

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 belefúródik 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). Kafkához 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 tárgyával. 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 hústömeként” 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. Györfly 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 gyermekkor óta 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 elkülöníthetlenségének a zónája? Állíthatjuk-e objektív módon, hogy a fej is csupán hús (ahogy a hús lélek)? Hiszen nem a fej áll a legközelebb a csontozathoz 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 szemüreg nélküli húsdarabként tudta megfesteni magát.¹⁸ A fej-hús viszony Bacon életművében intenzív fejlődésen megy keresztül, és egyre bensőségesebbé válik. A hús először (egyrészt az eleven testtel, másrészt a csonttal szemben) a szélére van rakva a porondnak vagy a korlátoknak, ahol az fej-Alak tartózkodik; másrészt ott van a sűrű húszuhatag is, amely az esernyő alatt saját arcától megszabaduló arcot körül fogja. A pápa szájából kiszakadó kiáltásnak, a szeméből áradó szájalomnak a hús a tárgya (45. kép). Később a húsnak is feje lesz, amellyel megszabadulhat a keresztől 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 húsba. 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.”