körülötte, s egy közeli, taktilis vagy „haptikus” tekintettel ragadjuk meg őket, ahogy magát az Alakot is. Ezen a szinten nincs semmilyen mélység vagy eltávolítottság, semmilyen fények vagy árnyékok okozta bizonytalanság, mikor az Alaktól áttérünk a síkokra. Még az árnyék, még a fekete sem sötét („megpróbáltam az árnyékokat ugyanolyan jelenlévővé tenni, mint az Alakot”). A síkok azért funkcionálhatnak háttérként, mert szigorú megfelelésben állnak az Alakokkal, mert a két terület megfelelésben áll ugyanazon a szintén közeli Síkon. Ezt a megfelelést, ezt az összefüggést magát a hely, a porond vagy a kör teremti meg, amely a kettő közös határát alkotja, a körvonalukat. Pontosan ezt állítja Bacon egy nagyon fontos kijelentésében, amelyre gyakran visszatérünk majd. Három alapvető összetevőt különböztet meg festészetében, az anyagi struktúrát, a kör alakú körvonalat, és a létrejött képet (*image*). Ha a szobrászat terminusaiban gondolkodunk, azt kell mondanunk: az armatúrát, a talapzatot, amely lehetne mozgó is, és az Alakot, aki az armatúrán sétál a talapzattal együtt. Ha illusztrálni kellene (és kell is bizonyos tekintetben, mint *A férfi kutyával*, 1953 esetében, 16. kép), azt mondhatnánk: egy járda, tócsák, személyek, akik a tócsából lépnek ki, hogy megtegyék „napj sétájukat”⁵.

Hogy mi köze ennek az egyiptomi művészethez vagy a bizánci művészethez, azt szintén csak később tudjuk majd vizsgálni. Most inkább ez az abszolút közelség a fontos, ez az összecsiszoltság a sík, amely háttérként funkcionál, és az Alak között, amely viszont formaként, de ugyanazon a közeli síkon. És ez a rendszer, ennek a két egymás melletti területnek az egyidejű létezése lezárja a teret, kialakít egy abszolút zárt és körben forgó teret, sokkal erőteljesebben, mint ha a sötétséggel, a homállyal vagy a meghatározatlansággal dolgoznánk. Ezért van annyi elmosódottság Baconnál, sőt kétféle elmosódottság is van, de mindkettő a magas fokú precizitásnak ehhez a rendszeréhez tartozik. Az első esetben az elmosódottságot nem a meghatározatlansággal éri el, épp ellenkezőleg, azzal az eljárással, amit „a pontosan kivehetőnek a pontosan kivehetővel való szétrombolása”⁶ alkot. Mint a

⁵ Innentől a teljes szöveget idézzük, *Int.*, 83. o.: „Mihelyt úgy szoborként gondoltam rájuk, hirtelen rájöttem, hogy tudnék ilyeneket csinálni a festészetben, ráadásul sokkal jobbakat, mintha szobrokat csinálnék. Ez egyfajta strukturált festészet lenne, amelyben a képek a test kiáradásaként bukkannának fel. Ez az ötlet szörnyen romantikusnak hangzik, de én egészen formális módon értem a dolgot. – És milyen formája lenne? – A formák struktúrákhoz tapadnának. – Több alak? – Igen, és lenne egy járda, amely sokkal magasabbra lenne emelve, mint az természetes, és ezen mozoghatnának az Alakok, mintha testtócsákból emelkednének ki, ha ez lehetséges, bizonyos emberek képei, akik mindennapos sétájukat végzik. Azt remélem, hogy képes leszek olyan Alakokat alkotni, akik saját testükből bukkannak elő keménykalapjukkal és esernyőjükkel, és olyan szívet tépő alakokat tudok belőlük csinálni, mint a Keresztrefeszítés képein”. Az *Int.* 108. oldalán pedig még hozzáteszi: „Olyan szobrokról álmodtam, amelyek egyfajta armatúrára vannak helyezve, egy nagyon nagy armatúrára, úgy megcsinálva, hogy a szobor elcsúszhasson rajta, és az emberek tetszésük szerint tudják változtatni rajta a szobor helyét.”

⁶ Tati kapcsán, aki szintén a síkok nagy művésze volt, Bazin azt mondta: „Ritkák a meghatározatlan szonorikus összetevők... Épp ellenkezőleg, Tati minden furfangos ötlete a pontosan kivehetőnek a pontosan kivehetővel

disznófejű ember esetében, *Önarckép* 1973-ból (9. kép). Vagy az összegyűrt vagy nem összegyűrt újságokkal való bánásmóddal: ahogy Leiris mondja, a tipográfiai jelek tisztán kivehetők rajtuk, és éppen mechanikus pontosságuk akadályozza olvashatóságukat.⁷ A második esetben az elmosódottságot a nem ábrázoló vonások eljárásával éri el, vagy a kitörléssel, amelyek szintén a rendszer pontosan meghatározott összetevői közé tartoznak (lesznek még más esetek is).

való szétrombolásában áll. A dialógusok egyáltalán nem érthetetlenek, viszont jelentés nélküliek, s jelentés nélküli voltak éppen pontosságukból ered. ...” (*Qu’est-ce que le cinéma?*, Cerf, 46.o.).

⁷ Leiris: *Au verso des images*, Fata Morgana, 26. o.

II. – JEGYZET. A RÉGI FESZTÉSZET VISZONYA A FIGURATIVITÁSHOZ

A festészetnek el kell szakítania az Alakot a figuratívtól. Bacon azonban említ két adottságot, amelyek miatt a régi festészet nem ugyanabban a viszonyban állt a figurativitással vagy az illusztrálással, mint a modern. Egyrészt a fotó átvette az illusztráló és dokumentáló funkciót, olyannyira, hogy a modern festészetnek már nem is kell betöltenie ezt a funkciót, amely a régihez még hozzátartozott. Másrészt a régi festészetnek még bizonyos „vallási feltételek” biztosították a létét, amelyek a festészetben értelmet adtak a figurativitásnak, a modern festészet azonban már egy ateista játék.⁸

Mégsem biztosan állja meg a helyét ez a két, Malraux által is felkarolt gondolat. Mert a különböző tevékenységformák versengenek egymással, s az egyik nem éri be azzal, hogy pusztán a másik által otthagyott funkciót töltsse be. Nem tudunk olyan tevékenységformát elképzelni, amely egy magasabb rendű művészet által átengedett funkciót venne át. A fotónak, még az állóképeknek is, egészen más a célja, mint pusztán a megörökítés, az illusztrálás vagy a történetmondás. S amikor Bacon a fotóról beszél, illetve a fotográfia és a festészet viszonyairól, ennél sokkal mélyebb dolgokat mond. Másrészt a régi festészetben a festői elemek és a vallási érzület kapcsolatát rosszul határozzuk meg, ha egy olyan figuratív funkciót feltételezünk, amelyet csupán a hit szentesítene.

Vegyük egy szélsőséges példát, El Greco *Orgaz gróf temetése* című képét! Egy vízszintes osztja a képet két részre, egy felsőre és egy alsóra, egy földre és egy égire. Az alsó részen valóban figuráció és narráció figyelhető meg, amely a gróf temetését ábrázolja, bár már a testek deformálásának minden együtthatója, különösen a megnyújtás ott munkál benne. Felül viszont, ott, ahol a gróf Krisztus színe elé kerül, féktelen szabadság, teljes felszabadulás figyelhető meg: az Alakok megemelkednek és megnyúlnak, mértéktelenül kifinomulnak, minden kényszert levetkőzve magukról. Minden látszat ellenére, itt nincs már elmesélőnivaló történet, az Alakok megszabadulnak ábrázoló funkciójuktól, közvetlenül lépnek kapcsolatba az égi érzetek rendjével. S a keresztény festészet éppen erre lelt rá a vallási érzületben: egy tisztán festői ateizmusra, amelyben szó szerint lehetett érteni azt az eszmét, hogy Istent nem kell ábrázolni. A vonalak, a színek, a mozgások Istenen keresztül (de Krisztuson, a Szent Szűzön, a Poklon keresztül is) felszabadulnak az ábrázolás kényszerei alól. Az Alakok megnyúlnak vagy megtörnek vagy kicsavarodnak, megszabadulva a figurativitás minden kényszerétől. Nem kell már semmit ábrázolniuk vagy elmesélniük, elég annyi, hogy ezen keresztül utaljanak az Egyház fennálló kódrendszerére. Ezért már csak az égi, pokolbéli vagy földi „érzetekkel” kell törődniük. A világ minden létező színe belefoglalhatóvá válik a kódrendszerbe, mindegyik a vallási érzület megfestését szolgálja majd. Nem kell azt mondani, hogy „ha nincs Isten, mindent szabad”. Épp az ellenkezőleg. Isten velünk van, ezért mindent

⁸ Vö. *Int.*, 28-29. o. (Bacon felteszi a kérdést, miért maradt Velázquez olyan közel a „figurativitáshoz”. S azt válaszolja, hogy egyrészt a fotó még nem létezett; másrészt a festészet egy vallási érzülethez kötődött, bármilyen meghatározatlan volt is ez az érzület).

szabad. Ha Isten velünk van, akkor mindent szabad. Nemcsak morálisan, minthogy az erőszak és az aljasság mindig szent igazolásra talál. De esztétikailag is, sőt úgy még inkább, mivel a szent Alakokat ekkor egy szabad teremtő munka keltheti életre, egy olyan fantázia, amely mindent megengedhet magának. Krisztus testén egy ördögi ihlet munkálkodik, amely azt minden „érzéki területen”, minden „érzetszinten” végigjáratta. Vegyünk még két példát: Giotto Krisztusa papírsárkánnyá, valóságos repülőgéppé válik, aki stigmákat küld Szent Ferencre, miközben a stigma útját jelző szálkázott vonalak olyanok, mintha nem ábrázoló vonások lennének, amelyeket követve a szent irányítja a papírsárkány zsinórjait. Vagy Tintorettónál az állatok teremtése: Isten olyan, mint egy indítóbíró, aki egy mozgássérülteknek rendezett versenyt indít el, a madarak és a halak indulnak először, a kutya, a nyulak, a tehén és az egyszarvú vár a sorára.

Nem állíthatjuk, hogy a vallási érzület tartotta fenn a figurativitást a régi festészetben: épp ellenkezőleg, a vallási érzület teszi lehetővé az Alakok felszabadítását, az Alakok felbukkanását minden figurativitástól függetlenül. Azt sem állíthatjuk, hogy a figurativitásról való lemondás könnyebb lenne a modern festészet mint játék számára. Ellenkezőleg, a modern festészetet megszállják, ostromolják a fotók és a klisék, s már azelőtt beköltöznek a vászonra, hogy a festő munkához látna. Hiba lenne, ha azt hinnénk, hogy a festő egy üres és szűz felületre dolgozik. A felületet virtuálisan már teljesen belepíti az összes klisé, amelytől meg kell szabadulnia. És Bacon pontosan ezt mondja, amikor a fotóról beszél: a fotó nem annak a figuratív ábrázolása, amit látunk, hanem amit a modern ember lát.⁹ Nem egyszerűen azért veszélyes, mert figuratív, hanem mert *uralni akarja a látást*, s így a festészetet is. A modern festészet tehát lemond a vallási érzületről, viszont a fotó ostromát kell kiállnia. Így bármit mondjanak is, a régi festészetnél sokkal nehezebb helyzetben van a figurativitással való szakítást illetően, mivel úgy tűnhet, hogy ez a számára kijelölt siralomvölgy. Az absztrakt festészet jó tanúbizonyság erre a problémára: erre a kivételes erőfeszítésre volt szükség, hogy a modern művészet szakítani tudjon a figurativitással. De vajon nincs másik út, egy közvetlenebb és az érzékekhez közelebb álló?

⁹ *Int.*, 30. o. Vissza fogunk még térni erre a pontra, hiszen ez magyarázza Bacon egyszerre lelkesedő és kiábrándult viszonyát a fényképhez. Mindenesetre nem a figuratív jelleget kárhoztatja a fényképben.

III. – AZ ATLÉTIKA

Térjünk vissza Bacon festményeinek három képi összetevőjéhez: a nagy síkokhoz mint anyagi struktúrákhoz, amelyek a helyet térbelivé teszik; az Alakhoz, az Alakokhoz és azok tényéhez; a körhöz, porondhoz vagy körvonalhoz, amely az Alak és a sík közös határa! A körvonal nagyon egyszerűnek látszik, kerek vagy ovális; inkább a színe vet fel problémákat, azon a kettős dinamikus viszonyon belül, amellyel a szín rendelkezik. A körvonal mint hely egy kétirányú kölcsönhatás helye, az anyagi struktúra és az Alak, illetve az Alak és a sík között. A körvonal olyan, mint egy membrán, amelyen keresztül kétirányú csere zajlik. Valami átjut az egyik és a másik irányban is. Ha a festménynek nem is kell semmit elbeszélnie, ha nem is létezik elmesélni való történet, attól még valami történik, ami meghatározza a festmény működését.

A körben az Alak egy széken ül vagy egy ágyon fekszik: néha mintha maga is várná, mi fog történni. De ami történik, vagy történni fog, vagy már megtörtént, az nem egy látványosság, egy előadás. Bacon „várakozói” nem nézők. Sőt meglepetéssel tapasztaljuk Bacon képein az erőfeszítést, amellyel minden nézőt és ezzel minden látványosságot el akar tüntetni. Az 1969-es bikaviadalnak például két változata van: az elsőt a nagy síkon még van egy ablakszerű nyílás, amelyen keresztül egy tömeget láthatunk, egy cirkuszba látogató római légióhoz hasonlót (10. kép), a második változat viszont bezárja ezt a nyílást, és már nemcsak egymásba fonja a torreádor és a bika alakját, hanem valóban egyetlen és közös ténnyé sikerül tennie őket, s ugyanakkor eltünteteti azt a mályva színű sávot, amely a nézőket összekapcsolta az akkor még látványként szolgáló eseménnyel (18. kép). A *Három tanulmány Isabel Rawsthorne-ról* (1967) az Alakot akkor mutatja, amikor az éppen rácsukja az ajtót a betolakodóra vagy látogatóra, még ha ez önmaga mása is (20. kép). Mégis sok esetben megmarad valamifajta néző, egy voyeur, egy fényképész, egy járókelő, egy „várakozó”, aki nem az Alak. A triptichonokon ez majdhogynem törvényszerűen így van, de nem csak ott (21. kép). Látni fogjuk, hogy Baconnak szüksége van a táblaképeken és főleg a triptichonokon egy *tanúfunkcióra*, amely azonban az Alakhoz tartozik, semmi köze a nézőhöz. A fényképeket szimuláló dolgok, amelyek a falra vannak akasztva vagy egy rúdon lógnak, szintén ezt a tanúszerpet képesek betölteni (27. kép). Ezek tanúk, de nem a néző értelmében, hanem olyan vonatkoztatási pontként vagy állandóként, amelyhez képest a változatok észlelhetővé válnak. Az egyetlen látvány valójában a várakozás vagy az erőfeszítés látványa, de ezek csak akkor jelennek meg, amikor már nincs néző. Ebben hasonlít Bacon Kafkára: Bacon Alakja a nagy Szégyenlős vagy a nagy Úszó, aki nem tud úszni, az éhezőművész; a porond, a cirkusz, a színtér pedig Oklahoma színháza. Ebből a szempontból Baconnál minden az 1978-as *Festmény* (23. kép) című képen éri el a tetőpontját: az Alak rátapad egy táblára, s egész testében megfeszül, a kép másik részén pedig egy láb, amely az ujjjaival próbálja elfordítani a kulcsot a zárban. Figyeljük meg, hogy a körvonal, a kör, egy nagyon szép aranysárga kör, már nem a földön van, elvándorolt onnan, magára az ajtóra került, olyannyira, hogy az Alak lábujjhegyen akár a függőleges ajtón állhatna, ha átrendeznénk a képet.

A néző eltávolítására irányuló erőfeszítésében az Alak egy különös atlétikai gyakorlatot kezd végezni. Azért különös, mert a mozgás inkább az anyagi struktúrától, a síktól indul el az Alak felé, nem pedig fordítva. A sík sok képen úgy lendül mozgásba, hogy ettől hengerformát ölt: felcsavarodik egy körvonal, egy hely körül; és magába foglalja, magába zárja az Alakot. Az anyagi struktúra felcsavarodik a körvonal mentén, hogy magába zárja az Alakot, amely minden erejét megfeszítve követi ezt a mozgást. Az Alakok végső magánya, a testek kivételes zártsága, amely kirekeszt minden nézőt: s az Alak csak attól a mozgástól válik Alakká, amellyel önmagába záródik, és amely önmagába zárja. „Színhely, ahol testek járnak-kelnek elveszejtőjüket keresve...”¹⁰ Vagy egy felfüggesztett zuhanás a henger fekete úrjébe (24. kép): ez az első formája a nevetséges atlétikának, a komikus erőltettségnek, amelyben a test szervei protézisként szerepelnek. Vagy a hely, a körvonal válik tornaszerré az Alaknak a síkokon végzett gimnasztikai gyakorlata számára (14. kép).

A másik mozgás azonban, amely nyilvánvalóan együtt létezik az elsővel, éppen ellenkezőleg, az Alak felől tart az anyagi struktúra, a sík felé. Az Alak már eleve a test, a test pedig a kör zárt terén belülről van helyezve. A test azonban nemcsak a struktúrától vár valamit, hanem önmagától is, önmagára irányuló erőt is kifejt, hogy Alakká váljon. Itt a testben történik valami: a test a mozgás forrása. Ez már nem a hely problémája, inkább az eseményé. Ha létezik is erőfeszítés, és intenzív erőfeszítés, az akkor sem valami kivételes erőfeszítés, mintha a test erejét meghaladó és külső tárgyra irányuló vállalkozásáról lenne szó. A test éppen önmagára fejt ki erőt, vagy éppen önmagától akar megszabadulni. Nem én akarok megszabadulni a testemtől, hanem a test akar megszabadulni önmagától (valami) révén. Röviden egy görcsről van szó: a testről mint idegfonatról és görcsös erőfeszítéséről vagy várakozásáról. Mindez talán a rettegés vagy az abjekció közeledte Bacon szerint. Egy kép lehet ebben segítségünkre, az 1976-os *Mosdónál álló alak* (26. kép): a test alak, aki a mosdókagyló oválisába kapaszkodik, kezeivel a csaphoz tapad, s ugyanakkor mozdulatlanul hatalmas erőfeszítést fejt ki, hogy a lefolyó nyílásán keresztül teljesen megszabaduljon magától. Joseph Conrad ír le egy hasonló jelenetet, amikor ő is az abjekció képével szembesült: a hajó egyik zárt kabinjában, a vihar kellős közepén a Narcisszus négere hallja a többi matrózt, akiknek sikerült egy apró lyukat vésniük a falba, amely őt bezárja. Ez egy Bacon-kép. „...mire a néger a nyílásnál termett, rátapasztotta ajkát, és szinte elhaló hangon suttogta: 'Segítség!' Fejét a deszkához nyomta, s őrlöngve igyekezett az egy hüvelyk széles, három hüvelyk hosszú nyíláson kibújni. Amúgy is meg voltunk zavarodva, de azután ez a hihetetlen látvány azután végképp megbénított minket. A négert, úgy látszott, sehogy sem tudjuk elkergetni a faltól.”¹¹ A köznyelvi szófordulat, „átfér egy egérlyukon is”, banálissá teszi magát a szörnyűséget vagy éppen a Sorsot. Hisztérikus jelenet. Baconnál ugyanilyen görcsök egész sorozata található, szeretkezés, hányás, ürítés (29. kép) – mindig a test, amely egy szervén keresztül próbál megszabadulni önmagától, hogy egyesüljön a síkkal, az anyagi struktúrával. Bacon gyakran mondta, hogy az Alakok világában az árnyék éppúgy jelenlévő, mint maga a test (47. kép); de az árnyék csak azért tesz szert erre a jelenlétre, mert megszabadul a testtől, ő a test, amely megszabadult magától a körvonalnak egy helyileg pontosan meghatározott pontján keresztül. S a kiáltás – a baconi kiáltás egy olyan művet, amelyen keresztül a test kiszabadul önmagából a szájon keresztül. A test belső nyomása (6. kép).

¹⁰ S. Beckett: *Le dépeupleur*, Minuit, 7. o. „Az elveszejtő”, ford. Tellér Gyula. *Nagyvilág* 1988/11. 1648. o.

¹¹ J. Conrad: *Le nègre du Narcisse*, Gallimard, 103. o. *A Narcissus négere*. Ford. Vámosi Pál. Kriterion, Bukarest, 1973, 65. o.

A mosdókagyló egy hely, egy körvonal, a kör megismétlése. De itt a testnek a körvonallal szembeni új pozíciója arról tanúskodik, hogy immár egy összetettebb aspektushoz érkezünk (még ha ez az aspektus ott is van kezdettől fogva). Itt már nem az anyagi struktúra csavarodik fel a körvonal mentén, hogy magába foglalja az Alakot, hanem az Alak próbál meg a körvonal egy menekülésre alkalmas pontján (*point de fuite*) átférkőzni, hogy feloldódjon az anyagi struktúrában. Ez a csere másik iránya és az atlétika másik nevetséges formája. A körvonal tehát új funkciót kap, mert már nem a síkban van, hanem homorú teret alkot és egy nyílást foglal magában. Bacon esernyői ebből a szempontból a mosdókagyló megfelelői. A *Festmény* 1946-os és 1971-es két változatán (30. és 28. kép) az Alak egy korlát körébe van ugyan helyezve, ugyanakkor azonban engedi, hogy magával ragadja a félgömb alakú esernyő, és mintha azt remélné, hogy az esernyő fogantyújának tartópontján meg tud szabadulni önmagától: már csak gonosz vigyorát látjuk. Az 1970-es *Tanulmányok az emberi testről* és a *Triptichon, 1974. május-június* című képeken (22. és 50. kép) a zöld üveg esernyővel Bacon sokkal felszínebben bánt, ám a guggoló Alak azt egyszerre használja egyensúlyozó eszköznek, ejtőernyőnek, porszívónak, szellőzőnyílásnak, amelyen az egész görcsbe rándult test majd átpréselődik, a fejet pedig már be is szippantotta: lenyűgözőek ezek a körvonalszerű esernyők a levezető nyílásukkal. Az irodalomban Burroughs érzékeltette leginkább a testnek ezt az önmagától való megszabadulásra tett erőfeszítését, egy ponton vagy lyukon keresztül, amely vagy önmaga része vagy környezetéé: „Johnny teste összerándul, felgörbül az álla felé. Egyre hosszabbak ezek a rángások. – Juuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu! – sivít a fiú, minden izma megfeszül, egész teste nekivetekszik, hogy kinyomuljon a faszán keresztül.”¹² Ugyanígy Baconnál is a *Fekvő alak injekciós tűvel* (1963, 37. kép) nem annyira egy odaszegezett test, bármit is mond róla Bacon, mint inkább olyan, amelyik a fecskendőn próbál áthatolni és megszabadulni önmagától a protézisszervként működő lyukon vagy enyészponton keresztül.

Ha a porond vagy a kör folytatása a mosdó és az esernyő, akkor a kocka vagy a paralelepipedon folytatása a tükör. Bacon tükre minden, amit csak akarunk, csak éppen nem visszatükröző felület. A tükör egy homályos, néha fekete mélység (31. kép). Bacon egyáltalán nem Lewis Carroll módján éli meg a tükröt. A test belép a tükörbe, beköltözik oda ő maga és árnyéka is. Ez a lenyűgöző benne: nincs semmi a tükör mögött, csak benne (47. és 32. kép). A test látszólag megnyúlik, ellaposodik, elvékonyodik a tükörben, ahogy összezsugorodik, mikor át akar férni a lyukon. A fejen ezért egy hatalmas háromszög alakú hasadék nyílik (35. kép), mindkét oldalon, és feloldja a fejet a tükörben, ahogy egy zsírfolt olvad el a levesben. Ám mindkét esetben, az esernyő vagy a mosdókagyló és a tükör esetében is, az Alak már nem pusztán elkülönítésre, hanem deformálásra is kerül, hol görcsbe rándul és felszívódik, hol megnyúlik és kitágul. A mozgás ezért nem az anyagi struktúra mozgása már, amely felcsavarodik az Alak körül, hanem az Alak mozgása a struktúra irányában, amely határesetben a síkokba való feloldódásra törekvésig is terjedhet. Az Alak nem pusztán az elkülönített test, hanem a deformált test, amely önmagától akar megszabadulni. A deformációt az alakítja sorssá, hogy a testet szükségszerű kapcsolat fűzi az anyagi struktúrához: nemcsak az anyagi struktúra csavarodik köré, hanem neki is vissza kell találnia hozzá és fel kell oldódnia benne, s ezért át vagy be kell hatolnia a protézisként szolgáló eszközökbe, amelyek az érzetek valós, fizikai, affektív állapotait és átmeneteit jelentik, nem pedig a képzeletet. Olyannyira, hogy a tükör és a mosdókagyló sok esetben konkrét helyhez kötődhetnek; de ami

¹² Burroughs: *Le festin nu*, Gallimard, 102. o. *Meztelen ebéd*. Ford. Elmi József. Holnap Kiadó, Budapest, 1992. 141. o.

a tükörben történik, ami a mosdókagylónál vagy az esernyő alatt történni fog, az még ilyenkor is közvetlenül magára az Alakra vezethető vissza. Éppen az Alakot érinti az, amit a tükör mutat vagy ami a mosdókagylóban hallható. A fejek teljesen úgy vannak kiképezve, hogy fogadni tudják a deformációkat (innen erednek a fejportrék esetében a ronggyal, seprőecsettel, szivaccsal kitörölt zónák). S ahogy az eszközök egyre közelebb kerülnek az anyagi struktúra egészéhez, egyre kevésbé van szükség arra, hogy különbözzenek egymástól; az egész struktúra játssza a virtuális tükör, a virtuális esernyő vagy mosdó szerepét, s így az eszközökkel végrehajtott deformációk közvetlenül az Alakra tudnak hatást gyakorolni. Mint az 1973-as *Önarckép* esetében, a disznófejű embernél (9. kép): a deformáció magán az Alakon zajlik le. Ahogy a test is önmagára fejt ki erőt, ugyanúgy a deformálás is statikus. Az egész testet heves mozgás járja át. Egy alaktalan torz mozgás, amely a valós képet minden pillanatban a testre viszi át, hogy kialakíthassa az Alakot.

IV. – A TEST, A HÚS ÉS A LÉLEK, AZ ÁLLATTÁ VÁLÁS

A test az Alak, vagy inkább az Alak anyaga. Semmiképp sem szabad összekevernünk az alak anyagát a térbeliesítő anyagi struktúrával, amely éppen a másik oldalhoz tartozik. A test Alak, nem struktúra. És megfordítva, mivel az Alak test, ezért nem arc, sőt nincs is arca. Van feje, mert a fej szerves része a testnek. Sőt redukálódhat is csak a fejre. Portréfestőként Bacon a fejek festője és nem az arcoké. Nagy különbség van a kettő között. Mert az arc egy strukturált térbeli szerveződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is. Nem arról van szó, hogy híján lenne a léleknek, hanem hogy van egy olyan lélek, amely test, testi és eleven lélegzet, egy állati lélek, az ember állati lelke: disznó-lelke, bivaly-lelke, kutya-lelke, denevér-lelke... Bacon tehát egy nagyon sajátos tervet hajt végre portréfestőként: szétszedi az arcot, visszatalál a fejhez vagy engedi megjelenni az arc alatt.

A deformációk, amelyeken a test keresztülmegy, szintén a fej *állatias vonásai*. Nem valamiféle megfeleltetésről van itt szó az állati formák és az arcformák között. Az arc elveszíti formáját, mikor alávétődik a kitörlés és kisatírozás műveleteinek, amelyek dezorganizálják és a helyén megjelenni engednek egy fejet. És az állati mivolt jelei vagy vonásai még kevésbé állati formák, inkább olyan lelkek, amelyek kísértik a fej kitörölt részeit, individualizálják és minőséggel ruházzák fel az arc nélküli fejet.¹³ A kitörlés és a nem ábrázoló vonások baconi eljárásokként itt sajátos értelmet nyernek. Előfordul, hogy az emberi fej helyére egy állat lép: de nem az állat mint forma, hanem az állat mint *vonás*, például egy madár remegése, aki belefűrődik a kitörölt részbe, miközben a portréarcok emellett csupán „tanúként” szolgálnak (mint az 1976-os triptichonban, 27. kép). Előfordul, hogy egy állatot, például egy valódi kutyát a gazdája árnyékának tekint a kép (36. kép); vagy fordítva, az ember árnyéka önálló és meghatározatlan állati létre tesz szert (29. kép). Az árnyék úgy szabadul ki a testtől, mint egy addig bennünk lakó állat. A formai megfelelések helyett Bacon festészetét inkább az ember és az állat közötti *homályos és szétválaszthatatlan zóna* alkotja. Az ember állattá válik, de úgy válik azzá, hogy közben az állat lélekké, emberi lélekké válik, az ember fizikai lelkévé, amely az Eumenidák vagy a Sors képében jelenítődik meg a tükörben (39. kép). Ám ez soha nem a formák kombinálása, mint inkább egy közös tény: az ember és az állat közös ténye. Olyannyira, hogy Bacon leginkább elkülönített Alakjai is mindig kettős Alakok, az ember együtt van saját állatával egy lappangó bikaviadalban.

Ez a homályos tárgyi zóna már az egész test, de a test mint eleven test vagy hús. Persze a testnek vannak csontjai is, de a csontok pusztán térbeli struktúrák. Gyakran megkülönböztették egymástól az eleven testet és a csontot, sőt az „eleven testszerű” és a „csontszerű” dolgokat. A test csak akkor tárul fel, amikor már nem tartják fogva a csontok, amikor az eleven test már nem beborítja a csontokat, hanem egymásért léteznek, de mindkettő a maga területén, a csontok mint a test anyagi struktúrái, az eleven test mint az Alak testi anyaga. Bacon csodálta Degas *Fürdés után* című képén a fiatal nőt, akinek a megtört

¹³ Félix Guattari elemezte az arc dezorganizálásának ezeket a megjelenésmódjait: az „arcszerű vonások” elszabadulnak, és azok is a fej állati vonásaivá válnak. Vö. *L'inconscient machinique*, Recherches, Paris, 1979, 75. skk. o.

gerincoszlopa mintha kilépne az eleven testből, s a test ettől csak még sebezhetőbb és hajlékonyabb, akrobatikusabb lesz.¹⁴ Egy teljesen más összefüggésben Bacon is festett ilyen gerincoszlopot egy tetőtől talpig kicsavarodott Alaknak (40. kép). Az eleven testnek és a csontnak erre a festői feszültségét kell elérni. Márpedig éppen a hús hozza létre ezt a feszültséget a festészetben, beleértve azt is, amit a színek ragyogásával ér el. A hús a testnek az az állapota, amelyben az eleven test és a csontok egy adott helyen konfrontálódnak egymással, ahelyett hogy strukturálisan összeépülnének. Ugyanez a helyzet a szájjal és a fogakkal is, amelyek apró csontok. Azt mondhatnánk, hogy a húsban az eleven test *leválik* a csontokról, miközben a csontok is kiemelkednek az eleven testből. Ez az egyik különbség Bacon és Rembrandt vagy Soutine között. Ha létezik a test „értelmezése” Bacon esetében, akkor azt az olyan fekvő Alakok festése iránti kedvében találhatjuk meg, amelyeknek a kinyújtott karja vagy combja csontként szolgál, az alvó eleven test pedig mintha leválna róluk. Mint az 1968-as triptichon középső tábláján az alvó ikerpár, oldalukon az állati lelkekkel mint tanúkkal (53. kép); de az alvássorozat is, a kinyújtott karú alvó férfi, a függőlegesen tartott lábbal alvó nő és a felhúzott combú vagy a drogos nő is (43., 44., 46. 37. kép). A nyilvánvaló szadizmuson túl a csontok mintha tornaszerek (csontvázak) lennének, amelyeknek az eleven test az akrobatája. A test atletizmusa természetes folytatására talál az eleven testnek ebben az akrobatikájában. Látni fogjuk majd, milyen jelentős szerepet kap a bukás Bacon életművében. Még a keresztre feszítéseken is a levétel izgatja, illetve a lebukó fej, amely feltárja az eleven testet. Az 1962-es és 1965-os képeken pedig már szó szerint a csonttól elváló eleven testet láthatjuk, egy fotel-kereszt és egy csontszerű porond keretében (56. és 58. kép). Káfkához hasonlóan a gerincoszlop Bacon számára sem más, mint egy kard a bőr alatt, amit egy hóhér csúsztatott egy ártatlan alvó testébe.¹⁵ Az is előfordul, hogy egy csont csak úgy oda van rakva ráadásként, egy véletlenszerű és utólagos festéknyaláb formájában.

Irgalom a húsnak! Kétségtelen, hogy a hús Bacon szánalmának, angol-ír szánalmának legfőbb tárgya, egyetlen tárgya. S ebben a tekintetben osztozik Soutine-nal, az ő mérhetetlen zsidó szánalmával. A hús nem halott eleven test, továbbra is minden szenvedést magában hordoz, és magára öltötte az eleven test minden színét. A görcsös fájdalmat és a sebezhetőséget, de a bájt, a színt és az akrobatikusságot is. Bacon nem azt mondja, hogy „irgalom az állatoknak”, hanem hogy minden szenvedő ember hús. A hús az ember és az állat közös zónája, kettőjük megkülönböztethetetlen zónája, a hús az a „tény”, maga az az állapot, amelyben a festő azonosul rettegése és együttérzése tárgyaival. A festő persze mészáros, de a mészárszék számára templom, a Megfeszített húzával (*Festmény*, 1946-ból, 30. kép). Bacon csak a mészárszéken vallásos festő. „Mindig nagyon megérintettek a vágóhidakat és a húst ábrázoló képek, s számomra közvetlenül kötődnek mindahhoz, amit a Keresztrefeszítés jelent... Ez biztos, húsból vagyunk, leendő csontvázak vagyunk. Ha henteshez megyek, mindig csodálkozom, hogy nem én vagyok ott az állat helyett...”¹⁶ Moritz, a regényíró, a XVIII. század végén leír egy „furcsa érzésekkel teli” embert: végtelenül magányosnak és jelentéktelennek érzi magát, majdnem semminek; retteg a megkínzástól, amikor tanúja lesz négy ember kivégzésének, „lemészárolásának és széttrancsírozásának”; az emberek darabjai „a kerékre voltak dobálva” vagy a korlátra; az a bizonyosság tölti el, hogy mi is személyesen érintve vagyunk, hogy mindannyian szétdobált húscsafatok vagyunk, és hogy a néző „két lábon járó hústömeggént” maga is eleve része az előadásnak; az ebből eredő eleven képzet, hogy az állatok is emberből vannak, és hogy mi magunk gyilkosok és csordanépség vagyunk;

¹⁴ *Int.*, 46-47. o.

¹⁵ Kafka: *Naplók*. Ford. Györfy Miklós. Európa, Budapest, 2008. 526-528. o.

¹⁶ *Int.*, 23. és 46. o.

majd pedig a meghaló állat iránti csodálat: „egy tehén, a fej, a szemek, a pofa, az orrlyukak... és néha annyira belefeledkezett az állat fennkölt szemlélésébe, hogy azt hitte, egy pillanatra egy ilyen lény *létezmódjába* tud kerülni... röviden már gyermekkorától sokat foglalkoztatta az a gondolat, hogy az emberek között ő egy kutya vagy valamilyen más állat.”¹⁷ Moritz szövege lenyűgöző. Nem az ember és az állat összebéküléséről van szó, nem is valami hasonlóságról, hanem egy mély azonosságról, egy szétválaszthatatlan zónáról, amely sokkal mélyebben húzódik mindenféle érzelmi azonosulásnál. Az alakulás valósága ez. Melyik forradalmi személyiség, a művészetben, politikában, vallásban, vagy bárhol máshol, ne érezte volna egy kivételes pillanatban, hogy már csak egy állat, és felelőssé válik nemcsak a haldokló borjúért, hanem a haldokló borjúval *szemben* is?

De állíthatjuk-e ugyanazt, pontosan ugyanazt a húsról és a fejről is, tudniillik hogy az ember és az állat objektív elkülöníthetetlenségének a zónája? Állíthatjuk-e objektív módon, hogy a fej is csupán hús (ahogy a hús lélek)? Hiszen nem a fej áll a legközelebb a csonthoz az összes testrész közül? Nézzék meg El Grecót vagy Soutine-t! Márpedig úgy tűnik, Bacon nem így élte meg a fej mibenlétét. A csont az archoz tartozik, nem a fejhez. Bacon szerint nem létezik halálfej. A fej inkább ki van csontozva, minthogy csontos lenne. Mégsem képlékeny egyáltalán, inkább kemény. A fej hús, s a maszk sem halotti maszk, hanem egy darab tömör hús, amely leválik a csontokról: mint a William Blake portréjához készített tanulmányokban (48. és 49. kép). Bacon emberi feje egy szemüreg nélküli, gyönyörű tekintet által kísértett hús. Ezt csodálja Rembrandtban is, hogy az egyik utolsó önarcképén szemüregek nélküli húsdarabként tudta megfesteni magát.¹⁸ A fej-hús viszony Bacon életművében intenzív fejlődésen megy keresztül, és egyre bensőségebbé válik. A hús először (egyrészt az eleven testtel, másrészt a csonttal szemben) a szélére van rakva a porondnak vagy a korlátnak, ahol az fej-Alak tartózkodik; másrészt ott van a sűrű húszuhatag is, amely az esernyő alatt saját arcától megszabaduló arcot körülfogja. A pápa szájából kiszakadó kiáltásnak, a szemeiből áradó szájalomnak a hús a tárgya (45. kép). Később a húsnak is feje lesz, amellyel megszabadulhat a kereszttől és leszállhat róla, mint a két korábban említett Keresztrefeszítésen. Azután pedig Bacon összes fejsorozata a fej hússal való azonosságát hangoztatja, s az egyik legszebb az, amelyet hússzínnel, vörössel és kézzel festett (51. kép). Végezetül pedig a hús maga válik fejjé, a fej a hús korlátozhatatlan hatalmává lesz, mint az 1950-es *Keresztrefeszítés töredék* (52. kép) esetében, ahol az egész hús üvölt, egy kutya-lélek tekintetétől követve, aki felülről hajol rá a keresztre. Bacon az eljárás túl egyszerű volta miatt nem szereti ezt a képet: elég volt egy száját vájni a húsbba. Még meg kell említenünk a szájnak és a száj belsejének a hússal való rokonságát, és így eljutnunk egészen addig a pontig, ahol a nyitott száj már egy felvágott verőér egy darabjává válik, vagy esetleg egy kabát ujjává, amely verőérnek számít, mint *A harcoló Sweney* című triptichon vérző csomagja esetében. Ekkor a száj korlátlan hatalomra tehet szert, ami az egész húst arc nélküli fejjé teszi. Már nem egy szerv, hanem egy lyuk, amelyen keresztül az egész test eltávozhat, a hús pedig leszállhat (ehhez a szabad önkéntelen vonások eljárása kell majd). Ezt nevezi Bacon a mérhetetlen szájalom Kiáltásának, mely magával ragadja a húst.

¹⁷ Jean-Christophe Bailly tette ismertté K. P. Moritznak (1756-1793) ezt a szép szövegét, vö. *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, 35-43. o.

¹⁸ *Int.*, 58. o.: „Ha például Rembrandt Aix-en-Provence-ban készült nagy önarcképét veszi, és elemzésnek veti alá, láthatja, hogy szinte nincsenek szemüregek a szemek körül, és ez teljes mértékben ábrázolás ellenes.”

V. – ÖSSZEFOGLALÓ JEGYZET: KORSZAKOK ÉS ASPEKTUSOK BACON FESTÉSZETÉBEN

A hús-fej az ember állattá alakulása. És ebben az alakulásban az egész test megpróbál elszökni, az Alak pedig megpróbál az anyagi struktúrához visszakapcsolódni. Mindez már abban az erőfeszítésben is látható, amit önmagára fejt ki, hogy átpréselje magát egy ponton vagy lyukon; de még inkább abban az állapotában, amit a tükrön való áthatolása után a falon ölt magára. De mégsem oldódik még fel az anyagi struktúrában, még nem kapcsolódott vissza a síkhoz, hogy ott igazán feloldódjon, hogy eltűnjön a zárt kozmosz falán, elkeveredjen egy molekuláris szövedékkel. Egészen eddig kell majd elmenni, hogy egy olyan Igazság uralkodhasson, amely már csak Szín vagy Fény lesz, egy olyan tér, amely már csak Szahara lesz.¹⁹ Ez azt jelenti, hogy bármilyen fontos is, az állattá válás csak egy lépcsőfok egy mélyebb láthatatlanná válás felé, ahol az Alak már teljesen eltűnik.

Az egész test elszökik a kiáltó szájon keresztül. A pápa vagy a dajka kerek szája olyan, mintha a test egy éren keresztül szökne el (54. és 55. kép). S mégsem a kiáltás mondja ki az utolsó szót Bacon szerint a szájak sorozatában. Bacon azt sugallja, hogy a kiáltáson túl ott van a mosoly, amelyhez nem volt képes hozzáférni, ahogy maga állítja.²⁰ Bacon nagyon szerény; valójában festett mosolyokat, s ezek legszebb festményei közé tartoznak. S a lehető legfurcsább funkcióval rendelkeznek, a test szertefoszlását biztosítják. Bacon ebben az egy pontban megegyezik Lewis Carroll-lal, a Fakutya mosolyában.²¹ Már az esernyős ember arcán is van egy éppen megszűnő, nyugtalanító mosoly, s az arcot éppen ez a mosoly bomlasztja fel, mintha sav lenne, amely szétmarja a testet (30. kép); s ugyanennek az embernek a második változata pedig újra vád alá helyezi és megszünteti a mosolyt (28. kép). Az 1954-es *Pápa* vagy az ágyon ülő férfi gúnyos, majdnem tűrhetetlen, elviselhetetlen mosolya még inkább: úgy érezzük, túl kell élni a test eltűnését (57. és 59. kép). A szemek és a száj annyira pontosan a kép horizontális vonalaihoz vannak igazítva, hogy az arc feloldódik a térbeli koordinátákban, s csak a rendíthetetlen mosoly marad meg. Hogy nevezzük ezeket a dolgokat? Bacon azt sugallja, hogy ez a mosoly hisztérikus.²² Vigyorgó mosoly, a mosoly abjekciója. Néha arról álmodunk, hogy rendet fedezünk fel a triptichonban, s ezt hitünk szerint az 1953-as triptichon valósítja meg leginkább, de itt a rend nem keverendő össze a táblák sorrendjével: a középpontban kiáltó száj, bal oldalt a hisztérikus mosoly és végül jobb oldalon a fej, amely lehanyatlik és feloldódik (60. kép).²³

A kozmikus feloldódásnak ezen a szélső pontján, egy zárt, de határtalan kozmoszban eléggé nyilvánvaló, hogy az Alak már nem lehet elkülönítve, határok közé zárva, egy porond

¹⁹ *Int.*, 56. o.: „Ön olyan portrét szeretne festeni, amelyben a megjelenésből Szaharát csinálna, annyira olyat, hogy még a Szahara hatalmas távolságai is benne legyenek”.

²⁰ *Int.*, 58. o.: „mindig akartam, de soha nem sikerült mosolyt festenem”.

²¹ Lewis Carroll: *Alice Csodaországban*, ford. Kosztolányi Dezső, Ciceró Kiadó, Budapest, 2000, 61. o.: „És most egészen lassan tűnt el. Legelőbb a farka hegye tűnt el, s utoljára a vigyorgása. De ez még azután is látszott egy darabig, amikor a Fakutya már sehol se volt.”

²² *Int.*, 48. o.

²³ Ebben nem tudjuk követni John Russellt, aki összekeveri a triptichon rendjét a balról jobbra egymást követő táblákkal: bal oldalt a „társadalmiság” jelét látja, középen pedig egy nyilvános beszédet észlel (*Francis Bacon*, Chêne, Párizs, 1971, 92. o.). Még ha a modell egy miniszterelnök is, akkor sem értjük, hogyan válna a nyugtalanító mosoly társadalmivá, a középpontban álló kiáltás pedig beszéddé.

vagy parallelepipedon keretei közé: más koordinátákkal találjuk szemben magunkat. Már a kiáltó pápa Alakja is mögötte van a sűrű festécsíkoknak, amelyek egy átlátszó sötét függöny lapjaira emlékeztetnek: az egész felsőtest elmosódik, s csak egy jelzés marad meg a rovátkolt szemfedőn, miközben az alsótest még kívül marad a kiszélesedő függönyön (54. kép). Innen a fokozatos megnyúlás érzete, mintha a testet hátra húzná a felső fele. S egy elég hosszú időszakon keresztül ez az eljárás nagyon gyakori Baconnál. Ugyanezek a függőleges függönycsíkok veszik körül és részben rovátkolják a *Tanulmány egy portréhoz* című képen látható förtelmes mosolyt, miközben a fejet és a testet mintha felszívna a háttér, a zsaluk vízszintes lécei (59. kép). Azt mondhatjuk tehát, hogy egy egész korszakon keresztül ellentétes konvenciók érvényesültek azokkal szemben, amelyeket könyvünk elején meghatároztunk. Mindenhol az elmosódottság és a meghatározatlanság uralkodik, a háttér hatása, mely magához vonzza a formát, a sűrűségé, amelyben az árnyékok összekeverednek, egy sötét, finoman kidolgozott textúra, a közelítő és távolító hatások: egyszóval egy *festői* kezelésmód, ahogy Sylvester mondja.²⁴ És ez alapján különít el Sylvester három korszakot Bacon festészetében: az első a pontosan megrajzolt Alakot állítja szembe az élénk színű és kemény síkkal; a második „festőien” kezeli a formát egy tónusozott, függönyszerű háttérrel; a harmadik pedig egyesíti a „két ellentétes konvenciót”, és visszatér a lapos élénk színű háttérhez, újra felfedezve az elmosódottság keltette hatásokat a rovátkoláson és az elkenésen keresztül.²⁵

Mégsem az utolsó korszakban találja meg Bacon a két konvenció szintézisét. Már a második korszak sem annyira ellentmond az elsőnek, mint inkább hozzáadódik ahhoz, egy egységes stílus és alkotásmód jegyében: az Alak újfajta elhelyezése jelenik itt meg, de ez együtt él a többivel. A legegyszerűbb esetben a függönyök mögé helyezés tökéletesen összeillik a porondra, korlátra vagy parallelepipedonba helyezéssel az elkülönült, odatapadt, göcsbe rándult, de éppúgy az elhagyatott, elmenekült, eltűnő, feloldódó Alak számára is: mint az 1952-es *Tanulmány guggoló akthoz* esetében (62. kép). Az 1953-as *Férfi kutyával* (16. kép) pedig újra ezeket az alapelemeket használja, de egy olyan kevert összességben, ahol az Alak már csak egy árnyék, a tócsa egy bizonytalan körvonal, a járda pedig egy sötét felszín. És éppen ez a lényeg: nyilván megfigyelhetők egymást követő korszakok, de egyszerre létező aspektusok is, a festészet három egyidejű összetevője alapján, amelyek folyamatosan jelen vannak. Az armatúra vagy anyagi struktúra, az elhelyezett Alak, a körvonal mint a kettő határa mindig a legpontosabban meghatározza a rendszert; s ezen a rendszeren belül jönnek létre összekeverő műveletek, elmosódások, a távolba veszés vagy feloldódás hatásai, annál erősebben, minél inkább ezen az összességen belül képesek mozogni.

Meg lehet majd vagy meg lehetne különböztetni egy negyedik, a közelmúlttól számítható korszakot is. Tegyük fel, hogy az Alaknak már nem csak felbomló összetevői vannak, és hogy már nem pusztán csak kiemeli vagy meglovagolja ezt az összetevőt. Tegyük fel, hogy az Alak már tényleg eltűnt, csak egykori jelenlétének homályos nyomát hagyva maga után. A sík ekkor megnyílna, mint egy függőleges égbolt, miközben egyre inkább ráruházódának a strukturáló funkciók: a körvonal elemei egyre inkább olyan felosztásokat, síkrészeket és régiókat teremtenének a térben, amelyek egy szabad armatúrát alakítanának ki.

²⁴ A *Mal*-t a „maculából”, a foltból levezetve (vagy a *malen*-ből, a festeni-ből, a *Maler*-ből, festőből) Wölfflin a *Malerisch* szót a festői jelölésére használja a lineáris, vagy pontosabban a tömeget (*masse*) a körvonallal szemben. Vö. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, 25. o. *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Mátyás Stefánia. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. 45. o.

²⁵ *Int.*, 118-120. o.: a David Sylvester által megkülönböztetett három korszakhoz.

Ugyanakkor azonban az elmosódott vagy kitörölt zónák, amelyekből az Alak felbukkant, ekkor már önmagukban érvényesülnének, minden meghatározott formától függetlenül, tárgy nélküli tiszta Erőként jelennének meg, örvénylő homályként, vízsugárként vagy páráként, a ciklon szemeként, amely Turnerre emlékeztet egy tengeri hajóvá változott világ közegében. Például minden úgy szerveződik (jelesül a fekete rész), hogy a két szomszédos kék, a sugár és sík szemben álljon egymással (38. kép). Attól, hogy még csak néhány ilyen új szerveződést ismerünk Bacon életművében, még nem zárhatjuk ki, hogy egy születő új korszakról van itt szó: egy „absztrakcióról”, amely sajátosan baconi lenne, és amelynek nem lenne szüksége Alakra. Az Alak feloldódna, megvalósítva a próféciaát: csak homok leszel, fű, por vagy vízcsepp...²⁶ (83., 84. és 87. kép). A tájkép kifolyik a kép sokszögéből, csak egy alaktalanná vált szfinx néhány elemét őrizve meg, amely már mintha homokból lenne. Ám itt a homok már nem ölt semmilyen formát, s a fű, a föld vagy a víz sem. Az Alakok és új üres tereik határán a pasztellt kezdi el használni Bacon. A homokból ugyan újraépülhet egy szfinx, de olyan porhanyós és elmosódott, hogy úgy érezzük, az Alakok világát erősen fenyegeti ez az új hatalom.

Ha ragaszkodunk ezekhez a korszakokhoz, nagyon nehéz elszámolnunk azzal, miért van jelen egy időben az összes ilyen mozgás. A kép azonban mégis ezt az egyidejűséget mutatja. Ha adva van a három alapösszetevő, a Struktúra, az Alak és a Körvonal, akkor egy elsődleges mozgás („feszültség”) keletkezik, amely a struktúrától az Alak felé indul meg. A struktúra ekkor síkként jelenik meg, de olyan síkként, amely felcsavarodik a körvonal mentén, mint egy henger; a körvonal elkülönítő funkcióra tesz szert, kör, ovális, rúd vagy rudak rendszerévé válik; az Alak pedig elkülönítésre kerül a körvonalon belül, egy teljesen zárt világban. Ám egy második mozgás, egy második feszültség is megindul ekkor az Alaktól az anyagi struktúra irányába: a körvonal megváltozik, a mosdó vagy az esernyő félgömbjévé alakul, a tükör sűrű sötétjévé, s ez deformáló hatással jár; az Alak görcsbe rándul vagy kicsavarodik, hogy átpréselje magát egy lyukon vagy bejusson a tükörbe, a sorozatos deformáló kiáltásokon keresztül állattá válik; és egy végső mosoly révén maga is megpróbál visszatérni a síkhoz, feloldódni a struktúrában, a körvonal közvetítésével, amely már nem deformál, hanem függönyként viselkedik, s amely mögött az Alak képes teljesen elhalványulni. Ez a legzártabb világ tehát egyben a leghatártalanabb is. Maradjunk csak a legegyszerűbb összetevőnél: a körvonalnak, amely kezdetben csak egy egyszerű kör volt, most számos funkcióját figyelhetjük meg, ahogy formája egyre jobban kibomlik: először elkülönítő szerepe van, az Alak legvégső territóriumát határozza meg; de ezzel „elneptelenítő” vagy „deterritorializáló” funkciót is nyer, mivel ő készíti a struktúrát felcsavarodásra, amely így elszakítja az Alakot minden természetes közegétől; és vehiculum is, mert ő vezeti körbe az Alakot azon a kis territóriumon, ami számára megmaradt; és tornaszer, protézis is, mert ő a támasz a magába záródó Alak atlétikai gyakorlatai számára; ezenkívül deformálóként is hat, amikor az Alak áthatol rajta egy lyukon, egy ponton keresztül; és tornaszerré vagy protézissé válik egy másik értelemben is, tudniillik az eleven test akrobatikus mutatványai számára; végül pedig függönyként szolgál, amely mögött az Alak feloldódik, visszatérve a struktúrához; egyszóval membrán, és mindig is az volt, biztosítva a kétirányú kommunikációt az Alak és az anyagi struktúra között. Az 1978-as *Festmény*-ben (23. kép) egy aranysárga körvonalat láthatunk az ajtón, minden funkciójával felruházva, készen bármilyen forma magára öltésére. Minden diasztoléra és szisztoléra osztódik, s ez minden szinten megismétlésre kerül. A szisztolé összeszorítja az Alakot, és a

²⁶ Hat képet ismerünk jelenleg ennek az absztrakciónak a példájaként; a négy említetten kívül egy „tájképet” 1978-ból, és 1982-ből a „Folyó vízcsep”-ot.

struktúrától az Alak felé tart; a diasztolé kiterjeszti és feloldja, és az Alaktól a struktúra felé tart. De már az első mozgásban is van diasztolé, abban, ahogy az Alak megnyúlik, hogy jobban magába tudjon záródni; és van szisztolé a második mozgásban is, abban, ahogy a test görcsbe rándul, hogy el tudjon menekülni; s amikor a test feloldódik, még akkor is görcsbe rándulva tartják az erők, amelyek megragadják és körbe zárják. Az összes mozgás együttes jelenlétét a képen ritmusnak nevezzük.

VI. – FESTÉSZET ÉS ÉRZET

Két út létezik a figurativitás meghaladására (vagyis az illusztráció és a narrativitás együttes meghaladására): vagy az absztrakt forma, vagy az Alak irányában. Az Alakhoz vezető útnak Cézanne adott egyszerű nevet: érzet. Az Alak az érzethez kapcsolódó érzéki forma; közvetlenül az idegrendszerre hat, amely eleven test. Az absztrakt Forma viszont az Agyat célozza meg, az agy közvetítésével fejt ki hatását, és közelebb áll a csonthoz. Persze nem Cézanne találta ki ezt az érzethez vezető utat a festészetben. De ő volt az, aki azelőtt példátlan jelentőséggel ruházta fel. Az érzet a rendelkezésre álló és a kész, a klisészerű ellentéte, de a „szenzáció”, az önkéntelen stb. ellentéte is. Az érzetnek van egy szubjektum felé forduló arca (az idegrendszer, az eleven mozgás, az „ösztön”, a „vérmérséklet” felé, mely a naturalizmus és Cézanne közös szókincséhez tartozott), és egy tárgy felé forduló arca („a tény”, a hely, az esemény felé). Vagyis inkább nincs is semmiféle arca, hanem ennek a kétféle dolognak szétválaszthatatlan egysége, világban-benne-lét, ahogy a fenomenológusok mondják: egyszerre *alakulok* magam is az érzetben és *történik valami* az érzet által, az egyik a másik révén, az egyik a másikban.²⁷ S végső soron az érzetet ugyanaz a test adja és kapja, az a test, amely szubjektum és objektum is egyszerre. Én mint néző csak akkor teszek szert az érzetre, ha belépek a képbe, ha eljutok az érzékelő és az érzékelt egységéig. Ez Cézanne tanítása, túl az impresszionistákon: az Érzet nem a fény és a szín „szabad” és testetlenített játéka (az impresszió), épp ellenkezőleg, maga a test, legyen az akár egy alma teste is. A szín a testben van, az érzet a testben van, és nem a levegőben. Az érzet az, ami le van festve. És ami a képben lefestésre kerül, az a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal (amit Cézanne-ról beszélve Lawrence „az alma almalétének” nevezett)²⁸.

Ez az igen általános szál fűzi Bacont Cézanne-hoz: *az érzetet festeni*, vagy ahogy Bacon Cézanne-hoz nagyon hasonló kifejezésekkel mondja, feljegyezni aényt. „Ez egy nagyon szorongató és nehéz kérdés, tudniillik az, hogy egy festmény miért hat közvetlenül az idegrendszerre”²⁹. Azt mondhatják, hogy csak nyilvánvaló különbségek vannak a két festő között: a cézanne-i világ tájkép és csendélet, még a portrékat is tájképként kezeli; és ennek az ellenkezője Baconnál, aki lefokozza a csendéletet és a tájképet.³⁰ A világ mint Természet Cézanne-nál és a világ mint mesterséges termék Baconnál. Ám ezeket a túlságosan is nyilvánvaló különbségeket vajon nem az „érzet” és a „vérmérséklet” felől kell néznünk, vagyis nem abból származnak, ami Bacont Cézanne-hoz köti, ami közös bennük? Amikor

²⁷ Henri Maldiney: *Regard Parole Espace*, L'Age d'homme, 136. o. A fenomenológusok, mint Maldiney vagy Merleau-Ponty, Cézanne-ban látták a par excellence festőt. Az érzetet vagy inkább az „érzést” nemcsak abból a szempontból elemzik, hogy az kapcsolatot teremt az érzéki minőségek és az azonosítható tárgyak (figuratív összetevők) között, hanem hogy minden egyes minőség egy-egy mezőt alakít ki, amely önmagában is érvénnyel bír és interferál a többivel („pátosszerű összetevők”). Hegel fenomenológiája az érzetnek ezt az aspektusát zárja rövidre, miközben az minden lehetséges esztétika alapját jelenti. Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 240-281. o.; Henri Maldiney: i.m., 124-208. o.

²⁸ D. H. Lawrence: *Eros et les chiens*, „introduction à ces peintures”, Bourgois. Eredetileg: *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence* (1936). Viking Press, New York, 1972.

²⁹ *Int.*, 58. o.

³⁰ *Int.*, 18. o.

Bacon az érzetről beszél, két dologra gondol, melyek nagyon közel állnak Cézanne-hoz. Amikor tagadólag beszél róla, azt állítja, hogy az érzethez kapcsolódó forma (Alak) épp az ellentéte az ábrázolni vélt tárgyhoz kapcsolódó formának (figurativitás). Valéry egy mondását átvéve, az érzet az, ami közvetlenül adódik át, elkerülve az elmesélendő történet kerülőútját vagy unalmát.³¹ Amikor pedig állító módon, akkor folyton azt mondja, hogy az érzet az, ami az egyik „rendből” a másikba, az egyik „szintről” a másikra, az egyik „területről” a másikra képes átjutni. Az érzet ezért deformál előszeretettel, hat deformálón a testre. S ebből a szempontból nincs különbség a figuratív és az absztrakt festészet között: mindkettő az agyon jut keresztül, nem közvetlenül az idegrendszerre hat, nem éri el az érzetet, nem szakad el az Alaktól, mégpedig azért nem, mert mindig *ugyanazon a szinten marad*.³² A formán tud átalakításokat végezni, de nem képes deformálni a testet. Hogy miben is cézanne-i Bacon, sokkal inkább, mintha Cézanne tanítványa lenne, azt még lesz alkalmunk megfigyelni.

Mire gondol Bacon, végig a beszélgetések folyamán, amikor „az érzetek rendjeiről”, „érzéki szintekről”, „érzékterületekről” vagy „mozgásszekvenciákról” beszél? Először azt hihetnénk, hogy minden egyes rendnek, szintnek vagy területnek egy-egy sajátos érzet felel meg: tehát minden érzet egy végpont lenne egy szekvenciában vagy sorozatban. Például Rembrandt önarckép-sorozatának darabjai különböző érzéki területekre juttatnak el minket.³³ S igaz is, hogy a festészet, és kiváltképp Baconé, sorozatokat alkot. Keresztrefeszítés-sorozatok, pápa-sorozatok, arckép- és önarckép-sorozatok, szájak, kiáltó szájak, mosolygó szájak sorozatai... Sőt mi több a sorozat egyidejű is lehet, mint a triptichonokban, amelyekben három rend, vagy legalábbis három szint létezik egymás mellett. Ezenkívül a sorozat lehet zárt is, amikor kontrasztteremtő kompozíciója van, de nyitott is, amikor a három táblán túl is folytatódik vagy folytatható.³⁴ Mindez igaz. S éppen akkor nem lenne igaz, ha nem lenne még valami más is, ami viszont minden képre, minden Alakra, minden érzetre érvényes. Mert minden kép, minden Alak már önmagában is mozgásszekvencia, maga is egy sorozat (és nem csupán egy sorozat végpontja). Minden érzet egyszerre több szinten is jelen van, különböző rendekben és több területen. Olyannyira, hogy nem különböző rendhez tartozó érzetek vannak, hanem egy és ugyanazon érzetnek a különböző rendjei. Az érzetnek az a sajátossága, hogy szükségszerűen szinteltérést foglal magában, egyszerre több terület konstituálja. Minden érzet, és minden Alak eleve „felgyülemlett”, „összeállt” érzet, olyan, mint egy mészkőalakzat.³⁵ Innen az érzet redukálhatatlanul szintetikus jellege. S ekkor azt kérdezhetnénk, honnan származik ez a szintetikus jelleg, amelynek köszönhetően minden egyes anyagi érzetnek már eleve több szintje, több rendje vagy területe van. Mik ezek a szintek, és mitől van, hogy érzékelő és érzékelt egységbe kerül bennük?

Egy választ mindenképp el kell vetnünk. Hogy az érzet szintetikus anyagi egységét az ábrázolt tárgy, a figurativitás révén létrehozott dolog biztosítaná. Ez elvileg kizárt, mivel az Alak kizárja a figurativitást. De még ha gyakorlati szinten meg is állapítjuk a tényt, ahogy Bacon is teszi, hogy valami alá van vetve a figurativitásnak (például a kiáltó pápa), ez a másodlagos figurativitás akkor is csak minden elsődleges figurativitás semlegesítésén nyugalhat. Bacon maga veti fel a figurativitás gyakorlati szintű fenntartásával kapcsolatos problémákat, amelyek akkor jelentkeznek, amikor az Alak kinyilvánítja szándékát a

³¹ *Int.*, 63. o.

³² Az összes téma állandóan jelen van az *Interviews*-ban.

³³ *Int.*, 65. o.

³⁴ *Int.*, 84-86. o.

³⁵ *Int.*, 58. o. („a nem ábrázoló jelek összeállása”).

figurativitással való szakításra. Látni fogjuk, hogyan oldja meg Bacon a problémát. Mindenesetre szüntelenül eliminálni akarta a „lennyűgöző érzéket”, vagyis annak elsődleges figurativitását, ami erőszakos érzetet kelt bennünk. Ezt jelenti az a mondata, hogy „a kiáltást akartam megfesteni, nem a félelmet”. Amikor a kiáltó papában nincs semmi félelmet keltő, s a pápa előtti függöny nem pusztán az elkülönítés, a tekintetek elől elrejtés egy módja, sokkal inkább annak megmutatása, hogy nem lát semmit, hogy a *láthatatlannal szemben* kiált: ha a félelmet semlegesítjük, akkor megsokszorozódik, mert a félelem következik a kiáltásból, nem pedig fordítva. S persze nem könnyű lemondani a félelemről vagy az elsődleges figurációról. Néha saját ösztöneivel kell szembefordulnia, saját tapasztalatairól kell lemondania hozzá. Bacon magában hordozza Írország minden erőszakát, és a náciizmus erőszakát, a háború erőszakát. Végigéli a Keresztrefeszítések rettenetét, főleg a Keresztrefeszítés töredékben, vagy a hús-fej, vagy a vérző bőrönd borzalmát. De amikor saját képeiről ítélik, elfordul mindentől, ami ilyen túlságosan „lennyűgözően érzéki” lenne, mert az azokban fennmaradó figurativitás egy második szinten erőszakos jelenetté válik, és ekkor már egy elmesélendő történetet vezet be újra: még a bikaviadatok is túl drámaiak. Amikor félelem van, akkor már újra egy történet jelenik meg, és eltávolodtunk a kiáltástól. S végezetül a legnagyobb erőszak azokban az ülő vagy guggoló Alakokban van, akik semmilyen kínzást vagy brutalitást nem szenvednek el, akikkel semmi látható dolog nem történik, de éppen ezért mutatják még jobban a festészet hatalmát. Mert az erőszaknak két nagyon különböző értelme van: „amikor erőszakos festészetről beszélünk, annak semmi köze a háború erőszakához”³⁶. Az ábrázolt (a lennyűgözően érzéki, a klisé) erőszakával szemben áll az érzet erőszaka. Az utóbbi azt jelenti, hogy az érzet közvetlenül hat az idegrendszerre, azokra a szintekre, amelyeken átmegy, azokra a területekre, amelyeket átszel: már önmagában is Alak, és semmi közös nincs benne egy megformált tárgy természetével. Mint Artaud-nál: a kegyetlenség nem az, aminek hisszük, és egyre kevésbé függ az ábrázolttól.

Egy másik értelmezést is el kell vetnünk, amely a különböző érzetszinteket, vagyis az érzet értékeit összekeverné az érzés ambivalens voltával. Sylvester egy ponton azt kérdezi: „ön különböző érzetszintek egyetlen képben való rögzítéséről beszél... ezzel egy és ugyanazon pillanatban a személy iránt érzett szeretetet és gyűlöletet is ki akarja fejezni... gyengédséget és agresszivitást egyszerre?” S erre Bacon azt válaszolja: „ez túl logikus, nem hiszem, hogy így lenne. Azt gondolom, hogy ez valami sokkal mélyebb dolgot érint: hogyan tudom elérni, hogy ezt a képet sokkal közvetlenebbül valóságossá tudjam tenni a magam számára. Ennyi.”³⁷ Az ambivalencia pszichoanalitikus hipotézisével nem csupán az a baj, hogy az érzetet a képet néző személy oldalára helyezi. Hanem hogy még ha magában az Alakban feltételeznénk valamilyen ambivalenciát, akkor is érzésekről lenne szó, amelyeket az Alak az ábrázolt tárgyakkal, egy elmesélt történettel kapcsolatban él át. Márpedig Baconnál nincsenek érzések: csak affektumok, vagyis „érzetek” és „ösztönök”, ahogy a naturalisták mondják. Az érzet az, ami az ösztönt egy adott pillanatban meghatározza, ahogy az ösztön is az egyik érzetnek a másikba való átmenete, a „legjobb” érzet keresése (nem a legkellemesebbé, hanem azé, amely a testet az önmagából való kilépés, a görcsbe rándulás vagy a kicsavarodás pillanatában teljesen betölti).

³⁶ *Int.*, 76-81. o. (és 47. o.: „soha nem próbáltam félelmetes lenni”).

³⁷ *Int.*, 43. o. Bacon lázadni látszik a pszichoanalitikus felvetések és Sylvester ellen, amikor egy másik helyen azt mondja neki, hogy „a pápa az apa”, ő pedig udvariasan azt válaszolja: „nem vagyok teljesen biztos benne, hogy értem, amit mond...” (71. o.). Bacon képeinek árnyaltabb pszichoanalitikus értelmezéséhez lásd Didier Anzieu: *Le corps de l'oeuvre*, Gallimard, Paris, 1981, 333-340. o.

Lenne egy harmadik, sokkal érdekesebb hipotézis is. A motorikusság hipotézise. Az érzetszintek a mozgás megtorpanásai vagy pillanatai lehetnének, amelyek szintetizáló módon újraalkotnák a mozgást a maga folytonosságában, sebességében és erőszakos voltában: mint a szintetikus kubizmus, vagy a futurizmus vagy Duchamp *Lépcsőn lemenő akt*-ja. S igaz is, hogy Bacont elbűvölte a mozgás részekre tagolása, amit Muybridge végrehajtott, és anyagul is szolgált számára. Az is igaz, hogy maga is nagy intenzitású erőszakos mozgásokat állít elő, mint George Dyer Lucian Freud felé forduló, 180 fokban kicsavarodó feje (63., 33., 64., 4. kép). Bacon saját Alakjait egyébként is gyakran egy különös séta közben ragadja meg: a *Férfi karján gyermekkel* (65. kép) vagy a *Van Gogh*. Maguk az Alak elkülönítésére szolgáló dolgok, a kör vagy a paralelepipedon válnak motorrá, s Bacon nem is adja fel azt a tervét, amit talán egy mozgó szobor formájában lehetne a legkönnyebben megvalósítani: hogy a körvonal vagy a talapzat el tudjon mozdulni az armatúra mentén, oly módon, hogy az Alak egy hétköznapi „kis sétát” tehessen.³⁸ S éppen e kis sétából tudhatjuk meg, milyen státuszt tulajdonít Bacon a mozgásnak. Semmiben nem áll ilyen közel egymáshoz Beckett és Bacon, s mivel ez a kis séta teljesen Beckett szereplőinek sétáira emlékeztet, akik szintén úgy változtatnak helyet döcögősen, hogy soha nem hagyják el a nekik kijelölt kört vagy paralelepipedont. Ilyen a béna kisgyerek sétája az anyjával, a mellvéd szélén körbe, egy furcsa mozgásszerű verseny keretében (34. kép). Ilyen a *Forduló Alak* (66. kép) kicsavarodása. Ilyen George Dyer sétabiciklizése (67. kép), amely nagyban hasonlít Moritz hőségének biciklizéséhez: „látómezeje egy kicsiny földdarabra korlátozódott, amit önmaga körül látott... úgy tűnt számára, hogy minden dolog *egyetlen pontba fut össze*, útjának végpontjába...” Olyannyira, hogy még amikor a körvonal elmozdul, a mozgás akkor sem annyira ebben az elmozdulásban van, mint inkább abban az amőbaszerű mozgásban, amit az Alak a körvonalon belül folytat. A mozgás nem ad magyarázatot az érzetre, éppen hogy ő magyarázható az érzet rugalmasságából, *vis elastica*-jából. Beckett vagy Kafka törvénye alapján létezik mozgáson túli mozdulatlanság is; az álláson túl ott van az ülés, az ülésen túl a fekvés, hogy azután teljesen feloldódjunk. Az igazi akrobata az, aki mozdulatlan tud maradni a körben. Az Alakok nagy lába gyakran nem kedvez a járásnak: majdnem dongalábak ezek (a fotel pedig néha mintha dongalábra való cipő volna). Egyszóval nem a mozgás ad magyarázatot a különböző érzetszintekre, hanem az érzetszintek szolgálnak magyarázatul arra, mi marad meg a mozgásból. S tulajdonképpen Bacont nem is a mozgás érdekli, még ha festményei nagyon erőteljes és erőszakos mozgást mutatnak is. Ám határesetben ez egy helyben maradó mozgás, egy görcs, amely Bacon egy egészen más problémájáról tanúskodik: *a láthatatlan erőknél a testre való hatásáról* (a test deformációi ebből a mélyebb okból erednek). Az 1973-as triptichonban az elcsúszó mozgás két görcs, két egy helyben maradó összeránduló mozgás között megy végbe.

S lenne még egy, sokkal „fenomenológiaibb” hipotézis. Az érzetszintek valódi érzéki területek lennének, amelyek különböző érzékszervekre utalnak; s minden szintnek, minden területnek lenne egy saját utalásmódja a többire, függetlenül a közösen ábrázolt tárgytól. Egy szín, egy íz, egy tapintásérzet, egy szag, egy zaj, egy súly között egzisztenciális kommunikáció lenne, s ez alkotná az érzet (nem reprezentáló) „pathikus” összetevőjét. Baconnál például a Bikaviadalokban halljuk az állat patáit, az 1976-os triptichonnál tapintjuk a madár reszketését, aki a fej helyére befűrődik, s amikor a hús kerül ábrázolásra, mindig tapintható, érezhető, ehető, súllyal rendelkező, mint Soutine-nál; Isabel Rawsthorne portréja pedig egy olyan fejet jelenít meg, amelyhez oválisok és különböző vonások vannak hozzákapcsolva, hogy tágra nyissák a szemet, kitágítsák az orrlyukat, meghosszabbítsák a száj

³⁸ *Int.*, 83. és 108-112. o.

vonalt, mozgásba hozzák a bőrt, az összes érzékszerv közreműködésével. A festő tehát attól festő, hogy *láttatni* tudja az érzékszervek eredendő egységét, és hogy egy olyan Alakot jelenít meg vizuálisan, amelyet minden érzékszervünkkel érzékelni tudunk. Ám ez a művelet csak akkor lehetséges, ha az egyik vagy másik területhez tartozó érzet (itt a vizuális érzet) közvetlenül egy olyan eleven erőhöz kötődik, amely túllép minden területen és átjárja azokat. Ez az erő a Ritmus, amely sokkal mélyebben húzódik, mint a látás, a hallás, stb. S a ritmus zeneként jelenik meg, amikor a hallható szintre kerül, festészetként, amikor a látható szintjén jelentkezik. Ez az „érzékek logikája”, mondta Cézanne, egy nem racionális, nem az agy területéhez tartozó logika. A legvégső dolog tehát a ritmus kapcsolata az érzettel, ez hozza létre minden érzetben azokat a szinteket és területeket, amelyeken áthalad. S ez a ritmus éppúgy átjárja a képet, mint a zenét. Diasztolé-szisztolé: a világ csupán körbezár, mégis engem magam érint, csak én akarok megnyílni a világra, mégis azt magát nyitom meg.³⁹ Azt mondják, épp Cézanne az, aki eleven ritmust vitt a látásérzetbe. Vajon ugyanezt kellene állítanunk Baconról, az egyidejű mozgásokról, amikor a sík rázáródik az Alakra, és amikor az Alak görcsbe rándul, vagy épp ellenkezőleg, kinyúlik, hogy visszatérhessen a síkhoz, egészen odáig terjedően, hogy feloldódik benne? Lehetséges, hogy Bacon mesterséges és zárt világa ugyanarról az eleven mozgásról tanúskodik, mint Cézanne-nál a Természet? Nem pusztán szófordulat, amikor Bacon kijelenti, hogy az agyában pesszimista, de az idegeiben optimista, egy olyan optimista, aki csak az életben hisz.⁴⁰ Ugyanaz a „temperamentum” volna, mint Cézanne? Bacon kijelentése tehát figuratív szempontból pesszimista, figurálisan azonban optimista lenne.

³⁹ Vö. Henri Maldiney: i.m., 147-172. o.: az érzetről és a ritmusról, a szisztoléről és a diasztoléről (és lásd különösen a Cézanne-ról szóló oldalakat ebből a szempontból).

⁴⁰ *Int.*, 78-80. o.

VII. – A HISZTÉRIA

Ez az alap, az érzékeknek ez a ritmikai egysége csak a szervezet meghaladásával tárható fel. A fenomenológiai hipotézis talán nem elégséges, mert csak az eleven testtel számol. Az eleven test azonban még semmi egy mélyebb és majdnem megélhetetlen Hatalomhoz képest. A ritmus egységét valójában csak ott kereshetjük, ahol maga a ritmus a káoszba, az éjszakába merül, és ahol a szintkülönbségek szüntelenül és erőszakkal összekeverednek.

Az organizmuson túl, de az eleven test határaként is, ott van az, amit Artaud fedezett fel és adott neki nevet: a szervek nélküli test. „A test test Egyedül van És nincs szüksége szervekre A test soha nem organizmus Az organizmusok a test ellenségei”⁴¹. A szervek nélküli test nem annyira a szervekkel áll szemben, mint inkább a szerveknek azzal a szerveződésével, amit organizmusnak hívunk. Ez egy sűrű, intenzív test. Egy hullámváz járja át, amely amplitúdója változásaival a testben szinteket és határvonalakat jelöl ki. A testnek tehát nem szervei vannak, hanem határvonalai vagy szintjei. Olyannyira, hogy az érzet nem rendelkezik minőségekkel és nem tesz szert minőségekre, csupán allotropikus változatokkal. Az érzet vibráció. Tudjuk, hogy a tojás pontosan a testnek ezt a szervekké válás „előtti” állapotát mutatja: tengelyeket és vektorokat, grádienseket és zónákat, kinetikus mozgásokat és dinamikus irányultságokat, amelyekhez képest a formák esetlegesek vagy járulékosak. „Nincs száj. Nincs nyelv. Nincsenek fogak. Nincs gége. Nincs nyelőcső. Nincs gyomor. Nincs has. Nincs végbél.” Egyáltalán nem organikus élet, mert az organizmus nem az élet, hanem az élet börtöne. A test teljesen eleven, és mégsem organikus. S amikor az organizmuson keresztül az érzet eléri a testet, ő maga is mértéktelenné és göcsössé válik, kitör az organizmus működésének keretei közül. Az egész eleven testben közvetlenül az idegrendszer hullámaira vagy az elevenség érzésére hangolódik rá. Azt mondhatnánk, Bacon több ponton hasonlít Artaud-ra: az Alak megfelel a szervek nélküli testnek (bontsuk le az organizmust a test, az arcot a fej kibontakoztatása érdekében); a szervek nélküli test eleven test és ideg; egy hullámváz járja át, amely szinteket jelöl ki benne; az érzet olyan, mint a hullámváz találkozása a testre ható Erővel, „affektív atlétika”, kiáltás-lélegzet; az érzet, amikor ily módon kapcsolatba kerül a testtel, már nem ábrázoló jellegű, hanem valóssá válik; s a *kegyetlenség* egyre kevésbé valami szörnyű dolog ábrázolása lesz, mint pusztán az erők testre való hatása, azaz érzet (szemben a lenyűgözően érzékivel). Ellentétben a nyomorúság festészetével, amely a csonka szerveket festi le, Bacon mindig szerv nélküli testeket fest, a test intenzív tényét. Baconnál a kitörölt vagy kisatírozott részek semlegesített részek, amelyek az organizmushoz tartoznak, az eljárás pedig visszajuttatja őket a maguk zónájába vagy a szintjére: „az emberi arc még nem találta meg a maga arculatát...”.

⁴¹ Artaud, in 84, 5-6. szám (1948).

Egy szervesen intenzív élet: Worringer így határozta meg a gótikus művészetet, „az északi gótikus vonalat”⁴², mely lényegileg szemben áll a klasszikus művészet organikus ábrázolásmódjával. A klasszikus művészet lehet figuratív, amennyiben valami ábrázoltra utal, de lehet absztrakt is, ha egy geometrikus formát bont ki az ábrázolásból. Egészen mást képvisel viszont a gótikus kép vonala, annak geometriája és alakja. Ez a vonal először is *dekoratív*, felszíni, de ez egy materiális dekoráció, amely nem alakít ki formát, egy olyan geometria, amely már nem a lényegi és örökkévaló szolgálatában áll, hanem „problémák” és „véletlenek”, a távolodás, visszatérés, rávetülés, metszés szolgálatába van állítva. Egy olyan vonal tehát, amelyik szüntelenül irányt változtat, megtörik, megszakad, eltérül, visszatér önmagához, felcsavarodik, vagy éppen természetes határain kívülre terjed ki, „rendetlen rángatózásban” múlva ki: vannak *szabad jelek*, amelyek meghosszabbítják vagy megszakítják a vonalat, az ábrázolás alatt és azon kívül munkálnak. Ez tehát egy olyan geometria, olyan dekoráció, amely élővé és mélységgel rendelkezővé vált, de azon az áron, hogy már nem lehet organikus: az érzéki szemlélet szintjére emeli a mechanikus erőket, erőszakos mozgások viszik előre. S nem úgy találkozik az állati léttel, nem úgy válik *állatívá*, hogy egy formát alkot, hanem éppen nem organikus tisztaságával, pontosságával hozza létre a formák egy kibogozhatatlan zónáját. Ezen kívül azonban magas fokú *spiritualitásról* is tanúbizonyságot tesz, mivel egy szellemi törekvés vezeti a szervesen kívülre, az elementáris erők kutatására. Csak éppen ez a spiritualitás a test spiritualitása; a szellem maga a test, a szervek nélküli test... (Bacon legfontosabb Alakja a gótika díszítőmestere lehetne.)

Az életben sokféle kétes értékű kísérlet létezik, hogy megpróbáljunk kapcsolatba kerülni a szervek nélküli testtel (alkohol, drogok, skizofrénia, szado-mazochizmus... stb.). Vajon nevezhetjük ennek a testnek az eleven valóságát „hisztériának”, s ha igen, milyen értelemben? Egy változó amplitúdójú hullámmozgás járja át a szervek nélküli testet; zónákat és szinteket alakít ki benne amplitúdója változásai szerint. Amikor a hullám egy bizonyos szinten van, és külső erővel találkozik, megjelenik egy érzet. Egy szerv kerül ezzel meghatározásra, de egy átmeneti szerv, amely csak addig áll fenn, amíg a hullám és az erőhatás maga, azután áthelyeződik, hogy ott alakuljon ki újra. „egyik szerve sem maradt állandó, sem helyzetét, sem funkcióját tekintve... a nemi szervek valahogy mindenütt ott vannak... segglyukak nyílnak, hogy távozzék belőlük a fekália, aztán megint összezárulnak... az egész szervezet a másodperc tört része alatt alkalmazkodik, változtatja színét és állagát...”⁴³ Valójában azonban a szervek nélküli testnek vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözi, vagyis a szervek szerveződését. A szervek nélküli testet egy *meghatározatlan szerv* jellemzi, míg az organizmust meghatározott szervek alkotják: „Van külön a száj, és külön a végbél. Kettővel kétszer annyi probléma adódik. Nem célszerűbb egy többrendeltetésű nyílás, amely egyaránt alkalmas táplálkozásra és ürítkezésre? Betömjük az orrot, a száját, betömjük a gyomrot, csinálunk egy nyílást egyenesen a tüdőbe, hiszen annak kezdettől fogva ott lett volna a helye...”⁴⁴. De mi alapján állíthatnánk, hogy itt egy többfunkciós nyílásról vagy egy meghatározatlan szervről van szó? Nem különböznek-e nagyon a száj és az anus, nincs-e szükség feltétlenül valamilyen átmenetre vagy időre, hogy az egyiktől eljussunk a másikig? Nincs-e egy jól elkülönített száj még a hús esetében is, amelyben láthatók a fogak, és nem keverhető össze egyetlen más szervvel sem? Ezt kellene

⁴² Worringer: *L'art gothique*, Gallimard, 61-115. o. Worringer: „A gótika formaproblémái”, *Absztrakció és beleérzés*. Ford. Kocziszkó Éva. Gondolat, Budapest, 1989, 103-202. o.

⁴³ William Burroughs: *Naked Lunch*, Grove Press, New York, 1959, 9. o. *Meztelen ebéd*. Holnap Kiadó, Budapest, 1992, 57. o. Elmi József fordítását Babarczy Eszter módosította.

⁴⁴ *Naked Lunch*, 131. o. *Meztelen ebéd*, 183. o.

megértenünk: a hullámozás átjárja a testet; egy bizonyos szinten egy szerv alakul ki az erővel való találkozásban; s a szerv megváltozik, ha az erő megváltozik, vagy ha ő maga egy másik szintre kerül. Egyszóval a szervek nélküli test nem a szervek hiánya miatt az, ami, s nem is csak azért, mert egy meghatározatlan szervvel rendelkezik, hanem meghatározott szervek *időbeli és átmeneti jelenléte* miatt. Ez az egyik módja, hogyan vezessük be az időtényezőt a képbe; s Baconnél nagyon fontos szerepe van az időnek, az idő van megfestve. A textúra- és színvariációk egy testen, egy fejen vagy egy háton (mint a *Három tanulmány férfi hátról* esetében, 47. kép) tulajdonképpen tizedmásodpercekre tagolt időbeli változások sorozatai. Innen ered a test színkezelése, amely teljesen különbözik a síkok színkezelésétől: a test kronokromatizmusáról beszélhetnénk a sík monokromatizmusával szemben. Ha az időt befoglaljuk az Alakba, az a test erejét jelenti Baconnél: a hatalmas emberi hátat mint variációt.

Most már láthatjuk, hogyan foglal magába minden érzet szintkülönbséget (vagy rendbeli, vagy területbeli különbséget), és hogyan tér át az egyik szintről a másikra. A fenomenológiai egység erről nem ad számot. A szervek nélküli test viszont számot ad, ha a teljes sorozatot vizsgáljuk: szerv nélküiség – meghatározatlan többfunkciós szerv – időbeli és átmeneti szervek. Ami az egyik szinten száj, az egy másik szinten vagy ugyanazon a szinten más erők hatására ánuszt lesz. Márpedig ez a teljes sorozat a test hisztérikus valósága. Ha visszagondolunk, milyen „képet” festett a XIX. század a hisztériáról, a pszichiátriában és másutt, néhány olyan jellemzőre lelhetünk, amelyek Bacon testein is folyamatosan jelen vannak. Mindenekelőtt ott vannak a híres görcsbe rándulás és a lebénulás, a túlérzékenység vagy érzéketlenség, amelyek egyszerre vagy váltakozva vannak jelen, rögzítettek vagy vándorolnak az ideghullámok útját követve, azokat a zónákat, amelyekbe az ideghullám belép, majd elhagyja. Azonkívül a kapkodás és hadarás jelensége, illetve ennek ellentéte, a késleltettség (hisztériszisz), a *tétovázás*, melyek a gyorsuló és lassuló hullámozás oszcillációit követik. Azonkívül a szerv ideiglenessége, amely a hatóerők működéséhez alkalmazkodik. Azonkívül ezeknek az erőknek a közvetlen hatása az idegrendszerre, mintha a hisztérikus valami éber alvajáró lenne, egy „ébrenjáró”. Végül pedig egy nagyon különös érzés a testen belsejében, mivel a test az organizmus *mögött* érzi saját magát és az átmeneti szerveket a szervekké szerveződés mögött. Sőt mi több, ez a szervek nélküli test és ezek az átmeneti szervek maguk is *láthatóvá válnak*, a belső és külső „autoszkópia” jelenségeiben: ez már nem az én fejem, hanem egy fejben érzem magam, látok és látom magam egy fejben; vagy nem magamat látom a tükörben, mégis benne érzem magam abban a testben, amit látok, és meztelenül látom magam a testben, miközben fel vagyok öltözve... stb.⁴⁵ Létezik olyan pszichózis egyáltalán, amely ne menne át ezen a hisztérikus stádiumon? „Egyfajta érthetetlen, mégis lelkünk kellős közepén található *stáció*...”⁴⁶

Beckett szereplőinek és Bacon Alakjainak közös képe ugyanaz az Írország: a kör, az elválasztó, az Elnéptelenítő; a görcsök és bénulások sorozata a körön belül; az Ébrenjáró kis sétája; a Tanú jelenléte, aki még érez, lát és beszél; az a mód, ahogy a test felszabadul, vagyis kiszabadul az organizmusból... Kiszabadul az O-t formáló szájon keresztül, az ánuszon vagy a gyomron vagy a torkon vagy a mosdókagyló körén vagy az esernyő hegyén keresztül.⁴⁷ Egy

⁴⁵ Bármelyik hisztériáról szóló XIX. századi kézikönyvet elővehetjük e célból. De különösen jó Paul Sollier egy tanulmánya (*Les phénomènes autoscopie*, Alcan, 1903), aki az „ébrenjáró” kifejezést kitalálta.

⁴⁶ Artaud: *Le pèse-nerfs*.

⁴⁷ Ludovic Janvier-nek az általa kiadott *Beckett par lui-même*-ben (Seuil) az az ötlete támadt, hogy összeállítja Beckett legfontosabb fogalmait. Ezek műveleti fogalmak. Utalhatunk a „Test”, „Tér-idő”, „Mozdulatlanság”, „Tanú”, „Fej”, „Hang” szócikkekre. Minden egyes szócikkben felfedezhetők hasonlóságok Baconnal. S igaz is,

szervek nélküli test jelenléte az organizmus mögött, átmeneti szervek jelenléte az organikus ábrázolás mögött. Bacon felöltözött Alakjai meztelenül látják magukat a tükörben vagy a vásznon. A görcsöket vagy túlérzékenységeket gyakran kitörölt, elmosódottá tett zónák jelzik (69. kép), az érzéketlenséget, bénultságot pedig hiányzó zónák (mint egy 1972-es nagyon aprólékosan kidolgozott triptichonban, 70., 73. kép). És főként látni fogjuk, hogy Bacon egész „modorát” egyfajta előzetesség és utólagosság alkotja: mindig történik valami már a kép előtt, és mindig történik valami utána is, egy hiszterészis, ami mindig megakasztja a munkát, félbeszakítja a figuráció folyamatát, de azután mégis folytatni engedi...

Jelenlét, jelenlét, ez a szó ötlik fel bennünk először egy Bacon-kép előtt.⁴⁸ Lehet, hogy ez a jelenlét hisztérikus? Az is hisztérikus, aki ránk kényszeríti saját jelenlétét, de az is, akinek a dolgok és a létezők jelen vannak, túlságosan jelen, és aki minden dolognak ilyen túlzott jelenlétet tulajdonít és minden létezővel jelenlévőként érintkezik. Nincs sok különbség tehát a hisztérikus, a hiszterizált, a hiszterizáló között. Bacon humorosan úgy fogalmaz, hogy a hisztérikus mosoly, amit az 1953-as portréra, az 1953-as emberfejre, az 1955-ös pápára festett, olyan „modelltől” származik, aki „nagyon ideges, majdhogy nem hisztérikus volt”. De valójában az egész kép hiszterizált.⁴⁹ S maga Bacon hiszterizál, amikor már eleve teljesen belefolyik a képbe, belerakja az egész fejét egy igazolványképet gyártó gépbe, pontosabban egy olyan fejben pillantja meg önmagát, amely a gépezet tartozéka, amely belekerült a gépezetbe. De mi ez a hisztérikus mosoly, miben rejlik ennek a mosolynak az irtózata, az abjekciója? A jelenlétében vagy fennmaradásában. A végeérhetetlen jelenlétben. A mosoly fennmaradásában az arc eltűnte után és az arc mögött. Egy kiáltás fennmaradásában, amely megmarad a száj után is, egy test fennmaradásában, amely megmarad az organizmus után is, bizonyos átmeneti szervek fennmaradásában, amelyek megmaradnak a minőségileg különböző szervek után is. S e túlzott jelenlétben a már-eleve és a még-mindig-nem azonossága. Mindenhol egy jelenlét hat közvetlenül az idegrendszerre, és teszi lehetetlenné az ábrázolás elrendező vagy távolság teremtő munkáját. Sartre is ezt akarta mondani, amikor hisztérikusnak nevezte magát, illetve Flaubert hisztériájáról beszélt.⁵⁰

Miféle hisztériáról van itt szó? Egyenesen Baconéről, vagy talán a festőéről, vagy a festményéről és általában a festészetéről? Igaz, rengeteg veszéllyel járna, ha valamifajta esztétikai klinikát akarnánk nyitni (mindazonáltal megvan az az előnye, hogy nem pszichoanalízis lenne). És miért kellene ezt a festészetre korlátoznunk, amikor ott van annyi író és zenész is (Schumann és az ujjgörcs, a hangok hallucinálása...)? Tulajdonképpen azt akarjuk állítani, hogy a festészetet sajátos viszony fűzi a hisztériához. S nagyon egyszerűen meghatározható. A festészet közvetlenül arra törekszik, hogy az ábrázolás mögötti, az ábrázoláson túli jelenlétet bontsa ki. A színek rendszere maga is közvetlenül hat az idegrendszerre. Ez nem a festő hisztériája, hanem a festészeté. A festészettel a hisztéria művészetté válik. Vagy inkább a festőnél a hisztéria festészetté. Amire a hisztérikus annyira képtelen, egy kis művészetre, a festészet megteszi. A festő *nem* hisztérikus – a negatív teológiából ismert tagadás értelmében. Az abjekció elragadtatottsággá válik, az élet rettenete

hogy Beckett és Bacon túl közel álltak egymáshoz, hogy megismerkedhettek volna egymással. De utalhatunk Beckett Van Velde festészetéről szóló szövegére (Musée de Poche). Sok dolog megfelel Baconnak, ilyen kérdés például a figuratív és narratív viszonyok hiánya, amely a festészet határát jelenti mindkettőjük számára.

⁴⁸ Michel Leiris egy szép szöveget szentelt ennek a „jelenlét”-hatásnak Baconnál: vö. „Ce que m’ont dit les peintures de Francis Bacon”, *Au verso des images*, Fata Morgana.

⁴⁹ *Int.*, 48. o.

⁵⁰ Az olyan sartre-i témák, mint a léttöbblet (a fagyökér az *Undor*-ban) vagy a test és a világ menekülése (például a „lyukon való kiürülés” *A lét és a semmi*-ben) a hisztéria táblázatába illeszthetők.

tiszta és intenzív életté. „Az élet rémisztó”, mondja Cézanne, de ebben a kiáltásban már benne van a vonal és a szín minden öröme. A festmény az agy pesszimizmusát az idegek optimizmusává alakítja át. A festészet hisztéria vagy megfordítja a hisztériát, mert láthatóvá teszi a jelenlétet, a maga közvetlenségében. A színekkel és a vonalakkal bevonja a szemet. Viszont *nem rögzített szervként bánik vele*. Amikor felszabadítja a vonalakat és a színeket az ábrázolás alól, ugyanakkor a szemet is megszabadítja az organizmushoz való tartozástól, megszabadítja rögzített és minőséggel ellátott szerv jellegétől: a szem virtuálisan az a többfunkciós meghatározatlan szerv lesz, amely a szervek nélküli testet, vagyis az Alakot tiszta jelenlétként képes látni. A festészet mindenhol szemeket rak: a fülbe, a hasba, a tüdőbe (a kép lélegzik...). Ez a festészet kettős meghatározása: szubjektíve bevonja a szemünket, amely megszűnik szervesen létezni, hogy többfunkciós és átmeneti szervvé váljon; objektíve pedig elénk tárja a test valóságát, olyan vonalakat és színeket, amelyek megszabadultak az organikus ábrázolás kényszerétől. S az egyik hozza magával a másikat: láthatóvá válik a test tiszta jelenléte, miközben a szem ennek a jelenlétnak az észlelésére szolgáló szervvé alakul.

A festészetnek két eszköz áll rendelkezésére ennek az alapvető hisztériának az érzékeltetésére: vagy megtartja az organikus ábrázolás figuratív koordinátáit, de nagyon finoman ki is játssza azokat, becsempészi e koordináták mögé vagy közé a felszabadított jelenlétet és a dezorganizált testet. Ez a klasszikusnak nevezett művészet útja. Vagy az absztrakt forma felé fordul, és feltalálja a tisztán festői agyat („megálmodja” a festészetet ebben az értelemben). Az összes klasszikus közül minden bizonnyal Velázquez volt a legbölcsebb. Hatalmas bölcsesség volt birtokában: kivételesen merész megoldásait úgy hajtotta végre, hogy tiszteletben tartotta az ábrázolás koordinátáit, teljes mértékben a dokumentátor szerepét játssza...⁵¹ Mit csinál Bacon a mesterének tekintett Velázquezhöz képest? Miért nyilvánítja ki kételyeit és elégedetlenségét, amikor a X. Ince portréja alapján készített képéről beszél? Bizonyos szempontból Bacon minden velázquezi elemet áthiszterizált. Nem csupán a két X. Incét kell összehasonlítani, Velázquezét és Baconét, aki azt kiáltó pápává alakítja. Velázquez képét az összes Bacon-kép összefüggésében kell nézni (Velázqueznél a karosszék már a parallelepipedon börtönébe van zárva; a súlyos függöny alul már előre próbál kerülni, a köpeny pedig mintha már egy húsdarab lenne; a pápa kezében egy olvashatatlan, mégis éles körvonalakkal rendelkező pergamen van, s figyelő merev tekintete már itt mintha valami kivehetetlen felé irányulna. De mindez nagyon furcsán le van fojtva, éppen létrejövőben van, még nem érte el az elkerülhetetlen, elfojthatatlan jelenlét állapotát, Bacon újságjainak jelenlétét, majdnem állati jellegű foteljeit, a függönyt előttük, a nyers húst és a kiáltó száját. Fel kellett-e szabadítani ezt a jelenlétet, kérdezi Bacon? Nem volt jobb, összehasonlíthatatlanul jobb Velázqueznél? Napvilágra kellett hozni a festészetnek a hisztériával való kapcsolatát, elutasítva mind a figuratív, mind az absztrakt utat? Míg a mi szemünk gyönyörködik a két X. Incében, Bacon tépelődik.⁵²

De végül is miért lenne ez kizárólag a festészet sajátossága? Csak a festészet kapcsán beszélhetünk-e valamiféle hisztérikus lényegéről, egy tisztán esztétikai klinikai gyakorlat nevében, függetlenül minden pszichiátriától, minden pszichoanalízistől? A zene például miért ne bontaná ki ugyanígy ezt a tiszta jelenlétet, csak épp a fülön keresztül, amely a hangzó testek többfunkciós szervévé válik? És a költészet vagy a színház, ha Artaud vagy Beckett színházáról van szó? Sokkal könnyebb kérdés ez, mint gondolnánk, amely az egyes művészeti

⁵¹ *Int.*, 28-29. o.

⁵² *Int.*, 37. o.

ágak lényegére, illetve esetleges klinikai lényegükre vonatkozik. Kétségtelen, hogy a zene mélységesen átjárja testünket, és fület rak a gyomrunkba, a tüdőkbe... stb. Hullámok és idegi feszültség formájában jelenik meg bennük. De egy másik elembe ragadja magával testünket és a testeket. Feloldja a testek tehetetlenségét, elszakítja őket jelenlétük anyagságától. *Testetleníti* a testeket. Olyannyira, hogy nagyon pontosan fogalmazunk, amikor hangzó testről, sőt test-a-testhez viszonyról beszélünk a zenében, például egy motívum kapcsán, de ez – ahogy Proust fogalmaz – egy anyagtalan és testetlenített test-a-testhez viszony, amelyben „egyetlen tehetetlen és a léleknek ellenálló anyagtörmelék” sem marad. Bizonyos értelemben a zene ott kezdődik, ahol a festészet véget ér, és éppen erre szoktunk gondolni, amikor a zene magasabbrendűségéről beszélünk. A zene olyan útvonalak mentén halad, amelyek átjárják a testet, de túllépnek rajta, mert nem a test a végcéljuk. A festészet azonban ennél feljebb rendezkedik be, ott, ahol a test eltűnik, de közben feltárja anyagságát, a tiszta jelenlétet, amelyből áll, és amelyet máskülönben soha nem tárna fel. Egyszóval a festészet tárja fel a test anyagi valóságát, vonal-szín rendszerével és többfunkciós szervével, a szemmel együtt. „*Telhetetlen és tüzelő szemünk*”, mondta Gauguin. A festészet számára az igazi kihívást az jelentette, hogy csak a szem tudja magára venni az anyagi létet, az anyagi jelenlétet: akár egy almáét is. Amikor a zene megalkotja a maga szonorikus rendszerét és többfunkciós szervét, a fület, egyáltalán nem a test anyagi valóságát célozza meg, hanem a legszemélyesebb dolgokat ruházza fel testetlenített és anyagtalanított testtel: „a Requiem üstdob ütései légiesek, fenségesek, isteniek, s meglepett fülünk számára csak egy olyan lény érkezését jelenthetik be, aki – hogy Stendhal szavaival éljünk – bizonyosan egy másik világhoz tartozik...”⁵³ A zene klinikai lényege ezért nem a hisztéria. A zene egy elszabaduló skizofréniával szembesül. A zene hiszterizálásához újra bele kellene vezetni a színeket, meg kellene alkotni a hangok és a színek közötti megfelelések primitív vagy éppen kifinomult rendszerét.

⁵³ Marcel Moré: *Le dieu Mozart et le monde oiseaux*, Gallimard, 47. o.

VIII. – AZ ERŐKET FESTENI

Ha más nézőpontból tekintjük, a művészeti ágak elkülönítése, kölcsönös függetlenségük, esetleges hierarchiájuk kérdése elveszíti minden jelentőségét. Van ugyanis valami közös a művészetekben, egy közös probléma. A művészetben, a festészetben éppúgy, mint a zenében, nem formákat kell reprodukálni vagy kitalálni, hanem erőket kell befogni. Ezért nem figuratív egyetlen művészet sem. Klee híres mondása, miszerint „nem a láthatót kell visszaadni, hanem láthatóvá kell tenni”, ugyanezt jelenti. A festészet feladata a láthatatlan erők láthatóvá tételeként határozható meg. Ugyanígy a zene is arra törekszik, hogy hallhatóvá tegye azokat az erőket, amelyek nem hallhatók. Ez nyilvánvaló. Az erő közvetlen kapcsolatban áll az érzettel: egy erőnek kell hatnia egy testre, vagyis a hullámozás egy helyére, hogy érzet keletkezzen. De ha az erő előfeltétele is az érzetnek, attól még nem az erőt érezzük, mivel az érzet valami egészen mást „nyújt” a feltételül szolgáló erők alapján. Hogyan tud az érzet önmagára visszahajolni, kitágulni vagy összehúzódni, hogy csapdába ejtse az adódóban a nem adódó erőket, hogy érezhetővé tegye az érezhetetlen erőket, hogy felemelkedjen saját feltételeihez? A zenének így kell hallhatóvá tennie a nem hallható erőket, a festészetnek láthatóvá tennie a láthatatlan erőket. Néha ugyanazokat az erőket kell érezhetővé tenniük: hogyan fessük le vagy tegyük hallhatóvá az Időt, amely nem is hallható és nem is látható? És az olyan elemi erőket, mint a nyomás, az ellenállás, a súly, a vonzás, a gravitáció, a sarjadás? Néha viszont éppen hogy az egyik művészet számára érzékelhetetlen erő a másik művészet „adottságai” közé tartozik: például hogyan fessünk hangot vagy akár kiáltást? (És megfordítva, hogyan tegyük hallhatóvá a színeket?)

A problémával nagyon pontosan tisztában vannak a festők. Már amikor a túl ájtatos kritikusok azt vetették Millet szemére, hogy olyan parasztokat fest, akik úgy viszik az offertóriumot, mint egy zsák krumplit, Millet azt válaszolta, hogy a két tárgy azonos súlya fontosabb, mint figuratív különbségük. Mint festő, a súly erejét törekedett megfesteni, nem az offertóriumot vagy a zsák krumplit. S nem abban áll-e Cézanne zsenije, hogy a festészet minden eszközét ennek a feladatnak a szolgálatába állította: láthatóvá tenni a hegyek gyűrődéseiben lévő erőt, az alma sarjadásában lévő erőt, egy táj forróságának erejét... stb.? És van Gogh, van Gogh is egyenesen feltalált erőket, a napraforgómagban rejlő hallatlan erőt. Mindenesetre az erők befogásának problémája igen sok festőnél, bármennyire tudatos is volt, összekeveredett egy épp ilyen fontos, de kevésbé tiszta problémával. Ez a másik probléma a hatások dekomponálásának és újrakomponálásának problémája: például a mélység dekomponálása és újrakomponálása a reneszánsz festészetben, a színek dekomponálása és újrakomponálása az impresszionizmusban, a mozgás dekomponálása és újrakomponálása a kubizmusban. Láthatjuk, hogyan vezet át az egyik probléma a másikhoz, mivel például a mozgás egy olyan hatás, amely egyszerre utal egy egyedi erőre, amely létrehozza, és az ugyanezen erő mögött meghúzódó dekomponálható és újrakomponálható összetevők sokaságára is.

Úgy tűnik, hogy a festészet történetében Bacon Alakjai az egyik leglenyűgözőbb megoldást nyújtják a láthatatlan erő láthatóvá tételének problémájára. Az Alakoknak ez az elsődleges funkciójuk. Megjegyezhetjük ezzel kapcsolatban, hogy Bacon viszonylag közömbös a hatások problémáival szemben. Nem azért, mert semmibe veszi őket, hanem talán mert azt gondolja, hogy abban a történetben, amely a festészet történetét alkotja, az általa csodált festők már megfelelően kezelni tudták az ezzel kapcsolatos problémákat, méghozzá a mozgás problémáját, a mozgás „visszaadásának” problémáját.⁵⁴ De ha ez így is van, csak egy okkal több, hogy még közvetlenebbül szembesüljünk a láthatatlan erő láthatóvá tételének problémájával. És ez igaz Bacon összes fejsorozatára, önarckép sorozatára, sőt éppen ezért csinált ilyen sorozatokat (71., 72., 74. és 75. kép): e fejek rendkívüli zaklatottsága nem a mozgásból ered, amit a sorozat tudott volna érzékeltetni, hanem a nyomást, tágulást, összehúzódnást, kilapulást, megnyúlást okozó erőkből, amelyek a mozdulatlan fejre hatnak. Olyan erő ezek, amelyekkel a kozmoszban egy úrhajós fülkébe zárt űrutazó találhatja szemben magát. Mintha láthatatlan erő pofoznák a fejet a legkülönbözőbb irányokból. S itt az arc kitörölt, kisatírozott részei új értelmet nyernek, mert éppen azt a zónát jelölik, amelyen az erő éppen a fejet éri. Ebben az értelemben Bacon problémája a deformáció és nem a transzformáció. Ez két nagyon különböző dolog. A forma transzformációja lehet absztrakt vagy dinamikus is. A deformáció azonban mindig a test deformációja, és mindig statikus, mindig egy helyben történik; alárendeli a mozgást az erőnek, de az absztrakciót is az Alaknak. Amikor egy erő hat a kitörölt részre, nem születik absztrakt forma, és nem is kombinál dinamikus módon formákat: ellenkezőleg, az adott zónát több forma közös kibogozhatatlan zónájává teszi, amely redukálhatatlan bármelyik formára, s az erővonalak, amelyeket keresztülfuttat rajta, éppen tisztaságuk, deformáló pontosságuk miatt mentesek mindenféle formától (láthattuk ezt az Alakok állattá válása kapcsán). Cézanne volt talán az első, aki transzformáció nélküli deformációkat hajtott végre, hogy rákényszerítse az igazságot a testre. Bacon ebben is cézanne-i: Baconnál és Cézanne-nál is a *nyugalomban lévő formát* éri a deformáció; s ugyanakkor az egész anyagi környezet, a struktúra csak annál inkább mozgásba jön, „a falak összezsugorodnak és elcsúsznak, a székek kicsit felénk hajolnak vagy el tőlünk, a ruhák összefonnyadnak, mint a papír a lángokban...”⁵⁵ Minden kapcsolatban áll tehát az erővel, minden erő. Ebben áll a deformáció mint festészeti eljárás: nem lehet visszavezetni sem a forma átalakítására, sem az összetevők dekomponálására. S Bacon deformációi ritkán erőltetettek vagy erőszakosak, nem kínzások, akárki akármit is mond: ellenkezőleg, a legtermészetesebb testtartások egy olyan test számára, amely csak arra az egyszerű erőre összpontosul, amely hat rá, az alvás, a hányás, a megfordulás, a lehető legtovább állva maradás stb. iránti készletésre.

Vegyük a kiáltás speciális esetét. Miért tekinti Bacon a kiáltást a festészet egy legmagasztosabb tárgyának? „A kiáltást lefesteni...” Egyáltalán nem arról van szó, hogy a színeket rendelnénk a különösen erős hanghoz (54. és 55. kép). A zene ugyanezzel a feladattal találja szemben magát, s ez nem az, hogy harmonikussá tegyük a kiáltást, hanem hogy a kiáltás hangját kapcsolatba hozzuk azokkal az erővel, amelyek kiváltják. Ugyanígy a festészet is az erővel való kapcsolatában teszi láthatóvá a kiáltást, a kiáltó száját. Márpedig

⁵⁴ Vö. John Russell, i.m., 123. o. Duchamp „a mozgást képi témának tekintette, és az érdekelte, hogy egy lépcsőn lefelé haladó emberi test hogyan alakul koherens struktúrává, még ha ez a struktúra soha nem is tárul fel egyetlen meghatározott pillanatban sem. Bacon célja nem az egymást követő fázisok megmutatása, hanem hogy ezeket a fázisokat egymásra helyezze olyan formákban, amelyekkel soha nem találkozunk az életben. Nincsenek jobbról balra vagy balról jobbra tartó mozgás a *Három tanulmány Henriette Moraesról* című képeken...”.

⁵⁵ D. H. Lawrence: *Eros et les chiens*, „introduction à ces peintures”, Bourgois, 261. o. Eredetileg: „Introduction to these Paintings”, id. kiadás, 580. o.

az erők, amelyek a kiáltást kiváltják, a testet pedig eltorzítják, hogy végül kitörölt zónaként érkezzenek el a szájig, nem keverendők össze azzal a látvánnyal, amelyet szemlélve felkiáltunk, s azokkal az érzéki tárgyakkal sem, amelyek hatása dekomponálja és újrakomponálja fájdalmunkat. Mindig olyan láthatatlan és érzékelhetetlen erők hatására kiáltunk, amelyek összezavarnak minden látványt, s túl vannak még a fájdalomon és az érzeten is. Ezt mondja Bacon is, amikor úgy fogalmaz: „inkább a kiáltást kell lefesteni, mint a rettenetet”. Ha ezt egy dilemma formájában ki lehet fejezni, azt mondhatnánk: vagy a rettenetet festem le, és akkor nem festem le a kiáltást, mivel a rettenetesnek adok alakot; vagy a kiáltást festem le, mert a kiáltás olyan, mintha egy láthatatlan erőt ejtenénk csapdába vagy mérnénk be.⁵⁶ Bergnek sikerült megalkotnia a kiáltást a zenében, Marie kiáltásában, azután pedig Lulu egészen más kiáltásában; ám mindkét esetben a kiáltás hangzó jellegének a hallhatatlan erőkkel való kapcsolatba hozásán keresztül, a föld erőivel Marie horizontális kiáltása esetében, és az ég erőivel Lulu vertikális kiáltásánál. Bacon megteremti a kiáltás festészetét, mert a kiáltás láthatóságát, a nyitott száját mint sötét mélységet kapcsolatba állítja azokkal a láthatatlan erőkkel, amelyek már csak a jövő erői lehetnek. Kafka beszél a jövő ördögi erőinek beméréséről, amelyek már az ajtón kopogtatnak.⁵⁷ Minden kiáltásban benne vannak ezek az erők potenciális állapotban. X. Ince kiált, de a függöny mögött kiált, nemcsak olyasvalakiként, aki már nem látható, hanem valakiként, aki nem lát, akinek már semmi nincs, amit láthatna, akinek már csak az a funkciója, hogy láthatóvá tegye a láthatatlan erőket, amelyek kiáltásra készítetik, a jövőnek ezeket a potencialításait. Ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy „kiáltani valamiben”. Kiáltani a halálban, nem a halálra, se nem a halál miatt, hogy érezhetővé tegyük az erők összekapcsolódását, a kiáltás érzéki erejének és a kiáltást kiváltó érzékelhetetlen erőnek az összefonódását.

Ez egy nagyon furcsa, de rendkívül erőteljes dolog. Amikor Bacon kétféle erőszakot különböztet meg, a látvány és az érzet erőszakosságát, és azt állítja, hogy le kell mondanunk az egyikről, hogy elérhessük a másikat, azzal tulajdonképpen az élet mellett tesz hitet. A Beszélgetések sok ilyen hitvallást tartalmaznak: az agyában pesszimista, mondja magáról Bacon, vagyis nem lát más lefesthetőt, csak a világ borzalmát. Idegeiben azonban optimista, mert a látható figurativitás másodlagos a festészetben, és egyre kevesebb fontossága lesz: Bacon később neheztel magára, hogy túl sok rettenetet festett, mintha az önmagában elegendő lenne, hogy a figuratívát magunk mögött hagyjuk; egyre inkább a borzalom nélküli Alak felé halad. De miért számít az életbe vetett hitnek, hogy „inkább a kiáltást választjuk a rettenetes helyett”, az érzet erőszakát a látvány erőszakával szemben? A láthatatlan erők, a jövő potencialításai nincsenek már eleve jelen, és sokkal meghaladhatatlanabb módon, mint ahogy a legkellemetlenebb látványban, sőt a legkellemetlenebb fájdalomban jelen vannak? De, bizonyos módon igen, ahogy arról minden hús tanúskodik. Más értelemben azonban nem. Amikor a látható test harcokként szemben találja magát a láthatatlan erőivel, csak a saját maga láthatóságával tudja felruházni azokat. S ebben a láthatóságban veszi fel a harcot a test, nyilvánítja ki a győzelem lehetséges voltát, amely lehetetlen, míg az erők láthatatlanok maradnak egy látvány belsejében, amely megfoszt az erőnktől és eltéríti azt. Most azonban mintha lehetséges lenne a harc. Az árnyékkal folytatott harc az egyetlen valós harc. Amikor a vizuális érzet szemben találja magát a feltételül szolgáló láthatatlan erővel, akkor olyan erőt

⁵⁶ Bacon kijelentései a kiáltásról, *Int.*, 34-37. és 48-50. o. (igaz, hogy az utóbbi szövegrészben Bacon sajnálatát fejezi ki, amiért az általa festett kiáltások még mindig túl absztraktak maradtak, mert úgy gondolja, hogy nem tudta beléjük foglalni azt, „amitől valaki kiáltásává válnak”. De akkor is erőkről és nem valami látványról van szó.).

⁵⁷ Franz Kafka, idézi Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*, Bern, 1958, 169. o.

szabadít fel magából, amely győzelmet arathat a láthatatlan erő felett, de meg is barátkozhat vele. Az élet kiált a halálban, de a halál már nem egy vakító dolog, amelytől az ájulás környékez minket, hanem egy láthatatlan erő, amelyet az élet bemér, előcsalogat és láthatóvá tesz a kiáltással. A halál az élet nézőpontjából kerül megítélésre, és nem fordítva, ahogy előszeretettel gondoljuk.⁵⁸ Becketthez hasonlóan Bacon is azokhoz az alkotókhoz tartozik, akik egy nagyon intenzív élet nevében beszélhetek egy még intenzívebb életről. Bacon nem olyan festő, aki „hisz” a halálban. Az élet nyomorúságát bemutató figurativitással van dolgunk, amely azonban az egyre erősebb és erősebb élet Alakját szolgálja. Baconnak, ahogy Beckettnek vagy Kafkának is a következőért tartozunk köszönettel: a borzalmak, a csonkítás, a protézis, a bukás vagy a lecsúszás „ábrázolása” közben rendíthetetlen Alakot mutattak fel, rendíthetlent állhatatosságában és jelenlétében. Új erővel ruházták fel az életet, amellyel mérhetetlenül közvetlen módon képes nevetni.

Az Alakok látható mozgásai alá vannak rendelve a rájuk ható láthatatlan erőknek, ezért visszatérhetünk a mozgásoktól az erőkhöz, és empirikus listát készíthetünk arról, Bacon milyen erőket mér be és ejt csapdába. Mert annak ellenére, hogy magát „permetezőhöz”, „darálóhoz” hasonlítja, sokkal inkább detektorként viselkedik. Az első láthatatlan erők az elkülönítő erők: a síkokra támaszkodhatnak, és akkor válnak láthatóvá, amikor felcsavarodnak a körvonal mentén, és rácsavarják a síkot az Alakra. A második típusú erők a deformáló erők, amelyek hatalmukba kerítik az Alak testét és fejét, és minden olyan esetben láthatóvá válnak, amikor a fej lerázza magáról az arcot, vagy a test az organizmust. (Bacon nagyon intenzíven tudta „visszaadni” például az alvás kilapító erejét – 77. és 53. kép.) A harmadik fajta erők a bomlasztó erők, amikor az Alak elhomályosul és visszasimul a síkba: egy furcsa mosoly teszi láthatóvá. De van még sok más erő is. Mit mondjunk például az összekapcsoló erőről, amely két testet rendkívüli energiával ragad magával, azok viszont láthatóvá teszik, mert valamiféle sokszöggé vagy diagrammá alakítják? S még ezen is túl, miféle titokzatos erő az, amelyet csak a triptichonok képesek befogni vagy bemérni? Egyszerre egyesítő erő ez, hasonló a fényhez, ugyanakkor az Alakok és táblák elkülönítésére is szolgál, tiszta elválasztás, amely nem keverhető össze az előző elkülönítéssel. Az érzékelhetővé, láthatóvá tett Életről, Időről van itt szó? Bacon mintha kétszeresen is láthatóvá tudta tenni az időt, az idő erejét: a változó idő erejét a testek „tizedmásodpercek” alatt lezajló sokféle változásán keresztül, amely a deformációhoz tartozik; másrészt pedig az örök idő erejét, az idő örökkévalóságát, azzal az elkülönítő-egyesítő eljárással, amely a triptichonokat uralja, a tiszta fényvel. Az Időt érzékelhetővé tenni önmagában – közös feladat ez a festő, a zenész, és néha az író számára is. Minden ütemen és kadencián túli feladat.

⁵⁸ *Int.*, 78-80. o.: „Ha izgat az élet, akkor az ellentétének is, az árnyoldalnak is izgatnia kell. Vagy talán nem izgat, viszont ugyanúgy tudatában vagy, mint az életnek... Alaptermészetünk a reménytelenség, idegrendszerünk mégis optimista.” (Amit pedig életéhségnek nevez, az elutasítást, hogy a játékból élet-halálra menő fogadást csináljon, arról lásd *Int.*, 122-125. o.)

IX. – PÁROK ÉS TRIPTICHONOK

Az érzetnek az a sajátja tehát, hogy bizonyos erők hatására különböző szintekre képes átlépni. Az is előfordul azonban, hogy két érzet kerül szembe egymással, mindkettő saját szinttel vagy zónával rendelkezik, és ezeket a különböző szinteket kölcsönösen érintkezésbe léptetik. Már nem az egyszerű rezgés, hanem a rezonancia szintjén járunk. Ilyenkor két összekapcsolt Alakkal van dolgunk. Pontosabban az érzetek összekapcsolása a meghatározó: azt mondhatnánk, hogy egyetlen *matter of fact* van itt két Alak számára, sőt egyetlen összekapcsolt Alak a két test számára. Kezdetől fogva láthattuk, hogy Bacon, a festő nem tud lemondani arról, hogy több Alakot helyezzen egyszerre a képre, még ha ez azzal a veszéllyel jár is, hogy újra bevezetünk valami „történetet”, vagy visszaesünk a narratív festészetbe. A kérdés tehát annak lehetőségére vonatkozik, létezhetnek-e az egyszerre jelenlévő Alakok között nem illusztratív és nem narratív, de nem is logikai kapcsolatok, amiket pontosan „matter of fact”-eknek nevezhetnénk. S itt éppen erről van szó, vagyis hogy a különböző szintű érzetek összekapcsolásából keletkezik az összekapcsolt Alak (és nem fordítva). Az érzet kerül megfestésre. Ezeknek az egymásba gabalyodó Alakoknak a szépsége. Nem összekeverednek egymással, hanem kibogozhatatlanná válnak a vonalak kivételes pontossága révén, amelyek bizonyos önállóságra tesznek szert a testekhez képest: mint egy olyan *diagramban*, amelynek a vonalai csak érzeteket kötnek össze (76. kép).⁵⁹ A két testnek egyetlen közös Alakja van, vagy a két Alaknak egyetlen közös „ténye”, a legkisebb elmesélendő történet nélkül. S Bacon állandóan fest összekapcsolt Alakokat, a „festői” korszakában éppúgy, mint amikor éles határvonalakkal dolgozik: széttroncsolt testek, egyetlen Alakba helyezve, egyetlen összekapcsoló erő hatására (41., 2., 14. és 17. kép). Az összekapcsolt Alakok egyáltalán nem mondanak ellent az elkülönítés elvének, inkább mintha az elkülönített Alakokat egyszerű egyedi esetekké alakítanák. Mert még egyetlen test vagy egyetlen egyszerű érzet esetében is a különböző szintek, amelyeken az érzet szükségszerűen keresztülmegy, már érzetkapcsolatokat létesítenek. A rezgés már eleve rezonanciává válik. Például az 1946-os esernyő alatti ember egy egyszerű Alak lesz, miután az érzetek fentről lefelé (a hús az esernyő felett) és lentől felfelé megtették útjukat (az esernyő magába szívta a fejet) (30. kép). De összekapcsolt Alak is, mivel az érzetek a fejben és a húsban összeölelkeztek – erről a szörnyű mosoly tanúskodik. Határesetben csak összekapcsolt Alakokkal találkozhatunk Baconnál (az 1971-es *Fekvő alak a tükrében* hiába egyetlen Alak, akkor is kettőnek számít, valódi érzetdiagram – 32. kép). A magányos Alak is gyakran összekapcsolódik saját állatával.

Baconról szóló könyve elején John Russell megemlíti Proustot és az önkéntelen emlékezés problémáját.⁶⁰ De nincs túl sok közös Proust és Bacon világa között (bár Bacon gyakran említi az önkéntelenség problémáját). Mégis az a benyomásunk, hogy Russellnek igaza van. Talán azért, mert amikor Bacon elutasítja azt a két utat, amelyet a figuratív

⁵⁹ *Int.*, 104. o.: „Olyan képet akartam csinálni, amely ennek a két ágyon fekvő embernek az érzetét valamiféle szexuális aktus formájába sűríti össze... és ha a formákat nézed, láthatod, hogy bizonyos értelemben egyáltalán nem figuratívak.”

⁶⁰ John Russell, i. m., 30. o.

festészet és az absztrakt festészet kínál számára, hasonló szituációba kerül, mint amilyenben Proust volt az irodalomban. Proust nem akart túlságosan „tudatos” absztrakt irodalmat (filozófiát) csinálni, de figuratív, illusztratív vagy narratív irodalmat sem, amelyben történetet mesélünk. Egy Alakhoz ragaszkodott, egy Alakot akart felszínre hozni, amit elszakítottunk a figurativitástól, megfosztottunk minden figuratív funkciójától: egy önmagában való Alakot, például Combray önmagában való Alakját. Ő maga beszél az „alakzatokkal megírt igazságról”. És sokszor azért bízta rá magát az önkéntelen emlékezetre, mert az akaratlagos emlékezettel szemben, amely illusztrálni vagy elbeszélni próbálja a múltat, csak annak sikerül ezt a tiszta Alakot napvilágra hozni.

S hogyan működik az önkéntelen emlékezet Proust szerint? Két érzetet kapcsol össze, egy jelenbelit és egy múltbelit, amelyek a test két különböző szintjén helyezkednek el, és azután úgy feszülnek egymásnak, mint két harcos, hogy valami olyat hozzon napvilágra, amely mindkettőre, a múltra és a jelenre is visszavezethetetlen: ezt a bizonyos Alakot. S hogy a két érzet újra kettéválik egy jelenbelire és egy múltbelire, hogy tehát emlékezésről van szó, annak nincs nagy jelentősége. Vannak esetek, amikor az érzetek összekapcsolódásának, az érzetek összeölelkezésének semmi köze az emlékezéshez: például a vágy, de még inkább a művészet, Elstir festménye vagy a Vinteuil szonáta esetében. Ami igazán számított, az a két érzet rezonanciája volt, amikor kölcsönösen összeölelkeztek. „Olyan volt, mint a világ kezdetén, minthogyha az egész földön csak ők lettek volna, jobban mondva oly világban, ahonnan *minden más ki van zárva*, amelyet egy alkotó logikája teremtett, s ahol mindig csak ők ketten lesznek: vagyis ez a szonáta.” A szonáta Alakjában vagy a szonáta Alakként való megjelenésében. Ugyanez érvényes a szeptetre, amelyben két motívum kerül szembe erőszakosan egymással, mindkettőt egy-egy érzet határozza meg, az egyik egyfajta szellemi „hívás”, a másik pedig „fájdalom”, „neuralgia” a testben. Már nem a zene-festészet különbség a lényeg. Csak az számít, hogy a két érzet összekapcsolódik, a „harcosok” módjára, és egy „test-a-testhez energiateret” alkotnak, még ha az egy testetlenített test-a-testhez is, amelyből egy megnevezhetetlen lényeg szakad ki, egy rezonancia, a zárt világon belül keletkező epifánia.⁶¹ Proust nagyon értett a dolgok és az emberek bebörtönzéséhez: ez azért szükséges, állította, hogy megragadhatjuk a színeket (Combray-t egy csésze teában, Albertine-t egy szobában).

Egy ponton a portréfestő Bacon furcsa mód azt mondja, hogy nem szeret halottakat festeni, sem olyan embereket, akiket nem ismer (mert azoknak nincs eleven testük); és akiket ismer, azokat sem szereti nézni festés közben. Azt szereti inkább, ha egy fényképpel és egy közeli emlékekkel rendelkezik róluk, vagy inkább egy fénykép és egy közeli emlék érzetével: ami a festés aktusát egyfajta „felidézéssé” teszi.⁶² Mégis kevésbé emlékezésről van itt szó (s még kevésbé, mint Proustnál). A két érzet egymásnak feszülése számít igazán, és a rezonancia, amit ez kelt. Mint a *harcosoknál*, akiknek a mozgását Muybridge dekomponálta a fénykép segítségével. S nem arról van szó, hogy minden háborúban állna mindennel, ahogy egy figuratív pesszimizmus nézőpontjából gondolhatnánk. A csatát vagy az egymásnak feszülést a két testben lévő különböző érzetek összekapcsolódása váltja ki, és nem fordítva. Olyannyira, hogy a csata éppúgy lehet egy összeölelkezve alvó két test által felvett Alak, vagy

⁶¹ Proust: *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I., 352. o., III., 260. o. *Az eltűnt idő nyomában*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Budapest, 1983, I. kötet, 411. o.; *A fogoly lánya*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, Budapest, 2001. 295-296. o.

⁶² *Int.*, 39-43. o.

egy zavaros vágy, vagy a rezonanciát keltő festmény. Alvás, vágy, művészet: az egymásnak feszülés és a rezonancia helyei, csatamezők.

Az összekapcsolódás, a rezonancia, nem az egyetlen lehetőség az összetett érzet kialakulására. A triptichonokon gyakran megjelennek összekapcsolódott Alakok, még hozzá a középső táblán. S mégis gyorsan rádöbbenünk, hogy bármilyen fontos legyen is az érzetek összekapcsolódása, mégsem nyújt semmilyen eszközt számunkra annak megértéséhez, hogy mi egy triptichon, mi a funkciója, és főleg hogy milyen viszonyok állnak fenn a három része között. A triptichon az a forma, amelyre a leginkább hárul a követelmény, hogy lennie kell valamilyen kapcsolatnak az egymástól elkülönített részek között, de ez a kapcsolat nem lehet sem logikai, sem történetyszerű. Vagyis egy közös tényt kell megtestesítenie a különböző Alakok számára. Egy „matter of fact”-et kell kibontania. Csakhogy az összekapcsolás előbbi megoldása itt nem működik. Mert a triptichonban az Alakok el vannak választva egymástól, és szükségszerűen így is maradnak. Elkülönítve kell maradniuk, és nem rezonálhatnak egymással. Kétféle nem narratív kapcsolat, kétféle „matter of fact”, vagy közös tény létezik tehát: az összekapcsolt Alaké és a triptichon részeként egymástól elválasztott Alakoké. De hogyan lehet ezeknek az Alakoknak közös tényük?

Ugyanezt a kérdést a triptichontól függetlenül is felvethetjük. Bacon csodálta Cézanne *Fürdőzők* című képét, mert sok Alak kerül egyesítésre a képen, még sincsenek egyetlen „történetbe” foglalva.⁶³ Ezek az Alakok el vannak különítve egymástól, egyáltalán nincsenek összekapcsolva: az összekapcsolástól eltérő típusú közös ténynek kell előidéznie tehát, hogy egyetlen vásznon egyesülnek. Vegyünk egy Bacon-festményt, amilyen például az 1963-as *Férfi és gyermek* (79. kép): a két Alakot, a széken ülő és kicsavarodó férfit és a mereven álló kislányt egy egész síkrész választja el egymástól, amely egy sarkot képezve megtörik közöttük. Russell pontosan fogalmaz: „Vajon erre a kislányra haragszik az édesapja, és nem bocsát meg neki? Vagy talán ő az őre ennek a férfinak, ez a nő, aki karba tett kézzel áll szemben vele, míg ő kicsavarodik a széken, és más irányba néz? Vagy egy örült, egy emberi szörny, aki kísértetni jött a férfit, vagy egy piederstálra állított személy, egy bíró, aki épp ítéletet hirdetni készül?”⁶⁴ És mindig elveti a hipotézist, amely újra valami történetmesélést vezetne be a képbe. „Soha nem fogjuk megtudni, és nem is kell reménykednünk abban, hogy megtudjuk.” Persze mondhatjuk, hogy a képben egyszerre benne van az összes ilyen feltevés vagy történetmesélés lehetősége. De éppen azért, mert maga a kép mentes minden történetmeséléstől. Íme tehát egy eset, amikor a „matter of fact” nem lehet érzetek összekapcsolása, de el kell számolnunk a képben mégiscsak egyesített Alakok elkülönítésével. Úgy tűnik, a kislánynak „tanú” funkciója van. De ez a tanú, mint láthattuk, nem megfigyelő, se nem voyeur-néző (bár az is lehet egy mégis mindig fennmaradó figurativitás nézőpontjából). Alapvetően a tanú csupán egy állandóra, egy mértékre vagy kadenciára utal, amelyhez képest a változás észlelhetővé válik. Ezért olyan merev a kislány, mint egy szálfá, és mintha verné az ütemet dongalábával, miközben a férfi kétféleképpen is változik, mintha egy állítható széken ülne, amely felemeli és leengedi a különböző érzetszintek között, amelyeken így két irányban halad keresztül. Még Beckett szereplőinek is szükségük van egy tanúra, hogy testük sokrétű belső változásait fel tudják mérni, és hogy *belenézhessenek saját fejükbe* („hallasz? Nézd valaki? Hall valaki? Bárkinek is van a legkisebb gondolja rám?”). S Baconnál, ahogy Beckett-nél is, a tanú redukálódhat a porond körvonalára, egy fényképezőgépre vagy kamerára, egy emlékként őrzött fényképre (27. kép). Mindenesetre

⁶³ *Int.*, 63-64. o.

⁶⁴ John Russell, 121. o.

szükség van egy tanú-Alakra az Alak-variáláshoz. És a kettős variálás, amely két irányba halad, hathat egyetlen Alakra, de nyilván két Alak között is meg tud oszlani. S a tanú is lehet két tanú vagy akár több tanú is (mindenesetre a tanú voyeurként vagy nézőként való értelmezése nem elégséges, és csupán figuratív értelmezés).

A probléma tehát már a triptichonoktól függetlenül is létezik, de a triptichonokban jelenik meg a maga tiszta formájában, a táblák elkülönítésével. Háromféle ritmusunk lenne tehát, az egyik „aktív”, az egyre erőteljesebb variálás avagy a fokozás ritmusa, a másik „passzív”, a gyengülő variálás avagy az eltüntetés ritmusa, a harmadik pedig a „tanú”. A ritmus egy ponton túl már nem kötődik az Alakhoz, nem függ tőle: *ez az a ritmus, amely maga válik Alakká, Alakot hoz létre*. Pontosan ezt mondja Olivier Messiaen a zenéről, amikor megkülönbözteti az aktív ritmust, a passzív ritmust és a tanúskodó ritmust, és megmutatja, hogy ezek a ritmusok már nem utalnak ritmizált szereplőkre, hanem maguk alkotnak ritmikus személyiségeket. „Ahogy egy színházi jelenetben is, ahol három színész van jelen, megtörténik, hogy az egyikük cselekszik, a másik elszenvedi az első cselekvését, a mozdulatlan harmadik pedig asszisztál a dologhoz...”⁶⁵ Felállíthatunk tehát egy hipotézist a triptichon természetéről, törvényéről és rendjéről. Hogy a triptichonok hagyományosan mozdítható festménynek vagy bűtornak számítottak, hogy a triptichon táblái gyakran tartalmaztak megfigyelőket, imádkozókat vagy védőszenteket, mindez kapóra jön Baconnek, aki úgy gondolta, hogy képei nem rendelkeznek rögzített hellyel, és szeretett mozdulatlan tanúkat festeni rájuk. De hogy tudott újra ilyen aktualitást adni a triptichonnak, hogyan teremti újra teljesen a triptichont? Nem pusztán bűtordarabbá tette őket, hanem zenei mozgások vagy részletek megfelelőivé. A triptichon a három alapritmus kiosztása. A triptichonnak inkább körkörös szerveződése van, mint egyenes vonalú.

Ezzel a hipotézissel kitüntetett helyet tulajdoníthatnánk a triptichonnak Bacon életművén belül. Az érzetet festeni, ami alapvetően ritmus... De az egyszerű érzetben a ritmus még az Alaktól függ, *vibrációként* jelenik meg, amely átjárja a szervek nélküli testet, az érzet vektora, az, ami az érzetet az egyik szintről a másikra juttatja. Az érzetek összekapcsolása során azonban a ritmus felszabadul, mert a különböző érzetek különböző szintjeit állítja szembe és egyesíti egymással: most már *rezonancia*, de még mindig összekeveredik egy összekapcsolt Alak dallamvonalával, pontokkal és kontrapontokkal; az összekapcsolt Alak diagramja. Végül pedig a triptichonban a ritmus szélsőséges kilengésekig jut el, olyan *heves mozgás* révén, amely teljesen önállóvá teszi, és az Idő benyomását kelti bennünk: az érzet határai átlépésre, áthágásra kerülnek minden irányban; az Alakot felemeltük vagy kivetítettük a levegőbe, a légtornász szerekre helyeztük, ahonnan éppen leesni készül. De ugyanakkor ebben a kimerevített zuhanásban a rekonponálás, redisztribúció legfurcsább jelensége keletkezik, mivel maga a ritmus válik érzetté, a ritmus válik Alakká, a korábban megkülönböztetett három irány, az aktív, a passzív és a tanú mentén... Messiaen elődöket keresett Sztravinszkij és Beethoven személyében. Bacon Rembrandtban kereshetné saját elődjét (és Soutine-ben, nagyon különböző okokból). Mert Rembrandtnál a csendéleteken és a zsánerképeken, de a portrékon is, a remegés, a vibráció a meghatározó: a körvonal a vibrálás szolgálatában áll. S vannak rezonanciák is, amelyeket az egymásra rakódó érzetek rétegei keltenek. Ezenkívül pedig ott van az, amiről Claudel írt, a fényerősség ingadozása, a hatalmas „szilárd és mozdulatlan háttér”, amely oly bizarr hatást kelt, és az Alakokat annyira

⁶⁵ A „ritmikai szereplő” nagyon fontos fogalmáról lásd Messiaen elemzését, in Claude Samuel: *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Belfond, Párizs, 1967, 70-74. o., és Antoine Golea: *Rencontres avec Messiaen*, Juillard, Párizs, 1960.

szélsőségesen elválasztja egymástól, felosztja őket aktívakra, passzívakra és tanúkra, mint például a *Éjjeli őrző* esetében (vagy sok csendéleten, ahol az állandóságot képviselő poharak „félíg légies tanúk”, míg a meghámozott citrom és a kagylóhéjak szembeszegezik egymással spirálvonalait).⁶⁶

⁶⁶ Paul Claudel: *L'oeil écoute*, in „Oeuvres en prose”, La Pléiade, 196-202. és 1429-1430. o.

X. – JEGYZET: MI A TRIPTICHON?

Igazolásra vár az alábbi hipotézis: van valamilyen rend a triptichonban, és ez a rend a három alapritmus kiosztásából áll, amelyek egyike tanúja vagy mércéje lenne a másik kettőnek. De mivel ez a rend, ha létezik, sok változót kombinál össze, várhatóan nagyon különböző aspektusokat fog mutatni. Csak a triptichonokon végzett empirikus kutatás tud válasszal szolgálni a hipotézisre.

Először is, sok kifejezetten tanúként viselkedő dolog található a triptichonokon: 1962-ben a bal oldali táblán a két nyugtalan személy (56. kép); 1965-ben a jobb oldali táblán a két ülő kis öreg, a bal oldalin pedig a meztelen nő (58. kép); 1968-ban a két „várakozó” Alak, az egyik meztelen, a másik felöltözött, bal és jobb oldalt (53. kép); 1970-ben a megfigyelő balra és a fényképész jobbra (17. kép); 1974-ben fényképész jobbra (78. kép); 1976-ban a két tükröződő portré jobb és bal oldalt... stb. (27. kép). De azt is látjuk, hogy mindez ennél sokkal bonyolultabb. Mert a tanú-funkció figuratív módon is vonatkozhat ezekre az alakokra, mivel mindig megmarad egy figurativitás, ha csak másodlagosan is. S közben ez a tanú-funkció figurálisan teljesen más személyre utalhat. Ez utóbbi értelemben a tanú nem ugyanaz, mint az elsőben. Sőt, a mélyebb, második értelemben vett tanú nem az, aki megfigyel vagy néz, hanem az, aki az első értelemben vett felületes tanút nézi: a tanú-funkció valódi változáson megy keresztül tehát a triptichonban. A mélyebb tanú, a figurális tanú nem néz, nem a nézés helyzetében van. Egészen más tulajdonság teszi tanúvá: az, hogy horizontális, hogy majdnem állandó szinten van. Ez a horizontális biztosítja, hogy egy önmagába visszatérő ritmussal rendelkezzen, vagyis ne gyorsuljon és ne lassuljon, ne emelkedjen és ne süllyedjen: ez a tanú-ritmus. A másik kettő pedig, a vertikális ritmusok, csak egymáshoz mérhetők, mivel mindkettő a másik fordítottja.¹

A triptichonokban tehát a horizontális síkon kell keresnünk az állandó értékkel rendelkező tanú-ritmust. A horizontálison több Alak is megjelenhet. Először is a hisztérikus mosoly síkjának horizontálisa: nemcsak az 1953-as fej-triptichonon, amit már láttunk (60. kép, bal oldali tábla), hanem már az 1944-es szörny-triptichonon is (80. kép, középső tábla), amelyen a bekötött szemű fej egyáltalán nem a halálra készül, hanem egy undok fej, amelyik mosolyog, a száj horizontális deformációja következtében. A horizontálist egy eltolás is eredményezheti, mint az 1973-as triptichonon (29. kép): a középső táblán megfigyelhető horizontális eltolás a jobb oldali görcestől a bal oldalához visz át minket (itt is láthatjuk, hogy az egymásra következés, ha megjelenik, nem szükségszerűen balról jobbra tart). A horizontálist eredményezheti egy fekvő test is, ahogy az 1962-es triptichon középső tábláján (56. kép), az 1964-es középső tábláján (82. kép), az 1965-ös bal oldali tábláján (58. kép), az 1966-os középső tábláján (25. kép)... stb.: az alvó alakokat ellapító erő. Vagy több, összekapcsolt fekvő test, melyek egy horizontális diagramot formálnak, mint a „*Sweeney Agonistes*”-on a két dupla fekvő test jobb és bal oldalt, vagy az 1970-es triptichonok középső tábláin a fekvő párok (61., 14. és 17. kép). A triptichon így folytatja a maga módján az

¹ A visszafordítható vagy nem visszafordítható ritmusok fogalmával, továbbá a hozzáadott vagy elvont értékekkel kapcsolatban lásd Messiaen, i.m. Nem meglepő, hogy ugyanezek a problémák felvetődnek a festészetben is, méghozzá a színek kapcsán: Paul Klee ezt megmutatta festői gyakorlatában és elméleti szövegeiben egyaránt.

összekapcsolt Alakok problémáját. Íme az első komplex összetevő, amely azonban összetettségével is a triptichon törvényéről árulkodik: először egy tanú-funkció járul a megjelenő Alakokhoz, de aztán elválik tőlük, hogy mélyebb szinten kialakítson egy ritmussá vált személyt, a horizontális irányban visszafordítható és tanúskodásra képes ritmust. (Előfordul, hogy Bacon egyetlen táblán egyesíti a két tanút, a megjelenő személyt és a ritmikus személyt, ahogy az 1965-ös triptichon bal oldalán vagy *A harcoló Sweeney* jobb oldalán – 58. és 61. kép.)

Ekkor egy második komplex összetevő jelenik meg. Mert amikor a tanú-funkció vándorol a képen, amikor a megjelenő tanú helyet csinál a ritmikus tanúnak, két dolog történik. Egyrészt a ritmikus tanú nem lehet ritmikus tanú közvetlenül; csak akkor válik azzá, amikor a funkció átadódik és hozzá kerül; ezelőtt azonban ő maga is vagy az aktív vagy a passzív ritmus oldalán áll. Ezért marad meg gyakran a triptichonokon a fekvő személyeknek valami aktivitásnak vagy passzivitásnak ható nyugalma, amiért kiterülnek a horizontálison, de emellett van valami súlyosságuk vagy elevenségük, elernyedésük vagy összehúzódásuk is, amely máshonnan ered: mint a *A harcoló Sweeney*-n, ahol a két összekapcsolt Alak közül a bal oldali passzív és a hátán fekszik, a jobb oldali viszont még eleven, majdnem örvénylő; vagy még gyakrabban ugyanaz az összekapcsolt Alak tartalmaz egy aktív testet és egy passzív testet is, az Alak egy része kiemelkedik a horizontból (a fej, a fenék...). Másrészt azonban a megjelenő tanú, aki már nem megjelenő tanú, szabaddá válik más funkciók felvételére; aktív vagy passzív ritmust vesz fel tehát, csatlakozik valamelyikhez, miközben megszűnik tanú lenni. Például az 1962-es triptichonon megjelenő tanúk mintha vámpírokként ágaskodnának fel, de az egyik passzív és a derekát támasztja a kezével, nehogy elessen, a másik viszont aktív és felrepülni készül (56. kép); vagy az 1970-es triptichonon a bal oldali és a jobb oldali megjelenő tanú (17. kép). Hatalmas mozgás van tehát a triptichonokon, hatalmas cirkuláció. A ritmikus tanúk aktív vagy passzív Alakok, akik az imént találtak rá saját állandóságot biztosító szintjükre, vagy még mindig azt keresik, miközben a megjelenő tanúk felemelkedés vagy lezuhanás előtt állnak, a passzívvá vagy aktívvá válás előtt.

Egy harmadik komplex összetevő járul tehát a két ritmushoz, az aktívhoz és a passzívhoz. Miben áll a vertikális variálódásnak ez a két iránya? Hogyan osztható ki a két egymással szembeállítható ritmus? Vannak egyszerű esetek, amikor egy *ereszkedő-emelkedő* ellentétéről van csupán szó: az 1944-es szörny-triptichon a horizontális mosolygó fej két oldalára egy ereszkedő fejet helyez, a leomló hajával, és egy ezzel ellentéteset, amelynek a kiáltó szája felfelé néz (80. kép); de az 1970-es *Tanulmányok az emberi testről*-ben is a középső két elnyúló Alakhoz balról egy olyan forma járul, amely mintha a saját árnyékából emelkedne ki, jobbról pedig egy olyan, amely mintha önmagába és egy tócsába süllyedne bele (17. kép). De ez már mintha egy másik ellentét, a *diasztolé-szisztolé* egy esete lenne: itt az összehúzódás áll szemben a kiterjedéssel, az expanzióval vagy az elsüllyedés-szétfolyással. Az 1965-ös *Keresztrefeszítés* a középső táblán lévő keresztre feszített hús elsüllyedését-szétfolyását szembeállítja a náci hóhér görcsbe rándulásával (58. kép); vagy az 1964-es *Három Alak a szobában* szembeállítja a bal oldalon wc-n ülő férfi kitágulását a jobb oldali férfi széken való kicsavarodásával (82. kép). Talán az 1970-es *Három tanulmány férfi hátról* mutatja fel a legfinomabban ezt az ellentétet, a vonalak és a színek segítségével, a bal oldali nagy rózsaszín és ellazult hát és a jobb oldali vörös és kék, görcsös hát között, miközben a középső kék mintha egy állandó szintet alkotna, amely eltakarja a sötét tükröt, hogy kijelölje a tanú-funkciót (47. kép). De az is előfordul, hogy az ellentét meglepő módon egészen másban nyilvánul meg: egy 1970-es triptichon bal és jobb oldalán a *meztelen-felöltözött* ellentétével

találkozunk (14. kép), amit már az 1968-as triptichon bal és jobb oldalán is megtalálhatunk a két megjelenő tanú között (53. kép); az 1966-os Lucian Freud portré sokkal finomabban állítja szembe a balról felfedett vállat a fej összehúzódásával, illetve a jobbról letakart vállat a fej elernyedésével és besüppedésével (25. kép). S vajon nincs-e végül még egy ellentét, amely magára a meztelenségre és felöltözöttségre vonatkozna? Ez lenne az *növekedés-csökkenés* ellentéte. Nagyon finoman bánhatunk azzal, mit adunk hozzá vagy távolítunk el: sokkal mélyebben hatolunk be az értékek és a ritmus birodalmába, ha nem egy mennyiséget, egy többszöröst vagy maradék nélküli osztót adunk hozzá vagy vonunk ki, hanem olyan értékeket, amelyeket pontosságuk és „rövidségük” tesz értékké. Megtörténhet ugyanis, hogy a hozzáadott érték egy véletlenszerűen ejtett ecsetvonás, amit Bacon annyira szeretett. A legtalálhatóbb és legmeglepőbb példa talán az 1972-es triptichonon található (70. kép): a tanút középen egyenesek veszik körül és egy pontosan megrajzolt ovális, a bal oldali Alaknak viszont egy elfogyó torzója van, mivel egy egész rész hiányzik belőle, a jobb oldali torzó azonban kiegészülően van, már hozzáadódott egy fél rész. De a lábak szintjén is minden változóban van: bal oldalon az egyik láb már teljes, míg a másik éppen most rajzolódik ki; jobb oldalon ennek az ellenkezője zajlik: egy láb már eltávolításra került, a másik pedig elfolyóban van. S ennek megfelelően középen a mályvaszínű ovális is más státuszt kap, bal oldalon a szék melletti álló rózsaszín tócsává válik, jobb oldalon a lábból kiinduló rózsaszín folyássá. Baconnál a csonkítások és protézisek így az elvont és hozzáadott értékkel való játékokra szolgálnak. Hisztérikus „elalvások” és „felébredések” együttese, amelyek a test különböző részeiből indulnak ki. Mindenesetre ez Bacon egyik legmélyebben zenei jellegű képe.

Itt nagyon bonyolódni kezd a helyzet, mivel ezek a különböző ellentétek soha nem önmagukban érvényesek, és nem ugyanarra az eredményre futnak ki. Ebből egyfajta szabad kombinálás lehetősége adódik. Egyetlen listát sem tudunk lezárni. Nem azonosíthatjuk egymással az emelkedés-ereszkedést és az összehúzódás-kitágulást, a szisztolé-diasztolét: például az elfolyás nyilván ereszkedés, és kitágulás vagy szétterjedés is, de van összehúzódás is az elfolyásban, mint a mosdókagylónál álló vagy a wc-n ülő ember esetében az 1973-as triptichonon (29. kép). Fenn kell-e tartanunk mégis valamifajta ellentétet az ánusztól a lokális kitágulásig és a torok lokális összehúzódása között? Vagy az ellentét két különböző összehúzódás között jön létre, ahogy a triptichonon az egyikből átlépünk a másikba? Minden létezhet egy időben, az ellentét is változhat, sőt megfordulhat a felvett nézőpontok alapján, vagyis az éppen kijelölt érték alapján. Előfordul, még hozzá a zártnak mondott sorozatok esetében, hogy az ellentét majdhogynem térbeli irányra redukálódik. Határesetben az egymással szembeállítható két ritmus kapcsán csak annyi számít, hogy mindkettő a másik „visszafordítása”, miközben egy közös és állandó érték is megjelenik a tanú-ritmusban, amely viszont önmagába fordítható vissza. A triptichonnak ez a viszonylagossága mégsem kielégítő. Mert az a benyomásunk, hogy az egymással ellentétbe állítható ritmusok egyike „aktív”, a másik pedig „passzív”. Miért van ez a benyomásunk még akkor is, ha ezt a két terminust egy nagyon változó nézőponthoz kapcsoltnak látjuk, amely egyetlen képen belül is változik, amikor a különböző részeit nézzük?

Nos, itt nagyon egyszerűnek tűnik, mi alapján osztjuk ki itt a dolgokat minden egyes esetben. Baconnál az elsőbbség az ereszkedésé. Furcsa módon az aktív az, ami ereszkedik, ami zuhan. Az *aktivitás esést* jelent, de ez nem feltétlenül térbeli ereszkedés a kiterjedt térben. Hanem ereszkedés az érzetátmenet, az érzeten belüli szintkülönbség formájában. Az érzet intenzitásának ezzel a problémájával szembesülő szerzők többsége mintha mind arra a

válaszra jutottak volna: az intenzitáskülönbség esésként tapasztalható meg. Innen ered az esésért folytatott küzdelem. „A két kéz, magasan a fejek fölött, mintegy 'akaratlanul' összefonódott. De amint összefonódott, egy láthatatlan erő gyorsan és vadul lerántotta. Egy pillanatilag, lehajtott fejjel, mindketten a kezüket nézték. És aztán váratlanul a földre zuhantak, de talán nem azért, mert lerántották egymást, hanem inkább mintha a kezük húzta volna le őket.”² Baconnál is ilyesmiről van szó: az eleven test lefoszlik a csontokról, a test lefoszlik a kinyújtott karokról vagy combokról. Az érzet esésen keresztül alakul ki, az egyik szintről a másikra zuhanva le. Az esés pozitív, aktív valóságának eszméje alapvető fontosságú itt.

Miért nem tapasztalhatjuk meg a szintkülönbséget a másik irányban, emelkedésként? Mert az esést egyáltalán nem termodinamikai módon kell értenünk, mintha egyfajta entrópiára, az alacsonyabb szinten való kiegyenlítődésre törekednének a dolgok. Épp ellenkezőleg, az esés azért van ott, hogy magát a szintkülönbséget mutassa meg. Minden feszültség egy esés révén tapasztalható meg. Kantnak sikerült kidolgoznia az intenzitás elvét, amikor azt egyetlen pillanat alatt megragadott mennyiségként határozta meg: ebből pedig arra következtetett, hogy e mennyiség kapcsán a sokról csak a negációhoz = 0 való közelítés révén alkothatunk képzetet.³ Innentől kezdve ha az érzet egy magas vagy magasabb szint felé törekszik is, azt mi csak ehhez a nullával jelölt magasabb szinthez való közeledésként tapasztalhatjuk meg, vagyis esésként. Bármilyen legyen az érzet, intenzív jellege egy „nagyobb” mélységbe való leszállás, és nem emelkedés. Az érzet elválaszthatatlan az eséstől, amely legbelső mozgását avagy „klinamentjét” jelenti. Ennek a fajta esésnek azonban nincs semmi olyan kontextusa, amely azt a nyomorhoz, a bukáshoz vagy a szenvedéshez kapcsolná, bár egy ilyen kontextussal lehet a legkönnyebben ábrázolni. De ahogy az érzet erőszakos jellegét sem szabad összekeverni egy ábrázolt jelenet erőszakosságával, ugyanúgy az érzeten belüli egyre mélyebbre esést sem szabad összekevernünk a térben ábrázolt eséssel, hacsak nem a kényelem és a humor kedvéért tesszük. Az esés a legelevenebb az érzeten belül, az, amelyben az érzet elevenként tapasztalja meg önmagát. Olyannyira, hogy az intenzív esés egybe eshet a térbeli ereszkedéssel, de az emelkedéssel is. Egybe eshet a diasztolával, a kitágulással vagy a szisztolával, de ugyanúgy az összehúzódással vagy a szisztolával is. Egybe eshet a csökkenéssel, de a növekedéssel is. Röviden, minden esés, ami fejlődik (léteznek csökkenésen keresztüli fejlődések is). Az esés pontosan az aktív ritmus megfelelője.⁴ S ez alapján meghatározhatóvá válik (az érzeten keresztül) mindegy egyes kép esetében, hogy mi számít esésnek. Azt az aktív ritmust határozzuk meg tehát, amely egyik képről a másikra változik. A képen jelen lévő ezzel ellentétes tendencia pedig a passzív ritmus szerepére tesz szert.

Foglaljuk össze tehát a triptichon törvényeit, amelyek szükségszerűvé teszik, hogy három tábla egyidejűségében létezzen: 1. három ritmus vagy három ritmikus Alak elkülönítése; 2. egy tanú-ritmus létezése és a tanú vándorlása a képen (látható tanú és ritmikus tanú); 3. az aktív ritmus és a passzív ritmus és az összes változás attól függően, milyen jellemzőt választunk az aktív ritmus megjelenítéséhez. Ezeknek a törvényeknek semmi közük egy tudatosan alkalmazni kívánt mintához; egy irracionális logikához, avagy az érzet logikájához tartoznak, amely maga a festészet. Nem egyszerűek és nem is akaratlagosak. Nem

² Gombrowicz: *La Pornographie*, Julliard, 157. o. Gombrowicz: *Transz-Atlantik – Pornográfia*. Ford. Fejér Irén. Magvető, Budapest, 1987. 270. o.

³ Kant: *A tiszta és kritikája*. Ford. Kis János. Atlantisz, Budapest, 2004. „Az észlelés anticipációi” című fejezet (196-204. o.).

⁴ Sartre a maga Flaubert-elemzésében kimutatta, milyen fontos az esés, a bukás, méghozzá a „hisztérikus kötődés” nézőpontjából, de túl negatív értelmezést adott neki, bár felismerte, hogy a bukás egy hosszú távú, aktív és pozitív tervbe illeszkedik bele (*L'idiot de la famille*, Gallimard, II. kötet).

keverendők össze valamiféle balról jobbra tartó és egymásra épülő rendezettséggel. A középső részt nem ruházzák fel semmiféle egyértelműen meghatározott szereppel. A belőlük következő állandók esetről esetre változnak. Természetük és viszonyaik szempontjából is különösen változékony szélső értékek között mozognak. Bacon képeit annyira átjárják a mozgások, hogy a triptichonok törvénye csak a mozgások mozgása vagy egy összetett erőviszony lehet, mivel a mozgás mindig a testre ható erők eredője. Utolsó, még hátra lévő kérdésünk azonban éppen arra vonatkozik, milyen erők felelnek meg a triptichonnak. Ha a triptichon törvényei valóban azok, amiket az imént meghatároztunk, akkor vajon milyen erőkre felelnek ezekre a törvényekre?

Először is az egyszerű képeken megfigyeltünk egy kétirányú mozgást, amely a struktúrától az Alak és Alaktól a struktúra irányába tart: izoláló, deformáló és bomlasztó erőket. Azonkívül létezik mozgás az Alakok között is: összekapcsoló erők mozgása, amelyek az izolálás, a deformálás és az bomlasztás jelenségeit tovább folytatják a maguk szintjén. Végül pedig létezik egy harmadik típusú erő és mozgás, és ez bukkan fel a triptichonon: ez képes tovább folytatni az összekapcsolást, de egyfajta jelenséggé, viszont más erőkkel dolgozik, és más mozgásokat gerjeszt. Egyrészt már nem az Alak tér vissza a struktúrához vagy a síkhoz, hanem az Alakok közötti viszonyok vetítődnek rá erőszakos módon a síkra, az egyöntetűvé vált színbe vagy a nyers fénybe feloldódva; olyannyira, hogy az Alakok sokszor olyan akrobatákra hasonlítanak, akiknek már csak a fény és a szín a közegük (14. és 22. kép). S ekkor hirtelen megértjük, miért van szükségük a triptichonoknak erre a fényes vagy színes elevenségre, és miért kezelhetők oly ritkán teljes egészükben „festői” módon: az 1953-as fejtriptichon lehetne az egyik ritka kivétel erre (60. kép). Másrészt a fény vagy a szín egysége rögtön magára ölti az Alakok és a sík között viszonyokat, ám ebből az is következik, hogy az Alakok az elkülönítettség maximumáig jutnak a fényben és a színben: egy elkülönítő, felosztó erő ragadja magával őket, amely nagyon különbözik az előző elkülönítő erőtől.

Íme tehát a triptichon alapelve: a fény és a szín maximális egysége az Alakok maximális elválasztottságával. Ez volt Rembrandt tanítása: a fényből bukkannak elő a ritmikus személyek.⁵ Az Alak teste ezért megy át három erőszinten, amelyek a triptichonban találkoznak. Először is ott van az Alak ténye, amikor a test alávétődik az elkülönítő, deformáló és bomlasztó erőknek. Azután egy elsődleges „matter of fact”, amikor két Alakot ugyanaz a tény tart fogva, vagyis amikor a testet az összekapcsoló erő, a melodikus erő ragadja magával. Végül pedig a triptichon: itt a testeknek az egyetemes fényben, az egyetemes színben való elkülönítése válik az Alakok közös tényévé, ritmikus létévé, egy másodlagos „matter of fact”-té avagy olyan Újraegyesítéssé, amely elkülönít. Egy újraegyesítés különíti el az Alakokat egymástól, választja szét a színeket, mégpedig a fény. Az Alak-lények elkülönítődnek egymástól a fekete fénybe zuhanva (24. kép). A szín-síkok elkülönítődnek egymástól a fehér fénybe zuhanva. Minden légiessé válik ezekben a fénytriptichonokban, maga az elkülönítés is lebeg. Az idő már nem a testek színességében rejlik, mert egy egyszínű örökkévalóságba lépett át. Egy hatalmas téridő egyesít minden dolgot, *de bevezetve közéjük a Szahara távolságait, Aion korszakait*: a triptichon és táblái el vannak választva egymástól. A triptichon ebben az értelemben a „táblakép” festészet meghaladása; a három tábla elkülönült marad, még sincs elválasztva egymástól; egy kép kerete vagy határai nem külön-külön az egyes táblák lehatárolt egységére, hanem a három

⁵ Claudel beszélt Rembrandt *Éjszakai őrkjázat*-a kapcsán arról, hogy „a fény bomlasztja szét a csoportot” (*Oeuvres en prose*, La Pléiade, Párizs, 1965, 1329. o.).

megosztott egységére utalnak. Végül pedig, Baconnál csak triptichonok vannak: még az önálló képek is többé vagy kevésbé látható módon triptichonokat alkotnak.

XI. A FESTMÉNY A FESTÉS ELŐTT...

Hiba lenne azt hinni, hogy a festő egy fehér felület előtt áll. A figurativitásba vetett hit ebből a tévedésből származik: mert ha a festő valóban egy fehér felület előtt állna, akkor tényleg képes lenne egy külső tárgyat reprodukálni, amely modellül szolgálna számára. De ez nem így van. A festőnek sok minden van a fejében, vagy körülötte vagy a műtermében. Márpedig mindaz, ami a fejében vagy körülötte van, az virtuálisan vagy aktuálisan már többé-kevésbé a képen van, még mielőtt munkához látna. Minden jelen van már a vásznon, aktuális vagy virtuális kép formájában. Olyannyira, hogy a festőnek nem kitöltenie kell egy fehér felületet, mint inkább kiürítenie, szabaddá tennie, kitörölnie. Nem azért fest tehát, hogy reprodukáljon a vásznon egy modellként funkcionáló tárgyat, hanem a már ott lévő képekre fest, hogy megteremtsen egy olyan vásznat, amelynek a működése majd megfordítja a modell és a másolat megszokott viszonyait. Röviden mindazokat az „adottságokat” kell meghatároznunk, amelyek már ott vannak a vásznon, mielőtt a festő munkája elkezdődne. S ezek közül az adottságok közül néhány akadályként, néhány kapaszkodóként, sőt az előkészületi munka hatásaként is létezhet.

Először is ott vannak a *figuratív adottságok*. A figurativitás már létezik, egy tény, sőt előzetes még a festészethez képest is. Fotókkal bombáznak minket, amelyek illusztrációk, újságokkal, amelyek történetek, moziképekkel, televízióból jövő képekkel. Léteznek pszichikai és fizikai klisék egyaránt, kész észleletek, emlékek, fantazmák. Mindez nagyon fontos tapasztalat a festő számára: dolgok egy egész csoportja, amelyeket „kliséknek” nevezhetnénk, foglalja el már a kezdet kezdetén a vásznat. Ez nagyon megrázó. Úgy tűnik, Cézanne a legmagasabb szintig megélte ezt a megrázó élményt: már mindig klisék vannak a vásznon, s ha a festő megelégszik a klisé átalakításával, deformálásával vagy tönkretételével, minden lehetséges módon való átdolgozásával, még ez is csak egy túl intellektuális, túl absztrakt reakció, amittől a klisé még feltámadhat poraiból, amittől a festő még mindig a klisék közegeiben marad, vagy csupán a paródia vigasza marad számára. D. H. Lawrence csodálatos sorokat írt Cézanne-nak erről a mindig újraébredő érzéséről: „Negyven év ádáz küzdelem után végül sikerül megismernie a maga teljes valójában egy almát, egy vázát, esetleg kettőt. Összesen ennyit sikerül tennie. Mindez kevésnek tűnik, s teljes elkeseredettségben hal meg. De az első lépés számít igazán, s Cézanne almája nagyon fontos dolog, fontosabb, mint Platón ideája... Ha Cézanne belenyugszik abba, hogy elfogadja a rendelkezésére álló barokk klisé, rajzai tökéletesen megfeleltek volna a klasszikus normáknak, semmilyen kritika nem érhetne volna. De ha a klasszikus normáknak meg is feleltek, Cézanne számára teljesen rossznak tűntek. Egy klisé volt az egész. Nekiveselkedett tehát, kiirtotta a formát és a tartalmat, s azután amikor már lerontott mindent, mert szándékosan így kezelte őket, kimerülten ott hagyta az egészet, elszomorodva, mert soha nem az lett belőle, amit akart. Itt bukkan fel Cézanne képeinek komikus összetevője. A klisével szembeni dühe néha arra készítette, hogy a képet paródiává változtassa, mint *A pasa* és *A nő* esetében... Ki akart fejezni valamit, de *még mielőtt ezt tette volna*, nekitámadt a hidrafejú klisének, de soha nem tudta levágni az összes fejét. A klisé elleni harc a legnyilvánvalóbb a festményein. A csata pora száll bennük, és minden irányból szilánkok röpködnek. Utánzóí ezt a port és ezeket a szilánkokat másolják oly nagy hévvel... Meggyőződésem, hogy maga Cézanne az ábrázolásra vágyott. Hű ábrázolást akart. Egyszerűen csak azt akarta, hogy hűbb legyen. Ha fényképet készítettünk a dolgokról, akkor is nagyon nehéz hűbb ábrázolásra szert tenni, mint amit Cézanne akart... A nők minden

erőfeszítése ellenére klisék maradtak, ismerősek, készek, és nem sikerült megszabadulnia a fogalom kényszerítő hatásától, hogy intuitív ismeretre tegyen szert. Kivéve saját feleségét: nála végül sikerült megéreznie az almaszerűséget... A férfiak esetében Cézanne úgy tért ki a probléma elől, hogy megmaradt a ruhájuknál, merev öltönyeiknél azok vastag redőivel, sapkájuknál, köpenyüknél, a függönyöknél... Cézanne a csendéleteiben képes néha teljesen megszabadulni a kliséktől és valóságos tárgyak teljesen intuitív értelmezését nyújtani... Ebben utánozhatatlan. Utánzó a merev, erezett asztalfelületeit másolják csupán, képei valóság nélküli tárgyait. Nem utánozzák viszont a korsókat és az almákat, mert erre nem képesek. Nem lehet leutánozni a valódi almaszerűséget. Mindenkinek magának kell teremtenie egy újat és más fajtát. Ha elkezd Cézanne-éra hasonlítani, akkor már nem is az...”⁶

Klisé, klisék! Nem állíthatjuk, hogy a helyzet változott volna Cézanne óta. Nemcsak azért, mert még több különféle kép keletkezett körülöttünk és a fejünkben, hanem mert még a klisékre való reakció is kliséket szül. Még az absztrakt festészet is kitermelte a maga kliséit, „mintha ezek a csövek és recézett vibrációk nem lennének épp elég buták önmagukban is. És milyen érzelműek!”⁷. Minden utánzó újratemette a kliséket, azok kliséit is, akik elszakadtak a kliséktől. A klisék elleni harc kegyetlen dolog. Ahogy Lawrence mondja, már az is nagy eredmény, ha egy alma, esetleg egy vagy két váza kapcsán győzelmet aratunk. A japánok tudják ezt, egy egész élet éppen csak egyetlen fűszálra elegendő. A nagy festők ezért olyan szigorúak művükkel szemben. Annyi ember tekint egy fényképet műalkotásnak, egy plagizálást merész újításnak, egy paródiát igazi humornak, vagy ami még rosszabb, egy szálnalmas ötletet teremtő alkotásnak. A nagy festők azonban tudják, hogy nem elég megcsonkítani, tönkre tenni, kiparodizálni a kliséket, hogy valódi nevetést, valódi deformációt érzünk el. Bacon ugyanolyan szigorú volt önmagához, mint Cézanne, és Cézanne-hoz hasonlóan ő is nagyon sok képet elveszített, abbahagyta őket, kidobta, mihelyt az ellenség újra feltűnt rajtuk. Ítélezett: a Keresztrefeszítés-sorozat? túl feltűnősködő, túl feltűnősködő, hogy érezni lehessen. Még a Bikaviadalok is túl dramatikusak. A Pápa-sorozat? „Teljesen sikertelenül megpróbáltam néhány dolgot rögzíteni, deformálva rögzíteni”. Velázquez papájáról, „sajnálom, mert szerintem nagyon rosszak, igen, sajnálom, mert azt gondolom, hogy ez a dolog valami abszolút dolog volt...”⁸ Minek kellene megmaradnia Baconból Bacon szerint? Talán néhány fej-sorozatnak, egy vagy két légies triptichonnak és egy hatalmas férfihátnak. Nem többnek egy almánál és egy vagy két vázánál.

Látható tehát, hogyan vetődik fel Bacon számára a fénykép problémája. Valóságosan lenyűgözik a fényképek (körbeveszi magát fényképekkel, fényképek után készít portrékat modellekről, és más fényképeket is használ; régi képeket tanulmányoz fényképről; és a saját magáról készült fényképekhez is különösen ragaszkodik...) Ugyanakkor azonban semmilyen esztétikai értéket nem tulajdonít a fényképnek (állítása szerint azokat szereti, amelyek semmilyen ilyesféle törekvést nem mutatnak, mint például Muybridge fényképeit; különösen szereti a röntgenfelvételeket vagy az orvosi metszeteket, vagy a fejsorozatokhoz az igazolványkép automatával készült képeket; a fénykép iránti szeretetében, a fényképbe való kiadásában pedig egyfajta abjekciót él meg...) Hogyan magyarázzuk ezt a viselkedésmódot? Úgy, hogy a figuratív adottságok sokkal összetettebbek, mint azt elsőre

⁶ D. H. Lawrence: *Eros et le chien*, Bourgois, 238-261. o. – Eredetileg: „Introduction to these Paintings”, 569-580. o.

⁷ D. H. Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*. Grove Press, New York, 1959. 346. o. *Lady Chatterley szeretője*. Ford. Falvai Mihály. Magvető, Budapest, 1992. 318. o.

⁸ *Int.*, 37. o. (és Bacon elítélő véleményét minden olyan képével kapcsolatban, amelyik még mindig figuratív erőszakot hordozott magában).

gondolnánk. Nyilvánvalóan valamiféle eszközként szolgálnak a látás számára: s mint ilyenek illusztráló vagy elbeszélő reprodukciók, reprezentációk (fényképek, újságok). De rögtön megfigyelhetjük azt is, hogy kétféleképpen működhetnek, a hasonlóság vagy a konvenció, az analógia vagy a kód alapján. Ám akárhogy is működjenek, mindenképpen valamik, önmagukban léteznek: nem pusztán eszközök a látás számára, hanem *őket látjuk, és végső soron csak őket látjuk*.⁹ A fénykép „teremti” az embert vagy a tájat, abban az értelemben, mint amikor azt mondjuk, hogy az újság teremti az eseményt (és nem csupán elmeséli). Minden, amit látunk, amit észlelünk, az fénykép. A fénykép legfőbb érdeke, hogy a valószínűtlen, elferdített képek „igazságát” belénk ültesse. Bacon pedig nem szembe akar menni ezzel, ellenkezőleg, inkább átengedi magát neki, és nem minden gyönyör nélkül. Lukréciusz szimulakrumaihoz hasonlóan a fényképek számára is mintha tereken és korokon át, a messzeségből érkeznének, hogy minden helyet vagy minden agyat megtöltsenek. Nem egyszerűen elítéli tehát a fényképet, mert az figuratív, vagyis ábrázol valamit, mint inkább igen érzékeny arra az aspektusra, amelyből nézve a fényképek dolgok, amelyek felkínálják magukat a látás számára, ugyanakkor teljesen uralmuk alá is hajtják a szemet. Így esztétikai igényeket képesek támasztani, és versenyre tudnak kelni a festészettel: Bacon persze egyáltalán nem hisz ebben, mert azt gondolja, hogy a fénykép az érzetet egyetlen szintre szorítja be, és képtelen belefoglalni az érzet létéhez szükségszerűen hozzátartozó szintkülönbséget.¹⁰ És ha sikerülne is neki, mint Eisenstein moziképeiben vagy Muybridge fotóképeiben, az csak a klisé átalakításának vagy – ahogy Lawrence mondta – a kép tönkretételének árán sikerülne. Nem deformáció lenne, amit a művészet hoz létre belőle (kivéve az olyan csodákban, mint amilyen Eisensteiné). Röviden, még ha a fénykép maga nem is figuratív, akkor is figuratív marad mint adottság, mint „látott dolog” – ami ellenkezik a festészettel.

Bacon ezért minden közeledése ellenére is kivételesen ellenséges a fényképpel szemben. Sok modern vagy kortárs festő integrálta a fotót a festészeti eljárások közé. Tették ezt közvetlenül és közvetve is, hol azért, mert egy bizonyos művészi potenciált tulajdonítottak a fényképészetnek, hol pedig azért, mert egészen egyszerűen azt gondolták, hogy a klisé a fényképen alapuló képi transzformáción keresztül tudják leküzdeni.¹¹ Mégis meglepő, hogy Bacon az összes ilyen eljárást tökéletlen megoldásnak látja: soha nem integrálja a fényképet az alkotási folyamatba. Megelégszik annyival, hogy néha valami olyasmit fest, ami fényképként funkcionál az Alakhoz képest, és ezért a tanú szerepét ölti magára; illetve két alkalommal lefest egy-egy fényképezőgépet, amelyek hol valamilyen történelem előtti állatra hasonlítanak, hol pedig egy nehéz puskára (mint Marey puskája, amely megbontja a mozgást). Bacon egész magatartásmódja a fénykép elutasításáról árulkodik, egy félénk közeledés után. Mert őt az nyűgözte le leginkább, ha a fénykép eleve az egész képet elfoglalta, mielőtt még a festő munkához látott volna. Ezért aztán szerintem nem a klisé átformálásával léphetünk ki a fényképből, szabadulhatunk meg a kliséktől. A klisé legnagyobb átformálása sem lesz festészeti aktus, a legkisebb festői deformációt sem fogja végrehajtani. Jobban tennénk, ha átengednénk magunkat a kliséknek, az összeset megidéznénk, összegyűjtenénk őket,

⁹ *Int.*, 30. sk.o.

¹⁰ *Int.*, 56-57. o. (John Russell jó elemzést nyújtott Bacon fotóhoz való viszonyáról a „The Prehensile Image” című fejezetében.)

¹¹ Gérard Fromanger kapcsán Foucault elemezte a fénykép-festmény viszony több fajtáját is (*La peinture photogénique*, Jeanne Bucher, 1975). A Fromanger-hoz hasonló legérdekesebb esetek azok, amikor a festő integrálja a fényképet vagy a fénykép-hatást, de ezt minden esztétikai értéktől függetlenül teszi.

megsokszoroznánk, mint megannyi képelőttés adottságot: „az akarat elvesztésének akarata”¹² az első. S a munka csak akkor kezdődik, ha kilépünk belőle, mert elvetjük azt.

Bacon nem tesz úgy, mintha egyetemes válaszokat akarna nyújtani. Ez csupán a neki megfelelő út a fényképpel kapcsolatban. Ezenkívül úgy tűnik, hogy látszólag egymástól nagyon különböző adottságok mutatkoznak meg már a kép előtt is, és ez Bacont egy ennek megfelelő viselkedésmódra készíti. A Beszélgetésekben például felvetődik a véletlen kérdése, és legalább olyan gyakran, mint a fényképé. S Bacon ugyanúgy beszél a véletlenről, mint a fényképről: nagyon összetett érzelmi magatartással viszonyul hozzá, itt is közeledés figyelhető meg, ebből azonban nagyon pontos szabályokat vonatkoztat el az elutasítás és a cselekvés módjára nézve. Gyakran beszél a véletlenről barátaival, de úgy tűnik, nem tudja megértetni magát. Mert két részre bontja ezt a területet, az egyiket a képelőttés területére vonatkoztatja vissza, a másik azonban a festés aktusához tartozik. Ha egy vászonra tekintünk, mielőtt még a festő munkához látna, úgy tűnik, minden egyes hely egyenlő mértékben „valószínűnek” számít. S ha nem is számít ennek, akkor is csak abban a tekintetben, hogy a vászon egy meghatározott felület, határokkal és központtal. De mégis minden leginkább annak függvényében létezik, amit a festő csinálni akar, és ami az ő fejében van: az egyik hely elsőbbséget élvez, ha ezt vagy azt a tervet vesszük figyelembe. A festő egy többé-kevésbé pontos elképzeléssel rendelkezik arról, mit akar csinálni, ez a képelőttés elképzelés pedig elegendő ahhoz, hogy a valószínűségeket egyenlőtlené tegye. A vásznon tehát az *egyenlő és egyenlőtlen valószínűségek* egész rendje található. S akkor kezdhetek neki a festésnek, amikor az egyenlőtlen valószínűségek majdnem bizonyossággá válnak. Ám hogyan tudom elérni, hogy abban a pillanatban, mikor elkezdem, ne váljon klisévé, amit csinálok? Hamar „szabad vonásokat” kell ejtenem a kép belsejében, hogy szétromboljam a születő figurációt, és esélyt adjak az Alaknak, amely *maga a valószínűtlen*. Ezek a vonások véletlenszerűek, „véletlenek”; ám látható, hogy itt a „véletlen” szó már egyáltalán nem valószínűtlenségeket jelöl, mint inkább egyfajta valószínűség nélküli választást vagy cselekvést.¹³ Ezeket a vonásokat éppen azért nevezhetjük nem ábrázoló jellegűeknek, mert a véletlenszerű aktuson alapulnak, és semmit nem fejeznek ki, ami a látható képpel összefüggésben állna: csak a festő kezével állnak kapcsolatban. Ugyanakkor azonban csak a festő keze általi hasznátságukban, kihasználtságukban számítanak, aki arra használja fel őket, hogy elszakítsa a látható képet a születő kliséjétől, hogy elszakadjon a születőben lévő illusztrációtól és narrációtól. Azért használ a kezéről áruklódó vonásokat, hogy előbukkanhasson az Alak a látható képből. A véletlenszerű, a véletlen ebben a második jelentésében minden részében cselekvéssé, választássá, a cselekvés és a választás egy típusává vált. Bacon szerint a véletlen elválaszthatatlan kihasználásának lehetőségétől. A *manipulált véletlenről* van itt szó az *elgondolt vagy felismert valószínűségekkel* szemben.

Pius Servien egy nagyon érdekes elméletet javasolt, amelyben két terület szétválasztásával próbálkozott, amelyeket általában össze szoktak vegyíteni: a valószínűségeket, amelyek adottságok, egy lehetséges tudomány tárgyai, vagyis a kockáknak felelnek meg, mielőtt eldobnánk őket; és a véletlenét, amely a választás egy típusát jelöli, de nem a tudományost és nem is az esztétikait.¹⁴ Valami eredeti gondolatra bukkanunk itt, amit

¹² *Int.*, 13. o.

¹³ A véletlen vagy véletlenszerű vonások témája állandóan felbukkan a Beszélgetésekben, főleg 50-67. o.

¹⁴ Vö. Pius Servien: *Hasard et Probabilité*, Presses Universitaires de France, Párizs, 1949. A „tudományos nyelv” és a „költői nyelv” között tett megkülönböztetése kapcsán a szerző szembeállítja egymással a valószínűséget mint tudományos tárgyat és a véletlent mint választásmódot, amely se nem tudományos, se nem esztétikai (kiválasztani egy virágot véletlenszerűen, vagyis egy olyan virágot, amely nem is „különös” és nem is

Bacon mintha is így gondolna, anélkül hogy ismerné, és ez a gondolat megkülönbözteti minden más kortárs festőtől, akik a véletlent alkalmazták vagy általánosabban a művészetet játéknak fogták fel. Mert először is minden megváltozik aszerint, hogy a játék kombinatorikus játék (sakk) vagy „ad hoc” játék (rulett, amely nem egymásra épülő lépések rendszerében folyik). Bacon számára valami rulettszerűről van itt szó; és egyszerre több táblán sikerül játszania, például három táblán, pontosan úgy, mintha egy triptichon három táblája előtt állna.¹⁵ S éppen ez nyújtja a vizuális valószínűségek adottságainak összességét, amelyektől Bacon annál inkább meg akar szabadulni, mivel azok *képelőttek*, mivel a festmény kép előtti állapotát fejezik ki, és nem integrálhatóak a festés aktusába. Viszont a mindig véletlenszerűen történő választás, amely még annyira sem festői, hanem apikturális, mégis *képivé válik*, beleintegrálódik a festés aktusába, amennyiben olyan kézzel ejtett vonásokból áll, amelyek újrendezik az egész vizuális mezőt, és *a figuratív valószínűségekből kibontják a valószínűtlen Alakot*. Véleményünk szerint a véletlen és a valószínűségek között megérezett különbségnek nagy jelentősége van Baconnál. Ez magyarázza azt a rengeteg félreértést, amelyek szembeállítják Bacont azokkal, akik szintén a véletlenről beszélnek, vagy más festőkhöz közelítik. Például szembeállítják Duchamp-mal, aki ráejtett három fonalat a vászonra, azután rögzítette őket ott, ahova estek: Bacon számára azonban a vászon csak a valószínű, képelőttek adottságok összessége található, amelyek viszont részei a festés aktusának. Azt is megkérdezik Bacontól, vajon bárki, egy háziasszony például képes-e vagy nem képes véletlenszerű vonásokat ejteni. S erre az a bonyolult válasz, hogy igen, a háziasszony elvileg, ha absztrakt módon nézzük, képes erre, pontosan azért, mert ez egy nem festői, egy apikturális aktus; de mégsem tudja megtenni, mert nem tudná használni ezt a véletlent, nem tudná kezelni azt.¹⁶ Márpedig a véletlen a kezelés során, vagyis a kézzel megtett vonásoknak a látható egészére való visszahatásában válik festőivé vagy integrálódik bele a festés aktusába. Ezzel magyarázható, Bacon miért emlékeztet újra és újra arra, beszélgetőtársai értetlenségét látva, hogy csak „manipulált” véletlen, csak valamire használt véletlenszerűség létezik.¹⁷

Egyszóval tehát Bacon ugyanúgy viszonyul a klisékhez és a valószínűségekhez: majdnem hisztérikus félénk közeledés figyelhető meg, de azután ebből a közeledésből egy cselt, egy csapdát csinál. A klisék és a valószínűségek ott vannak a vászonon, betöltik azt, szükségszerűen betöltik, mielőtt még a festő nekikezdene a munkának. A félénk közeledés pedig abban áll, hogy a festőnek be kell hatolnia a vászonba, mielőtt munkához kezdene. A vászon már annyira tele van, hogy a festőnek bele kell hatolnia. Behatol tehát a klisébe, a valószínűségek közé. Éppen azért hatol beléjük, mert *tudja, hogy mit akar csinálni*. Ám az menti meg, hogy *nem tudja, hogyan éri el mindezt*, nem tudja, hogy kell csinálni, amit csinálni akar.¹⁸ Csak úgy sikerülhet neki, ha elhagyja a vásznat. A festőnek nem az a problémája, hogyan lépjen be a vászonba, hiszen már abban van (képelőttek feladat), hanem hogy hogyan lépjen ki belőle, és ugyanezzel hogyan lépjen ki a kliséből, hogyan lépjen ki a valószínűségekből (festői feladat). A véletlen, kézzel ejtett vonások adják meg neki ezt az esélyt. Nem a bizonyosságot, amely csak a valószínűség maximuma lenne; a kézzel ejtett

„a legszebb”).

¹⁵ *Int.*, 50-53. o. (Tulajdonképpen azonban Bacon nem teszi cselekvéstípussá a rulettet; vö. gondolatait Nicolas de Staël-ről és az orosz ruletről, *Int.*, 122-124. o.)

¹⁶ *Int.*, 92. o.

¹⁷ Bacon megemlíti, hogy legjobb barátai kétségbe vonják a létét annak, amit ő „véletlennek” vagy „véletlenszerűségnek” nevez: *Int.*, 95-99. o.

¹⁸ *Int.*, 100. o.: „tudom, mit akarok, de nem tudom, hogy kell csinálni” (és *Int.*, 92. o.: „nem tudom, hogy lehet létrehozni a formát...”).

vonások valójában nagyon is sikertelenek maradhatnak, és végérvényesen tönkretelhetik a képet. De ha egyáltalán létezik esély, akkor az abban áll, hogy ezek a vonások elszakítják a képeltötes vizuális összességet a maga figurativitásától, hogy kialakítsák a végül képivé váló Alakot.

Csak rengeteg csellel, próbálkozással és furfanggal küzdhetjük le a klisé: állandóan megújuló feladat ez, minden képnél, minden kép festésének minden pillanatában. Ez az Alak útja. Mert könnyű absztrakt módon szembeállítani a figurálist a figuratívval. De mindig belebotlunk abba a ténymegállapító ellenvetésbe, hogy az Alak még mindig figuratív, még mindig megjelenít valamit, egy kiáltó embert, egy mosolygó embert, egy ülő embert, még mindig elmesél valamit, még ha az egy szürrealista mese is, fej-esernyő-hús, üvöltő hús... stb. Most már kijelenthetjük, hogy az Alak és a figuratív ellentéte egy nagyon összetett belső viszonyt jelent, és hogy ezen a viszonyon keresztül az ellentét nem rombolható le a gyakorlatban, de még csak nem is tompítható az éle. Létezik egy elsődleges, kép előtti figuratív: ott van a képen és a festő fejében, abban, amit a festő csinálni akar, mielőtt még munkához látna – klisék, valószínűségek. S ezt az elsődleges figuratívot nem tudjuk teljesen eltávolítani, mindig megőrünk belőle valamit.¹⁹ De létezik egy másodlagos figuratív is: amelyre a festő szert tesz, méghozzá az Alak révén, a festés aktusának hatásaként. Minthogy az Alak tiszta jelenléte az ábrázolás visszanyerését, a figurativitás újrateremtését jelenti („ez egy ülő ember, egy pápa, aki kiált, vagy mosolyog...”). Ahogy Lawrence mondta, nem azt vetettük az elsődleges figurativitás, a fénykép szemére, hogy túlságosan „hű”, hanem hogy nem eléggé az. Ennek a kétféle figurativitásnak pedig, a minden kísérlet ellenére megőrződő figurativitásnak és az újra megtalált figurativitásnak, a hamisan hűnek és az igazinak, egyáltalán nem ugyanaz a természete. Térbeli ugrás van a kettő között, térbeli deformáció, az Alak megjelenése a helyen, a festői aktus. Aközött, amit a festő csinálni akar, és amit csinál, szükségszerűen felbukkant egy hogyan, egy „hogyan csináljam”. *Egy valószínű vizuális összességet (elsődleges figurativitás) szétbontottak, deformáltak a szabad, kézzel ejtett vonások, amelyek – miután visszatáplálásra kerülnek az összességbe – valószínűtlenné teszik a látható Alakot (másodlagos figurativitás).* A festés aktusa a szabad, kézzel ejtett vonásoknak és azok vizuális összességre való visszahatásának, visszatáplálódásának az egységét jelenti. Miután keresztüljut e vonásokon, az újra meglelt, újrateremtett figurativitás már nem hasonlít a kezdeti figurativitásra. Ebből ered Bacon állandóan visszatérő megfogalmazása: hasonlónak kell tenni, de véletlenszerű és a dologhoz nem hasonló eszközökkel.²⁰

Olyannyira, hogy a festés aktusa mindig elcsúszik, mindig egy előtti és egy utáni között oszcillál: ez a festés hisztériája... Már minden ott van a vásznon, még maga a festő is, mielőtt a festés kezdetét venné. A festő munkája egyszer csak megcsúszik, és azután már mindig csak az utáni, az utólagos következhet: a kézzel végzett munka, amelyből az Alak majd a szemünk elé tárul...

¹⁹ *Int.*, 126. o.: „Amikor arról beszéltünk, hogy valamiből olyan megjelenésmódot kell csinálni, ami nem illusztráció, eltúloztam a dolgot. Mert még ha elvileg azt akarjuk is, hogy a kép irracionális vonásokból álljon, az illusztráció akkor is erőszakosan közbeavatkozik, hogy a fej vagy az arc bizonyos részeit uralni tudja, s ezt nem vagyunk képesek megakadályozni, mert akkor egyszerűen egy absztrakt kompozíció jönne létre...”

²⁰ *Int.*, 105-107. o.

XII. – A DIAGRAM

Nem figyelünk eléggé arra, amit a festők mondanak. Azt mondják, hogy a festő *már eleve* ott van a vásznon. S ott szembetalálja magát az összes figuratív adottsággal és valószínűséggel, amelyek betöltik, eleve betöltik a vásznat. Szabályos harc folyik a vásznon a festő és az adottságok között. Létezik tehát egy előkészítő munka, amely már teljes egészében a festészet része, de mégis megelőzi a festés aktusát. Ez az előkészítő munka öltheti vázlatok formáját, de nem feltétlenül, sőt a vázlatok nem is helyettesíthetők (Bacon, sok kortárs festőhöz hasonlóan, nem készített vázlatokat). Az előkészítő munka láthatatlan és csendben zajlik, mégis nagyon kemény munka. Olyannyira, hogy a festés aktusa már *utólagosként* (hiszterészis) jelenik meg e munkához képest.

Miben áll a festés aktusa? Bacon így határozza meg: ejtsünk véletlenszerű vonásokat (vonál-vonások); töröljünk ki, maszatoljunk el vagy romboljunk szét területeket vagy zónákat (szín-foltok); hordjuk fel a festéket különböző irányokból és sebességgel. Márpedig ez az aktus vagy ezek az aktusok feltételezik, hogy a vásznon (ahogy a festő fejében is) már többé-kevésbé virtuális, többé-kevésbé aktuális figuratív adottságok legyenek. Pontosan ezeket az adottságokat távolítja el vagy törli ki, maszatolja el, rombolja szét, vagy fedi be a festés aktusa. Például egy száj: széthúzzuk, elérjük, hogy a fej egyik végétől egészen a másikig húzódjon. Vagy a fej: kitöröljük az egyik részét egy ecsettel, egy söprűvel, egy szivaccsal vagy egy ronggyal. Ezt hívja Bacon *Diagramnak*: olyan ez, mintha egyszerre egy Szaharát, egy szaharaszerű zónát iktatnánk be a fejbe; mintha egy mikroszkópon keresztül látott rinocéroszbőrt feszítenénk ki rajta; mintha a fej két felének határára egy óceán törne be; mintha mértékegységet váltanánk, és a figuratív egységeket mikrometrikus vagy épp ellenkezőleg, kozmikus mértékegységekkel cserélnénk ki.²¹ Egy Szahara, egy rinocéroszbőr, ilyen hirtelen kifeszített diagram. Olyan, mintha egy *katasztrófa* történt volna a vásznon a figuratív és valószínű adottságokban.

Olyan ez, mintha egy másik világ bukkanna fel. Mert ezek a vonások irracionálisak, akaratlanok, esetlegesek, szabadok, véletlenszerűek. Nem ábrázolnak, nem illusztrálnak, nem beszélnek el semmit. De éppúgy nem jelentéssel bírók és nem is jelölnek semmit: jelentés nélküli vonások. Érzetvonások ezek, de zavaros érzeteké (a zavaros érzeteké, amelyek születésünkkel kerülnek belénk, ahogy Cézanne mondta). S legfőképpen kézzel ejtett vonások. Ilyenkor használja a festő a rongyot, a söprűt, a festőkorongot vagy a szivacsot; ekkor hordja fel a festéket kézzel.²² Mintha a kéz függetlenné válna, és más erőket követve ejtene vonásokat, amelyek már nem a mi akaratunktól és látásunktól függenek. Ezek a

²¹ Íme az idevágó nagyon fontos szövegrész Bacontól, *Int.*, 32. o.: „Az akaratlanul ejtett vonások nagyon gyakran sokkal mélyebben hatnak, mint a többi, és ebben a pillanatban úgy érzed, minden megtörténhet. – Abban a pillanatban érzi ezt, amikor ezeket a vonásokat festi? – Nem, a vonások már készen vannak, és úgy látjuk a dolgot, mintha egyfajta diagramot készítenénk. S látjuk, hogy ennek a diagramnak a belsejében már az összes fajta faktikus lehetőség bele van ültetve. Ez nehéz kérdés, rosszul fogalmazok. De gondoljon például egy portréra! Elhelyezte valahova a száját, de hirtelen ezen a diagramon keresztül meglátja, hogy a száj az arc egyik végétől a másikig is húzódhatna. S bizonyos értelemben szeretné is, ha egy portrét a megjelenés Szaharájává tudná tenni – nagyon hasonlóvá, de mégis a Szahara távolságai érződnek rajta.” Egy másik szövegrészben Bacon azt fejti ki, hogy amikor portrét készít, gyakran olyan fényképeket néz meg, amelyeknek semmi közük a modellhez – például egy rinocéroszról készült képet a bőr textúrájához” (*Int.*, 32. o.).

²² *Int.*, 90-92. o.

majdnem vak kézzel ejtett vonások tehát egy másik világnak a figurativitás látható világába való behatolásáról tanúskodnak. Bizonyos részben kivonják a képen uralkodó optikai szerveződés hatásköréből, és ők teszik először figuratívvá. A festő keze közbelépett, hogy lerázza magáról függőségét, és hogy megbontsa az önálló optikai szerveződést: már nem látunk semmit, akárcsak egy katasztrófánál, egy káoszban.

Ebben rejlik a festés aktusa, avagy a festmény fordulópontja. A festmény kétféleképpen tud kudarcot vallani, az egyik esetben vizuálisan, a másikban manuálisan: foglyai maradhatunk az ábrázolás figuratív adottságainak és az optikai szerveződésnek; de úgy is elszalaszthatjuk, elronthatjuk, túlterhelhetjük a diagramot, hogy működésképtelenné tesszük (ez egy másik módja annak, hogy a figuratív foglyai maradjunk, amikor a klisé csak megrongáljuk, tönkretesszük...).²³ A diagram tehát a jelentéstelen és nem ábrázoló vonalak és zónák, vonások és foltok működési együttese. A diagram műveleti teljesítménye, funkciója pedig – állítja Bacon – a „szuggesztív”. Pontosabban „faktikus lehetőségek” bevezetése: nagyon wittgensteini a kifejezés.²⁴ A vonásoknak és a foltoknak annál is inkább el kell szakadniuk a figurativitástól, mivel az a feladatuk, hogy az Alakkal szolgáljanak számunkra. Mert nem elegendőek önmagukban, mert „ki kell használnunk” őket: faktikus lehetőségeket jelölnek ki, de önmagukban még nem alkotnak tényt (festői tényt). Ahhoz, hogy ténnyé váljanak, hogy Alakká fejlődjenek, vissza kell táplálniuk magukat a látható összességbe; ám éppen ekkor, ezeknek a vonásoknak a hatására a látható összesség már nem az optikai szerveződés lesz, hanem egy másik képességgel ruházza fel a szemet, s ugyanakkor egy tárggyal is, amely már nem figuratív.

A diagram a vonások és foltok, vonalak és zónák működési együttese. Például Van Gogh diagramja: az egyenes és görbe vonalak együttese, amelyek megemelik és lesüllyesztenek a talajt, kicsavarodottá teszik a fákat, nyugtalanul vibrálóvá az eget, és amelyek különösen intenzívvé válnak 1888 után. Megkülönböztethetünk egymástól diagramokat, de időponthoz is köthetjük egy festő diagramját, mert mindig van egy pillanat, amikor a festő közvetlenebb módon szembesül saját diagramjával. A diagram valóban káosz, katasztrófa, de a rend vagy a ritmus csírája is. Egy erőszakos káosz a figuratív adottságokhoz képest, de a ritmus csírája is a festészet új rendjéhez viszonyítva: „érzéki területeket nyit meg”, mondja Bacon.²⁵ A diagram végzi be az előkészítő munkát és kezdi meg a festés aktusa. Nincs olyan festő, aki ne tapasztalta volna meg ezt a káoszcsírákat, amikor már nem lát semmit, és azt kockáztatja, hogy a szakadékba zuhan: ez a vizuális koordináták eltűnése. Nem lelki, hanem tisztán képi tapasztalat ez, még ha nagy pszichés hatással lehet is a festőre. A festő ekkor a legnagyobb veszéllyel szembesül, a művére és saját magára nézve is legnagyobb veszéllyel. Folyton megújuló tapasztalat ez, a legkülönbözőbb festőknél: Cézanne-nál az „örvény” vagy a „katasztrófa”, és annak esélye, hogy ez az örvény helyet teremtsen a ritmusnak; Paul Kleenél a „káosz” vagy az elveszett „szürke pont”, és az esély, hogy ez a szürke pont „önmagától bukkan elő” és nyitja meg az érzéki dimenziókat...²⁶ A festészet minden bizonnyal az egyetlen művészeti ág, amely szükségszerűen, „hisztérikusan” magába integrálja saját katasztrófáját, és ezért egyfajta előremeneküléssé alakítja magát. A többi művészeti ágban a

²³ *Int.*, 89-90. o. – arról a lehetőségről, hogy az akaratlan vonások nem nyújtanak semmit, és a képet „egyfajta mocsárrá” alacsonyítják le.

²⁴ „s látjuk, hogy a diagramm belsejébe már az összes fajta faktikus lehetőség bele van ültetve”... Wittgenstein egy diagramszerű formát hívott segítségül, hogy „faktikus lehetőségekről” tudjon beszélni a logikában.

²⁵ *Int.*, 56. o.

²⁶ Henri Maldiney hasonlítja össze ebből a szempontból Cézanne-t és Kleet: *Regard Parole Espace, L'âge d'homme*, 149-151. o.

katasztrófa csak járulékos dolog. A festőnek azonban keresztül kell mennie a katasztrófán, körbe kell fognia a káoszt és megpróbálni kilábalni belőle. Az egyes festők között az a különbség, hogyan fogják körbe ezt a nem-figuratív káoszt, és milyennek gondolják el a jövőbeli festészeti rendet, milyennek viszonyt tételeznek a rend és a káosz között. Ebből a szempontból talán három meghatározó utat különíthetnénk el: mind a három egymástól nagyon különböző festőket kapcsol össze, és mindegyik kijelöl a festészet számára egy „modern” funkciót, vagy kifejezésre juttatja, mit szándékozik a festészet nyújtani a „modern embernek” (miért kell még ma is a festészet?)

Az absztrakció lenne az egyik út. De ez egy olyan út, amely a minimumra redukálja az örvényt vagy a káoszt, és a kéz szerepét is: egy aszketizmust, egy szellemi megváltást kínál számunkra. Hatalmas szellemi erőfeszítéssel a figuratív adottságok fölé emelkedik, ugyanakkor a káoszból egy kis patakocskát csinál, amin csak át kell lépni, hogy rátalálhassunk az absztrakt és jelentéssel bíró Formákra. Mondrian négyzete elhagyja a figuratív területét (a tájat) és a káosz fölé emelkedik. Ebből az ugrásból azonban megmarad egyfajta oszcilláció. Egy ilyen absztrakt dolgot lényegében csak nézni kell. Az absztrakt festészetről legszívesebben azt mondanánk, amit Péguy mondott a kanti morálról, hogy tiszta a keze, ám tulajdonképpen nincs is keze. Mivel az absztrakt formák egy új, tisztán optikai térhez tartoznak, amelynek már nem is kell manuális vagy taktilis összetevőket magába foglalnia. A „feszültség” révén lennének megkülönböztethetőek a pusztán geometriai formáktól: a feszültség interiorizálja a vizuális területébe a kéz mozgását, amely a formát körülírja, illetve a láthatatlan erőket, amelyek azt meghatározzák. A feszültség teszi a formát sajátosan vizuális transzformációvá. Az absztrakt optikai térnek tehát már nincs szüksége tapintási konnotációkra, amelyeket a klasszikus ábrázolás még magába szervezett. Ebből azonban az következik, hogy az absztrakt festészet nem annyira egy diagramot bont ki, mint inkább egy szimbolikus *kódot*, a nagy formális ellentétek alapján. A diagramot egy kóddal cserélte fel. Ez a kód pedig „digitális”, de nem a kéz, hanem a számoló ujj értelmében. A „digitek” valójában olyan egységek, amelyek az elemeket vizuálisan ellentétekbe rendezik. Kandinszkijt követve például vertikális-fehér-aktivitás, horizontális-fekete-tétlenség... stb. Ebből a bináris választás következik, amely szemben áll a véletlen választással. Az absztrakt festészet nagyon messzire jutott egy ilyen tisztán festői kód kidolgozásában (Herbin „képi ABC-je” értelmében, amelyben a formák és színek felosztása a szó betűkre való felosztásának megfelelően történhetne). Ma a kódnak kell választ adnia a festészet azon kérdésére, hogy mi tudja megmenteni az embert az „örvénybe” zuhanástól, vagyis a külvilág zavarodottságától és a kéz káoszától. Teremtünk meg a jövő kéz nélküli emberének megfelelő lelkiállapotot. Biztosítsunk számára egy belső és tiszta optikai teret, amely talán kizárólag csak függőlegesből és vízszintesből áll majd. „A modern ember nyugalomra vágyik, mert megsüketíti a külvilág...”²⁷ A kéz az újra redukálódik, amely egy belső optikai klaviatúrán játszik.

A második út, amelyet gyakran absztrakt expresszionizmusnak vagy informel művészetnek neveztek, teljesen más válasszal szolgál, s épp az ellentétes végletet képviseli az

²⁷ A kéz eliminálására való törekvés mindig jelen volt a festészetben, abban az értelemben, ahogy azt mondjuk egy műről: „már nem érezni rajta valaki keze nyomát...”. Focillon elemzi ezt a törekvést, ezt az „aszketikus mértékletességet”, amely végül az absztrakt festészethez vezet: *Vie des formes, éloge de la main*, Presses Universitaires de France, 118-119. o. Ám – ahogy Focillon fogalmaz – a kéz mégis azonnal érezhetővé válik. Georg Schmidt egy valódi és egy hamis Mondrian megkülönböztetéseként a négyzet két fekete oldalvonalának átfedésére vagy a derékszögekben található festékrétegek állapotára hivatkozik (in *Mondrian*, Réunion des Musées Nationaux, 148. o.).

előzőhöz képest. Itt az örvény vagy a káosz a végsőig kiteljesedik. A diagram egy olyan térképhez hasonlóan, amely ugyanolyan nagy lenne, mint a földterület, feloldódik a kép egészében, az egész kép válik diagrammá. Az optikai geometria eltűnik, és a manuális, kizárólag manuális vonal válik egyeduralkodóvá. A szem alig tudja követni. E festészet páratlan felfedezése egy olyan vonal (és színfolt), amely nem alkot körvonalat, nem határol el semmit, se nem belső, se nem külső, se nem konkáv, se nem konvex: Pollock vonala, Morris Louis foltja. Az északi folt, a „gótikus vonal”: a vonal nem két pontot köt össze, hanem a pontok között halad, folyvást változó irányban, és egy 1-nél nagyobb potenciára tesz szert, az egész felülettel egyenrangúvá válva. Érthető, hogy ebből a nézőpontból az absztrakció figuratív maradt, mivel a vonal abban még mindig körvonalat alkotott. Ha a figuratív elhagyásának ezen új útjával és radikális módjával kapcsolatban előfutárokat keresünk, mindig akkor találunk rájuk, amikor egy régi nagy mester felhagyott a dolgok megfestésével, hogy helyette „a dolgok között”²⁸ fessen. Sőt mi több, Turner késői akvarelljei nem csak az impresszionizmus minden erejét hódítják meg maguknak, hanem egy olyan szétrobbanó és nem körvonalaszerű vonalat is, amely magából a festményből csinál felmérhetetlen katasztrófát (ahelyett, hogy romantikus módra illusztrálná a katasztrófát). S ezzel vajon nem a festészet egyik legnagyobbjából, mindig is meglévő jellege kerül kiválasztásra és elkülönítésre? Kandinszkijnél voltak nomád, nem körvonalaszerű vonalak a geometriai, absztrakt vonalak mellett; Mondriannál pedig a négyzet két sarkának egyenlőtlen sűrűsége megnyitott egy virtuális és nem körvonalaszerű átlót. Pollockkal azonban a vonásszerű vonal és a színfolt eljutott funkciója teljességéig: nem a forma transzformációjáig, hanem az anyag dekomponálásáig, amely feltárja előttünk annak vonalkás és szemcsézett voltát. A festmény tehát egyszerre válik katasztrófa-festménnyé és diagram-festménnyé. És itt, a katasztrófához legközelebb, az abszolút közelségben talál rá a modern ember a ritmusra: láthatjuk, miben tér el a festészet „modern” funkciójának kérdésére adott válasz az absztrakciótól. Ebben az esetben nem a belső látás szolgál a végtelennel, hanem egy „all-over”, a kép minden részére kiterjedő manuális hatalom kiterjesztése.

A katasztrófa és a diagramm egységében az ember a ritmust anyagként, anyagiként fedezi fel. A festő számára az ecset és a festőállvány már nem eszközök, amelyek korábban a kezét az optikai szervezés követelményeinek rendelték alá. A kéz felszabadul, és botokat, szivacsokat, rongyokat és fecskendőket kezd el használni: Action Painting, a festő „frenetikus tánca” a kép körül, vagy még inkább a képen, amely nem az állványra van helyezve, hanem kifeszítetlenül a földhöz van szögezve. Mert a horizontot átfordítottuk a talajra: az optikai horizont teljes mértékben tapintható talajjá vált. A diagram egyszerre az egész festmény, vagyis az optikai katasztrófa, és a manuális ritmus kifejezőjévé válik. Az absztrakt expresszionizmus jelenlegi fejlődése pedig beteljesíti ezt a folyamatot, megvalósítva mindazt, ami Pollocknál még csak metafora volt: 1. a diagram kiterjesztését a kép térbeli és időbeli egészére (az „előtte” és „utána” eltörlését); a lemondást minden vizuális önállóságról, sőt minden vizuális kontrollról a kép készülése közben (a festő vaksága); olyan vonalak létrehozását, amelyek „többnek” számítanak pusztán vonalakként, olyan felületeket, amelyek „többnek” számítanak pusztán felületeknél, vagy megfordítva, olyan volumeneket, amelyek „kevesebbek” a volumennél (Carl Andre sík szobrai, Ryman rostjai, Barré hajtogatott felületei, Bonnefoi festékretegei).²⁹

²⁸ Lásd Élie Faure híres szövegét Velázquezről: *Histoire de l'art: l'art moderne I.* (Livre de Poche), 167-177. o.

²⁹ Ezekről az új vak terekről lásd Christian Bonnefoi elemzéseit Rymanról, vagy Yve-Alain Bois-ét Bonnefoi-ról (*Macula* 3-4 és 5-6).

S ettől csak még érdekesebb, hogy az amerikai kritikusok, akik oly mélyre hatoltak ennek az absztrakt expresszionizmusnak az elemzésében, abban mégis egy tisztán optikai, kizárólag optikai tér megteremtését látták, amely a „modern ember” sajátja lenne. Számunkra úgy tűnik, ez csupán a szavak, a szavak kétértelműsége körül folyó vita. Valójában azt szeretnék mondani, hogy a képi tér elveszítette minden olyan képzeletbeli taktilis vonatkozását, amely korábban biztosította, hogy mélységeket és körvonalakat, alakokat és háttereket észleljünk a klasszikus háromdimenziós ábrázolás szerint. A klasszikus ábrázolásmódnak ezek a taktilis vonatkozásai a kéznek a szemmel, a manuálisnak a vizuálissal szembeni viszonylagos alárendeltségét jelentették. Miközben az absztrakt expresszionisták felszabadítanak egy teret, amelyet (hibásan) tisztán optikainak állítanak be, valójában egy kizárólagosan manuális teret tesznek láthatóvá, amelyet a vászon „síkszerűsége”, a képtárgy „áthathatatlansága”, a szín „gesztusszerűsége” határoz meg, és abszolút idegen hatalomként nehezedik a szemre, amelyen az semmilyen nyugvópontot nem képes találni.³⁰ Nem a látás tapintási vonatkozásai fejtenek ki erőszakot a szemre, hanem az, hogy manuális teret látunk. Határesetben az absztrakt festmény létrehoz egy ilyen tisztán optikai teret, és eltünteti a tapintási vonatkozásokat a szellemi látás javára: eltünteti a feladatot, amellyel a szem a klasszikus ábrázolásmódban még rendelkezett, vagyis hogy irányítania kell a kezét. Az action painting azonban egész más dolgot tesz: megfordítja a klasszikus alá-fölérendeltségi viszonyt, alárendeli a szemet a kéznek, ráerőlteti a kezét a szemre, a horizontot egy talajjal cseréli fel.

A modern festészet egyik legmélyebb törekvése a táblakép felszámolása. Mert a táblaképnek nemcsak a figuratív látszat fenntartásában, nemcsak a festőnek a Természettel létesített kapcsolatában (a téma keresése) volt döntő szerepe, hanem a kép lehatárolásában (keret és határok) és belső szerveződésében (mélység, perspektíva...) is. Márpedig manapság nem annyira az a tény számít, hogy van-e a festőnek festőállványa, mint inkább az ezzel kapcsolatos törekvés, illetve azok a különböző módok, ahogy ez a törekvés hatást fejt ki. Egy Mondrian típusú absztrakcióban a kép már nem organizmus vagy önálló organizáció, helyette saját felszínének felosztásává válik, amelynek önmagának kell megteremtenie saját viszonyait a „szoba” térbeosztásaihoz képest, amelyben majd helye lesz: Mondrian festészete ebben az értelemben egyáltalán nem dekoratív, hanem architektonikus, és táblakép helyett falfestménnyé válik. Pollocknak és másoknak viszont egészen más a kifogásuk a táblaképpel szemben: itt „all-over” képekről van szó, a gótikus vonal (a worringeni értelemben) titkának újbóli felfedezéséről, egymással egyenrangú lehetőségek egész világának felállításáról, olyan vonalak létrehozásáról, amelyek a kép egyik végétől egészen a másik végéig futnak, a kereten kívülről indulnak és oda is futnak ki – az organikus szimmetriával és középponttal szemben az észlelés szintjéig emelkedett mechanikus ismétlés hatalmáról. Ez már nem táblakép festészet, hanem egyenesen talajfestészet (az igazi lónak csak a talaj a horizont³¹).³² Valójában

³⁰ Először Clement Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961), majd pedig Michael Fried (*Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, in *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago, 1998) elemezték Pollock, Morris Louis, Newman, Noland stb. tereit, és határozták meg a „szigorú optikalitás” segítségével. Ezeknél a kritikusoknál nyilvánvalóan az olyan esztétikán kívüli kritériumokkal való szakításról volt szó, mint amilyenekre Harold Rosenberg, az Action Painting névadója hivatkozott.

Emlékeztettek arra, hogy Pollock művei akármennyire „modernek” is, azért mindenekelőtt festmények, és mint ilyenek megfelelnek bizonyos formai kritériumoknak. A kérdés azonban az, hogy az optikalitás-e a megfelelő kritérium ezekre a művekre. Friednek mintha kétségei lennének ezzel kapcsolatban, de túl gyorsan túlteszi magát rajtuk (vö. 227-228. és 232. o.). Az „action painting” kifejezésről pedig kiderülhet, hogy nagyon is megfelelő esztétikai szempontból.

³¹ Lefordíthatatlan szójáték a *chevalet* (festőállvány) és a *cheval* (ló) szavakkal. – *A ford.*

³² Greenberg nagyon erősen hangsúlyozta a táblakép megszűntét, még hozzá Pollocknál: ennek kapcsán fel is vetette a „gótikus” témáját, mégsem bontotta ki a szó teljes jelentését, amire Worringer elemzéseiből tehetett

azonban sok módon lehet szakítani a táblakép festéssel: Bacon triptichon formája egyike ezeknek a módoknak, s nagyban különbözik az előző kettőtől; s ami Baconnál igaz a triptichonokra, az igaz minden önálló képre is, amelyek mindegyike valamilyen szempontból triptichonként van megkomponálva. A triptichonnál, mint láthattuk, a három tábla határai már nem elkülönítésre szolgálnak, annak ellenére, hogy továbbra is elválasztanak és felosztanak: egyfajta elválasztás-újraegyesítés van itt, ami Bacon technikájából adódik, és amely minden eljárását az absztrakció és az informel eljárásaitól való különbözés révén határozza meg. Három mód ez arra, hogy váljunk újra „gótikussá”?

A fontos azonban az, miért nem kötelezte el magát Bacon a korábbi utak egyike mellett sem. Reakcióinak szigorúságával Bacon nem ítéletet mond, inkább csak megállapítja, mi nem felel meg neki, ő maga miért nem választotta az egyik vagy másik utat. Egyrészt nem vonzotta egy olyan festészet, amely a kontrollálatlan diagramot egy szellemi vizuális kóddal cserélte fel (még ha ez a művészekre kifejezetten jellemző magatartás is). A kód erősen agyi meghatározottságú, híján van az érzetnek, az esés nélkülözhetetlen valóságának, vagyis az idegrendszerre való közvetlen hatásnak. Kandinszkij az absztrakt festészetet a „feszültségen” keresztül határozta meg; Bacon szerint azonban a feszültség hiányzik leginkább az absztrakt festészetből: az optikai formába belefoglalva ugyanis semlegesíti azt. S miközben absztrakttá akar válni, a kód azt kockáztatja, hogy tulajdonképpen csak a figuratív szimbolikus kódolása lesz.³³ Másrészt Bacont az absztrakt expresszionizmus sem vonzza a nem körvonalszerű vonal hatalmával és misztériumával. Mert a diagram elfoglalta az egész képet, állítja, és elburjánzása valódi „felfordulást” csinál. Az action painting összes erőszakos eszköze, a bot, a kefe, a seprű, a rongy, sőt a tortanyomó, szabadjára van itt engedve egy katasztrófa-festészetben: nagyon is elérjük az érzetet, de az helyrehozhatatlanul zavaros marad. Bacon folyton annak abszolút szükségességét hangoztatja, hogy meg kell akadályozni a diagram elburjánzását, hogy csak a kép bizonyos területein és a festés bizonyos pillanatai számára tartsuk fenn: úgy gondolja, hogy az irracionális vonások és a nem körvonalszerű vonalak területén Michaux tovább jutott, mint Pollock, pontosan azért, mert bizonyos fokig megőrizte a diagram fölötti uralmat.³⁴

A körvonal megmentésénél nincs fontosabb dolog Bacon számára. Egy olyan vonalnak, amely nem határol el semmit, még mindig van önmagában körvonala: Blake legalábbis tudta ezt.³⁵ Szükséges tehát, hogy a diagram ne rombolja szét az egész képet, hogy korlátozzuk térben és időben. Hogy műveleti jellegű és ellenőrzött maradjon. Hogy az erőszakos eszközök ne szabaduljanak el, és hogy a szükségszerű katasztrófa ne temessen be

volna szert (Pollock képei teljes joggal nevezhetők *gótikusnak*, s úgy tűnik, nem is látott más alternatívát a „táblakép festészet” vagy „falfestészet” alternatíván kívül (ami számunkra úgy tűnik, inkább Mondrian problémájának felel meg). Vö. *Macula*, 2. szám, „dossier Jackson Pollock”.

³³ Bacon gyakran veti az absztrakció szemére, hogy az csak „egyetlen szinten” marad meg, és ezzel kicsúszik a kezéből a „feszültség” (*Int.*, 59-60. o.). Marcel Duchamp-ról azt mondja, hogy jobban csodálja viselkedéséért, mint festészetéért; festészete Bacon számára „a figuráció gyorsírásának” vagy szimbolikának tűnik (*Int.*, 105. o.).

³⁴ *Int.*, 94. o.: „utálom a közép-európai festészetnek ezt a zűrzavarát, ez az egyik oka, hogy nem igazán szeretem az absztrakt expresszionizmust”. Illetve 61. o.: „Michaux nagyon intelligens és tudatos ember... és úgy gondolom, hogy ő csinálta a legjobb tasiszta vagy szabad vonásokkal dolgozó műveket, amelyeket valaha alkottak. Szerintem ebben a műfajban, a szabad vonások műfajában sokkal jobb, mint Jackson Pollock”.

³⁵ Vö. Gregory Bateson: „Why Do Things Have Outlines?” in *Steps to an Ecology of Mind*. Balantine Books, New York, 1972, 27-32. o. („miért van a dolgoknak körvonaluk?”): Blake-et az őrzítette meg, az tette dühöngő, őrzöngő örületté, ha örültnek nézték; de az is, hogy „bizonyos művészek úgy festettek, mintha a dolgoknak nem lenne körvonaluk. A maszatolók iskolájának nevezte őket.” – 28. o.

mindent. A diagram egy faktikus lehetőség, nem maga a Tény. Nem kell eltűnnie minden figuratív adottságnak; és legfőképpen egy új figurativitásnak, az Alak figurativitásának kell kibukkannia a diagramból, és az érzetet a maga tisztaságára és pontosságára hozni. Kibukkanni a katasztrófából... Még ha csak egy utólag odavetett ecsetvonás lesz is belőle, az akkor is olyan, mint egy „ostorcsapás”, amelynek helye van, s amellyel kibukkanunk, nem elsüllyedünk.³⁶ Azt mondhatjuk tehát, hogy legalábbis a „festői” korszak a diagramot kiterjesztette az egész képre? Talán nem rovátkolják-e be a kép egész felületét főre emlékeztető vonások vagy a függőnként funkcionáló különböző sötét színfoltok? Az érzet pontossága, az Alak élessége, a körvonal szigorúsága azonban még ekkor is hatással van a foltra vagy a vonásokra, amelyek nem felszámolják, hanem inkább egyfajta vibrálásra és hely nélküliségre való képességgel ruházzák fel (a mosolygó vagy ordító száj). Bacon utolsó korszakában pedig visszatér a véletlen vonások és kitörölt zónák lokalizálása. Bacon tehát egy harmadik utat választ, amely se nem optikai, mint az absztrakt festészeté, se nem manuális, mint az action paintingé.

³⁶ *Int.*, 94. o.: „Soha nem fejezne be úgy egy képet, hogy hirtelen odaken valamit, vagy mégis? – Dehogynem! Ezen a legutóbbi triptichonon a mosdóba hányó szereplő válla fölött egy ostorcsapásszerű fehér ecsetvonás jelenik meg, amely mintha ilyesmi lenne. És tényleg a legutolsó pillanatban csináltam, aztán meg csak úgy otthagytam.”

XIII. – AZ ANALÓGIA

Létezne tehát a diagramnak egy visszafogott használati módja, egyfajta középút, amikor a diagramot nem redukáljuk a kód státuszára, de ettől még nem keríti hatalmába az egész képet sem. Elkerülni a kódot és a zűrzavart is... Bölcsességről vagy klasszicizmusról kellene tehát beszélnünk? Mégis nehéz elhinni, hogy Cézanne középútat választott volna. Inkább egy külön utat talált ki, amely különbözik mindkét korábban említettől. Kevés festőnek volt olyan intenzív élménye a káoszról és a katasztrófáról, de ő a káosz kordában tartásáért, a minden áron való kontrollálásért küzdött. A káosz és a katasztrófa az összes figuratív adottság lerombolását jelenti, vagyis már maga is egy harc, a klisé elleni harc, az előkészítő munka (amely annál szükségesebb, minél inkább nem vagyunk „ártatlanok”). S először a káosz tör elő a „makacs geometriából”, a „geológiai vonalakból”; s magának ennek a geometriának vagy geológiának kell katasztrófán keresztül mennie, hogy a színek kiemelkedjenek, hogy a föld felemelkedjen a nap felé.³⁷ Ez tehát egy idődiagram, melynek két összetevője van. A diagram azonban szétválaszthatatlanul egyesíti ezt a két összetevőt: benne a geometria egyfajta „váz”, a szín pedig érzet, „színező érzet”. Amit Cézanne motívumnak nevezett, az pontosan a diagram. A motívum két dologból áll, az érzetből és a vázból. A motívum a kettő összefonódása. Egy érzet vagy egy nézőpont nem elegendő ahhoz, hogy motívumot alkosson: az érzet még ha színező is, akkor is tűnékeny és zavaros, híján van az időbeli fennmaradásnak és a világosságnak (innen jön az impresszionizmussal szembeni kritika). A váz azonban még kevésbé elegendő, mert absztrakt. Egyszerre kell konkréttá és érezhetővé tenni a geometriát, és időbeli tartammal és világossággal ellátni az érzetet.³⁸ Valami kiválik tehát a motívumból vagy a diagramból. Pontosabban a művelet, amely a geometriát érezhetővé, az érzetet pedig tartóssá és világossá teszi, már maga a kiválás, a kiút. Ebből két kérdés adódik: mit teszi lehetővé ezt a viszonyt a motívumon vagy a diagramon belül (faktikus lehetőség)? S hogyan alakul ki ez a viszony, miközben kilép a diagramból (maga a tény)?

Az első kérdés az alkalmazásra vonatkozik. Mert ha a geometria nem is festészet, léteznek a geometriának kifejezetten festészeti alkalmazási módjai. Az egyik ilyen

³⁷ Lásd Jérôme Gasquet híres szövegét, in *Conversations avec Cézanne*, P. M. Doran kritikai kiadása, Macula, 112-113. o. (A kiadónak Gasquet szövege értékével kapcsolatos fenntartásai számunkra nem tűnnek megalapozottnak; szerintünk Maldineynak igaza van, amikor ezt a szöveget állítja középpontjába a Cézanne-ra vonatkozó kommentárjának.)

³⁸ Cézanne általánosságban két dolgot vet az impresszionisták szemére: az érzet a színkezelésük miatt zavaros marad, és – a legjobbaknál, mint amilyen Monet – pillanatnyivá válik: „Az impresszionizmusból valami szilárd és tartós dolgot akartam csinálni, a múzeumi művészet mintájára... A mindentől való menekülésbe, Monet-nak ebbe a képeibe bele kell vinni valami szilárdságot, egy jelenlévő vázszerkezetet...” A Cézanne által követelt szilárdságot vagy tartósságot egyszerre kell érteni a képi anyagságra, a kép struktúrájára, a színkezelésre, és a világosság fokára is, amelyre az érzetet hozzuk. Például egyetlen nézőpont azért nem alkot motívumot, mert híján van az ehhez szükséges szilárdságnak és tartósságnak („szép nézőpontok nyílnak innen, de ez még egyáltalán nem motívum”, *Correspondance*, Grasset, 211. o.). Baconnél ugyanezt a tartósságra és világosságra vonatkozó követelést találhatjuk meg, amit ő már nem az impresszionizmussal állít szembe, hanem az absztrakt expresszionizmussal. Ezt a „tartósságra való képességet” pedig elsősorban az anyagsághoz kapcsolja: „képzelden el egy Szfinxet rágógumiból... (E. I., 113. o.). Ugyanis Bacon úgy gondolja, hogy az olajfestészet egyszerre hosszú időtartamú és magas világosság fokú médium. A tartósságra való képesség azonban függ a váztól vagy armatúrától és a színek sajátos kezelésmódjától is.

alkalmazási módot „digitálisnak” neveztük, nem a kézre, hanem a kód alapegységeire való utalással. Még egyszer: ezek az alapegységek vagy elemi vizuális formák nagyon is esztétikaiak, és nem matematikaiak, amennyiben teljesen magukba foglalják az őket létrehozó kéz mozgását. Ezután már csak a festészet kódját kell létrehozniuk, illetve a festészetből kódot kell csinálniuk. Ebben az értelemben, majdnem az absztrakt festészet módján kell érteni Sérusier mondatát: „a szintézis azt jelenti, hogy minden formát a lehető legkevesebb formára vezetünk vissza, egyenesekre, néhány szögre, körívekre és ellipszisekre”. A szintézis tehát az alapelemek Analízise. Ezzel szemben ha Cézanne arra ösztönzi is a festőt, hogy „kezelje a természetet a hengerből, a gömbből, a kúpból kiindulva, az egészet a megfelelő perspektívába állítva”, mégis az a benyomásunk, hogy az absztrakt festők helytelenül látnák ebben saját tevékenységük szentesítését: nemcsak azért, mert Cézanne a hangsúlyt a kocka kivételével a volumenre helyezte, hanem főként azért, mert a geometriának teljesen más alkalmazását javasolja a festészet kódként való használatához képest.³⁹ A henger a kályhacső (a bádogos kezéből kikerült) vagy az ember (a karjai nem számítanak...). Mai kifejezéseket használva azt mondhatnánk, hogy Cézanne analogikus, nem pedig digitális módon használta a geometriát. A diagram vagy a motívum analogikus, míg a kód digitális.

Az „analogikus nyelv”, állítják, a jobb agyféltekéből, avagy az idegrendszerből, a „digitális nyelv” pedig a bal agyféltekéből származik. Az analogikus nyelv a kapcsolatteremtés nyelve, amely a kifejező mozdulatokat, a metakommunikatív jeleket, a lélegzetvételeket és a felkiáltásokat stb. tartalmazza. Kérdés, hogy tulajdonképpen nyelvnek tekintendő-e. Az azonban kétségtelen, hogy például Artaud színháza a lélegzetvételt és a kiáltást a nyelv szintjére emelte. S általánosabban, a festészet is a nyelv szintjére emeli a színeket és a vonalakat, ez pedig egy analogikus nyelv. Sőt azon is elgondolkodhatunk, nem a festészet volt-e mindig is a par excellence analogikus nyelv. Amikor az állatok esetében analogikus nyelvről beszélünk, nem a véletlenszerűen produkált hangokra gondolunk, amelyek egész más területet képeznek, hanem alapvetően csak a kiáltásokra, a változó színeikre és vonalaikra (viselkedések, testtartások). Először arra hajlanánk, hogy a digitális a konvencionalitás, az analogikust pedig a hasonlóság révén határozzuk meg. Ez azonban nyilvánvalóan tévedés. Egy kiáltás épp annyira nem hasonlít ahhoz, amit jelez, ahogy egy szó nem hasonlít ahhoz, amit megjelöl. Ezért az analogikust egy bizonyos evidencia, egy bizonyos jelenlét révén határozzuk meg, amely közvetlenül kényszeríti magát ránk, míg a digitálishoz tanulásra van szükségünk. De ez sem jobb, mert az analogikushoz is szükség van tanulásra, még az állatoknál is, még ha ez a tanulás nem is ugyanolyan típusú, ahogy a digitális elsajátítjuk. A festészet létezése önmagában is elég annak megerősítéséhez, milyen hosszú tanulódő szükséges ahhoz, hogy az analogikus nyelvvé váljon. A kérdés tehát nem egy jól körvonalazott elmélet igazolásával dönthető el, hanem gyakorlati kutatásokat kell végezni (amelyek a festészet státuszát hivatottak meghatározni).

Nem elég tehát annyit mondanunk, hogy az analogikus nyelv a hasonlósággal dolgozik, a digitális pedig a kóddal, a konvencióval és a konvencionális elemek kombinációjával. Mert egy kóddal legalább három dolgot csinálunk. Absztrakt elemek belső kombinálását hajthatjuk végre. Olyan kombinációra is képesek vagyunk, amely „üzenetet” vagy „elbeszélést” tartalmaz, vagyis egy referenciául szolgáló összességgel azonos alakúvá válik. Végül pedig a külső elemeket oly módon kódolhatjuk vele, hogy azokat a kód belső elemei a maguk módján reprodukálják (mint a számítógéppel előállított arckép esetében, vagy

³⁹ Vö. *Conversations avec Cézanne*, 177-179. o.; az a szövegrész, amelyben Maurice Denis Sérusier-t idézi, de azért, hogy szembeállítsa Cézanne-nal.

minden olyan esetben, amelyben „a figuratív adottságok gyorsírással feljegyzéséről” beszélhetünk). Úgy tűnik tehát, hogy a digitális kód rendelkezik a hasonlóság vagy az analógia bizonyos formáival: az azonos alakúság vagy a teremtett hasonlóság révén létrejött analógiával.

S megfordítva, még amikor az analógia független is mindenféle kódtól, akkor is megkülönböztethetünk két formáját aszerint, hogy a hasonlóság teremtő vagy teremtett. A hasonlóság teremtő, amikor egy dolog elemei közötti viszonyok közvetlenül áttevődnek egy másik dolog elemei közötti viszonyokra, s az utóbbi innentől kezdve az első képe lesz: mint a fénykép esetében, amely a fényviszonyokat rögzíti. Ezek a viszonyok megfelelő mozgástérrel rendelkeznek ahhoz, hogy a kép nagyban különbözzön a kiindulópontul szolgáló tárgytól, de ettől függetlenül a különbségeket csak egy szabados hasonlóság révén érzük el, vagy a művelet során végrehajtott felbontással, vagy a végeredményen elvégzett átalakításokkal. Az analógia tehát itt figuratív, a hasonlóság pedig mindig elsődleges marad. A fénykép nem tudja átlépni ezt a határt, bármennyire törekszik is erre. Ezzel szemben teremtettnek mondjuk a hasonlóságot, amikor egyszer csak egészen más viszonyok eredményeként jelenik meg, mint amelyeket reprodukálnia kell: a hasonlóság ekkor az eredetihez nem hasonlító eszközök kieszközolt eredményeként bukkan fel. Erről volt szó már a kódokkal létrehozott analógia egyik esetében is, amikor a kód saját belső elemei függvényében rekonstruálja a hasonlóságot. De ott csak azért történhetett mindez, mert már a reprodukálendő viszonyok is kódolva voltak. Most viszont, amikor nincs semmilyen kód, a reprodukálendő viszonyokat közvetlenül teremtik meg tőlük teljesen különböző viszonyok: az eredetire nem hasonlító eszközökkel kell hasonlóságot teremteni. Az analógia ezen utóbbi esetében az érzéki hasonlóságot teremtjük, de nem szimbolikus módon, vagyis a kód kerülőútján, hanem „szenzuálisan”, az érzet révén. Mivel itt nincs sem eleve adott hasonlóság, sem eleve adott kód, ezért kifejezetten erre az utóbbi típusra kell fenntartanunk az esztétikai analógia elnevezést, mivel ez nem is figuratív, és nem is kódolt.

Peirce a maga nagy szemiológia-elméletében az ikonokat elsősorban a hasonlóság, a szimbólumokat pedig a konvencionális szabály révén határozza meg. Elismeri azonban, hogy a konvencionális szimbólumok is tartalmaznak ikonokat (az azonos alakúság jelenségei alapján), és hogy a tiszta ikonok messze túllépik a minőségi hasonlóság határát, és „diagramokat” tartalmaznak.⁴⁰ De hogy mi az analogikus diagram – ellentétben a digitális vagy szimbolikus kóddal –, azt továbbra is nehéz megmagyarázni. Manapság a szintetizátorok hangjának példájára hivatkozhatunk. Az *analóg* szintetizátorok „modulárisak”: heterogén elemeket állítanak egymással közvetlenül viszonyba, s az elemek között a tetszőleges kapcsolat lehetőségét teremtik meg egy jelen mezején vagy egy véges síkon, amelynek minden összetevője aktuális és érzéki. A *digitális* szintetizátorok viszont „integráltak”: a művelet abból áll, hogy kódolják, homogenizálják és binárisra teszik az adatokat, s mindez egy külön, elvben végtelen síkon zajlik, az érzéki megjelenés pedig csak egy konvertálásnak/átalakításnak köszönhető. A másik különbség a szűrők szintjén jelenik meg: a szűrőnek főleg az a funkciója, hogy módosítsa az alaphangszínt, illetve hogy alakítson vagy változtasson a hangszínen; a digitális szűrők a kódolt alapelemeket additív módon szintetizálják, az analóg szűrők viszont a leggyakrabban bizonyos frekvenciák kivonásával dolgoznak („felüláteresztő”, „aluláteresztő” szűrő stb.), olyannyira, hogy amikor két szűrő összeadódik, a frekvenciakivonás csak intenzívebbé válik, vagyis itt a kivonások adódnak

⁴⁰ Peirce a maga jelelméletében nagy jelentőséget tulajdonít az analogikus funkciónak és a diagram fogalmának. A diagramot mégis a viszonyok közötti hasonlóságra redukálja. Vö. *Écrits sur le signe*, Seuil.

össze, s ezek alakítják ki a modulációt és a mélyülésként érzékelt hangmozgást.⁴¹ Egyszóval *talán általában a moduláció (és nem a hasonlóság) fogalma* lenne alkalmas arra, hogy megérthessük az analogikus nyelv vagy a diagram természetét.

A festészet a par excellence analogikus művészeti ág. Sőt a festészet az a forma, amelyben az analógia nyelvvé válik, amelyben megtalálja a saját nyelvét: egy diagramon keresztül. Ebből a szempontból az absztrakt festészet egy nagyon sajátos problémát vet fel. Nyilvánvaló, hogy az absztrakt festészet kóddal és programmal dolgozik: olyan homogenizáló, binárisra tevő eljárásokat implikál, amelyek a digitális kód nélkülözhetetlen összetevői. De előfordul, hogy az Absztraktok mégis nagy festők, vagyis nem alkalmaznak olyan kódot a festészetre, amely ahhoz képest külsődleges lenne: épp ellenkezőleg, egy lényegileg festészeti kódot dolgoznak ki. Egy paradox kóddal állunk tehát szemben, mivel az nem ellentétes az analógiával, inkább saját tárgyává teszi azt, az analógia mint olyan digitális kifejezése lesz.⁴² Az analógia egy kódon keresztül teremődik meg, nem pedig egy diagramon keresztül. Olyan helyzet ez, amely a lehetetlent súrolja. S egy másik irányból talán az informel művészet is ugyanígy a lehetetlent súrolja: a diagramot az egész képre kiterjesztve azt magával az analogikus áramlással teszi egyenlővé, ahelyett, hogy az áramlást vezetné át a diagramon. Itt a diagram mintha csak önmagára vonatkozna, ahelyett hogy valaminek a használata vagy feldolgozása lenne. Nem lép túl önmagán egy kódba, hanem feloldódik egy zavarosságban.

A „középutat” ezzel szemben az jelenti, amikor a diagram egy analogikus nyelv kialakításának szolgálatába áll. Cézanne-nal ez az út teljes önállóságra tesz szert. Csak egy nagyon külsődleges nézőpontból nevezhető középútnak, mivel a többihez hasonlóan ez az út is radikálisan új figuratív koordináták kitalálását és a meglévők lerombolását teszi szükségessé. A festészetnek mint analogikus nyelvnek három dimenziója van: a *síkok*, vagyis a síkok összekapcsolódása vagy egyesülése (elsősorban a vertikális és a horizontális síké), amelyek a perspektívát helyettesítik; a *szín*, a szín modulálása, amely a színérték viszonyokat próbálja elnyomni, a sötét-világos és a fény-árnyék kontrasztját; a *test*, vagyis a test tömege és torzulásai, amelyek túllépnek az organizmuson és megbontják az alak-háttér viszonyt. Hármasszabadság zajlik itt, a test, a síkok és a szín felszabadítása (mert a színt nemcsak a körvonal teszi alárendeltté, hanem a színértékek közötti kontraszt is). Márpedig ez a felszabadítás csak a katasztrófán keresztül következhet be, vagyis csak a diagramon és a diagram váratlan betörésén keresztül: a testek elvesztik egyensúlyukat, az állandó zuhanás állapotába kerülnek; a síkok egymásra zuhannak; maguk a színek is zavarossá válnak, és nem határolnak már el tárgyakat. Hogy a figuratív hasonlósággal való szakítás ne katasztrófához vezessen, hogy egy mélyebb szintű hasonlóságot sikerüljön megteremteni, ahhoz az szükséges, hogy a diagraból kiindulva a síkok biztosítani tudják saját összekapcsolódásukat; az szükséges, hogy a test tömege az egyensúlyvesztést deformációvá tudja integrálni (nem transzformációvá és nem is dekompozícióvá, hanem egy erő helyévé); s legfőképp az szükséges, hogy a színmoduláció megtalálja a maga helyes irányát és technikai formáját (az Analógia

⁴¹ A fenti elemzést Richard Pinhas *Synthèse analogique, synthèse digitale* című írásából kölcsönöztük.

⁴² Gregory Batesonnál egy nagyon érdekes hipotézissel találkozhatunk a delfinek nyelvéről: i.m. 372-374. o. Miután megkülönbözteti az analogikus nyelvet, amely viszonyokon alapul, és a digitális vagy hangzó nyelvet, amely konvencionális jeleken, Bateson beleütközik a delfinekkal kapcsolatos problémába. A tengerhez való alkalmazkodásuk miatt a delfineknek le kellett mondaniuk a mozgási és mimikai jelekről, amelyek az emlősök analogikus nyelvét jellemzi; ettől még ugyanúgy az analogikus funkciókra voltak utalva, de egy olyan helyzetben találták magukat, amikor ezek „hangzóvá tételére”, maradéktalan kódolására voltak kényszerítve. Egy kicsit ilyen helyzetben van az absztrakt festő is.

törvényének formájában), és hogy olyan folyamatosan változó mintaként szolgáljon, amely nem pusztán szemben áll a sötét-világos modulálással, hanem egy új modulálást talál fel a szín révén. S a talán a színnek ez a modulálása az alapvető művelet Cézanne-nál. A művelet a színérték viszonyokhoz a spektrum sorrendjét követő színárnyalatokat illesztve egy kétirányú mozgást határoz meg, a tágulását és összehúzódását: tágulást, amelyben a síkok, elsősorban a vertikális és a horizontális sík, összekapcsolódnak egymással, sőt egybe is olvadnak a távolban; ugyanakkor azonban összehúzódást is, amelynek köszönhetően minden visszavezetődik a testre, a tömegre, egy egyensúly nélküli vagy zuhanásban lévő pont köré.⁴³ Egy ilyen rendszerben a geometria érzékivé válik, az érzetek pedig tisztává és tartóssá: „valóságossá tettük” az érzetet, mondja Cézanne. Vagy Bacon megfogalmazásával élve, a faktikus lehetőségtől eljutottunk a Tényig, a diagramtól a képig (*tableau*).

Milyen értelemben cézanne-i festő Bacon, és milyen értelemben nincs semmi köze Cézanne-hoz? Nyilvánvalóan hatalmas különbségek vannak. A mélység, ahol a síkok egyesülnek, már nem Cézanne hatalmas mélysége, hanem egy „sekély” és „mesterséges” mélység, amely Picasso és Braque posztkubista időszakából öröklődött át (és amelyet egyébként az absztrakt expresszionizmusban is megtalálunk).⁴⁴ Bacon ezt a fajta mélységet használja, vagy a vertikális és horizontális síkok összekapcsolásával a nagyon pontosan megrajzolt műveiben, vagy ugyanezeknek a síkoknak az összeolvasztásával a festői korszakában, amikor például a függöny függőlegesei és az ablakzsalkuk vízszintesei keresztezik egymást. Ugyanígy a színeket sem csupán síkbeli színezett és modulált foltok (lapok) segítségével kezeli, hanem nagyobb felszínek vagy síkok segítségével is, amelyek magukba foglalják a testekre merőleges tengelyeket, struktúrákat és armatúrákat is: az egész színmodulálás természete változik meg.⁴⁵ Végül pedig a testek deformálása is nagyon más, amennyiben – mint láthattuk – nem ugyanazok az erők hatnak rájuk Cézanne nyitott világában (Természet) és Bacon zárt világában.

Bacon azonban cézanne-i marad a festészet analogikus nyelvvé tételének végsőkéig vitelében. Még a triptichonokon belül a ritmusok kiosztásának sincs nyilvánvalóan semmi köze a kódhoz. A kúp alakú kiáltás, amely egybe olvad a vertikálisokkal, a háromszög alakú széles mosoly, amely egybe olvad a horizontálisokkal, alkotja az igazi „motívumát” ennek a festészetnek. S a festmény egésze kiáltás és mosoly, vagyis analogikus. Az analógia a színkezelésben emelkedik törvényerőre. S ez a kezelésmód ellentétben áll a színértékkel, a fény-árnyék, a világos-sötét viszonyokkal: sőt, végső soron felszabadítja a feketét és a fehéret, színeket csinál belőlük, egészen addig terjedően, hogy a fekete árnyék valóságos jelenlétre tesz szert, a fehér fény pedig, a vakító világosság szétszóródik a színek teljes skálájában. A „kolorizmus” azonban nem kerül ellentétbe a kibontakozó modellel, és a megrajzolt körvonallal sem. A körvonal képes saját létre szert tenni, és az armatúra és a test-tömeg közös

⁴³ Az összes említett kérdéssel kapcsolatban lásd *Conversations avec Cézanne* (a színhez pedig főleg Rivière és Schnerb szövegét, 85-91. o.). Lawrence Gowing egy szép cikkében, *Cézanne, la logique des sensations organisées* (Macula 3-4), elemezte a színárnyalást, amit Cézanne maga harmóniatörvényként tált. Ez az árnyalásmód együttesen létezhet a szín más használati módjaival, de Cézanne-nál különös jelentőséget nyer 1900-tól. Gowing a jelenséget egy „konvencionális kódhoz” vagy egy „metaforikus rendszerhez” közelíti, de az sokkal inkább egy analógiatörvény. Chevreul használta az „analóg dolgok harmóniái” terminust.

⁴⁴ Greenberg fordítója, Marc Chenetier a „shallow depth” kifejezés fordítására a sekély (*maigre*) mélységet ajánlja, egy oceanográfiai kifejezést, amely a sekély tengerrészekre használatos (Macula 2, 50. o.).

⁴⁵ Ez egy másik közös pont lehetne Bacon és az absztrakt expresszionisták között. Gowing azonban már Cézanne-nál észrevette, hogy a színes foltok „nemcsak volument implikálnak, hanem a kromatikus folyamatokra merőleges tengelyeket, armatúrákat is”, egy egész „vertikális állványzatot”, még ha az virtuális marad is (Macula 3-4, 95. o.).

határává válni, mivel ezek már nem az alak-háttér viszonyba illeszkednek, hanem egymás mellett vannak, egyfajta közelségben, amit a színmodulálás teremt meg. A körvonal membránján keresztül pedig egy kétirányú mozgás indul meg, síkbeli kiterjedés az armatúra felé és térbeli összehúzódás a test irányába. Bacon három alapeleme tehát a struktúra vagy armatúra, az Alak illetve a körvonal, amelyek a színben egyesülnek. A diagram, az analogikus nyelv ágense, nem kódként működik, hanem *modulátorként*. A diagram és az önkéntelen manuális rendje arra lenne hivatott, hogy összezavarjon minden figuratív koordinátát; ezzel együtt azonban (amikor műveleti minőségében működik) faktikus lehetőségeket is meghatároz, felszabadítva a vonalakat az armatúra, a színeket pedig a modulálás számára. Így a vonalak és a színek már alkalmasak az Alak és a Tény kialakítására, vagyis az új hasonlóság megteremtésére abban a vizuális egészben, amelyben a diagramnak működnie, megvalósulnia kell.

XIV. – A MAGA MÓDJÁN MINDEN FESTŐ RÖVIDEN MEGÍRJA A FESTÉSZET TÖRTÉNETÉT

Dicsőség az egyiptomiaknak! „Soha nem tudom függetleníteni magam a régi nagy európai képektől, európai alatt pedig Egyiptomot is értem, még ha a földrajztudósok nem is értenek egyet velem.”⁴⁶ Tekinthejtük-e az egyiptomi formanyelvet a nyugati festészet kiindulópontjának? Még nem is festmények ezek, hanem féldomborművek, amelyet Riegl a következőképpen határozott meg: 1. A féldombormű a szemet és a kezet a legszorosabban összekapcsolja egymással; mert a *sík felület* az alapeleme; a sík felszín biztosítja a szemnek, hogy úgy viselkedjen, mint a tapintás, sőt felruházza, hozzárendeli a tapintó vagy inkább a *haptikus* funkciót; az egyiptomi „művészetakarásban” tehát kapcsolódik össze két érzék, a tapintás és a látás, ahogy a talaj a horizonttal. – 2. Egy frontális és közeli látás tesz szert erre a haptikus funkcióra, mivel az alak és a háttér a felszínnek *ugyanazon a síkján* helyezkednek el, közel egymáshoz és egyben hozzánk is. – 3. Az alakot és a háttérrel a *körvonal* mint közös határ választja el egymástól és köti is össze. – 4. A formát az egyenes vagy szabályos görbe körvonal különíti el *mint lényegit*, kivonva a véletlen, a változás, a deformáció, a romlás hatása alól; a lényeg formális és vonalszerű jelenlétet nyer, amely uralkodik a lét és az megjelenítés áradata fölött. – 5. Az egyiptomi féldombormű tehát a sík, a vonal és a lényeg geometriájából születik, de ez a geometria hatalmába keríti a volument is, amikor a kocka alakú sírt befedi egy *piramissal*, vagyis amikor egy olyan Alakot emel ki, amely csak egyenlőszárú háromszögekből álló egyöntetű felszínt nyújt számunkra, világosan elkülönített oldalakkal. – 6. S nem csak az ember és a világ tesz szert ily módon a maga síkbeli vagy vonalszerű lényegére, hanem az állat is, a növény, a lótusz és a szfinx is, amelyek szintén tökéletes geometriai formákká emelkednek, s amelyek titka éppen e lényeg titokzatosságában rejlik.⁴⁷

Évszázadok távolából is sok minden teszi egyiptomivá Bacont. A síkok, a körvonal, az alak és a háttér mint két ugyanolyan közeli szektor egy és ugyanazon a síkon, az Alak kivételes közelsége (jelenlét), a tisztaságból kiépülő rendszer. Bacon elmegy Egyiptomba, hogy lerója tiszteletét a Szfinx előtt, és kijelenti, hogy rajong az egyiptomi szobrászatért: Rodinhez hasonlóan ő is úgy gondolja, hogy a tartósság, a lényegiség vagy az örökkévalóság a műalkotás elsődleges jellemzője (éppen az, aminek a fénykép híján van). S amikor saját festészetén gondolkodik, mond is valami különöset: hogy sokáig vonzotta a szobrászat, de aztán észrevette, hogy amit a szobrászattól várt, éppen azt sikerült megcsinálnia a festészetben.⁴⁸ De milyen fajta szobrászatra gondolt? Egy olyan szobrászatra, amely magába foglalta volna a festészet három összetevőjét: az armatúra-háttérrel, az Alak-formát és a

⁴⁶ Idézi John Russell, id. mű, 99. o.

⁴⁷ Vö. Alois Riegl: *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1901, 55. s.k.k. o. *Későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Corvina, Budapest, 1989, 25. s.k.k. o. A haptikus, mely a görög *hapto* (tapintani) szóból származik, nem külsődleges viszonyt jelent a szem és a tapintás között, hanem „a tekintet egy lehetőségét”, egy olyan látást, amely különbözik az optikai látástól; az egyiptomi művészetet letapogatja a tekintet, mindig közlelőre kell nézni, és ahogy Maldiney mondja, „a tér közeli zónájában a tekintet mintha érintené, *ugyanott* érzékeli az alakot és a háttérrel” (*Regard, Parole, Espace, L'âge d'homme*, 195. o.).

⁴⁸ *Int.*, 83. és 114. o.

körvonal-határt. Pontosítja is, hogy olyan szobrot akart, amelyen az Alak, a maga körvonalával együtt, el tudott volna csúszni az armatúrán. De még ha számolunk is ezzel a mozgásra való képességgel, akkor is látható, hogy Bacon egy féldombormű típusú szoborra gondol, vagyis valami átmeneti dologra a szobrászat és a festészet között. De bármennyire közel álljon is Bacon Egyiptomhoz, hogyan magyarázzuk, miért lett az ő szfinxe ilyen elmosódott, ilyen „festői” (81. kép)?

Itt már nem Baconról, hanem a nyugati festészet egész történetéről van szó. Ha megpróbáljuk meghatározni ennek a nyugati festészetnek a mibenlétét, elsődleges vonatkoztatási pontnak a kereszténységet tekinthetjük. Mert a kereszténység a formát vagy inkább az Alakot alapvető deformációnak vetette alá. Aszerint, ahogy Isten testet öltött, keresztre feszítettet, levétetett a keresztről és felszállt a mennyekbe... stb. A formát vagy az Alakot nem kifejezetten a lényeghez viszonyították, hanem éppen elvi ellentétéhez, az eseményhez, sőt a változóhoz, a járulékoshoz. A kereszténységben az ateizmus csírája nyugszik, amely majd a festészetet táplálni fogja; a festő könnyen válhat közömbössé a vallási téma iránt, amelynek ábrázolásával megbízták. Semmi akadály, hogy a forma, amely már a járulékoshoz kötődik, ne a keresztre feszített Isten formája legyen, hanem egyszerűen csak „egy fészéknek indult abrosz vagy szőnyegé, egy szétesett kardhüvelyé, egy kenyéré, amely mintha magától esne szét szeletekre, egy felborult kupáé, mindenfajta vázáké, egymásra dobált gyümölcsöké, és szanaszét heverő tányéroké”⁴⁹. S mindezek magára Krisztusra vagy legalább a közelébe ugyanúgy kerülhetnek: íme Krisztus, amint a járulékos dolgok ostromolják, sőt el is foglalják a helyét. A modern festészet akkor kezdődik, amikor maga az ember már nem teljes egészében lényeg, inkább csak járulék. Mindig ott van bukás, mindig fennáll a bukás veszélye; a forma elkezd a járulékosról és nem a lényegről beszélni. Claudelnek igaza van, amikor Rembrandtban és a németalföldi festészetben látja ennek a folyamatnak a tetőpontját, és a németalföldi festészet éppen ezért tartozik kiiktathatatlan módon a nyugati festészethez. A nyugati festészet pedig azért tudta végrehajtani ezt a fordulatot, mert Egyiptom a formát a lényeg szolgálatába állította (a probléma egészen máshogyan vetődött fel Keleten, amely nem a lényeggel „kezde”).

A kereszténységet csak kiinduló vonatkoztatási pontnak vettük, amely elé még vissza kell mennünk. Már a görög művészet megszabadította a kockát piramisszerű burkától: *elkülönítette a síkokat*, feltalált egyfajta perspektívát, játszott a fénnel és az árnyékkal, a homorú és domború formával. Ha beszélhetünk klasszikus értelemben vett ábrázolásról, akkor egy optikai térről, egy távorról látásról kell beszélnünk, amely soha nem frontális: az alak és a háttér már nem ugyanazon a síkon helyezkednek el, a síkok elkülönülnek egymástól, és egy perspektíva szeli át őket, amely a mélység felé tart, és egyesíti az előteret és a háttérrel; a tárgyak részben kitakarják egymást, árnyék és fény tölti ki és ritmizálja a teret, a körvonal már nem közös határvonal ugyanazon síkon, hanem a formát lehatároló elem, és ezzel megteremtődik az *előtér elsőbbsége*. A klasszikus ábrázolás tárgya tehát a járulékos, de egy olyan optikai *szerveződésen* belül, amely valami jól megalapozott dologgá (fenoméná) vagy

⁴⁹ Claudel: *L'oeil écoute* (Oeuvres en prose, La Pléiade, 201. o.; és 197. o.: „egy Rembrandt kép előtt állva hiába nézünk bárhova, soha nem keletkezik bennünk az állandóság, a véglegesség érzete: minden csupán ingatag valóság, egy jelenés, a régmúlt csodás visszaidézése: egy pillanatra félrevonták a függönyt, de már szinte hull is vissza...”). John Russel idéz egy szövegrészt Leiristől, akit nagyon megragadott Bacon: „Baudelaire számára nem volt szépség, amelybe egy kis járulékos bele ne került volna... Csak az lehet szép, ami egy ideális, égi, harmonikus, logikus rend létét sugallja, de olyanét, amely ugyanakkor az eredendő bűnből adódó fogyatékoság miatt egy csepp mérget, egy kis hibát, egy homokszemet is tartalmaz, ami az egész rendszert megakasztja...” (88-89. o.).

a lényeg „megmutatkozásává” teszi. A járulékosnak is megvannak a maga törvényei, és például a festészet nem is alkalmaz máshonnan származó törvényeket: a festészet tisztán esztétikai törvényeket fedez fel, ezek teszik a klasszikus ábrázolásmódot organikus és szervezett, plasztikus ábrázolássá. A művészet innentől lehet figuratív. Jól látszik, hogy kezdetben nem volt az, s a figurativitás csak egy eredmény. Az ábrázolás kapcsolatban áll egy tárggyal, de ez a kapcsolat az ábrázolás formájából ered; ez a tárgy pedig azért organizmus és organizáció, mert az ábrázolás már önmagában is organikus, mert az ábrázolás formája eleve az ember mint szubjektum organikus életét fejezi ki.⁵⁰ S nyilván itt kell pontosítani ennek az optikai térnek az összetett természetét. Mert miközben szakít a „haptikus” látásmóddal és a közeli látással, mégsem egyszerűen vizuális, hanem tapintási értékekre is vonatkozik, de ezeket teljesen alárendel a látásnak. A haptikus teret valójában egy *taktilis-optikus tér* váltja fel, amelyben már nem a lényeg fejeződik ki, hanem a kapcsolat, vagyis az ember szerves aktivitása. Hiába hangsúlyozták annyira a görög fényt, a klasszikus görög művészet tere mégis inkább taktilo-optikai tér. A fény energiájának ritmusát a formák rendje határozza meg benne... A formák önmagukért állnak ki, önmagukból kiindulva, a síkok köztes terében, amelyeket ők maguk hoznak létre. Egyre szabadabbá válnak a háttértől, és így egyre szabadabbak a tér irányában, ahol a tekintet fogadja és összefogja őket. Ám ez a tér soha nem az a szabad tér, amely a nézőt körülveszi és átjárja...”⁵¹ A körvonal már nem geometrikus, hanem organikusvá válik, az organikus körvonal azonban öntőformaként viselkedik, amely az érintkezéssel az optikai forma tökéletességének elérését segíti. Valahogy úgy, mint a vízbe mártott bot esetében, amikor annak sértetlen voltát a kezemmel ellenőrzöm, a kéz itt is csupán ellenőrző funkciót lát el, de ez az ellenőrzés abszolút szükséges dolog, rá hárul a befogadó passzivitás szerepe. A szerves körvonal tehát mindig változatlan marad, nem hatnak rá a fény és árnyék játéka, bármilyen változatosak legyenek is, mert egy tapintható körvonal, amelynek az optikai forma egyediségét kell garantálnia a vizuális változások és a nézőpontok különbözősége közepette.⁵² Egyszerűen mivel a szemnek már nincs meg a haptikus funkciója, mivel már optikaivá vált, a tapintás másodlagos képességgént alárendelődik a látásnak (de látnunk kell, mekkora mennyiségű tisztán festészeti felfedezés rejlik ebben a „szerveződésben”).

S ha le is zajlott egy fejlődés, vagy inkább olyan betörések, amelyek kibillentették egyensúlyából az organikus ábrázolást, az csak az alábbi két irányba tartott. *Vagy egy tiszta optikai tér kidolgozásának irányába*, amely megszabadult a tapintásra való vonatkoztatottságaitól, még ha ezek már alárendeltek is voltak korábban (ebben az értelemben beszél Wölfflin a művészet fejlődésében egy olyan tendenciáról, amely „a tiszta optikai látásra hagyatkozás” felé tart).⁵³ *Vagy éppen ellenkezőleg, egy erőltetetten manuális tér*

⁵⁰ Az organikus ábrázolásról lásd Worringer: *A gótika formaproblémája. Az Absztrakció és beleérzés*-ben Worringer további pontosítással él: „Ez a művészetakarás példának okáért a reneszánszban sem akarta utánozni a külvilág dolgait, ábrázolni jelenségeit, hanem a szerves-élethű formákat akarta kivetíteni valamiféle ideális függetlenségbe és tökéletességbe...” (31. o.).

⁵¹ Maldiney, id. mű, 197-198. o. (később pedig Maldiney a bizánci művészetet elemzi részletesen, amely feltalálja a tiszta optikai teret, szakítva a görög térrel).

⁵² Wölfflin elemezte kiemelten a taktilis-optikus térnek, vagyis a XVI. század „klasszikus” világának ezt az aspektusát: a fény és az árnyékok, és a színek nagyon összetett játékba kezdhetnek, mégis alárendeltek maradnak a plasztikus formának, amely mindvégig fenntartja a maga integritását. A XVII. századig kell várni, hogy az árnyék és a fény felszabadulásának tanúi lehessünk egy tisztán optikai térben. Vö. *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Mándy Stefánia. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. – főleg az első és ötödik fejezet; különösen szemléletes példával szolgál a Neef és de Witte által festett templombelső összehasonlítása (214-215. o.).

⁵³ Wölfflin, id. mű, 48. o.

beiktatásának irányába, amely fellázad az alávetettség ellen, és lerázza magáról azt: ez olyan, mint a „firkálás”, ahol a kéz mintha „egy idegen, zsarnoki akarat” szolgálatába lépne, hogy kifejezhesse saját függetlenségét. Ez a két egymással ellentétes irány jól testet ölt a bizánci művészetben, illetve a barbár vagy gótikus művészetben. A bizánci művészet épp fordítottja a görög művészetnek, mert a háttérnek olyan aktivitást biztosít, ami miatt már nem tudjuk, hol érnek véget és hol kezdődnek a formák. A nézőtől eltávolított, kupolával, boltozattal vagy körívvel lezárt tér, *háttérsíkká* válik, s így olyan tapinthatatlan formák aktív hordozója lesz, amelyek egyre inkább a világosság és sötétség váltakozásától, a fény és az árnyékok tisztán optikai játékatól függenek. A tapintási vonatkozások eltűnnek, sőt a körvonal is megszűnik határként működni, ehelyett a fényből és az árnyékból, a fehér felületekből és a fekete sávokból születik meg. A festészet majd sokkal később, a XVII. században ennek megfelelően dolgozza ki a fény és árnyék ritmusait, amelyek már nincsenek tekintettel a plasztikai forma integritására, hanem inkább a háttérből kiváló optikai formákat hoznak létre. A távoli látásnak – a klasszikus ábrázolástól eltérően – már nem kell változtatnia a távolságot az egyik vagy másik rész függvényében, s nem szorul egy olyan közeli látás megerősítésére, amely a tapintási összefüggéseket emeli ki, hanem csak magáért kell kiállnia a kép egészével kapcsolatosan. A tapintást már nem hívja segítségül a szem; és nem csupán homályos zónák jelennek meg, hanem ha a tárgy formája világosan ki is rajzolódik, világossága akkor is közvetlen érintkezésben áll az árnyékkal, a sötétséggel és a háttérrel, egy tisztán optikai belső viszonyban. A járulékos státusza változik meg tehát, nem törvényekre tesz szert a „természeti” organikus révén, hanem szellemi felemelkedésre, „kegyelemre” vagy „csodára” a fény (és a szín) önállóságán keresztül: mintha a klasszikus *szerveződés* helyét csinálna a *kompozíciónak*. S nem is a lényeg jelenik már meg, hanem a megjelenés válik lényeggé és törvénnyé: a dolgok felemelkednek, felszállnak a fénybe. A forma már nem választható el egy olyan transzformációtól, transzfigurációtól, amely a sötétségtől a világosságig, az árnyéktól a fényig, „önálló, eleven kapcsolatot” létesít, egy egységes tonalitást. De mit jelent a kompozíció a szerveződéssel szemben? A kompozíció maga a szerveződés, de annak felbomlása közben (Claudel pontosan ezt sugallta a fénnel kapcsolatban). A lények felbomlanak a fénybe emelkedve, s a bizánci császárnak igaza volt, amikor üldözni kezdte és menekülésre kényszerítette művészeit. Mert még az absztrakt festészet is, a maga kivételesen radikális törekvésében, amely egy optikai transzformációs tér bevezetését tűzte ki célul, még ez a festészet is bomlasztó tényezőkre támaszkodik, a színértékek, a fény és az árnyék, a világos és a sötét viszonyaira, s így a XVII. század után átadta magát a tiszta bizánci ihletettségnek: az optikai kódnak...

A barbár vagy gótikus művészet (a worringeri tág értelemben értve) egészen más módon, de szintén felbontja az organikus ábrázolást. Itt már nem egy tiszta optikára való törekvéssel találkozunk; épp ellenkezőleg, visszaadják a tapintásnak a maga tiszta aktivitását, visszautalják a kézhez, olyan gyorsasággal, erővel és élettel ruházzák fel, amit a szem képtelen követni. Worringer írja le ezt az „északi vonalat”, amely vagy a végtelenbe tart, miközben folyton irányt változtat, állandóan elhajlik, megtörik és beleveszik önmagába, vagy esetleg visszatér magába egy erőszakos begömbülő vagy örvénylő mozgás révén. A barbár művészet két módon lép túl az organikus ábrázoláson: vagy a mozgásban lévő test tömege révén, vagy a sík vonal irányváltásai és sebessége révén. Worringer megtalálta ennek a tomboló vonalnak a mibenlétét: ez egy élet, de a legbizarrabb és legintenzívebb élet, egy *nem szerves* vitalitás. Absztrakt, de expresszív absztrakt.⁵⁴ Szemben áll tehát a klasszikus ábrázolás

⁵⁴ Worringer: *Absztrakció és beleérzés*, 89. o. (Worringer alkotta meg az „expresszionizmus” kifejezést, ahogy arra Dora Vallier rámutat előszavában, 19. o.). A *gótika formaproblémája*-ban kiemeli azt a két mozgásfajtát,

szerves életével, de az egyiptomi lényeg geometriai vonalával is, ahogy a fényjelenségek optikai terével is. Nincs már se alak, se háttér, semmilyen értelemben, mert a vonal és a sík a kettő erőinek kiegyenlítésére törekednek: a vonal a folyamatos töréseken keresztül több lesz puszta vonalnál, miközben a sík kevesebb lesz egy felületnél. A vonal nem határol el semmit, soha nem valaminek a körvonala, akár azért, mert állandóan mozgásban van, akár azért, mert csak ő rendelkezik körvonallal, mint egy megkötött szalag, amely önmagába zárja a belső tömeg mozgását. S ha ez a gótikus vonal állati, sőt antropomorfikus is, mégsem abban az értelemben, hogy végül formákat alkotna, hanem hogy vonásokat hordoz magán, a test vagy a fej, állati vagy emberi vonásait, amelyek intenzív realitást kölcsönöznek neki. Ez a deformáció realizmusa a transzformáció idealizmusával szemben; a vonások pedig nem a meghatározhatatlan formák zónáit alakítják ki, mint a sötét-világos modulálás esetében, hanem kibogozhatatlan vonalak zónáit, amelyeken a különböző állatok, az állat és az ember, illetve a tiszta absztrakció (kígyó, szakáll, szalag) osztozik. Ha van itt valamiféle geometria, akkor az a geometria egészen más, mint az egyiptomi vagy a görög, ez a vonás és a járulékos véletlen műveleti geometriája. Minden járulékos, a vonal pedig folyton akadályokba ütközik, amelyek irányváltásra kényszerítik, és egyre erősebbé válik ezektől az irányváltásoktól. Ez egy manuális tér, aktív, kézzel ejtett vonások tere, amely *manuális felhalmozással* és nem *bomlasztó fénnel* dolgozik. Már Michelangelónál találkozhatunk egy olyan erővel, amely közvetlenül ebből a manuális térből származik: ahogy a test túllép az organikusságon vagy szétroppantja azt. Mintha az organizmusokat egy örvénylő vagy kígyózó mozgás kerítené hatalmába, amely egyetlen „testtel” ruházza fel mindet, vagy egy és ugyanazon „ténybe” egyesíti őket, nem törődve semmilyen figuratív vagy narratív viszonyal. Claudel joggal beszél vakolókanállal művelt festészetről, amelyben a testet úgy rakják oda egy boltozat vagy párkány alá, mintha egy szőnyegre, egy füzérdíszre, egy szalagra tennék, hogy bemutathassa „kis mutatványait”.⁵⁵ Ez mintegy a tiszta manuális tér visszavágása; mert ha az ítélkező szemnek mindig van is iránytűje, a tevékenykedő kéz mindig el tud szökni előle.⁵⁶

Mégsem lenne helyes szembeállítanunk ezt a kétfajta tendenciát, a tiszta optikai tér és a tiszta manuális tér felé törekvést, mintha azok teljesen összeegyeztethetetlenek lennének. Annyiban legalábbis közősek, hogy mindkettő lerombolja a klasszikusnak nevezett ábrázolás taktilis-optikai terét; így mindkettő új és összetett kombinációkhoz és korrelációkhoz vezethet. Amikor például a fény szabaddá és függetlenné válik a formáktól, akkor az ívelt forma elkezd sík vonásokká szétesni, amelyek folyton irányt változtatnak, sőt akár a tömegben belül is szétszóródhatnak.⁵⁷ Olyannyira, hogy már nem tudjuk, vajon az optikai fény határozza-e meg a forma esetlegességeit, vagy a manuális vonások határozzák meg a fény esetlegességeit: elég, ha egy Rembrandt képet megfordítunk, és megnézzük közelebbről, hogy észrevegyük, a manuális vonal éppen az optikai fény megfordítása. Azt mondhatnánk, hogy

amelyek szemben állnak a klasszikus organikus szimmetriával: a szervetlen vonal végtelen mozgalmasságát, illetve a kerék vagy a turbina körkörös és erőszakos mozgását (131-133. o.).

⁵⁵ Claudel, id. mű, 192-193. o.

⁵⁶ Vö. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Szerk. Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zsolt. Magyar Helikon – Európa, Budapest, 1973. „Michelangelo” fejezet.

⁵⁷ Amikor Wölfflin leírja Rembrandt tiszta optikai terét, rámutat arra, hogy milyen fontossá válik az egyenes és a tört vonal, amely a görbét felváltja; a portréfestőknél a kifejezés már nem a körvonalból származik, hanem a formán belül elszórt vonásokból (50. és 61-62. o.). Ám mindez Wölfflint annak megállapítására készíti, hogy az optikai tér nem tud úgy szakítani a forma és a körvonal tapintási vonatkozásaival, hogy ne szabadítana fel új tapintási értékeket, mint például a súlyt: „Minél inkább elterelődik az ember figyelme a plasztikai formáról, annál élénkebb lesz érdeklődése a dolgok felülete iránt: érezzük anyagszerűségüket. A hús Rembrandtnál puha szövetként érzékelhető, amely a nyomásnak enged... (62. o.).

maga az optikai fény szabadított fel új tapintási értékeket (és persze fordítva is). És a dolgok még bonyolultabbá válnak, ha a szín problémáját is hozzávesszük.

Először úgy tűnik, hogy a szín – a fényhez hasonlóan – egy tiszta optikai világhoz tartozik, és ugyanakkor vívja ki függetlenségét a formával szemben. A fényhez hasonlóan a szín is parancsolni kezd a formának, ahelyett, hogy igazodna hozzá. Ezért mondhatja Wölfflin, hogy az optikai térben, ahol a körvonalak többé-kevésbé lényegtelennek váltak, nem igazán számít, „hogy a szín beszél-e vagy csak a sötét és világos terek”. Mert maga a szín is két nagyon különböző típusú viszony együttese: *színértékviszonyoké*, amelyek a fekete és a fehér kontrasztján alapulnak, és a tónust határozzák meg, a sötét vagy világos, telített vagy ritkított jelleget; és a *tonalitásviszonyoké*, amelyek színképen, a sárga és a kék, vagy a zöld és a vörös ellentétén alapulnak, és amelyek az egyik vagy másik tónust meleggé vagy hideggé teszik.⁵⁸ Ez a kétfajta színskála persze állandóan összekeveredik egymással, és kombinálásuk jelenti a festés legfontosabb részét. A bizánci mozaik például nem elégszik meg azzal, hogy a fekete sávok és a fehér felszínek, a királykéek telített tónusának és a márvány ugyanilyen tónusának az összecsengése megteremtődjön a fénymodulálásnak köszönhetően; a saját négy tiszta tónusával, az arannyal, a vörössel, a kézzel és a zölddel is játszik a színmodulálás révén: a kolorizmus éppúgy feltalálja, ahogy a luminizmust.⁵⁹ A XVII. századi festészet egyszerre törekszik a fény felszabadítására és a szín emancipálására a tapintható formával szemben. Cézanne pedig gyakran két rendszert működtet egyszerre, az egyiket a helyi tónusokkal, a fény és árnyék, a sötét-világos modulálással, a másikat a színképen belüli tónusszekvenciákkal, a szín tiszta modulálásával, amely egyre inkább önmagában is elégségesé válik.⁶⁰ De ha mindkét viszony jelen van is, ebből nem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy a szemünk számára egyetlen egységes optikai teret alkotnak. Ha igaz is, hogy a színértékviszonyok, a világos-sötét modulálás vagy a fénymodulálás a távolról nézés tisztán optikai funkcióját erősíti, a színmodulálás viszont újrateremt egy tisztán *haptikus* funkciót, amelyben a sík felületre egyre közelebb egymás mellé helyezett tónusok közelíteni vagy távolodni kezdenek a közeli látás középpontjához képest. Egyáltalán nem mindegy tehát, hogy a színt nyerjük a fényből vagy a fényt a színből („a hideg és a meleg tónusok szembeállításával uralja a festő a színeket, és nem a színek saját fény-tulajdonságait használja fel a fény és az árnyék ábrázolására...”⁶¹).

⁵⁸ Egy szín meleg vagy hideg tónusa szükségszerűen relatív dolog (ami nem azt jelenti, hogy szubjektív). A szomszédos színektől függ, és egy színt mindig lehet „melegíteni” vagy „hűteni”. A zöld és a vörös pedig önmagukban se nem hidegek, se nem melegek; a zöld a meleg sárga és a hideg kék ideális keveréke, a vörös pedig az, ami se nem kék, se nem sárga, olyannyira, hogy a meleg és a hideg tónusok sorozata a zöldről indul két irányba, és „egyre fokozódva” végül a vörösben találkozik össze. Vö. Goethe: *Théorie des couleurs*, Triades, VI, 241. o.

⁵⁹ A bizánci művészet tonalitásviszonyairól lásd Grabar: *La peinture byzantine*, Skira; és Maldiney: *Regard Parole Espace*, id. kiadás, 241-246. o.

⁶⁰ Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula 3-4) a színszekvenciákra vonatkozóan több példát is elemez: 87-90. o. És azt is megmutatja, hogyan képes a modulálásnak ez a rendszere más rendszerekkel együttélni egy és ugyanazon motívumnál: például az *Ülő paraszt* akvarell változata szekvenciákkal és fokozatokkal (kék – sárga – rózsaszín) dolgozik, az olajfestmény változat viszont a fénnel és a helyi tónusokkal; vagy a zsakettes nő két portréjánál, ahol az egyik „az anyagba van belegyűrve fénnel és árnyékkal”, a másik azonban fenntartja a világos-sötét viszonyokat, a volumeneket pedig a rózsaszín – sárga – smaragd-zöld – kobaltkék szekvenciával érzékelteti. Vö. 88. és 93. o. és a reprodukciók.

⁶¹ Rivièrre és Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, 88. o. (és a 202. oldalon: „az árnyalatok egymásutánja a melegtől a hidegig”, „határozott tónusskála...”). A bizánci művészethez visszatérve, az a tény, hogy ez a művészet a színmodulálást a színértékek ritmusával kombinálja, már önmagában is mutatja, hogy a tér nem lehet tisztán optikai jellegű; Riegllel ellentétben számunkra úgy tűnik, hogy a „kolorizmus” redukálhatatlanul haptikus jellegű.

Nem ez a nagy különbség már Newton és Goethe között is a színelmélet terén? Csak akkor beszélhetünk optikai térről, ha már maga a szem is optikai funkciót tölt be, méghozzá a már eleve fennálló, sőt akár egymást kizáró színértékviszonyok alapján. Amikor viszont a tonalitásviszonyok megszüntetni igyekeznek a színértékviszonyokat, mint Turnernél, Monetnél vagy Cézanne-nál, akkor haptikus térről és a szem haptikus funkciójáról beszélünk, amelyben a lapos felszín csak a rajta elosztott színekből állítja elő a volument. Hisz nem létezik talán két egymástól teljesen különböző szürke, a fekete-fehér optikai szürkéje és a zöld-vörös haptikus szürkéje? Itt már nem a kéz tere áll szemben a látás optikai terével, és egyébként nem is egy tapintási tér kapcsolódik az optikai térhez. Most már magán a látáson belül kel versenyre egy haptikus tér az optikai térrel. Az utóbbit a világos és sötét, a fény és árnyék ellentéte határozza meg; az előbbit azonban a meleg és hideg viszonylagos ellentéte, és az excentrikus és koncentrikus mozgások, illetve az ennek megfelelő tágulás és összehúzódás (miközben a világos és sötét inkább mintha csak „törekednének” a mozgásra).⁶² Ebből további ellentétek következnek: bármennyire különbözzön is egy külső tapintható formától, a fény-árnyék alapján optikailag modulált dolog még mindig belsővé vált formaként hat, amelyben a fény túlságosan átjárja a tömeget. Sőt az optikai térhez kapcsolódik egyfajta intimitás is, amit a koloristák oly nehezen tűrtek meg a világos-sötét hatásokban, egy „otthonosság”, sőt „a tűzhely melegének” képze, amely akár a világra is kiterjedhet. Olyannyira, hogy hiába szakít a fény- vagy színértékfestészet a figurativitással, amely a taktilis-optikai tér eredménye volt, még mindig nem tud megszabadulni a néha felbukkanó narrációtól (azt ábrázoljuk, amiről azt hisszük, hogy meg tudnánk érinteni, viszont azt meséljük el, amit látunk, ami a fényben megtörténik, vagy ami feltételezhetően az árnyékban történik). Az elbeszélésnek ezt a veszélyét pedig csak úgy tudja elkerülni a luminizmus, hogy a fekete és a fehér tiszta kódjához menekül vissza, amely a belső teret az absztrakció szintjére emeli fel. Miközben a kolorizmus a festészet analogikus nyelve: ha egyáltalán mintát lehet venni a dolgokról a színek segítségével, az akkor sem egy belső minta, hanem csak egy időbeli, változó és folytonos minta lehet, amire egyedül a *moduláció* elnevezés illik a szó szigorú értelmében.⁶³ Nincs belső és külső, csak a szín folytonos térbeliesülése, térbeliesítő energiája. Olyannyira, hogy miközben a kolorizmus teljesen elkerüli az absztrakciót, ugyanakkor kiüzi magából a figurativitást és az elbeszélést is, hogy egyre közelebb kerüljön egy tiszta állapotában létező festői „tényhez”, amelyben már nincs semmi elmesélni való. Ez a tény a látás haptikus funkciójának konstitúcióját és rekonstitúcióját jelenti. Azt mondhatnánk, egy új Egyiptom születik itt, kizárólag színekből és színekkel, a járulékos, a tartóssá vált véletlen Egyiptoma.

⁶² A fekete és a fehér, a sötét és a világos összehúzódó és kitáguló mozgást végez, amely megfelelésben áll a hideg és a meleg mozgásával. De még Kandinszkij is csak „statikus és megdermedt mozgást” ismer el a világos-sötét színértékek számára azokon az oldalakon, ahol a tónusok és a színértékek elsőbbségén hezitál (*Szellemiség a művészetben*, 61-63. o. a franciában).

⁶³ Buffon javasolta a belső forma fogalmát az élőlények reprodukciójának problémáira, aláhúзва a fogalom paradox jellegét, mivel a formáról itt éppen azt feltételezzük, hogy „átjárja az anyagot” (*Histoire naturelle des animaux*, Oeuvres complètes, III. kötet, 450. o.). S magánál Buffonnál a fogalom összefügg a fény newtoni felfogásával. A forma mint mintavétel és a modulálás technológiájának különbségét Simondon nemrégiben végzett elemzéseiből láthatjuk: a modulálás során „soha nem állunk meg, hogy kivegyük a dolgot az öntőformából, mert az energiaellátás körforgása egy állandó kivétnek felel meg; a modulátor egy folytonos időbeli öntőforma... Mintát venni annyi, mint véglegesen modulálni, modulálni pedig annyi, mint állandóan és állandóan változtatva venni mintát” (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, Párizs, 1964, 41-42. o.).

XV. – BACON ÚTJA

Egy nagy festő soha nem eklektikus módon, a maga módján rekapitulálja a festészet történetét. Ez a történet nem felel meg szigorúan a festő egyes periódusainak, bár azok közvetett kapcsolatban állnak vele. Sőt egy kép egymástól elkülöníthető aspektusainak sem felel meg. Inkább egy olyan tér lehetne, amelyet a maga egységében egyetlen egyszerű mozgás jár be. A rekapituláció olyan megtorpanásokból és átmenetekből áll, amelyek egy szabad szekvenciát emelnek ki vagy teremtenek újjá.

Azt mondhatnánk, hogy Bacon elsősorban egyiptomi. Itt torpan meg először. Egy Bacon-kép elsősorban egyiptomi ábrázolásmódot mutat: az alak és a háttér, amelyeket a körvonal kapcsol egymáshoz, a látásnak ugyanazon a közeli haptikus síkján helyezkednek el. – De hirtelen egy fontos különbség hatol be az egyiptomi világba, egyfajta első katasztrófaként: a forma összeomlik, elválaszthatatlan egyfajta zuhanástól. A forma már nem esszencia, akcidenziává vált, az ember egy akcidenzia. Az akcidenzia egy köztes síkot vezet be, ahol a zuhanás létrejön. Mintha a háttér kicsit visszahúzódna egy hátsó síkba, a forma pedig egy kicsit előre ugrana, az előtérbe. Mindenesetre ez a minőségi különbség mennyiségileg egyáltalán nem nagy: nem egy perspektíva, csupán csak egy „enyhe” mélység választja el az előteret a háttértől.

Elegendő azonban ahhoz, hogy a haptikus világ egysége kétszeresen is megtörni látszon. A körvonal már nem az alak és a háttér közös határvonala egyazon síkon (a kör, a porond). Kockává vagy annak megfelelőivé válik; s főként a kockán belül a forma organikus körvonallá, öntőformává. Így születik meg tehát a taktilis-optikai világ: az előtérben a formát tapinthatónak látjuk, és világosságát ennek a tapinthatóságnak köszönheti (a figurativitás ennek egyenes következménye). Ez az ábrázolás pedig a háttérre is hat, amennyiben a háttérben felcsavarodik az alak körül, egy önmagában is taktilis minőségű kapcsolat révén. Másrészt azonban a hátsó síkba húzódó háttér magához vonzza az alakot. Itt pedig egy tisztán optikai világ próbál kibontakozni, miközben az alak elveszíti tapintható jellegét. Egyszer a fény biztosít az alaknak egy tisztán optikai és légies, bomlasztó világosságot, egyszer pedig, épp ellenkezőleg, a „festői” árnyék, a szín elsötétítő ereje vonja magába és oldja fel az alakot, elszakítva minden taktilis kapcsolatától. A veszélyt itt már nem egészen a figurativitás, mint inkább a narráció alkotja (mi történik? mi fog történni vagy mi történt?).

A figurativitás és a narráció csak hatások, de ettől csak annál tolaakodóbbak. Épp ezeket kell legyőzni. De a taktilis-optikai világ és a tisztán optikai világ nem megállóak Bacon számára. Épp ellenkezőleg, átszeli őket, átrohan rajtuk vagy összezavarja őket. A manuális diagram betör egyfajta homályos zónaként, kitörölt zónaként, amelynek az optikai koordinátákat és a taktilis kapcsolatokat is fel kell számolnia. Mégis azt gondolhatnánk, hogy a diagram lényegileg optikai marad, akár azért, mert a fehér felé törekszik, akár azért és még inkább, mert a fekete felé, és az árnyékokkal és a sötétiséggel játszik, mint a festői korszakban. Ám Bacon a világos-sötétben folyton leleplez egy végzetes „intimitást”, az „otthon melegének atmoszféráját”, miközben az általa óhajtott festészetnek a képet „belülről és a családi fészek melegéből” kellene kivonnia; s az ebben a kapcsolatban rejlő ambiguitás miatt

mond le a festői kezelésmódról.⁶⁴ Mert a diagram még ha elsötétül vagy a fekete felé törekszik, akkor sem egy még mindig optikai és relatív homályos zónát alakít ki, hanem az objektív meghatározatlanság vagy megkülönböztethetlenség abszolút zónáját, amely idegen hatalomként a kéz hatalmát állítja szembe és iktatja be a látásba. A diagram soha nem optikai hatás, hanem féktelen manuális hatalom. Egy olyan viharzóna, amelyben a kezét már nem irányítja a szem, hanem a kéz egy másik hatalomként nehezedik a látásra, s ez a másik hatalom egyszersmind véletlen, járulék, automatizmus, önkéntelenség formájában mutatkozik meg. Egy katasztrófa, s az előzőnél sokkal mélyebb katasztrófa. Az optikai és a taktilis-optikai világ kisöprésre, kitörlésre kerül. Ha létezik még szem, az a ciklon „szeme”, Turner módján, sokkal inkább a világosságra, mint a sötétségre törekszik, és egyfajta megnyugvást vagy megállást jelent, amely az anyag legnagyobb mozgalmasságához képest az. S a diagram egy megállás vagy megnyugvás Bacon képein, de egy olyan megállás, amely közelebb áll a zöldhöz és a vöröshöz, mint a feketéhez és a fehérhez, vagyis egy olyan nyugalom, amelyet a legnagyobb fokú mozgalmasság vesz körül, vagy amely – épp ellenkezőleg – maga veszi körül a legfelfokozottabb életet.

Ha azt mondjuk, hogy a diagram egyfajta megállás a képen, azzal nem azt állítjuk, hogy az fejezné be vagy alakítaná ki a képet, épp ellenkezőleg. Egy összekötő elem inkább. Láthattuk, hogy ebben az értelemben a diagramnak mindig lokalizálnak kell maradnia, nem uralhatja az egész képet az expresszionisták módján, és hogy valaminek *ki kell lépnie* a diagramból. S a diagram még a festői korszakban is csak látszólag uralkodik: valójában lokalizált marad, ha nem is a felszínen, de a mélyben. Amikor a függöny berovátkolja az egész felszínt, látszólag az Alak elé kerül, akkor is észrevehetjük, hogy az Alak lábánál valójában a két sík közé esik, a síkok közöttjébe: a sekély mélységet foglalja el vagy tölti be, és ebben az értelemben lokalizált marad. A diagramnak tehát mindig olyan hatásai vannak, amelyek túllépnek rajta. Féktelen manuális hatalomként a diagram felszámolja az optikai világot, ugyanakkor azonban vissza kell táplálódnia a vizuális összességbe, amelyben egy tisztán haptikus világot gerjeszt, illetve a szem haptikus funkcióját. A szín, a színviszonyok alakítanak ki egy haptikus világot és értelmet, a meleg és hideg, a tágulás és összehúzódás mentén. S persze a szín, amely az Alakot kialakítja, és a síkokon szétterjed, nem a diagramtól függ, csupán keresztülhalad rajta és kilép belőle. A diagram modulátorként, illetve a meleg és hideg, és a tágulás és összehúzódás közös helyeként működik. A szín haptikus minőségét az összes képen a diagram és annak manuális behatolása tette lehetővé.

A fény az idő, a tér azonban a szín. Azokat a festőket nevezzük koloristáknak, akik a valórviszonyokat megpróbálják a tónusviszonyokkal helyettesíteni, és nemcsak a formát, hanem az árnyékot és a fényt, illetve az időt is a színnek ezekkel a tiszta viszonyaival „visszaadni”. Persze itt nem egy jobb megoldásról van szó, hanem egy olyan tendenciáról, amely az egész festészeten végigvonul, maga után hagyja a maga mesterterműeit, amelyek különböznek a többi tendencia mesterterműeitől. A koloristák nagyon jól tudják majd használni a feketét és a fehéret, a világos és sötét árnyalatokat; de a világost és a sötétet, a feketét és a fehéret éppen hogy színeként kezelik, és tónusviszonyokat vezetnek be közéjük.⁶⁵ A „kolorizmusban” nem csupán arról van szó, hogy a színek kapcsolatba lépnek egymással (mint minden olyan festészetben, amely méltó erre az elnevezésre), hanem arról, hogy a színt

⁶⁴ Int. 120. o.

⁶⁵ Van Gogh: *Correspondance complète*, Gallimard-Grasset, III. kötet, 97. o.: „Elég, hogy a fekete és a fehér is csak színek legyenek, mert az esetek többségében tekinthetjük őket színeknek...” (levél Bernard-nak, 1888. június).

változó viszonylatként fedezik fel, olyan differenciális viszonyként, amelytől minden más függ. A koloristák jelszava a következő: ha a színnél eljutsz annak tiszta belső viszonylataiig (meleg-hideg, tágulás-összehúzódás), akkor minden szükséges dologgal rendelkezel. Ha a szín tökéletes, vagyis ha a színviszonyok önmagukban tökéletesen kidolgozottak, akkor már minden szükségességgel rendelkezel, az alakkal és a formával, a fénnel és az árnyékkal, a világossal és a sötétrel. A *világosság* már nem a tapintható forma világossága, és nem is az optikai fényé, hanem az a semmihez sem hasonlítható ragyogás, amely a komplementer színekből ered.⁶⁶ A kolorizmus a látás sajátos értelmét látszik kibontani: a szín-tér haptikus látását, szemben a fény-idő optikai látásával. Az optikai színek newtoni felfogásával szemben Goethe bontotta ki egy ilyen haptikus látás alapelveit. A kolorizmus gyakorlati szabályai pedig a következők: a lokális szín eltávolítása, egymástól független szíkontrasztok egymás mellé helyezése, minden szín teljes felfokozása a komplementer színnel, a színek átmenetei a köztes színek segítségével avagy az áthatások, keveredések tiltása, kivéve a „tört” tónus elérését, két komplementer vagy két egymáshoz hasonló szín egymás mellé helyezése, amelyek egyike megtört, a másik tiszta, a fény, sőt az idő érzékeltetése a szín határtalan aktivitásán keresztül, a világosságé a színen keresztül...⁶⁷ A festészet a maga mesterműveit gyakran saját tendenciái, mint a lineáris-taktilis, a kolorista-luminista kombinálásával állítja elő, de azok egymástól való elkülönítésével, szembeállításával is. Minden látható a festészetben, de a látásnak legalább két iránya van. A kolorizmus, a maga saját eszközeivel, csak azt a haptikus érzéket kívánja visszaadni a látásnak, amelytől el kellett távolodnia azóta, hogy a régi egyiptomi síkok elválasztásra, eltávolításra kerültek egymástól. A kolorizmus szókinccse, nemcsak a hideg és meleg, hanem az „ecsetvonás”, az „eleven”, „a maga eleveenségében megragadott”, a „napvilágra hozott” ... stb. a szemnek erről a haptikus érzékéről tanúskodik (ahogy van Gogh fogalmaz, egy olyan látásról, amelyben „mindenki, akinek van szeme, tisztán képes látni”).

A tiszta különálló és a spektrum rendjét követő ecsetvonásokkal való modulálás volt a sajátosan cézanne-i ötlet a szín haptikus értelmének eléréséhez. De azonkívül, hogy a kód újbóli helyreállításának veszélyével járt, a modulálásnak *két követelménnyel* kellett számolnia:

⁶⁶ Van Gogh, levél Theonak, II. kötet, 420. o.: „Ha a komplementer színeket a valór tekintetében egyenlően kezeljük... egymás mellé helyezésük mindkettőt olyan erőszakos intenzitásra emeli, hogy az emberi szem alig képes kiállni a látványt.” Van Gogh levelezésében az az egyik legérdekesebb dolog, hogy miután hosszan vizsgálódik a világos-sötét és a fekete és fehér területén, végül a színek területén jut eredeti felfedezésre.

⁶⁷ Vö. Rivière és Schnerb, in *Conversations avec Cézanne*, Macula, 89. o.: „Cézanne egész festésmódját a modulálásnak ez a kromatikus felfogása határozza meg... Azért került, hogy két tónust egy laza ecsetvonással összekeverjen, mert a modulálást a melegtől a hidegig terjedő árnyalatok sorozatának fogta fel, mert minden érdeklődése az egyes árnyalatok külön meghatározására irányult, és mert az egyik árnyalatnak két szomszédos árnyalattal való helyettesítése számára nem jelentett művészetet... A színnel történő modulálás, ami a saját nyelvén tekinthető, nagyon magas tónusskála alkalmazását követeli meg, hogy érzékelhetőek legyenek az ellentétek egészen a féltónusokig terjedően, hogy elkerülhetővé váljanak a fehér fények és a fekete árnyékok...” A Theonak szóló előző levelében van Gogh bemutatja a kolorizmus alapelveit, amelyek inkább Delacroix-ra, mint az impresszionistákra mennek vissza (Delacroix-ban Rembrandt ellentétét, de ugyanakkor analóg megfelelőjét is látja: Rembrandt az a fény, ami Delacroix a szín területén). Az alap- és a kiegészítő színek által meghatározott tiszta tónusok mellett pedig van Gogh bemutatja a *tört tónusokat* is: „ha két komplementer színt egyenlőtlen mennyiségben keverünk össze, csak részben semmisítik meg egymást, és egy tört tónust fogunk kapni, amely a szürke egy változata. Ha ezzel megvagyunk, további kontrasztok születhetnek két olyan komplementer szín egymás mellé helyezéséből, amelyek egyike tiszta, a másik pedig tört, például a tiszta kék szürkés-kék, s ebből egy másik fajta kontraszt adódik, amelyet tovább árnyal az analógia... Színei élénkítése és harmonizálása érdekében (Delacroix) egyszerre használja a komplementer színek kontrasztját és az egymással analóg színek összhangját, más szóval az *eleven tónusok megismétlését ugyanannak a színnek a tört tónusával*.” (II. kötet, 420. o.).

a háttér homogenitásának és egy légies szerkezeti váznak a követelményével, amely éppen merőleges lenne a kromatikus sorozatra; egy egyedi vagy sajátos forma követelményével, amelyet a foltok mérete látszólag kérdésessé tett.⁶⁸ Ezért találja majd szemben magát a kolorizmus azzal a kettős problémával, hogy egyrészt nagy, homogén színterületekig jut el, olyan síkokhoz, amelyek vázszerkezetet alkotnak, ugyanakkor azonban olyan folyton változó, egyedi, zavart keltő, ismeretlen formákat talál fel, amelyek ténylegesen egy test volumenét alkotják. Georges Duthuit, fenntartásai ellenére, nagyon pontosan rávilágított az „egységesítő látásmódnak” és az egyedivé tevő észlelésnek erre az egymást kiegészítő jellegére, ahogy azok Gauguinnél és van Goghnál megjelennek.⁶⁹ Eleven sík és körbezárt, „elkerített” Alak, egy japán vagy bizánci, sőt primitív művészet nyomában: *A szép Angéla...* Azt mondhatnánk, hogy amikor e két irányba kitör, a modulálás elveszik, a szín elveszíti minden modulációját. Innen erednek Cézanne szigorú ítéletei Gauguinnel kapcsolatban; de ez csak akkor igaz, ha a háttérnek és a formának, a síknak és az Alaknak nem sikerül érintkezésbe lépnie, mintha a test egyedisége egy egyöntetű, különbségek nélküli, absztrakt sík területté különülne el.⁷⁰ Szerintünk a modulálás, amely teljesen elválaszthatatlan a kolorizmustól, egy teljesen új értelmet és funkciót nyer, amely különbözik a cézanne-i modulálástól. Megpróbáljuk a kódolás minden lehetőségét kiűzni, ahogy van Gogh mondja, amikor azzal kérkedik, hogy ő „önkényes kolorista”.⁷¹ Egyrészt bármennyire egyforma is, a síkok *eleven tónusa* a színt átmenetként vagy irányként ragadja meg, a telítettség és nem a valór nagyon finom különbségei révén (például azt a módot, ahogy a sárga vagy a kék a vörös felé próbál emelkedni; s még ha tökéletes homogenitás figyelhető is meg, akkor is létezik egyfajta „önmagába való vagy virtuális átmenet”). Másrészt a test volumenét egy vagy több *tört tónus* adja vissza, amelyek egy másik fajta átmenetet alkotnak, amelyben a szín mintha izzana, és a tűzből lépne elő. Ha egy kritikus mennyiségen túl keverünk össze komplementer színeket, a tört tónus a színt hevíteni vagy égetni kezdi, ami szinte már kerámiagyártás. Van Gogh egyik képén a postása, Roulin, a síkban egy olyan kéket bont ki, amely fehérbe megy át, miközben az arc húsa tört tónusokban van megjelenítve, „sárgák, zöldek, lilák, rózsaszínek, vörösek” tört tónusaiban.⁷² (Arra is lehetőség van, hogy a húst és a testet egyetlen tört tónussal kezeljük, ez talán Gauguin egyik találmánya volt, Martinique és Tahiti szolgáltatta számára ezt a megvilágosodást.) A modulálás problémája tehát a síkbeli eleven szín átmenetét, a tört tónusok átmenetét, és e két átmenet vagy színes mozgás egymáshoz egyáltalán nem közömbös viszonyának problémáját jelenti. Szemére vetik Cézanne-nak, hogy elhibázta a

⁶⁸ Vö. Gowing elemzésével, in Macula 3-4.

⁶⁹ Georges Duthuit: *Le feu des signes*, Skira, 189. o.: „a festészet, miközben a szórt színárnyalatoktól, amelyeknek a szemünkben kellene újraegyesülni, a nagyobb színterületekhez tér vissza, ami szabadabb mozgást biztosít számukra, valójában elkezdi megszabadulni az impresszionizmustól. A mindig megújuló kép sokkal inkább teremti magát a szemünkben, mintsem újra összeállna benne: a forma egyre inkább egy kiszámíthatatlan erő, a vonal pedig nélkülözhetetlen pontosság lesz számára...”

⁷⁰ Cézanne szemére vetette Gauguinnek, hogy ellopta az ő „apró érzetét”, miközben teljesen félreértette a „tónusátmenetek” problémáját. Van Goghot is gyakran hibáztatják bizonyos képei háttérének mozdulatlanságáért (lásd Jean Paris egy nagyon érdekes szövegét: Jean Paris: *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, Galilée, 135-136. o.).

⁷¹ Levél Theónak, 165. o.: „(a kép) befejezéséhez most önkényes koloristává válok”. ????

⁷² Van Gogh, levél Bernard-nak, 1888. augusztus eleje, III. kötet, 159. o. (illetve 165. o.: „az ócska lakás egyszerű fala helyett a végtelent festem, egyszerű hátteret csinállok a leggazdagabb, legintenzívebb kékből...”). És Gauguin, levél Shuffeneckerhez, 1888. október 8.: „készítettem egy portrét magamról Vincent-nak... A szín messze nem természetes szín; elevenítse fel egy nagy tűzben összetört cserép homályos emlékét. Az összes vörös, az összes lila, a tűz fényétől sugározva, mint egy kemence, amely a szemünkben csillog a festő szellemi harcainak helyeként. Az egész egy kromatikus háttér, amely tele van hintve gyermekded virágcsokrokkal. Egy ártatlan fiatal lány szobája.” (Gauguin: *Lettres*, Grasset, 140. o.). Gauguin „*belle Angèle*”-je hasonló ahhoz, amilyen majd Baconé lesz: a sík, a körrel körülfogott fej, s még a tanú-tárgy is...

vázát és az eleven testet egyaránt. A kolorizmus azonban nem a cézanne-i modulálást érti félre, hanem egy másik modulálást fedez fel. Ebből pedig a Cézanne-nál létező hierarchia megváltozása következik: míg nála a modulálás különösen a tájakhoz és a csendéletekhez volt megfelelő, most a portré élvez elsőbbséget, a festő újra arcképfestővé válik.⁷³ Mert az eleven test tört tónusokat kíván, a portré pedig képes megszólaltatni a tört tónusokat és az eleven tónusokat, ahogy a fej volumenszerű testét és a sík egyöntetű háttérét is. A „modern portré” színből és tört tónusokból épülne fel, szemben a régi portréval, amely fényből és elmosódó tónusokból.

Bacon az egyik legnagyobb kolorista van Gogh és Gauguin óta. A „világosságra” mint a szín tulajdonságára való kényszeres hivatkozás a Beszélgetésekben egy manifesztummal ér fel. Nála a tört tónusok nyújtják az Alak testét, az eleven vagy tiszta tónusok pedig a sík tartóvázát. Mésztejt és fényezett acél – mondja Bacon.⁷⁴ A moduláció egész problémája a kettő közötti kapcsolatban rejlik, az eleven test anyaga és a nagy egyöntetű sík felületek közötti viszonyban. A szín nem elmosódó színként létezik, hanem a világosság e két módozatában: *az eleven szín sík felületeiként és a tört tónusok megfolyásaiként*. Síkok és folyások, az utóbbi nyújtja a testet vagy az Alakot, az előbbi a tartóvázat vagy a sík felületet. Olyannyira, hogy maga az idő is mintha a színből eredne, méghozzá kétféle módon: mint múlt idő, a tört tónusok kromatikus variációiban, amelyek az eleven testet állítják elő; mint az idő örökkévalósága, vagyis mint magának a múltnak az örökkévalósága, a sík felület egyszínűségében. S persze ennek a színkezelésnek is megvannak a maga veszélyei, esetleges katasztrófája, amely nélkül nem létezne festészet. Mint láthattuk, számolnunk kell az absztrakt és rögzült elevenség veszélyével, ha a háttér közömbös és mozdulatlan marad; de van egy másik veszély is, amikor az Alak engedi a maga tört tónusait összezavarodni, elmosódni, eltávolodni a tisztaságtól, hogy minden szürkeségbe zuhanjon.⁷⁵ Ezt a kettősséget, amelytől Gauguin annyit szenvedett, megtalálhatjuk Bacon festői korszakában is: a tört tónusok mintha már csak egyfajta keveréket vagy elmosódottságot adnának ki, amely elhomályosítja az egész képet. De ez egyáltalán nem így volt; a sötét függöny aláhull, de azért, hogy betöltse a sekély mélységet, amely elválasztja egymástól a két síkot, az Alak előtérbeli síkját és a lapos felszín háttérbeli síkját, s ezáltal bevezessen egy harmonikus viszonyt a kettő közé, amelyek ettől elvileg továbbra is megőrzik a maguk világosságát. A festői korszak ezzel nagyon veszélyessé válik, legalábbis annak az optikai hatásnak köszönhetően, amit újra bevezet. Ezért vet majd véget Bacon ennek a korszaknak, és egy eljárással, amely szintén Gauguinre emlékeztet (hisz nem ő találta ki ezt az újfajta mélységet?) önmagában engedi érvényesülni ezt a sekély mélységet, és az ily módon kialakított haptikus térben bontja ki a két sík minden lehetséges kapcsolatát.

⁷³ Van Gogh levele nővérének, 1890. (III. kötet, 468. o.): „engem leginkább, és egyébként sokkal jobban, mint minden más a szakmában, a portré izgat, a modern portré. A színen keresztül keresem a portrét...”

⁷⁴ *Int.* 112. o.

⁷⁵ Huysmans kritikája szerint Gauguinnél, főleg kezdetben, olyan „szétmálló és tompa színek” vannak, amelyekről csak nagy szenvedések árán tud megszabadulni. Bacon ugyanezzel a problémával küszködött a festői periódusában. A másik veszéllyel, a mozdulatlan háttér veszélyével is szembe került Bacon; a leggyakrabban éppen ezért mond le az akrilfestékről. Az olajfestéknek saját élete van, az akrilképről azonban az ember már előre tudja, hogy fog viselkedni. Vö. *Int.* 93. o.

XVI. – JEGYZET A SZÍNEKRŐL

Láttuk, hogy Bacon festészetének három alapeleme a tartóváz vagy struktúra, az Alak és a körvonal. A vonások pedig, az egyenes vonalúak és a görbék, már maguk is kijelölnek egy körvonalat, amely a tartóváz sajátja és az Alak sajátja lesz, s ezzel mintha újra bevezetnének egyfajta tapintható öntőformát (ezt már rokonítottuk Gauguinnel és van Gogh-gal). Ám egyrészt ezek a vonalak csak utólag adnak érvényt a szín különböző modalitásainak; másrészt pedig létezik egy harmadik körvonal is, amely már sem nem a tartóváz, se nem az Alak körvonala, hanem önálló összetevővé emelkedik, nemcsak vonallá, hanem felszínné és volumenné is: ez a kör, a porond, a tócsa vagy talapzat, az ágy, a matrac, a fotel, amely itt az Alak és a tartóváz közös határát jelöli egy közeli síkon, mely talán ugyanaz vagy majdnem ugyanaz a sík. Ez tehát három nagyon is különböző összetevő. Márpedig *mindhárom a szín irányába tart, abban fut össze. S a modulálás, vagyis a színviszonyok magyarázzák egyszerre az egész egységet, az egyes elemek újbóli felosztását és a módot is, ahogy az egyikük hat a másikra.*

Álljon itt egy Marc Le Bot által elemzett példa: az 1976-os „*Mosdónál álló alak*” (26. kép) olyan, mint egy emberi roncs, akit egy okker színfolyam sodor magával, forgó örvényeivel és egy vörös zátonnyal, amely kettős térbeli hatást kelt – a szín végtelen tágulását egy helyre szorítja össze és egy pillanatra meg is köti, oly módon, hogy az attól csak még inkább beindul és felgyorsul. Francis Bacon képeit tehát hatalmas színfolyások szelik keresztül. Ha a tér hasonlítható is egy egynemű és folyékony masszához, amelyet zátonyok törnek meg, attól még a jelek vízjárása nem az állandó mértékek geometriájának függvénye. Egy olyan dinamikából bukkan elő, amelynek hatására a tekintet végigsiklik a világos okkertől egészen a vörösig. Ezért jelenhet meg a képen egy irányt jelző nyíl...”⁷⁶ Jól látható az újrafelosztás: van a nagy egyszínű okker *lapos sík* mint háttér, amely a tartóvázat biztosítja. Van a körvonal mint önálló hatalom (a zátony): a bíbor színű matrac vagy párna, amelyen az Alak áll, egy bíbor, amely összekapcsolódik a pont feketéjével és kontrasztba állítódik az összegyűrt újság fehérjével. És van végül az Alak, amely olyan, mintha az okker, a vörös és a kék tört tónusaiból álló *folyás* lenne. De vannak még más összetevők is: először is a fekete zsalu, amely megtörni látszik az okker sítot; azután maga a mosdó, maga is tört kékes színű; és egy hosszú, fehér, görbe cső, a festő keze nyomát hordozó okker foltokkal, amely körbeveszi a matracot, az Alakot és a mosdót, és metszi a háttérsíkot is. Látható, milyen funkciójuk van ezeknek a másodlagos, mégis nélkülözhetetlen elemeknek. A mosdó olyan, mint egy második önálló körvonal, amely úgy viszonyul az Alak fejéhez, ahogy az első körvonal viszonyul a lábhoz. És maga a cső is egy harmadik önálló körvonalat alkot, amelynek felső része kettéosztja a háttérsíkot. A zsalu szerepét pedig még fontosabbá teszi, hogy – a Baconnek oly kedves eljárást követve – a háttérsík és az Alak közé esik, mintegy betöltve azt a sekély mélységet, amely azokat egymástól elválasztja, s az egészet egy és ugyanazon síkra hozza. A színek élénk kommunikációjáról van szó: az Alak tört tónusai magukra öltik a sík tiszta tónusát, de a vörös párna tiszta tónusát is, és olyan kékes

⁷⁶ Marc Le Bot: *Espaces*, in *L'arc* 73. szám („Francis Bacon”).

árnyalatokat adnak hozzájuk, amelyek a mosdó kékjével rezonálnak, egy tört kékkal, amely kontrasztban áll a tiszta vörössel.

Ebből a következő kérdés adódik: milyen módusza van a lapos síknak és a háttérsíknak, mi a modalitása a színnek a háttérsíkon, s a háttérsík hogyan alkot tartóvázat vagy struktúrát? Ha a triptichonok kitüntetett jelentőségű példáját vesszük, nagy monokróm és élénk, narancssárga, vörös, okker, aransárga, zöld, lila, rózsaszín háttérsíkokat láthatunk szétterjedni. Márpedig ha kezdetben a modulálást még valór különbségeken keresztül éri is el Bacon (mint az 1944-es *Három alaktanulmány a kereszt lábánál* esetében, 80. kép), elég gyorsan nyilvánvalóvá válik, hogy a modulálást kizárólag az intenzitás vagy telítettség belső változásainak kell hordozniuk, és hogy ezeknek a változásoknak a háttérsík egyik vagy másik zónájának szomszédossági viszonyai alapján kell létrejönniük. Ezek a szomszédossági viszonyok többféleképpen határozódnak meg: *egyszer* maga a háttérsík rendelkezik egymástól tisztán elkülönülő részekkel, amelyek más-más intenzitásúak vagy akár más-más színűek is. Igaz, hogy ez az eljárás ritkán figyelhető meg a triptichonokon, viszont gyakran megjelenik az önálló képeken, például az 1946-os *Festmény*-en (30. kép) vagy az 1960-as *Pápa 2-n* (lila részek a zöld háttérsíkon, 45. kép). *Máskor* a triptichonokon gyakran megfigyelhető eljárást követve a háttérsíkot egy nagy görbe körvonal határolja le, és mintegy önmagába zárja, visszavezeti saját magára, s ez a körvonal legalább a kép alsó felét mindenképp elfoglalja, s egy horizontális síkot alkot, amely a sekély mélységben kapcsolatba lép a vertikális háttérsíkkal; ez a hatalmas körvonal pedig, éppen azért, mert maga csupán más, még szorosabban kötő körvonalak külső határa, bizonyos értelemben még mindig a háttérsíkhöz tartozik. Az 1962-es *Három tanulmány a keresztrefeszítéshez* (56. kép) című képen például az látható, hogy a hatalmas narancssárga körvonal tiszteletben tartja a vörös háttérsíkot; a *Két ágyon fekvő alak tanúk jelenlétében* (53. kép) című képen pedig a lila háttérsíkot egy hatalmas vörös körvonal zárja magába. *Megint máskor* a háttérsíkot csupán megszakítja egy vékony fehér rúd, amely azonban teljes hosszában végighúzódik rajta, mint az 1970-es gyönyörű triptichon három részén (22. kép); s részben ugyanez a helyzet a mosdónál álló férfi esetében is, amelynek okker háttérsíkját átszeli egy fehér rúd, a körvonalától való függőséget jelezve. *Végül pedig* igen gyakran előfordul az is, hogy maga a háttérsík tartalmaz egy más színű sávot vagy csíkot: ez történik az 1962-es triptichon jobb oldali tábláján, amely egy függőleges zöld csíkot tartalmaz???, de az első bikaviadal-képen is, amelyen a narancssárga háttérsíkot egy lila csík húzza alá (a második bikaviadal-képen ezt a fehér rúd váltja fel, 10. kép), és egy 1974-es triptichon két szélső tábláján, ahol egy kék csík szeli át vízszintesen a zöld háttérsíkot (50. kép).

A kétségtelenül legtisztább képi helyzet akkor jelenik meg, amikor a háttérsík sem felosztásra, sem lehatárolásra, de még megszakításra sem kerül, hanem befedi az egész képet, és vagy egy közepén található körvonalat fog körül (például a narancssárga háttérsík által körülfogott zöld ágy az 1970-es *Tanulmányok az emberi testről* esetében, 17. kép), vagy akár minden oldalról körbe zár egy apró körvonalat (az 1970-es triptichon közepén, 22. kép)????: a kép valójában ezekkel a feltételekkel válik igazán légiessé, és éri el a fény maximális intenzitását, mintegy a monokróm idő örökkévalósága, a „kromokrónia” formájában. De a háttérsíkot átszelő rúd sem kevésbé érdekes és fontos, mert benne közvetlenül megmutatkozik az a mód, ahogy egy homogén színes mező finom belső változásokat mutat a szomszédosság alapján (ugyanaz a mező-csík struktúra található meg bizonyos absztrakt expresszionistáknál, például Newmannél); s ebből magára a háttérsíkra vonatkozóan egyfajta időbeli vagy szukcesszív észlelésmód következik. Ez pedig egy általános szabály, amely más esetekre is

érvényes, amikor a szomszédosságot egy hatalmas körvonal, egy kis körvonal vagy egy közepes méretű körvonal teremti meg: a triptichon annál légiesebbé válik, minél kisebbé vagy helyhez kötöttebbé válik a körvonal, mint abban az 1970-es munkában, amelyben a kék kör és az okker tornaszerek??? mintha a levegőbe lennének felfüggesztve (14. kép), de a háttérsík még ekkor is időbeli észlelés tárgyát képezi, amely egészen az idő örökkévalóságának formájáig emelkedik. Íme tehát, milyen értelemben válik struktúrává vagy tartóvázzá az egyöntetű háttérsík, avagy a szín: bensőleg hordozza magában a szomszédos zónák egyikét vagy akár többet is, amelyeknek köszönhetően viszont valamilyen körvonal (a legnagyobb) vagy a körvonal egy része a színhez tartozóvá válik. A tartóvázat ekkor a háttérsíknak a hatalmas körvonal által kijelölt vízszintes síkkal való összekapcsolódása alkothatja, ami pedig a sekély mélység tevékeny jelenlétét vonja maga után. De éppúgy állhat kifeszített kötelek ??? rendszeréből is, amelyek az Alakot a háttérsíkra függesztik, s minden mélységet tagadni kezdenek (1970). Végül pedig állhat a háttérsík egy teljesen különálló részének hatásából is, amit még nem vizsgáltunk: előfordul, hogy a háttérsík egy fekete részt tartalmaz, egyszer pontosan lokalizálva (*Pápa 2*, 1960, 45. kép; *Három tanulmány a keresztrefeszítéshez*, 1962, 56. kép; *George Dyer portréja, amint tükörbe mered*, 1967, 31. kép; *Triptichon*, 1972, 70. kép; *Lépcsőn lemenő ember*, 1972, 64. kép), egyszer túllépve a háttérsíkon (*Triptichon*, 1973, 29. kép), egyszer pedig totálisan avagy az egész háttérsíkra kiterjedően (*Három tanulmány az emberi testről*, 1967, 24. kép). Márpedig a fekete rész nem a többi esetleges rész módján viselkedik: azt a szerepet ölti magára, amely a függöny vagy a satírozás kapcsán a festői korszakban fejlődött ki, s eléri, hogy a háttérsík előre vetüljön – már se nem állítja, se nem tagadja a sekély mélységet, hanem teljes egészében kitölti azt. Ez különösen a George Dyerről készült portrén látható. Egyszer pedig, az 1965-ös *Keresztrefeszítés*-en (58. kép), a fekete rész éppen hogy visszahúzódóban van a háttérsíkról, ami azt mutatja, hogy Bacon nem egy csapásra jutott el a feketének ehhez az új formájához.

Ha a másik véglethez lépünk át, vagyis az Alakhoz, akkor színfolyásokkal, méghozzá tört tónusú színek folyásaival találkozunk. Pontosabban a tört tónusok alkotják az Alak húsát. Mint ilyenek három szempontból is ellentétben állnak az egyszínű lapos síkokkal: a tört tónus ellentétben áll egy tónussal, amely esetleg ugyanolyan színből áll, de élénk, tiszta vagy teljes; ha nagyobb felületet képez, ellentétben áll a háttérsíkkal; végül pedig lehet többszínű is (kivéve az 1974-es *Triptichon* (78. kép) figyelemreméltó esetét, amelyen az eleven test egyetlen zöld tört tónusból áll, amely rezonál egy sáv tiszta zöldjével). Amikor a színfolyás többszínű, gyakran láthatóan a kék és a vörös uralkodik benne, amelyek éppen a hús domináns tónusai. Mégsem csupán a húsban figyelhetők meg, hanem a portrék testében és fején is: például az 1970-es portré férfinak széles hátán (47. kép) vagy az 1959-es Miss Belcherről készült portrén a maga vörös és kékes színével a zöld háttérsíkon (51. kép). S a folyás leginkább a fejportrékon veszíti el a könnyedén előbukkanó tragikus és figuratív jellegét, amivel a Keresztrefeszítéseken látható húsokban még rendelkezett, hogy dinamikus figurális valőrök sorozatát öltse magára (71. és 72. kép). És sok fejportré összekapcsol az uralkodó kék-vörössel más domináns színeket is, jelesül az okkerszíneket (74. és 75. kép). Mindenesetre a testnek vagy az eleven testnek a hússal való rokonsága magyarázza, hogy az Alak tört tónusokkal kerül kezelésre. Az Alak más összetevőit, a ruhákat és árnyékokat, másképp kezeli Bacon: az összegyűrdött ruhák megőrizhetik a világos és sötét, a fény és árnyék valőrjeit; de cserében maga az árnyék, az Alak árnyéka tiszta és élénk tónusokkal kerül kezelésre (mint az 1970-es *Triptichon*-on a szép kék árnyék, 14. kép). Tehát ahogy a tört tónusok bő folyása modulálni kezdi az Alak testét, a szín láthatóan egészen más területre kerül át, mint azelőtt. Először is a folyam jelzi a test milliméteres változásait is az idő

tartalmaként (47. kép), miközben az egyszínű lapos síkok vagy háttérsíkok egyfajta örökkévalóság szintjére emelkednek az idő formájaként. Másodszor és leginkább pedig a *szín-struktúra* helyet teremt a *szín-erőnek*: mivel minden uralkodó szín, minden tört tónus egy erő közvetlen befolyását jelzi a test vagy a fej megfelelő zónájára, közvetlenül láthatóvá tesz egy erőt. Végül pedig a háttérsík belső változása a szomszédos zónához képest határozódik meg, s ahogy láttuk, többféle módon (például egy szomszédos sáv révén). A színfolyam azonban elsősorban a diagrammal áll szomszédossági viszonyban, mint minden erő vonatkozási pontjával vagy hatóterületével. Ez a szomszédosság természetesen lehet térbeli, mint például amikor a diagram a testen vagy a fejen lokalizálódik, de éppúgy lehet topológiai is, és távolságot teremthet, mint azokban az esetekben, amikor a diagram máshol kerül elhelyezésre vagy máshova árad ki (mint például az 1967-es *Isabel Rawsthorne portréja a Soho egyik utcáján* című képen, 42. kép).

Hátra van még a körvonal. Tudjuk, mennyire képes a megsokszorozódásra, hiszen olyan hatalmas körvonallá képes válni (például szőnyeggé), amely egy közepes méretű körvonalat ölel körbe (egy széket), amely szintén körbe zár egy kis körvonalat (egy kört). Vagy például a *Mosdókagylónál álló alak* három körvonala. Azt mondhatnánk, hogy a szín minden esetben újra régi taktilis-optikai funkciójára tesz szert, és alárendelődik a zárt vonalnak. Például a nagy körvonalak egy görbe vagy megtört vonalat alkotnak, amit szükségszerűen úgy kell meghúzni, hogy a vízszintes sík elszakadjon a függőleges síktól egy minimális mélység megjelenésével. A szín azonban csak látszólag rendelődik alá a vonalnak. Éppen mivel a körvonal itt nem az Alak körvonala, hanem a kép önálló összetevőjeként működik, ezért a szín határozza meg, méghozzá oly módon, hogy belőle ered a vonal, nem pedig fordítva. Tehát még mindig a színből lesz vonal és körvonal; és sok nagy körvonalat szőnyegként is kezel Bacon (*Férfi és gyermek*, 1963, 79. kép; *Három tanulmány Lucian Freud portréjához*, 1966, 25. kép; *George Dyer portréja, amint tükkörbe mered*, 1968, 31. kép, stb.). A szín dekoratív rezsimjéről beszélhetnénk. Ez a harmadik uralmi forma még jobban látható a kis körvonal esetében, amelybe az Alak beleerőlteti magát, és amely nagyon kellemes színekben képes kibontakozni: az 1972-es *Triptichon*-ban (70. kép) például a középső tábla tökéletes mályvaszínű oválisában, amely jobbról és balról egy-egy piszkos rózsaszín tócsát enged megjelenni; vagy az 1978-as *Festmény*-en (23. kép) a naracssárga-arany ovális, amely szinte sugárzik az ajtón. Az ilyen körvonalakban egy olyan funkciót ismerhetünk fel újra, amely a régi festészetben a dicsfényhez kapcsolódott. Attól, hogy most az Alak lába köré lesz helyezve, s ezzel köznapin módon kerül felhasználásra, még ugyanúgy megtartja azt a funkcióját, hogy az Alak köré összpontosítsa a figyelmet, a színes nyomaték funkcióját, amely az Alak egyensúlyát teremti meg, és szín egyfajta uralmi formájából átvezet egy másikba.⁷⁷

A kolorizmus (színmodulálás) nemcsak a hideg és meleg, illetve a tágulás és összehúzódás közötti viszonyok alkalmazásából áll, amely színről színre változik. Hanem a színek uralmi formáiból is, e formák egymáshoz való viszonyaiból, a tiszta tónusok és a tört tónusok közötti összhangokból. Amit haptikus látásnak szokás nevezni, az éppen a színeknek ez az értelmezése. Ez az értelem vagy ez a látás annál inkább érinti az egész festészetet, minél inkább a színben érintkezik és fut össze a festészet három összetevője, a tartóváz, az Alak és a

⁷⁷ A *L'Espace et le regard*-ban (Seuil, 1965, 69. s.k.k. o.) Jean Paris érdekes elemzést ad a dicsfényről a tér, a fény és a szín szempontjából. A nyilakat is vizsgálja mint térvektorokat Szent Sebestyén, Szent Orsolya stb. kapcsán. Azt mondhatnánk, hogy Baconnál a pusztán irányjelző nyilak a szent nyilak utolsó maradványai, kicsit úgy, ahogy az összekapcsolt Alakok által kirajzolt mozgó körök a dicsfény utolsó maradványai.

körvonal. Feltehető a kérdés, hogy ez egy magasabb „ízlést” von-e maga után, ahogy Michael Fried meg is teszi bizonyos koloristák kapcsán: lehet-e az ízlés potenciális teremtő erő, nem pedig pusztán a divat választott döntőbírája?⁷⁸ Bacon vajon díszlettervezői múltjának köszönheti ezt az ízlést? Úgy tűnhet, hogy Bacon jó ízlése a tartóváz és a háttérsíkok területén fejt ki hatását. S ugyanúgy, ahogy az Alakok néha olyan formákat és színeket kapnak, amelyek szörnyek benyomását keltik, néha maguk a körvonalak is a „rossz ízlésről” látszanak tanúskodni, mintha Bacon iróniája elsősorban a díszítés ellenében lépne működésbe. Például amikor a nagy körvonal szőnyegként jelenik meg, akkor a szőnyeget mindig különösen csúnya mintájúra festi. A *Férfi és gyermek* (79. kép) kapcsán Russell egészen addig megy el, hogy azt állítja: „maga a szőnyeg ocsmány; minthogy egyszer-kétszer láttam Bacont az utcán, például a Tottenham Court Roadon menni, tudom, milyen merev és rezignált tekintettel nézi az ilyen dolgokat áruló boltok kirakatait (nincs is szőnyeg a lakásában)”⁷⁹ A külső kinézet azonban csak a figurativitásra utal. Már az Alakok is csak egy merev figurativitás nézőpontjából tűnnek szörnyeknek, viszont azonnal megszűnnek annak lenni, ha „figurálisan” tekintjük őket, mert akkor a legtermészetesebb pózt mutatják, amely az általuk betöltött hétköznapi feladatokhoz vagy a pillanatnyi erővel való szembesüléshez szükséges. Ugyanígy a legocsmányabb szőnyeg sem ocsmány többé, ha „figurális” módon ragadjuk meg, vagyis abban a funkciójában, amit a színnel kapcsolatban kifejt: vörös erezettségével és kék területeivel a *Férfi és gyermek* szőnyege valójában vízszintesen szétbontja a függőleges lila háttérsíkot, és az utóbbi tiszta tónusaitól átvezet minket az Alak tört tónusaihoz. Ez egy szín-körvonal, amely közelebb áll a vízililiomokhoz, mint egy ócska szőnyeghez. Van valami teremtő ízlés a színben, a szín különböző uralmi formáiban, amelyek a látás tisztán vizuális tapintási érzetét avagy haptikus érzékét alkotják.

⁷⁸ Michael Fried: „Three American Painters”, id. kiadás, 245. o.

⁷⁹ Russell, id. mű, 121. o.

XVII. – A SZEM ÉS A KÉZ

A festészet két meghatározása, a vonalon és a színen, az ecsetvonáson és a folton keresztüli, nem illeszkednek pontosan egymáshoz, mert az egyik vizuális, a másik pedig manuális. A szem és a kéz viszonyának, illetve azoknak a valőröknak a meghatározásához, amelyekeken keresztül ez a viszony létesül, nyilvánvalóan nem elegendő annak megállapítása, hogy a szem ítél, a kéz viszont tevékenykedik. A kéz és a szem viszonya ennél mérhetetlenül gazdagabb, és olyan dinamikus feszültségeken, logikai csavarokon, szerves cserefolyamatokon és helyettesítéseken keresztül bonyolódik (nekem úgy tűnik, Focillon híres szövege, az *Éloge de la main*, nem számol el ezzel a maga teljességében). Az ecset és a festőállvány kifejezője lehet a kéz általános elnyomásának, de soha egyetlen festő sem elégedett meg az ecsettel. Több aspektusát kellene megkülönböztetni a kéz valőrjeinek: a digitálist, a taktilist, a tisztán manuálist és a haptikust. A *digitális* azt a pontot látszik jelölni, ahol a kéz maximálisan alá van vetve a szemnek: a látás belsővé tette önmagát, a kéz pedig az újra redukálódott, vagyis már csak annyi szerepe van, hogy kiválassza a tiszta vizuális formáknak leginkább megfelelő egységeket. A kéz minél inkább alávetetté válik, a szem annál inkább egy „ideális” optikai teret alakít ki, a formákat pedig egyre inkább hajlamos egy optikai kód alapján megragadni. Ez az optikai tér azonban, legalábbis kezdetben, még tartalmaz bizonyos utalásokat a kézre, amelyektől nem tud elszakadni: ezeket a virtuális utalásokat *taktilis* utalásoknak nevezzük, ilyen például a mélység, a körvonal, a modulálás stb. Ez az immár enyhébb alávetettség pedig helyet teremt a kéz valódi felszabadulásának: a kép vizuális valóság marad, de a szem egy formátlan térrel és állandó mozgással találja szemben magát, amit nagyon nehéz követnie, és amely feloldja az optikait. Az így ellentétébe fordult viszonyt *manuálisnak* nevezhetnénk. Végül pedig azokban az esetekben beszélünk *haptikusról*, amikor már nincs egyértelmű alárendeltség egyik oldalon sem, de enyhe alárendeltség vagy virtuális összeköttetés sincs, hanem a maga a látás fedez fel önmagában egy tapintó funkciót, amely az ő sajátja és csak hozzá tartozik, és különbözik optikai funkciójától.⁸⁰ Ez esetben azt mondhatnánk, hogy a festő a szemével fest, de csak annyiban, amennyiben a szemével tapint. S ez a haptikus funkció nyilvánvalóan közvetlenül és egy csapásra is megjelenhet a maga teljességében, az olyan antik formákban, amelyek rejtélyének kulcsát már elvesztettük (az egyiptomi művészet). De újrateremtheti magát a modern „szemben” is a manuális erőszak és felszabadítás alapján.

Induljunk ki a taktilis-optikai térből és a figurativitásból. Nem mintha ez a két dolog ugyanaz lenne; a figurativitás vagy a figuratív látszat inkább ennek a térnek a következményei. S Bacon szerint ennek a térnek jelen kell lennie, így vagy úgy: nincs választásunk (mindenképp jelen lesz virtuálisan vagy a festő fejében... és a figurativitás is itt lesz, már eleve létezően vagy legalább is előkészítve). Viszont épp ezzel a térrel és annak következményeivel szakít a manuális „diagram” a katasztrófa során, a diagram, amely kizárólag szabad foltokból és vonásokból áll. S valaminek *ki kell lépnie*, láthatóvá kell válnia a diagramból. Összességében a diagram törvénye Bacon szerint így hangzik: egy figuratív

⁸⁰ A „haptikus” kifejezést Riegl teremtette válaszul bizonyos kritikusra. A szó a *Későrómai iparművészet* első kiadásában (1901) még nem szerepelt, abban még megelégedett a „taktilis” kifejezéssel.

formából indulunk ki, aztán közbejön egy diagram, amely összezavarja azt, s végül egy teljesen más természetű formának kell kilépnie belőle, amit Alaknak nevezünk.

Bacon először két példát említ.⁸¹ Az 1946-os *Festmény-en* (30. kép) „egy éppen a mezőre leszálló madarat” akart festeni, de az ecsetvonások hirtelen önállóvá váltak, és „valami egészen más” felé indultak el, az esernyős férfi felé. A fejportrékban pedig a szerves hasonlóságot keresi, de előfordul, hogy „maga az egyik körvonalról a másikig tartó mozgás” egy mélyebb hasonlóságot szabadít fel, amelyen belül már nem vehetők ki szervek, szemek, orr vagy száj. S éppen azért, mivel a diagram nem egy kódolt formula, e két szélsőséges példa alapján kibonthatjuk az eljárás egymást kiegészítő dimenzióit.

Azt hihetnénk, hogy a diagram *egy formától egy másik formáig* juttat el minket, például egy madár-formától egy esernyő-formáig, s ebben az értelemben transzformáló ágensként viselkedik. A portréknál azonban nem ez a helyzet, mert itt csupán egyetlen forma egyik végétől a másikig jutunk el. S Bacon még a *Festmény-ről* is egyértelműen azt mondja, hogy ott sem egy formától egy másik formáig jutunk. A madár leginkább a festő szándékában létezik, és a valóságosan is kidolgozott kép *egésze*, vagy ha jobban tetszik, az esernyő *sorozat* számára teremt helyet. A diagram egyébként nem az esernyő szintjén található, hanem a zavaros zónában, lejjebb, egy kicsit balra, és a fekete lapos síkon keresztül kommunikál az egészszel: ő az, a kép gócpontja, a közeli nézőpont, amelyből az egész sorozat kilép, véletlenek sorozataként, amelyek „egymás tetejére másznak”⁸² Ha a madárból mint szándékolt figuratív formából indulunk ki, láthatjuk, hogy ennek a formának a megfelelője a képen, az, ami valóban analóg vele, nem az esernyő-forma (ami csupán egy figuratív vagy hasonlóságon alapuló analógiát határozna meg), hanem a sorozat vagy a figurális egész, amely tisztán esztétikai analógiát teremt: a húsdarab karjai, amelyek a szárnyak analogonjaivá válnak, az esernyő sávjai, amelyek lecsuklanak vagy összezáródnak, a férfi szája mint fogakkal ellátott csőr. A madarat nem egy másik forma helyettesíti, hanem *egészen más viszonyok*, amelyek egy Alak egészét a madár esztétikai analogonjává teszik (a húsdarab karjai, az esernyő sávjai, az ember szája közötti viszonyokon keresztül). A diagram-véletlen összezavarta a szándékolt figuratív formát, a madarat: olyan formátlan foltokat és vonásokat iktatott be, amelyek csupán a madár és állat mivolt vonásaiként működnek. És ezekből a nem figuratív vonásokból, mint egy nyílból, lép ki az elért egész, és ezek emelik azt – túl az egész saját figuratív teljesítményén – egy potenciálisan tiszta Alakká. A diagram tehát egy objektív kivehetetlen vagy meghatározatlan zónát iktat be két forma közé, amelyek közül az egyik már nem, a másik pedig még nem volt ott: szétrombolja az egyik figurativitását, és semlegesíti a másikat. S a kettő közé iktatja be az Alakot, annak eredendő viszonyaival együtt. Megváltozik persze a forma, de ez a változás deformáció, avagy olyan eredendő viszonyok teremtése, amelyek a forma helyébe lépnek: a szétfolyó húsé, a hirtelen összezsugorodó esernyőé, a kicsipkézett szájé. Ahogy egy dal mondja, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. A diagram felszította vagy újraszervezte az egész képben azokat a formátlan erőket, amelyekkel a deformált részek szükségszerűen kapcsolatban állnak, vagy épp amelyeknek a „helyüil” szolgálnak.

⁸¹ *Int.* 11-13. o.

⁸² *Int.* 11. o. Bacon hozzáteszi még: „És akkor csináltam ezeket a dolgokat. Fokozatosan csináltam őket. És azt sem gondolom, hogy a madár az esernyőt sugallta volna; egyszerre sugallta az egész képet.” Ez a szövegrész homályosnak tűnik, mert Bacon egyszerre két egymásnak ellentmondó gondolatot vet fel, a fokozatokban kibontakozó sorozat és az egy csapásra teremtődő egész gondolatát. S mindkettő igaz. Mindenesetre azt akarja mondani, hogy nem forma-forma viszonyról van itt szó (madár-esernyő), hanem a kezdeti szándék és egy egész sorozat vagy a végül elért egész közötti viszonyról.

Láthatjuk tehát, hogyan keletkezhet minden egy és ugyanazon forma belsejében (második eset). Egy fejnél például a szándékolt vagy felvázolt figuratív formából indulunk ki. Azután összezavarjuk egymás után az összes körvonalat. Ez olyan, mint egy szétterjedő szürkesség. De ez a szürke nem a fekete és a fehér keveréke, hanem egy színezett, pontosabban egy színező szürke, amelyből azután új viszonyok lépnek elő (tört tónusok), amelyek teljesen különböznek a hasonlóság viszonyaitól. S a tört tónusoknak ezek az új viszonyai egy mélyebb hasonlóságot, egy nem figuratív hasonlóságot adnak ugyanannak a formának, vagyis egy kizárólag figurális Képet.⁸³ Innen ered Bacon programja: állítsuk elő a hasonlóságot az eredetihez nem hasonlító eszközökkel. S amikor Bacon egy nagyon általános módot keres, amely képes kifejezni a diagramot és annak összezavaró, kitörlő hatását, egyszerre tud vonal alapú és kolorista, vonásra és foltra, távolságra és színre alapozott módot nyújtani.⁸⁴ Összezavarjuk a figuratív vonalakat azzal, hogy meghosszabbítjuk, besatírozzuk őket, vagyis új távolságokat, új viszonyokat gerjesztünk közöttük, amelyből aztán előlép a nem figuratív hasonlóság: „hirtelen megpillantja a diagramon keresztül, hogy a száj az arc egyik végétől a másikig érhet...” Létezik egy diagramszerű vonal, a sivatag-távolság vonala, ahogy egy diagramszerű folt is, a színes szürke foltja, és a kettő összekapcsolódik a festés egy és ugyanazon aktusában, a világ Szahara-szürke megfestésében („azt szeretné, ha egy portréban a Szaharát tudná megjeleníteni, ha teljesen hasonlónak tudná tenni a képet a modellhez, de közben mintha az a Szahara távolságait foglalná magába”).

Ám Bacon mindig azt is megköveteli, hogy a diagram lokalizálva legyen a térben és az időben, hogy nem szabad az egész képet elfoglalnia, mert az zűrzavart keltene (visszaesnének a különbségek nélküli szürkébe, vagy egy „ingoványos” vonalhoz térnénk vissza a sivatag helyett).⁸⁵ Mivel azonban a diagram már maga is katasztrófa, ezért nem kell katasztrófát okoznia. Mivel már maga is zavaros zóna, nem kell összezavarnia a képet. Mivel keverék, nem kell összekevernie a színeket, hanem a tónusokat kell megtörnie. Egyszerűen mivel manuális, vissza kell táplálódnia a vizuális egészbe, ahol olyan hatásokat okoz, amelyek túllépnek a vizuális területén. A diagram lényege, hogy valami *kilépjen* belőle, és fel is számolódik, ha semmi nem lép ki belőle. Ami pedig a diagramból kilép, vagyis az Alak, az egyszerre fokozatosan és egy csapásra lép ki belőle, mint a *Festmény* esetében, ahol az egész egy csapásra adódik, de fokozatosan sorozat is képződik. Mert ha a képet a maga valóságában tekintjük, a manuális diagram és a vizuális egész heterogenitása egyenesen természetbeni különbséget vagy éles váltást mutat, mintha egyszer az optikai szemtől szinte átugranánk a kézhez, azután pedig vissza. Viszont ha a képet folyamatában tekintjük, inkább a manuális diagramnak a vizuális egészbe való folyamatos beletöltődését figyelhetjük meg, „belecsepegését”, „lassú alvadását”, „kialakulását”, mintha fokozatosan lépnénk át a kézből a haptikus szembe, a manuális diagramból a haptikus látásba.⁸⁶

⁸³ A komplementer színek keveréke szürkét ad ki; a „tört” tónus, az egyenlőtlen arányú keverék azonban fenntartja a színek érzéki heterogenitását vagy feszültségét. Az arc színe vörös és zöld is lesz, stb. A szürke mint a tört szín potenciális léte teljesen más, mint a feketéből és a fehérből előállított szürke. Egy haptikus, nem pedig optikai szürke. Persze meg lehet törni a szürkét optikai szürkével is, de sokkal kevésbé, mint a komplementer színnel; ekkor valójában csak azt állítjuk elő, ami már eleve ott van, és elveszítjük a feszültség heterogenitását vagy a keverék milliméteres szintig terjedő pontosságát.

⁸⁴ *Int.* 56. o.

⁸⁵ *Int.* 12. o. (és 90. és 94. o.): „a következő nap még tovább próbáltam menni, és a dolgot megpróbáltam még megütöztetést keltőbbé, még közelebbivé tenni, és ekkor teljesen elveszett előlem a kép”.

⁸⁶ *Int.* 56., 58. és 100. o. („a vásznon keletkező vonások egyszer csak kialakították ezeket az egyedi formákat...”).

Ez a megszakítható vagy megszüntethető átmenet azonban a festés aktusának legnagyobb pillanata. Mert itt szembesül a festészet a maga alapvető szintjén és saját módján a tiszta logika problémájával: a faktikus lehetőségől a ténybe való átmenettel.⁸⁷ Mert a diagram csak faktikus lehetőség volt, a kép viszont egy nagyon egyedi tényt tesz jelenlévővé, amit *képi ténynek* nevezhetnénk. A festészet történetében talán Michelangelón keresztül tudjuk legjobban megragadni egy ilyen tény létezését. A „tény” először is azt jelenti, hogy több formát ragadunk meg ténylegesen egy és ugyanazon Alakban, egymástól szétválaszthatatlanul, egyfajta kígyózó vonalként, mint megannyi véletlent, amelyek ettől még inkább szükségszerűvé válnak, s egymásra épülve, egymás vállán állva léteznek.⁸⁸ Mint a *Szent család*: a formák lehetnek figuratívak, a szereplők pedig még narratív viszonyokkal is rendelkeznek, de az összes ilyen kapcsolat eltűnik egy „matter of fact”, egy tisztán festői (vagy szobrászati) ligatúra javára, amely már nem beszél el semmilyen történetet, és már nem jelenít meg semmit saját mozgásán kívül, s a látszólag önkényes összetevőket egyetlen egyöntetű öntvénné olvasztja össze.⁸⁹ Persze megvan még a szerves ábrázolás, de tulajdonképpen a testnek az organizmus alóli feltárulását segítjük elő, ami beomlasztja vagy kitágítja az organizmusokat és összetevőiket, görcsbe rándítja őket, kapcsolatba hozza őket az erővel, legyen szó akár belső erőkről, amelyek felkorbácsolják, akár külső erőkről, amelyek átjárják őket, akár a soha nem változó idő örök erőiről, akár a folyó idő változó erőiről: a húst, a férfi hatalmas hátát Michelangelo ihlette Baconben. S az a benyomásunk is támad, hogy a test nagyon modoros pozitúrákat vesz fel, vagy megroppan az erőfeszítés, a fájdalom és a szorongás súlyától. Ez azonban csak akkor igaz, ha újra bevezetünk egy történetet vagy egy figurativitást: valójában ezek figurális szempontból a legtermészetesebb pozitúrák, amelyeket két történet „között” öltünk magunkra, vagy akkor, amikor egyedül vagyunk, egy minket megragadó erőnek kitéve. Michelangelóval vagy a *manierizmussal* az Alak vagy a festészeti tény születik meg a maga tisztaságában, amelyet már nem szorul más igazolásra, mint „egy éles és metsző, csillogásokkal rovátkolt polikrómiára, egy acéllemezszerűre”. Minden világosságra került már, a körvonalénál, de még a fényénél is nagyobb világosságra. Azok a szavak, amelyeket Leiris használ Baconre, a kéz, az ecsetvonás, a megragadni, a nyakon csípni, ezt a közvetlen manuális aktivitást emelik ki, amely a tény lehetőségét megteremti: nyakon csípjük a tényt, ahogy „megragadjuk az elevenséget”, ahogy természet után festünk. Ám maga a tény, ez a kézből eredő festészeti tény, a harmadik szem kialakítását jelenti, egy haptikus szemét, a szem haptikus látásmódját, ezt az újfajta világosságot. Mintha vizuálisan meghaladtuk volna a taktilis és az optikai kettősségét ennek a diagramból származó haptikus funkciónak az irányában.

⁸⁷ Vö. *Int.* 56. o.: a diagram csak egy „faktikus lehetőség”. A festészet logikája ott Wittgensteinével analóg fogalmakhoz érkezik.

⁸⁸ Ez Bacon megfogalmazása. *Int.* 12. o.

⁸⁹ Egy Michelangóról szóló rövid szövegben Luciano Bellosi nagyon jól megmutatja, hogy Michelangelo hogyan rombolta szét a narratív vallási tény egy tisztán festői vagy szobrászati tény javára: vö. *Michel-Ange peintre*, Flammarion, Párizs, 1971.

A KÉPEK JEGYZÉKE A SZÖVEGBEN VALÓ MEGJELENÉSÜK SORRENDJÉBEN

I. fejezet

3. Tanulmány Lucian Freud portréjához (profilból) – Study for a Portrait of Lucian Freud (sideways), 1971. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben. Brüsszel.

4. George Dyer portréja beszéd közben – Portrait of George Dyer Talking, 1966. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben. New York.

14. Triptichon – Triptych, 1970. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. National Gallery of Australia, Canberra.

17. Triptichon, tanulmányok az emberi testről – Triptych, Studies of the Human Body, 1970. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Jacques Hachuel Gyűjtemény, New York.

5. Két mezőn dolgozó férfi – Two Men Working in a Field, 1971. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Japán.

6. Fej VI. – Head VI, Olaj vásznon, 93 × 77 cm. The Arts Council of Great Britain, London.

19. Triptichon, három tanulmány Lucian Freudról – Triptych, Three Studies of Lucian Freud, 1969. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Róma.

22. Triptichon, tanulmányok az emberi testről – Triptych, Studies of the Human Body, 1970. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Marlborough International Fine Art Gyűjtemény.

25. Triptichon, három tanulmány Lucian Freud portréjához – Triptych, Three Studies for Portrait of Lucian Freud, 1966. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Marlborough International Fine Art Gyűjtemény.

1. Tanulmány egy van Gogh portréhoz II. – Study for a Portrait of Van Gogh II, 1957. Olaj vásznon, 198 × 142 cm. Edwin Janss Gyűjtemény, Thousand Oaks, Kalifornia.

7. Alak tájban – Figure in a landscape, 1945. Olaj és pasztell vásznon, 145 × 128 cm. The Tate Gallery, London.

8. Alaktanulmány I. – Figure Study I, 1945-46. Olaj vásznon, 123 × 105.5 cm. Magángyűjteményben. Nagy-Britannia.

11. Fej II. – Head II, 1949. Olaj vásznon, 80.5 × 65 cm. Ulster Museum, Belfast.

12. Táj – Landscape, 1952. Olaj vásznon, 139.5 × 198.5 cm. Museo Brera, Milano.
13. Alaktanulmány tájban – Study of a Figure in a Landscape, 1952. Olaj vásznon, 198 × 137 cm. The Phillips Collection, Washington, D.C.
15. Páviántanulmány – Study of a Baboon, 1953. Olaj vásznon, 198 × 137 cm. Museum of Modern Art, New York.
2. Két alak a fűvön – Two Figures in the Grass, 1954. Olaj vásznon, 152 × 117 cm. Magángyűjteményben, Párizs.
16. Férfi kutyával – Man with a Dog, 1953. Olaj vásznon, 152.5 × 118 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (Seymour H. Knox adománya).
9. Önarckép – Self-Portrait, 1973. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, New York.

III. fejezet

10. Bikaviadal tanulmány I. – Study for Bullfight I, 1969. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.
18. A „Bikaviadal tanulmány I.” második változata – Second Version of „Study for Bullfight I”, 1969. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Jerome L. Stern Gyűjtemény, New York.
20. Három tanulmány Isabel Rawsthorne-ról – Three Studies of Isabel Rawsthorne, 1967. Olaj vásznon, 119.5 × 152.5 cm. Nationalgalerie, Berlin.
21. Akttanulmány alakkal a tükörben – Study of Nude with Figure in a Mirror, 1969. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.
27. Triptichon – Triptych, 1976. Olaj és pasztell vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Franciaország.
23. Festmény – Painting, 1978. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Monte Carlo.
24. Három tanulmány az emberi testről – Three Studies from the Human Body, 1967. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjtemény.
26. Mosdónál álló alak – Figure Standing at the Washbasin, 1976. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Museo de Arte Contemporaneo de Caracas.

29. Triptichon – Triptych, 1973. május-június. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Saul Sternberg Gyűjtemény, New York.

47. Triptichon, három tanulmány férfi hátról – Triptych, Three Studies of the Male Back, 1970. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Kunsthaus, Zürich.

30. Festmény – Painting, 1946. Olaj vásznon, 198 × 132 cm. Museum of Modern Art, New York.

28. A „Festmény, 1946” második változata – Second Version of „Painting 1946”, 1971. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Wallraf-Richartz Museum, Ludwig Gyűjtemény.

50. Triptichon – Triptych, 1974. május-június. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. A festő hagyatékában.

37. Fekvő alak injekcióstűvel – Lying Figure with Hypodermic Syringe, 1963. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Svájc.

31. George Dyer portréja, amint a tükörbe mered – Portrait of George Dyer Staring into a Mirror, 1967. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Caracas.

32. Fekvő alak a tükörben – Lying Figure in a Mirror, 1971. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

35. George Dyer portréja a tükörben – Portrait of George Dyer in a Mirror, 1968. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény, Lugano.

IV. fejezet

36. Két tanulmány George Dyerről kutyával – Two Studies of George Dyer with a Dog, 1968. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjtemény, Róma.

39. Ülő alak – Seated Figure, 1974. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. Gilbert de Botton Gyűjtemény.

40. Három alak és egy portrait – Three Figures and Portrait, 1975. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. The Tate Gallery, London.

53. Triptichon, két ágyon fekvő alak tanúkkal – Triptych, Two Figures Lying on a Bed with Attendants, 1968. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjtemény, New York.

43. Fekvő alak – Lying Figure, 1959. Olaj vásznon, 198 × 142 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

44. Elnyújtózó nő – Reclining Woman, 1961. Olaj és kollázs vásznon, 198.5 × 141.5 cm. The Tate Gallery, London.
46. Fekvő alak – Lying Figure, 1969. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Montreal.
56. Triptichon, Három tanulmány Keresztrefeszítéshez – Triptych, Three Studies for a Crucifixion, 1962. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
58. Triptichon, Keresztrefeszítés – Triptych, Crucifixion, 1965. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, München.
48. Tanulmány portréhoz II. (William Blake maszkja alapján) – Study for Portrait II (after the Life Mask of William Blake), 1955. Olaj vásznon, 61 × 51 cm. The Tate Gallery, London.
49. Tanulmány portréhoz III. (William Blake maszkja alapján) – Study for Portrait III (after the Life Mask of William Blake), 1955. Olaj vásznon, 61 × 51 cm. Magángyűjteményben.
45. Pápa II. – Pope No. II, 1960. Olaj vásznon, 152.5 × 119.5 cm. Magángyűjteményben, Svájc.
51. Miss Muriel Belcher – Miss Muriel Belcher, 1959. Olaj vásznon, 74 × 67.5 cm. Gilbert Halbers Gyűjtemény, Párizs.
52. Keresztrefeszítés töredék – Fragment of a Crucifixion, 1950. Olaj és vatta vásznon, 140 × 108.5 cm. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
61. T. S. Eliot „A harcoló Sweeney” című költeménye által ihletett triptichon – Triptych Inspired by T. S. Eliot’s Poem „Sweeney Agonistes”, 1967. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

V. fejezet

54. Tanulmány Velázquez X. Ince pápa portréja után – Study after Velazquez’ Portrait of Pope Innocent X, 1953. Olaj vásznon, 153 × 118 cm. Des Moines Art Center, Iowa.
55. Tanulmány a Patyomkin páncélos című film dadusához – Study for the Nurse in the Film Battleship Potemkin, 1957. Olaj vásznon, 192 × 142 cm. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main.
57. Pápa – Pope, 1954. Olaj vásznon, 152.5 × 116.5 cm. Magángyűjteményben, Svájc.
59. Tanulmány egy portréhoz – Study for a Portrait, 1953. Olaj vásznon, 152.5 × 118 cm. Kunsthalle, Hamburg.

60. Triptichon, három tanulmány az emberi fejről – Triptych, Three Studies of the Human Head, 1953. Olaj vásznon, minden tábla 61 × 51 cm. Magángyűjteményben, Svájc.
62. Tanulmány guggoló akthoz – Study for crouching nude, 1952. Olaj vásznon, 198 × 137 cm. Detroit Institute of Arts.
38. Vízszugár – Jet of Water, 1979. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.
83. Homokdűne – Sand Dune, 1981. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.
84. Egy darab Átokföldje – A Piece of Waste Land, 1982. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. A művész hagyatékában.
97. Homokdűne – Sand Dune, 1981. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. Ernst Beyeler Gyűjtemény, Basel.
90. Ödipusz és a Szfinx Ingres után – Oedipus and the Sphinx after Ingres, 1983. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Kalifornia.

VI. fejezet

63. George Dyer és Lucian Freud portréja – Portrait of George Dyer and Lucian Freud, 1967. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. (Tűzesetben elpusztult).
33. A zsinórt bámuló George Dyer portréja – Portrait of George Dyer staring at Blind Cord, 1966. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Maestri Gyűjtemény, Párma.
64. Portré egy lépcsőn lemenő férfiről – Portrait of a Man Walking Down Steps, 1972. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, London.
65. Férfi karján gyermekkel – Man Carrying a Child, 1956. Olaj vásznon, 198 × 142 cm. Magángyűjteményben.
34. Muybridge után – vizes kupát ürítő nő és béna kisgyermek négykézláb – After Muybridge – Woman Emptying Bowl of Water, and Paralytic Child on all fours, 1965. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.
66. Forduló alak – Figure Turning, 1962. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, New York.
67. A bicikliző George Dyer portréja – Portrait of George Dyer Riding a Bicycle, 1966. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Jerome L. Stern Gyűjtemény, New York.
68. Tanulmány Isabel Rawsthorne-ról – Study of Isabel Rawsthorne, 1966. Olaj vásznon, 35.5 × 30.5 cm. Michel Leiris Gyűjtemény, Párizs.

VII. fejezet

69. Két tanulmány George Dyer portréjához – Two Studies for a Portrait of George Dyer, 1968. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Sara Hilden Tampere Gyűjtemény, Finnország.

70. Triptichon – Triptych, 1972. augusztus. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. The Tate Gallery, London

73. Triptichon, három portré – Triptych, Three Portraits, 1973. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, San Francisco.

VIII. fejezet

71. Triptichon, három tanulmány egy önarcképhez – Triptych, Three Studies for a Self-Portrait, 1967. Olaj vásznon, minden tábla 35.5 × 30.5 cm. Magángyűjteményben.

72. Triptichon, három tanulmány Isabel Rawsthorne-ról – Triptych, Three Studies of Isabel Rawsthorne, 1968. Olaj vásznon, minden tábla 35.5 × 30.5 cm. Mrs. Susan Lloyd Gyűjtemény, Nassau.

74. Triptichon, három tanulmány George Dyer portréjához (fényes háttérrel) – Triptych, Three Studies for a Portrait of George Dyer (on Lightground), 1974. Olaj vásznon, minden tábla 35.5 × 30.5 cm. Magángyűjteményben.

75. Három tanulmány egy önarcképhez – Three Studies for a Self-Portrait, 1967. Olaj vásznon, 91.5 × 33 cm. Museo Brera, Milano.

77. Alvó alak – Sleeping Figure, 1974. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. A. Carter Portash Gyűjtemény.

IX. fejezet

76. Triptichon, három alaktanulmány ágyon – Triptych, Three Studies of Figures on Bed, 1972. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, San Francisco.

41. Két alak – Two Figures, 1953. Olaj vásznon, 152 × 116.5 cm. Magángyűjteményben, Anglia.

79. Férfi és gyermek – Man and Child, 1963. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Mac Crory Corporation Gyűjtemény, New York.

X. fejezet

78. Triptichon – Triptych, 1974. március. Olaj és pasztell vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Madrid.

80. Triptichon, Három tanulmány a Keresztrefeszítés lábánál lévő alakokhoz – Triptych, Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion, 1944. Olaj és pasztell vásznon, minden tábla 94 × 74 cm. The Tate Gallery, London.

82. Triptichon, három alak egy szobában – Triptych, Three Figures in a Room, 1964. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs.

XIV. fejezet

81. Szfinx – Sphinx, 1954. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Museo Brera, Milano.

XVI. fejezet

42. Isabel Rawsthorne portréja egy utcán a Sohóban – Portrait of Isabel Rawsthorne in a Street in Soho, 1967. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Nationalgalerie, Berlin.

Ez a második kiadás az V. fejezetben újabb képeket idéz (83, 84, 97, 90), azokon kívül pedig még az alábbi képeket tartalmazza:

85. Tanulmány az emberi testről – Study from the Human Body, 1983. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. Menil's Foundation, Houston.

86. Tanulmány az emberi testről, mozgó alak – Study from the Human Body, Figure in Mouvement, 1982. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Marlborough International Fine Art Gyűjtemény.

87. Tanulmány az emberi testről Ingres rajza alapján – Study of the Human Body from a Drawing by Ingres, 1982. Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. A művész hagyatékában.

88. Emberi test tanulmány – Study of Human Body, 1982. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs.

89. Egy szobor és alakok az utcán – Statue and Figures in a Street, Olaj és pasztell vásznon, 198 × 147.5 cm. A művész hagyatékában.

91. Beszélő ember tanulmány – Study of Man Talking, 1981. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, Svájc.

92. Muriel Belcher szfinx-portréja – Sphinx-Portrait of Muriel Belcher, 1979. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Modern Művészeti Múzeum, Tokio.

93. Triptichon, tanulmányok az emberi testről – Triptych, Studies from the Human Body, 1979. Olaj vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.

94. Levágott ??? állat és ragadozó madár – Carcase of Meat and Bird of Prey, 1980. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben.

95. Tanulmány egy önarcképhez – Study for a Self-Portrait, 1982. Olaj vásznon, 198 × 147.5 cm. Magángyűjteményben, New York.

96. Triptichon – Triptych, 1983. Olaj és pasztell vásznon, minden tábla 198 × 147.5 cm. Marlborough International Fine Art gyűjtemény.

A borítón:

Triptichon, Három tanulmány egy önarcképhez – Triptych, Three Studies for a Self-Portrait, 1980, Olaj vásznon, minden tábla 37.5 × 31.8 cm. Magángyűjteményben, Mexikó.

TARTALOMJEGYZÉK

- I. A kör, a porond
A kör és analogonjai – Az Alak és a figuratív különbsége – A tény – A „matter of fact”-ek kérdése – A festészet három összetevője: a struktúra, az Alak és a körvonal – A háttérsíkok szerepe.
- II. Jegyzet. A régebbi festészet viszonya a figurációhoz
A festészet, a vallás és a fotó – Két tévedésről
- III. Az atletizmus
Az első mozgás: a struktúrától az Alakig – Elválasztás – Az atletizmus – Második mozgás: az Alaktól a struktúráig – A test kiszabadulása: az abjekció – Az összehúzódnás, a szétszóródás: mosdók, esernyők és tükrök.
- IV. A test, a hús és a lélek, az állattá válás
Az ember és az állat – A kivehetetlen zóna – Eleven test és csont: a hús elhagyja a csontot – A szájalom (irgalom???) – Fej, arc és hús.
- V. Összefoglaló jegyzet: Korszakok és aspektusok Bacon festészetében.
A kiáltástól a mosolyig: a szétszóródás??? – Bacon három egymást követő korszaka – Az összes mozgás együttélése – A körvonal funkciói.
- VI. Festészet és érzet.
Cézanne és az érzet – Érzetszintek – A figuratív és az erőszak – Az átforduló mozgás???, a séta – Az érzékek fenomenológiai egysége: érzet és ritmus.
- VII. A hisztéria
A szervek nélküli test: Artaud – Worringer gótikus vonala – Mit jelent a „szintkülönbség” az érzetben – A vibráció – Hisztéria és jelenlét – Bacon kételye – A hisztéria, a festészet és a szem.
- VIII. Az erőket festeni
A láthatatlant visszaadni: a festészet problémája – A deformáció nem transzformáció és nem is szétbontás – A kiáltás – Életszeretet Baconnál – Az erők felsorolása.
- IX. Párok és triptichonok
Összekapcsolt Alakok – A harc és az érzetkapcsolódás – A rezonancia – Ritmikai Alakok – Az amplitúdó és a háromféle ritmus – Kétfajta „matter of fact”.
- X. Jegyzet: mi a triptichon?
A tanú – Az aktív és a passzív – A zuhanás: a szintkülönbség tevékeny valósága – A fény, egyesülés és elválás.
- XI. A festmény a festés előtt

Cézanne, harc a klisé ellen – Bacon és a fotók – Bacon és a valószínűségek – A véletlen elméletei: véletlen vonások – A vizuális és a manuális – A figuratív státusza.

XII. A diagram

A diagram Bacon szerint (vonások és foltok) – A diagram manuális jellege – A katasztrófa festészete és tapasztalata – Absztrakt festészet, kód és optikai tér – Action Painting, diagram és manuális tér – Ami Baconnak nem felel meg az egyik és a másik útban.

XIII. Az analógia

Cézanne: a motívum mint diagram – Az analogikus és a digitális – Festészet és analógia – Az absztrakt festészet paradox státusza – Cézanne analogikus nyelve, Bacon analogikus nyelve: sík, szín és tömeg – Modulálni – Az újra megtalált hasonlóság.

XIV. Minden festő a maga módján összefoglalja a festészet történetét...

Egyiptom és a haptikus ábrázolás – A lényegi és a véletlenszerű – Az organikus ábrázolás és a taktilis-optikai világ – A bizánci művészet: egy tisztán optikai világ? – A gótikus művészet és a manuális – A fény és a szín, az optikai és a haptikus.

XV. Bacon útja

A haptikus világ és viszontagságai – A kolorizmus – Egy új modulálás – Van Goghtól és Gauguintól Baconig – A szín két aspektusa: eleven tónus és tört tónus, háttérsík és Alak, csíkok és folyások????.

XVI. Jegyzet a színről

A szín és a festészet három összetevője – A struktúra-szín: a háttérsíkok és felosztásaik – A fekete szerepe – Az erő-szín: az Alakok, a folyások ???, és a tört tónusok – A fejek és az árnyékok – A körvonal-szín – A festészet és az ízlés: jó és rossz ízlés.

XVII. A szem, a kéz

Digitális, taktilis, manuális és haptikus – A diagram gyakorlata – „Teljesen más” viszonyok – Michelangelo: a festészeti tény.

Az idézett képek jegyzéke a hivatkozás sorrendjében