

BACSÓ BÉLA

# A PORTRÉ DESTRUÁLÁSA

Francis Bacon

*...megragadni az elevenet kiélezett értelemben, úgy,  
ahogy a tátongó sebről beszélünk...  
Különösen a portréknál, ahol a kivitelezés elszabadul,  
Bacon paroxisztikus realizmusa robbanásoktól  
megrendített...*

MICHEL LEIRIS: FRANCIS BACON MA

■ 2005 végén mutatta be a hamburgi Kunsthalle Bacon portréit. Mint ismeretes, életművében majd ötszáz tételt tesz ki azoknak a képeknek a száma, amelyekben test és arc vagy testies arc kerül bemutatásra. Ám aki valaha is látott már Bacon-portrét, az tudja, hogy művében valami módon éppen ennek lehetetlenségét teszi nyilvánvalóvá. Bacon portréi egy meghatározott módon szakítanak a portréfestéssel, elutasítva azt, hogy az arcon keresztül tisztán be- és megmutatható az ember, legyen szó akár olyan képekről, amelyeken a művész *önmaga* képét festi meg. Sőt éppen az *önmaga bemutatásának lehetetlensége a kép vagy másként fogalmazva ennek az önmagának a nem szűnő változásban-léte és destruálása a képen jelenti Bacon választát a portréfestés problémájára*. Mondhatjuk tehát azt is, hogy Bacon éppen ilyen módon kívánt közelebb jutni ahhoz, ami az *önmaga*, ami bemutatathatlan az arc *fiziognómiáján* keresztül. Az 1996-os párizsi életmű-kiállításához kiadott tanulmányok egyikében rögzítette Fabrice Hergott,<sup>1</sup> hogy *a saját kép, az ön-arc-kép destrukcióját a legerőteljesebben éppen magával szemben érvényesítette*. Eljárása szakít a karakterképző fiziognomikus arc-képpel, mivel kérdése valójában arra irányult, hogy miként képződik a karakter a megfestett képen, miként fejezhető ki az a nem szűnő változásban-lét,



**...az örültek arcán  
a karakternek csak a  
látszata jelenik meg,  
tehát olvasni az arcból  
bizony elég kétséges  
vállalkozás.**

ami az embert viszonylatok között és a portré esetében *önmaga viszonylatában* mutatja meg.

A fiziognómia ellenpontja a *patognómia*, ami nem jelenti a torz vagy pusztán deformált képalkotást, sokkal inkább fejezi ki *a lélek szenvedélyét a test kifejező megjelenítésén keresztül*. A fiziognómia századában egyik pontos aforizmájában erre a következőképpen hívta fel a figyelmet Füssli: „A test csontos és porcokkal teli részei képezik a fiziognómia alapját, míg az izomrostok képezte részek a patognómiáét; míg az előbbi nyugalmi állapotban vizsgálja az élőlényt, addig ez utóbbi a tevékenység során. A patognómia a karaktert kiegészíti a kifejezéssel.”<sup>2</sup> Ezzel persze nem azt mondjuk, hogy Bacon ott folytatja, ahol a modern fiziológiai gondolkodás először kísérelte meg az embert kinézete alapján megítélni, az ember kilétét megjelenésében tetten érni. Nem, hiszen ez már születése pillanatában komoly kritikának esett áldozatul, Lichtenberg<sup>3</sup> Lavatert kritizálva utalt *az affektusok szemiotikájára, s merő képzelenségnek tartotta, hogy a külső egyszerű lenyomata lenne a bensőnek*, vagyis a megjelenő és megjelenített ember arca, sőt egész fiziognómiája csak egy *beállításban* lehetne kifejező, s ennyiben kiiktatná azt, ami a mozgásban-lét és változás közepette az értelemváltozást és a többértelműséget hordozza. Persze ne feledjük, hogy a modern fiziognómiai gondolkodás nagy hatású elméletírója, Lavater<sup>4</sup> éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy midőn *őrültek házába látogatott*, megfigyelhette, hogy az őrültek arcán a karakternek csak a *látszata* jelenik meg, tehát olvasni az arcból bizony elég kétséges vállalkozás.

A patognomikus formálás tehát a változásban és viszonylatok közt lévő ember pozicionálását választja, hiszen tudja, az arc szinte *élettelen* módon és *imitálva* mutatja a karaktert, a karakter nem „ül ki az arcra”, hanem az adott helyzetben hirtelen megjelenik. Éppen *az arcra kiülő karaktert* kerülte Bacon, és kerülte minden olyan gondolkodó is, aki számot vetett a *portréfestés élettelenítő és dermesztő hatásával*. Ezt fejezte ki megvilágítóan a fiziognómiai gondolkodás egyik utolsó képviselője, Max Picard: „Az emberi arcot illetően a legnagyobb veszély, hogy nem válik képpé önmagában, azaz emlék-képpé lesz. Az ilyen arc kimerevedik.”<sup>5</sup> Kérdés tehát, hogy az arc, azaz a portrévá vált emberi vonás miként őrizhető meg eleveenségében, miként őrizheti meg testies hatásának erejét és eleveenségét. Ezt a sokrétű és az élethelyzet felől az arcot újragondoló *portretírozást* legpontosabban Deleuze és Guattari<sup>6</sup> fogalmazták meg: *a fej a test része, de nem úgy az arc. Az arc felszínként jelenik meg, s ennek rajzolata, a vonások, a kirajzolódó forma stb. lassan előidéznek azt, hogy maga az arc elváljon a fejtől, s a fej helyén az arc szinte testetlenül jelenik meg. Ez a leválás és testet vesztes nemcsak maszkszerűvé dermeszti az arcot, hanem jó esetben külön életre kelti, aminek persze lehet igen erős művészi hatása, miként erre Bacon fontos filmpéldájával utalhatunk* (Eisenstein Patyomkin-filmjének lépcsőjelenete!), *ahol az arcon átüt a tisztán testi jelenlét. Azt is helyesen állapították meg, hogy maga az arc nem animális, ám bizonyos vonásaiban inhumán*. Úgy értsük, nem takarja el vagy ki testi meghatározottságát és a fenti értelemben vett *patognomikus* viszonyát és magatartását ahhoz a helyzethez, amiben fellép és megjelenik.

Röviden azt bemutatni a képen, hogy testi valójában miként érintett az ember, hogy testi megjelenésében az emberi alak és arc *érintettsége* sokkal erőteljesebb, mint minden olyan portretírozás során, ahol az arc mintegy kitakarja a testet – ez volt Bacon számtalan portréjának nagy kérdése. A testi mivoltában *érintett és megérintett ember bemutatása* meglepő módon szinte személytelenít, és megeremti azt a közös alapot, amiben az embert látjuk újra magunk előtt, aki a *testével és testében* is válaszol. Ahogy Füssli írta: a karaktert olyan *patognomikus* erőkként játékerébe vonja, ahol éppen ez a kiállított és karakteres reprezentáció rendül meg, átadva helyét az erők terében képződő-kifejeződő fejnek, ahol nincs végleges arcvonás és arckife-

jezés. Tegyük hozzá azért, mert egyszerre és egyidejűleg mindig is *több ilyen van*. Ezt nevezte Condillac<sup>7</sup> a *tapintás és tapintóérzék* térképző erejének, vagyis Bacon képeire alkalmazva, legyen bármennyire is az az érzetünk, hogy ezek az alakok egy semmis térbe vannak kivetve, mégis a megjelenő alak *destrukciója* (az adott viszonylatban, legyen az akár önmagára vonatkozás) vagy a csontokon elmozdult izomzat szétmállása egy olyan tértapasztalatot közvetít, amit fent érintettségnak neveztünk, ami által a test kiterjedése, térben állása megmutatkozik. Azt is világossá tette Condillac *az érzetekről szóló értekezésében*, hogy az ember éppen a tapintásban van a legközelebb ahhoz, ami ő maga, itt nincs mód a látás irrealizáló és illúziókeltő hatására, a tapintás egyfelől ellenállás vagy leginkább az erők terébe kivetett ember legfőbb módja arra, hogy testét tapasztalja, és ekként váljék tapasztalhatóvá. Ezért írta helyesen Hans Jonas, hogy *a látás a legkevésbé „realisztikus” érzés*. „A realitás elsősorban az ellenállásban mutatkozik meg, s ez a tapintási tapasztalat alkotórésze [...] a tapintási érzék olyan érzék – és ebben egyedülálló –, amelynél a minőség észlelése normatív esetben az erő tapasztalatával vegyül; és mivel az erő kölcsönös, ezért nincsen lehetősége a szubjektumnak arra, hogy passzív maradjon. Így a tapintás az az érzék, amelynél az eredendő találkozás a valósággal mint *hatásként* jelentkező valósággal történik meg (mit der Wirklichkeit qua Wirklichkeit).”<sup>8</sup>

Ennek a *hatásnak* mint a nem látható erők terében képződő testi jelenlétnek a gondolata első lényeges megfogalmazását Herder művében<sup>9</sup> kapta meg – vagyis fogalmazhatunk úgy, hogy a kép *plasztikus* megalkotása lebegett Bacon szeme előtt. Herder szerint *a látás hatása síkszerű, vagyis éppen a felszín és felszínit érinti, és a képen egymás mellé helyezett képelemek közti viszonyt igyekszik kitapintani*, ám mivel oly sok mindent próbál *egybefogni*, ezért sohasem éri el végső alapjait. S még ha az ember Argosz módjára *teljesen szemmé is válna*, akkor sem lenne képes arra, hogy – mint egykoron – éppen a kéz érintésével és önmaga érintése által a formát az érintett „tárgyon” tapasztalja. Herdernél a forma tapasztalata *a test érintésében, abban a taktilis viszonyban ébred, amit a festő éppen az elevenesség eltérő eszközökkel való megjelenítése által igyekszik utánozni. A szobrászat az egymásban (in einander) módján dolgozik*, ezzel alkotva meg és idézve fel az érintő kéz tapasztalatát, ahol az elemek nem különülnek el, s nem is egymásra következnek, hanem *együttességük* képezi a *plasztikus forma* alapját. Igazsága és bölcsessége éppen *testi igazság (leibhafte Wahrheit)*, vagyis ez a testi/hús-vér igazság tagadja az absztrakciót, éppen az anyag ellenállása folytán vet véget a festői „álomnak”, és kényszerít vissza *a kézzel fogható, tapintható igazsághoz*. Vagyis közelebb van a realitáshoz, ennyiben éppen nem pusztá *re-prezentáció*, hanem *a prezencia ígérete*,<sup>10</sup> *ami a kiváltott vagy kikényszerített erőhatás tapasztalatában éri el a szemlélt.*

Miként építhet az alapvetően a látásra mint érzékelésre építő festészet a tapintás tapasztalatára? Bacon számos megjegyzéséből kitűnik, nem csak arra reflektált, hogy az ember bemutatása nem történhet a *szép* formán keresztül, nem lehet a *figuratív, sem pedig az absztrakt* festés technikáit alkalmazni; így fordult egy olyan *plasztikus hatás kiváltása* felé, ami érvényre juttatja azt az erőszakot, amivel a szemlélő szinte *testközelben* válik az esemény részesévé és tanújává: „It’s an attempt to bring the figurative thing up onto the nervous system more violently and more poignantly.”<sup>11</sup> Ahogy azt is joggal jegyezte meg, hogy nem valamiféle *illusztratív/valóságghű festés* volt a célja – hiszen a kép valósága abban az erőterben képződik, amibe alakjait *kiállítja*, azaz alakjai, azok testi *valósága* nem feleltethető meg semminek, a kép terében vannak *jelen*. Elemzők<sup>12</sup> rámutattak arra, hogy Bacon nemcsak fotókat (pl. Eadweard Muybridge: *Birkózók*, 1887) használt, amelyekben a testi fragmentáltság mellett a megmutatkozás pillanatának kifejezőereje is lenyűgözte. Egyik megjegyzésével aztán a már fent is említett *testi/patognomikus megjelenítésre is kitért*, mégpe-

dig Poussin *A betlehemi gyermeknézés* című képére, amely véleménye szerint *the best human cry*, vagyis az ember itt a teljességgel *kiáltássá vált ember*, aki ebben a reakciójában az elszenvedettre a legegységelműbben válaszol – s Bacon hasonlóan nyitja meg az ember *térbe állítását az effajta pátoszti választak, miközben minden ikonológiai sémát eltöröl*. Alkalmazhatjuk Waldenfels<sup>13</sup> figyelemre méltó ötletét, amelynek előzménye persze Herderre, Warburgra vagy éppen Jonasra nyúlik vissza, nevezetesen hogy itt egyfajta *ikonopatheiával* van dolgunk, azaz a kép olyan *erővel tud fellépni, olyan hatást képes kiváltani, ami értelmét éppen a pátoszti megjelenítésen keresztül közvetíti*. Kétségtelen a *logosz pátosza*, mely a képet olyan *kinetikus téré formálja*, ahol – mint Waldenfels írja – nem pusztán mozgásérzetről beszélünk, hanem az érzet nem szűnő és váltakozó erejű mozgásban-létéről van szó. Bacon képein nem a pátoszformulák jelennek meg, hanem *az el-szenvedés mozgásalakzatai* kérlelhetetlenül kiteszik az embert, a szemlélőt annak a hatásnak, ami érzetet vált ki – egy látszólag közegtelen térben olyan *sensatio* részévé teszik az embert, aminek teljes felfejtése lehetetlen, hiszen a figurák kinézete alapján a rajtuk végbemenő erőhatást látjuk úgy, hogy egy soha le nem záruló mozgás részeként mutatkoznak meg. Ebben játszik különös szerepet az, hogy a hangsúly vagy éppen a tagolás vagy a kiemelés eszközével él, amikor a teret olyan belső térképző vonalakkal metszi fel, ami az alak/alakok testi jelenvalóságát fokozza.

Bacon festészetének máig legjelentősebb elemzését Gilles Deleuze-nek köszönhetjük, aki ebben a kérdésben is egyértelműen fogalmazott: nemcsak azt emelte ki, hogy az effajta *sensatio* nem egyszerűen érzékelés, hanem egyfajta *elszenvedés*, együtt-elszenvedése annak, ami a figura megjelenésében láthatatlan erőként hat, *amit szinte összeprésel és de-formál, és ami ennek folytán szinte magába zuhan, magába fordul, vagy éppen önmagából kifordul*. Ez a *spazmikus torzítóerő* a test deformációját váltja ki, s így joggal beszélt Deleuze<sup>14</sup> a *sensatio phatikus (nem reprezentatív) mozzanatról*, arról a váltakozó erejű mozgásban-létről, ami a kitett alakot a térben érinti. Az érintettség éppen ez a pátosz által és annak mentén képződő értelem, ami nem egy reprezentációs logika keretei között alakítja ki a képet. Deleuze éles elméjű magyarázata szerint olyan *diagramról*<sup>15</sup> van szó, ami *az egymáshoz rendelhető elemek, azaz a képet megteremtő elemek sorát állandóan olyan új viszonylatba rendezi, strukturálja, ami nem adhat ki egy végső értéket, csak eltérő módokon közelít hozzá*. Így kerülnek egymás mellé triptichonként egy és ugyanazon alak destruált portréi, nem engedve a végső alakváltozat kialakulásának, az arc rögzülésének. Az sem véletlen, hogy a Bacon számára oly fontos Cézanne-kép, a *Nagy fürdőzők*<sup>16</sup> éppen annak a megszállott kísérlete volt, hogy minden illusztratív és narratív elemet nélkülözve az alakokat egymás viszonylatában mutassa be, azaz pusztán a test, a szín és a tér konstrukciója által teremtsen művet, a ki nem számítható ritmikus hatás közepette hívja elő a kép hatását.

Deleuze irodalmi példával is élt Bacon elemző művében, amikor Moritz *Anton Reiser* című regényét említette – s aki ismeri ezt a valóban rendkívüli írásművet, azt is tudja, hogy miért került szóba ez a regény: Moritz első ízben mutatott be egy alakot úgy, hogy a rá ható erők eredőjeként viselkedik a hős, eljutva – miként Deleuze fogalmazott – az állati és emberi közti zónába, ahol minden kiszámíthatatlanul és előre nem látható módon képzi az alakot. Ahogy a regény egy helyén írta Moritz: „Testünk szétrombolhatósága és testisége csak bizonyos rohamokban (Anfälle) válik eleve né – és előidézi, hogy megrettenünk saját magunktól, azáltal, hogy hirtelen érezzük, valami olyasminek véltük magunkat, ami valójában nem vagyunk, ám ehelyett valami olyasmik vagyunk, aminek lenni iszonyodunk.”<sup>17</sup>

A kérdés tehát az, ami körül Deleuze Bacon-elemzése forog: *miként tehetők a láthatatlan erők láthatóvá?* A kérdést úgy is megfogalmazhatjuk, hogy miként válhat ki-

fejzőbbé és plasztikusabbá az ember képe, ha és amennyiben ennek eltörlésén keresztül jut érvényre a mozgásban-lét ereje.

Deleuze válasza egyfelől az, hogy a testi humán/inhumán viszonylatai közé visszavetett ember, mint az irodalmi példa is mutatja, magán és magában éppen az elszenvedett (*pátosz*) hatására mutatkozik meg *szinte váratlanul önmagának*; ezt nevezte Bacon olyan véletlennek (*accident*), ami az elszenvedésben születő értelmet magán a képen engedi jelenvalóvá lenni. Így kerül maga elé a festő mint idegen, s magát a képen ebben az idegenségben ismeri fel, mint amitől tán maga is meglepődik, vagy amin éppen megütközik. Abba a térbe vetve, amit maga körül ismerni vélt, magára tekint mint fel nem ismertre. Ezt szolgálja a látszólag semleges tér és annak külső beavatkozással előállított tagolása, ami *olykor kinagyítja* a deformálódott testies létező erőit által nyomás alá helyezett részeit. Hasonlóképpen realitásszorzó elemnek tekinthetjük a nem valóság-hű *árnyékolást*, ami az alak egy más helyzetéből nyeri el formáját, s ennyiben megnehezíti, sőt megakasztja a kiállított ember körül kialakult térben történő orientációt. „A tér a figurának nem enged kitérőt, nincs mód a menekésre. Az alak vitális mozgása nem teremt kapcsolatot az inkább statikus térrel. Ez a diszkrepancia az alak és tér között a térbeli koordináció elvesztéséhez vezet.”<sup>18</sup>

Félreérténénk, ha itt egyszerűen az alak *izolációjáról* beszélünk, ez az izoláció éppen a bemutathatóságban, azaz a portré eredeti szándékában rejlett. Itt sokkal inkább arról van szó, hogy maga elé kerüljön, amit a kép tektonikája és az alakban és az alakon munkáló erőik idéznek elő, míg minden *védekezés* lehetetlenné válik.

A destruált portrén az ember képe úgy tűnik ki, mintha az ember maga elől igyekezne kitérni, ám állandóan és elkerülhetetlenül önmaga foglya marad, újra és újra maga előtt válik védtelenné és kiszolgáltatottá, hiszen már nem védi az arc.

## ■ JEGYZETEK

1. Fabrice Hergott: *Face to face*. Beaux Arts Magazine, Centre Georges Pompidou, 1996. 147. 56.
2. Johann Heinrich Füssli: *Aphorismen über die Kunst*. Hrsg. E. C. Mason. Schwabe Verlag, Basel, 2012. 113.
3. Vö. Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik* (1778). In: *Lichtenbergs Werke in einem Band*. Hrsg. H. Friederici. Aufbau Verlag, Berlin, 1982. 251. skk
4. Vö. Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Hrsg. K. Riha – C. Zelle. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1991. 34.
5. Max Picard: *Die Grenzen der Physiognomik*. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1937. 71.
6. Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Das Jahr Null – Gesichtlichkeit*. In: *Bildlichkeit*. Hrsg. Volker Bohn. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990. 430. skk. (Részlet a *Mille Plateaux*-ból.)
7. „...a tapintás képes felfedezni ezt a teret, és meg tudja tanítani a többi érzékszervet arra, hogy érzeteit az e térben lévő testekre vonatkoztassa.” Étienne Bonnot de Condillac: *Értekezés az érzetekről*. (Ford. Erdélyi Ágnes) Magyar Helikon, Bp., 1976. 88.
8. Hans Jonas: *A látás nemessége. Érzékfenomenológiai vizsgálódás*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. (Ford. Menyes Csaba) Kijarat Kiadó, Bp., 2002. 119.
9. Vö. Johann Gottfried Herder: *Plastik* (1778). In: *Klassik und Klassizismus*. Hrsg. Helmut Pfotenhauer. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995. 11. skk. „Raum, Winkel, Form, Rundung lerne ich als solche in leibhafter Wahrheit nicht durchs *Gesicht* erkennen; geschweige das Wesen dieser Kunst, *schöne* Form, *schöne* Bildung, die nicht Farbe, nicht Spiel der Proportion, der Symmetrie, des Lichtes uns Schattens, sondern *dargestellte, tastbare Wahrheit* ist.” I. m. 21. Herder esztétikai jelentőségének újraértékeléséhez lásd Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008, valamint N. Largier: *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*. Modern Language Notes 2010. 3. 536–551.
10. Ennek a *prezencia* iránti igénynek és vágyakozásnak szószólója – főként Nancyt értelmezve – Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*. Suhrkamp, Berlin, 2012, különösen 240–260, valamint 332–351.
11. „A figuratív tárgynak az idegenszerhez való áthatóbb és erőszakosabb közelítésére tett kísérlet.” David Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*. In: *Porträt*. Hrsg. R. Preimesberger et al. Reimer Verlag, Berlin, 1999. 440.
12. Vö. Harry Bellet: *Life on the Edge*, valamint Heinz Peter Schwerfel: *Of Flesh and Blood*. Beaux Arts Magazine, Centre Georges Pompidou, 1996. 147. 6–44.
13. Vö. Bernhard Waldenfels: *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hrsg. G. Boehm et al. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008. 56–57.
14. Vö. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. (Übers. J. Vogl) Fink Verlag, München, 1995. 31.
15. Vö. uo. 62. skk.



16. Ennek kapcsán fogalmazta Oskar Bätschmann: „Das neue Problem kreist um Bewegungen, um aufeinander abgestimmte Schwingungen, um den Rhythmus als die verbindende Einheit für Körper, Farben, Fläche und Raum. Entsprechend wird *die Raumbildung durch die Körper* [kiemelés tőlem – B. B.] reduziert und die Fläche als Trägerin der rhythmischen Bewegung aufgewertet.“ *Scheitern am Meisterwerk*. Neue Zürcher Zeitung, 2000. jan. 24. (a zürichi Svájci Művészettudományi Intézetben tartott előadás szerkesztett változata), valamint Deleuze: i. m. 46.
17. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. In: *Uő: Werke in zwei Bänden*. Hrsg. Jürgen Jahn. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1981. 261.
18. Invar Hollaus: *Francis Bacons Selbstbildnisse: Der Rausch der Vitalität*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 2003. 3. 418.

