

_____ Obraz - malarstwo, film, fotografia

Anna Szyjkowska

Intermedialność jako sztuczna struktura wydobywania znaczeń – na przykładzie *Ostatniego tanga w Paryżu* Bertolucciego i malarstwa Francisca Bacona

Dlaczego wciąż znajdują się tacy, którzy chcą pisać o obrazach Francisca Bacona? Mogłoby się здаwać, że są to reprezentacje, o których nie chce się mówić. I może właśnie to jest przyczyną. Objawia się tu terapeutyczna rola pisma. Jak pisze Ernst van Alphen, wobec obrazów Francisca Bacona „ja” na chwilę się zatracza. Stąd może owa potrzeba stworzenia chociażby konstruktywnego opisu owej dekonstrukcji. Metoda van Alphen ma charakter afektywny, opisuje on wbrew zdystansowanemu dyskursowi krytyków sztuki uczucie paraliżu, które obejmuje go wobec obrazów Bacona. Skąd się ono bierze? Van Alphen mówi o skierowaniu przemocy obrazów na odbiorcę, o ich rozpraszającej sile.

Sztuka współczesna przyzwyczaiła nas do znoszenia dystansu, wciągania w dialog, pozbawiania fundamentów, swojej odmowy wobec roli mentora i autorytetu. W obrazach Bacona znoszenie dystansu jest – jak zauważa van Alphen – niezgodą na oglądanie postaci na obrazach. Dodałabym, że Bacon w ogóle nie zgadza się na oglądanie jego obrazów, ma to być raczej bezpośrednia konfrontacja, znosząca tradycyjny podział na przedmiot i podmiot. W tym względzie doskonale się sprawdza intermedialna struktura zastosowana przez Bertolucciego w *Ostatnim tangu w Paryżu*. Odstania się tu zaskakujący dydaktyczny wymiar sztuki Bacona. Patrzenie jest zawłaszczające, reprezentowane postacie nie należą do nas, można w nie wejść za cenę chwilowej utraty siebie. Spojrzenie niszczy, rozbija obiekt – taką sugestię odczytuje van Alphen u Bacona. Wypowiedź ta jest zaskakująca i przypomina do złudzenia poglądy Lévinasa.

W dalszej części rozważań chciałabym sprawdzić, czy przeniesienie obrazu w intermedialną strukturę pozwala na pokonanie dystansu między obrazem a patrzącym. Teza, którą zamierzam zilustrować, brzmi następująco: umieszczenie jednego medium w drugim prowadzi do zatarcia granicy mię-

dzy fikcjami i rzeczywistością, dzięki któremu zaciera się dystans między odbiorcą i obrazem. W intermedialnej strukturze spojrzenie zostaje zwrócone nadawcy – poprzez kolejne odbicie w zwierciadle – i tym samym odbiorca zostaje wciągnięty w obraz.

Słowo „obraz” budzi tyle zainteresowania, co nieporozumień, dlatego mówiąc o obrazie, będę mieć na myśli znaczenie, które proponuje Hans Belting. Podkreśla on symboliczną wartość obrazu i jego złożone, podwójne zakorzenienie – w świecie wewnętrznym i zewnętrznym. Belting rozumie obraz jako wynik kolektywnej i zbiorowej symbolizacji i uważa, że jest on zawsze pojęciem antropologicznym. Dwoistość obrazu jest dwoistością człowieka. Obraz malarski czy obraz filmowy stanowią próbę odzwierciedlenia naszego obrazu rzeczywistości. „Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, a priori ujmowane przez nas w obrazach”¹ – pisze Belting, a jego słowa można by odnieść do dzieł Francisca Bacona. Obraz jako pojęcie antropologiczne, wskazujące na sposób czytania świata, zbliża nas do bezpośredniego odczytywania znaczeń, do traktowania malarstwa jako rodzaju narracji, która opowiada o doświadczeniach ciała. Dlatego chciałabym poruszyć problem relacji ciała i przestrzeni, a także relacji przestrzeni i obrazu.

W zetknięciu z intermedialną strukturą odbiorca zostaje wciągnięty w przestrzeń obrazu, ponieważ przestrzeń ulega zrelatywizowaniu aż po swoje granice. Intermedialność, czyli w wypadku omawianych przykładów umieszczenie obrazów malarskich w obrazie filmowym, jest podobnym zabiegiem do znanego z wielu klasycznych dzieł umieszczania w przedstawianej na obrazie przestrzeni lustra, które jest kolejnym odbiciem odbicia, reprezentacją reprezentacji, a więc jeszcze bardziej oddala rzeczywistość, czyniąc ją niebezpiecznie umowną.

Malarstwo Francisca Bacona stanowi bardzo konsekwentną narrację posługującą się językiem form i kolorów, które można uznać za część tego, co malarz nazywa sztuczną strukturą. Sztuczną strukturę najłatwiej chyba opisać jako wewnętrzną przestrzeń obrazu. Tworzą ją nie tylko środki malarskie, może ją również stanowić obraz dla zawartego w nim innego obrazu. Tak dzieje się w przypadku filmu Bertolucciego *Ostatnie tango w Paryżu* i obrazów Francisca Bacona. Film, zamykając w sobie, czyli w sztucznej strukturze swoich technicznych środków, obraz, tworzy „zewnątrze”, „ciało”, wydobywa uśpioną rzeczywistość ze swojego submedium.

Dlaczego „uśpioną”? – można by spytać. Dlatego, że z czasem przyzwyczailiśmy się do niektórych obrazów malarskich, do sposobu, w jaki na nas działają. Właśnie wtedy straciły one swoją moc, przestały nas „wciągać” w swoją rzeczywistość, a tym samym stały się dla nas mniej rzeczywiste.

Intermedialność pozwala niekiedy na odnowienie mocy obrazów, aby mogły na nowo zaskoczyć widzów. Jest ona bardzo ciekawym estetycznie zjawiskiem, w którym obrazy odbijają się od siebie i nawzajem cytują. Moż-

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 13.

na by ją porównać do „narracji szkatułkowej”. W tym wypadku jedno medium umieszczone zostaje w drugim, co budzi niepokój związany z poczuciem zacierania się granicy między fikcją i rzeczywistością, a także granic między różnymi fikcjami. Obrazy, zawierając w sobie inne obrazy, otwierają przestrzeń, która zaczyna straszyć bezkresem – podobnie jak odbijające się w sobie lustra. Ów niepokój odświeża naszą percepcję i zmienia perspektywę oglądu. Obrazy, do których już się przyzwyczailiśmy, których ciągła agresja osłabiła naszą reaktywność, pojawiając się w innym otoczeniu, potrafią nas schwytać na nowo.

„Obrazy utraciły dzisiaj swoje uprzywilejowane miejsca, w których czekały na nasze spojrzenie. Właśnie dlatego żądamy dla nich – pośród natłoku nowych dróg komunikacji – nowego miejsca spotkania. (...) Nowe media są często niczym innym jak na nowo wyczyszczonym lustrem wspomnień, w którym stare obrazy przeżywają w inny sposób aniżeli w muzeach, kościołach i księżkach”².

Nie chodzi tu jednak tylko o wyzwalanie nowego sposobu percepcji przez pokazanie obrazu malarskiego w innym kontekście, lecz także o moc samego spojrzenia, które wciąż poszukuje dla siebie nowego medium.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad twórczością Francisca Bacona. Najbardziej znany był oczywiście ze skandalizującej serii *Papieży i Ukrzyżowań*, jak również z fascynacji mięsem, o którym mówił: „Tak, bo to my jesteśmy potencjalną sztuką mięsa, kiedy wchodzę do sklepu mięsnego, zawsze myślę sobie, jakie to dziwne, że nie wiszę tam zamiast zwierząt”³. Mięso stanowiło dla Bacona bodziec do refleksji, ale też fascynowało go swoją fakturą i kolorem, walorami czysto estetycznymi. Inspirował się barwami ludzkiego gardła przy różnych schorzeniach, zdjęciami Muybridge’a i kliszami rentgenowskimi dzieci dotkniętych paralizem. Malował samotne postacie o konwulsyjnie wykrzywionych twarzach. O portretach pędzla Bacona mówi się również (Françoise Monnin), że odkrywają przestrzeń w zawieszeniu *to be and not to be* oraz że do fragmentaryczności Picassa i płynnych linii Giacomettiego Bacon dodaje swoją własną jakość – natychmiastowość.

W malarstwie Bacona zasadę stanowi konfrontacja bytu i jego unicestwienia. Teatralna, przeestetyzowana forma zderzona zostaje z dosłownością fizyczności, z czego powstaje kontrast uwypuklający rozdarcie człowieka w świecie. Teatralizacja nie służy oddaleniu rzeczywistości, to właśnie steatralizowanie pomaga uwypuklić pewne cechy osoby lub rzeczy. Przedstawienie tego, co realne, polegało dla Bacona na umiejętności pokazania w obrazie energii. Faktycznie, patrząc na jego obrazy, trudno nie odczuć ogromnego ładunku siły. Ową siłą jest być może odwrócenie, w którym – jak pisze van Alphen, „reprezentacja nie jest życiem, za to życie ukazane jest jak kompletna reprezentacja”⁴.

² Ibidem, s. 62.

³ Cyt. za: D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem*, przekł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

⁴ E. van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, London 1992/1998, s. 14 (cytaty, o ile nie podano inaczej, w przekładzie A.Sz.).

Pomysł Bertolucciego, aby „umieścić” malarstwo Bacona w obrazie filmowym, a mianowicie w *Ostatnim tangu w Paryżu*, wydaje się nadzwyczaj ciekawy i trafny. Z tego też powodu próbę prześledzenia przenikania się wątków malarskich i filmowych, a także analizę problemu relacji ciało–przestrzeń i próby jego artystycznego rozwiązania podejmują w tym tekście w odwołaniu do tego filmu. Warto jednak zauważyć, że również w filmie *Marzyciele* przestrzeń odgrywa niebagatelną rolę. Jej charakter jest tam jednak zupełnie inny, nie zostaje ona poddana tak silnemu steatralizowaniu i „służy” wydobywaniu innych wątków. Stąd decyzja, aby omówić przenikanie się obrazów malarskich Francisca Bacona w odniesieniu do *Ostatniego tanga w Paryżu*, które podejmuje z twórczością brytyjskiego malarza bezpośredni dialog.

Francis Bacon umieszczał na swoich płótnach odniesienia do różnych rzeczywistości, a także wprowadzał napięcie między sztuczną strukturę, którą można rozumieć jako język malarski, a temat, czyli ujętą rzeczywistość. Ta sztuczna struktura towarzyszy zarówno obrazom Bacona, jak i filmowi Bertolucciego. Można odnieść wrażenie, że w wypadku filmu jest jeszcze mocniej odczuwalna – za pośrednictwem zachowań, które w sposób niedosłowny naśladują życie, a także gestów i dialogów, które zmierzają w stronę przeestetyzowania. A jednak w filmie pozostaje wyraźnie widoczna „brutalność faktu” i znowu estetyzacja stanowi jej uwypuklenie.

Na portretach Bacona widzimy twarze wykrzywione krzykiem rozkoszy i bólu, postacie ujęte w chwili kryzysu. Wyglądają, jakby krzyczały do nas z płótna, krzyk wydobywa się przez otwarte szeroko usta, kolory i wykrzywienia. Wszystko, czego próbujemy nie zauważać i co spychamy na margines życia, staje się głównym tematem obrazów; dlatego z taką siłą przyciągają one uwagę.

„To jest doznanie natury fizycznej. Nagle czujesz, że ktoś ciągnie cię za rękaw i każe patrzeć, czy też raczej wlepić wzrok w to, co namalowane. Tak wpada się w obraz. Tak zostaje się przez obraz schwytanym”⁵.

W owym „schwytaniu przez obraz” faktycznie musi być coś symptomatycznego, co zauważy Dariusz Czaja, najpierw opisując swoje własne doświadczenie, a następnie odnosząc się do podobnych doświadczeń i świadectw wielu innych, co ciekawe, Polaków, skonfrontowanych z malarstwem Bacona. W obliczu przytoczonych przez Czają opisów, pytania i konstatacje Sylwestra brzmią nieśmiało i nad wyraz ostrożnie:

„(...) w twoich obrazach dostrzegam jednak coś więcej. Ludzie patrząc na twoje postaci, zdają się dostrzegać chwile kryzysu, chwile uświadomienia sobie własnej śmiertelności, chwile odkrycia zwierzęcej strony natury – chwile poznania elementarnych prawd o sobie”⁶.

Można przecież powiedzieć, że dzieje się o wiele więcej. Nie wystarczy samo „dostrzeżenie chwil kryzysu” albo „dostrzeżenie chwil uświadomienia

⁵ D. Czaja, „Francis Bacon: ślady katastrofy”, w: *Konteksty. Michel Leiris. Życie – Antropologia – Sztuka* 2007, nr 3–4 (278–279).

⁶ D. Sylvester, *Rozmowy...*, op. cit., s. 80.

sobie własnej śmiertelności". Nie wystarczy tylko dostrzeżenie, gdyż mówimy o obrazach, które „ciągną nas za rękaw”, przez które czujemy się schwytani. Chodzi właśnie o samo uświadomienie sobie własnej śmiertelności i zwierzęcości albo raczej ich bezpośrednio odczucie.

Bohater filmu Bertolucciego znajduje się w takim granicznym momencie uświadomienia sobie śmiertelności. Historia jego romansu z główną bohaterką jest natomiast historią odkrywania zwierzęcej strony ludzkiej natury, pokonywania granic konwenansu, historią samotności i bliskości odbitej w krzywym zwierciadle. Francis Bacon mówi w wywiadzie z Sylvestrem: „(...) prawda wchodzi niekiedy przez dziwne drzwi do krainy zła z Louisa Carrola”⁷. Prawda może się wyłonić ze zniszczenia, degeneracji, degradacji, ukazać się w zwierzęcości, rozpasaniu, a nawet – jak to zostało wcześniej wskazane – w sztuczności.

Zderzenie bytu i nicości odczuwalne jest zarówno w obrazach Francisca Bacona, jak i omawianym filmie Bertolucciego. Diaboliczny spokój przestrzeni i przedmiotów podkreśla zawieszenie ludzkiego ciała w nicości. Świat przedmiotów, nienaturalnie opustoszały, ułożony, statyczny, niepokoi w zderzeniu z emocjami widocznymi na ciele postaci. Kolory, którymi wypełniona jest przestrzeń, często również nienaturalnie nasycone i jaskrawe, w dziwny sposób łączą się i wzmacniają krzyk lub grymasy twarzy bohaterów. Ów „pomarańczowy niby-spokój świata rzeczy” podrażnia zmysły, ukazuje się jako obojętność. Obojętność, która nie posiada winowajcy, jest zupełnie pusta, stąd krzyk na obrazach i na filmie również wydaje się jedynie pustką wypełnioną dźwiękiem, podobnie jak pustką wypełnioną przedmiotami zdają się pomieszczenia. Przestrzeń „nie gości” ludzkiego ciała, jest klątką, zamkniętym kręgiem, a poza nią nie ma nic.

Spójrzmy jednak, jak w niektórych scenach filmu toczy się gra między przestrzenią psychiczną i fizyczną, a także jakie gesty bohaterowie zarysowują w przestrzeni.

Na samym początku filmu razem z napisami pojawiają się dwa obrazy jako motto i zaproszenie do gry. Jeden przedstawia mężczyznę, Luciana Freuda *Portrait of Lucian Freud* (1964), drugi kobietę, *Study for Portrait (Isabel Rawsthorne)* (1964). On siedzi w fotelu w samej koszulce, ona jest ubrana, trzyma nogę na nodze. (Być może już tutaj – nawiasem mówiąc – wkrada się rozdzźwięk, który towarzyszy całości filmu: on zanurzony jest w naturze, ona w kulturze.) Bohaterowie filmu odsyłają do postaci, które pojawiły się na początku, przedstawione na portretach. Kobieta przypomina portret Rawsthorne, jednak Brando, w jasnobrązowym płaszczu, ukształtowany jest, można mniemać, na Bacona. (Bacon namalował kilka autoportretów w brązowym płaszczu i właśnie w nim najczęściej pojawia się wśród znajomych.)

Po obrazach, które są zaproszeniem do gry, w otwierającej scenie widzimy głównego bohatera. Jego twarz wyraża ból. Kamera filmuje, opadając na niego z góry, z perspektywy „spoza”, dodatkowo potęgując efekt przy-

⁷ Ibidem, s. 63.

gniecenia, wewnętrznego rozdygotania, poczucia niestabilności i rozkołysania losu. Krzyk: „fuckin’ god!” zagłuszany jest rytmem przejeżdżającego metra. On zakrywa uszy, gest ten odnosi się do tego, co na zewnątrz – hałasu metra, ale jednocześnie jego teatralność i wpisany weń tragizm natychmiast odsyłają również do wewnętrznej sytuacji bohatera. Sugerują chaos wewnątrz niego samego. Toczy się gra przenikania zewnętrznego z wewnętrznym. Kiedy bohater krzyczy, wagony metra przejeżdżają w hałaśliwym rytmie.

W *Commitment and Conflict* Wieland Schmied pisze o fascynacji Bacona krzykiem, formą otwartych ust, które artysta obsesyjnie próbował uchwycić w *Papieżach*. Mówił o tym wysiłku, że zawsze chciał móc malować usta tak, jak Monet malował zachody słońca. Schmied zwraca uwagę na to, że krzyk na obrazach Bacona zostaje wzmocniony i odbity echem przez otoczenie. W otwierającej scenie filmu intencją Bertolucciego również mogło być zintensyfikowanie krzyku przez hałas metra. Łatwo też w tym wypadku o skojarzenie z innym malarzem – Edwardem Munchem, a w szczególności oczywiście obrazem *Krzyk*. Patrząc na to dzieło, można odnieść wrażenie, że krzyk odmienia przestrzeń, zakrzywia ją, zmienia się w drogę.

Schmied pisze również o krzyku u Bacona, gdyż malarz często stwierdzał, że przypisuje do niego wielką wagę. Zyskuje on w jego dziele pierwotną jakość, ponieważ jest świadkiem bólu nie do zniesienia. Może jednocześnie wyrażać fizyczny ból oraz tęsknotę za zbawieniem. Mamy tu do czynienia ze zderzeniem cielesnej dosłowności i strachu przed pustką, nicością, który pochodzi jakby z innego wymiaru. Krzyk stanowi zarazem dopełnienie przeznaczenia. Schmied zauważa, że to podstawowa forma ludzkiej wypowiedzi⁸, nie w sensie najbardziej elementarnej, pierwszej i najłatwiejszej, ale raczej tej, do której powracamy, kiedy przestrzeń wyrzuca nas poza siebie, kiedy przestrzeń psychiczna, nasze myśli okazują się niemożliwe do umieszczenia w trzech wymiarach i skazują nas na wygnanie. Czy krzyk jest więc powrotem do natury? Być może raczej jest wyrazem tej tęsknoty, tęsknoty za stanem nieświadomości, który nie wyrwa z przestrzeni, nie wykorzenia. Krzyk wydobywa się z ciała w przestrzeń otwartymi szeroko ustami, przez które można spojrzeć jak przez okno w korytarz prowadzący wprost do ludzkich wnętrzości. Niewidzialny, a na obrazach Bacona również niesłyszalny, krzyk jest świadectwem bólu. Krzyk nieubłagalnie prowadzi nas do ciała, zagubionego między przestrzenią fizyczną a psychiczną. W filmie Bertolucciego i na obrazach Bacona przestrzeń psychiczna i fizyczna ukazane są jako nierozdzielne, jako nałożone na siebie siatki; to oczywiście ludzka perspektywa.

Łatwo pokusić się o zinterpretowanie krzyku w otwierającej scenie *Ostatniego tango w Paryżu*, jako nawiązującego do tego, który wydajemy z siebie z chwilą pojawienia się na świecie. Pierwsza scena stanowi w takiej

⁸ W. Schmied, *Francis Bacon: Commitment and Conflict*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2006, s. 21.

interpretacji narodziny bohatera. Narodziny jako początek czegoś nowego po przezwyciężeniu kryzysu – i śmierć, gdyż bohater obumarł duchowo, po tragedii, która miała miejsce w jego życiu. Szuka on jedynie zapomnienia i ucieczki od bólu w przyjemności. „To krzyk jest pierwszym znakiem życia, kiedy przychodzimy na świat i mimo że może się również łączyć ze śmiercią, skojarzenie z narodzinami pozostaje zawsze obecne”⁹ – pisze o dwoistym znaczeniu krzyku Schmied. Na koniec stwierdza: „W istocie, krzyk jest wołaniem o przestrzeń”¹⁰.

Ta konstatacja potwierdza jedynie, że przestrzeń odgrywa w malarstwie Bacona bardzo ważną rolę. Często przedstawiana jest w powtarzający się, zeschematyzowany sposób. Nawet, gdy jest to przestrzeń otwarta, nie ma się wrażenia otwartości. Przestrzeń obrysowana kształtem okręgu zamyka namalowane na obrazach postacie. Co więcej, odnosi się wrażenie, że dusi je ona i ogranicza. Przestrzeń, która zaciska się jak pętla wokół postaci na obrazach Bacona, symbolizuje ich kryzysową sytuację. Podobnie jak w przypadku bohatera *Ostatniego tanga w Paryżu*, odzwierciedla zarówno fizyczne, jak i psychiczne uwięzienie.

Jednak czy faktycznie krzyk jest wołaniem o przestrzeń? Być może, ponieważ jesteśmy zawsze na zewnątrz, zamknięci w sobie – w ciele; krzyk jest próbą wylania siebie na zewnątrz. Jak na obrazie Muncha krzyk miałby być naszą ścieżką, drogą na zewnątrz, a jednak wciąż prowadzi z powrotem do siebie.

Przestrzeń stanowi najciekawszy wspólny problem twórczości Bacona i omawianego filmu Bertolucciego. Problem ludzkiego ciała w przestrzeni jest o tyle palący, że jest to ciało myślące, a więc wytwarzające swoją własną wewnętrzną przestrzeń. W tym momencie jednak pojawia się od razu kwestia owego tradycyjnego rozróżnienia na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną, które z coraz większym trudem próbuje się utrzymać.

A jednak w odniesieniu i do filmu Bertolucciego, i do twórczości Bacona można mówić o problemie przestrzeni wewnętrznej i przestrzeni zewnętrznej. Konflikt i kontrast pomiędzy tymi dwiema sferami widać „gołym okiem”. Przestrzeń pokoju zostaje przygotowana do tego celu niczym teatralne dekoracje.

Zarówno w filmie *Ostatnie tango w Paryżu*, jak i twórczości Bertolucciego linia przecina pokój po okręgu. Wnętrze jest prawie puste, ciemnawe. Jego statyczność stanowi żywy kontrast z impulsywnymi gestami i zachowaniami bohaterów. Zaburzenie przez ich gesty linii prostych rodzi niepokój. Spokój rzeczy, podobnie jak hałas metra w pierwszej scenie, tym razem przez kontrast, a nie wzmocnienie, uwypukla chaos w świecie postaci. Tworzy się przepaść między światem ludzi i rzeczy. Świat rzeczy jawi się jako uporządkowany, łatwy do uchwycenia, w którym każdy przedmiot ma swoją funkcję. Świat ludzki wydaje się irracjonalny. W filmie kontrastowi temu

⁹ Ibidem; „It is [the scream] the first sign of life on entering the world, and though it may also be linked with death, the association with birth is always present”.

¹⁰ Ibidem, s. 22: „In essence, the scream is a cry for space”.

może służyć wykorzystanie przestrzeni wyposażonej w zaledwie kilka niezbędnych mebli: łóżko, stół i fotel.

Bardzo podobna jest tonacja filmu i obrazów – przewaga pomarańczowego – w filmie, szczególnie w scenach, gdzie Jeanne i Paul się mijają – jasne i zimne szarości, lodowa biel, czerwone akcenty w połączeniu z miękkimi brązami, biel zabarwiona błękitem i różem. Kolejnym wspólnym motywem wizualnym jest rozmazanie lub zniekształcenie twarzy postaci. W filmie efekt ten często osiąga się dzięki umieszczaniu ich za matowym szkłem, często pojawiają się też lustra, okna, odbicia, zamazanie. Niekiedy wystarczy nienaturalny grymas aktora. Wygląd bohaterów ulega więc zniekształceniu, zmianie, zatarciu.

Ludzie, pozostając w nieustannym ruchu w przestrzeni i czasie, łatwo zmieniają wygląd. Fakt ten dodatkowo podkreśla statyczność przestrzeni, w której się znajdują. Rozmazują się w niej niekiedy, rozplývają, znikają. Jednocześnie jednak w niektórych scenach filmu wyraźnie przedstawiony zostaje widok na przestrzeń z psychicznej perspektywy bohaterów, kiedy przestrzeń zaciska się wokół nich jak dusząca pętla. Wskazują na to okrąg, który zarysowuje kształt pokoju, pierwsza scena, gdzie krzyżującego bohatera objeżdżają wokół samochodu, i scena tanga, w której przestrzeń wokół bohaterów wiruje wraz z tańczącymi parami.

Ta klamra kompozycyjna ukazuje również oddalenie obu postaci od ogólnie obowiązujących norm, ich wyobcowanie ze świata zarówno rzeczy, jak i ludzi.

Co tak bardzo może oddalać nas od obu tych światów, co może nas zamykać? Odpowiedź wydaje się aż nazbyt prosta – ciało umieszczone w przestrzeni pośród ludzi i przedmiotów, ciało, w którym jesteśmy i którym jesteśmy. Hannah Arendt pisała w jednej ze swoich książek, że w momentach fizycznego bólu i przyjemności człowiek pozostaje skonfrontowany z sobą samym, samotny wobec wewnętrznej burzy własnych organów, od której nie może uciec.

Tak się właśnie składa, że uczucia eksplorowane zarówno przez malarza, jak i reżysera to przede wszystkim przyjemność i ból – bezpośrednio związane z cielesnością, nieprzefiltrowane przez intensywność przemyśleń, przyzwyczajenia, kulturę. Przyjemność i ból łączą się z tematem zwierzęcości człowieka. Człowiek rzuca się w swojej egzystencji jak w klatkę, a uniwersalne uczucia bólu i przyjemności nie łączą, ale dzielą obcych sobie bliskich. Bariera ciała okazuje się niekiedy niemożliwa do pokonania.

Wspólnym dla filmu i obrazów motywem symbolizującym zwierzęcość jest klatka, która wskazuje również na ograniczenie, uwięzienie i kryzys bohaterów. Winda, która zawozi Jeanne do ich wspólnie odwiedzanego mieszkania, wygląda właśnie jak klatka. Patrzymy na windę od zewnątrz i widzimy Jeanne za metalowymi prętami. Paul i Jeanne nawzajem odkrywają w sobie zwierzę w trakcie romansu. W filmie znajduje się kilka scen wyraźnie podkreślających ten motyw. Są to sceny miłosne, w których bohaterowie przywołują odgłosy i zachowania zwierząt, a także scena, kiedy Jeanne wchodzi do mieszkania, po pierwszym zbliżeniu, jak kotka.

Wspólnym motywem dla obu twórców jest naturalizm, ale też zachłyśnięcie się tematem upadku, gnicia, przemijania. Wskazuje na to odnalezienie szczura w łóżku, spotkanie ze staruszką, która płucze sztuczną szczękę, scena, w której Jeanne korzysta z toalety, i pokazanie krwi w łazience, gdzie żona Paula popełniła samobójstwo. Krew w jasnej łazience, wyłożonej białymi kafelkami, silnie przywodzi na myśl tak często przywoływaną przez Bacona rzeźnię.

Zwierzę nigdy nie daje nam spokoju. Sztuka nieustannie jest przez nie nawiedzana, jak ujął to Gilles Deleuze. To stwierdzenie rozbraja prostotą, paradoksalnie jednak trudną do pojęcia. Ten właśnie temat sprawia, że film dziś nadal jest interesujący, mimo że ucichła fala kontrowersji, a kino przyzwyczaiało nas do jeszcze większego demaskatorstwa czy ekshibicjonizmu. Demaskatorstwo Bertolucciego i Bacona ma jednak inny charakter; tropi przestraszone zwierzę w człowieku i w sztuce, obnaża, żeby coś pokazać, a nie tylko szokować lub gorszyć.

Jednocześnie obraz przedstawiony w *Ostatnim tangu w Paryżu* można oglądać jako portret samotnego mężczyzny lub samotności egzystencjalnej. Paul mówi w jednej ze scen, jakby na potwierdzenie takich przypuszczeń: „You won't be free of being alone until you die” („Nie uwolnisz się od samotności aż do śmierci”). W odniesieniu do motywu takiej samotności, która nie przestaje istnieć nawet w najbliższym fizycznym kontakcie, warto może przedstawić fragment myśli Lévinasa, który z pozoru bardzo odległy od sfery, po której się poruszamy, zdaje się dotyczyć podobnych miejsc w odniesieniu do tematu samotności. Lévinas ujmuje to następująco:

„Wszystko można między bytami wymieniać oprócz istnienia. W tym sensie być to izolować się poprzez istnienie”¹¹.

We wspólnej przestrzeni zawsze oddziela nas od siebie ciało, które odbywa własną podróż przez wymiary, w swoim własnym czasie. Ból i przyjemność znowu mogą jedynie z fizyczną dosłownością przypominać, że jesteśmy w sobie sami, zupełnie sami; pomimo wielości obrazów lub głosów nikt nas nigdy nie odwiedzi w ciemnej jaskini naszej cielesności. Ciało szarpane przez przestrzeń przypomina nam, że nie posiadamy nawet samych siebie. Wystarczy odczucie bólu i zostajemy strąceni jakby poza siebie, a fizyczne cierpienie zastępuje wszystkie myśli.

Przemoc i seks przeplatają się ze sobą w filmie Bertolucciego, podobnie jak na obrazach Bacona, przedstawiających zapaśników, a inspirowanych zdjęciami Muybridge'a. Mamy do czynienia z założeniem pewnego wykrzywienia, przejścia w przerysowanie, które przez odejście od rzeczywistości tym mocniej ją odsłania. „Moim celem jest zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego wyglądu, ale zniekształcenie to musi być zapisem ewokującym wygląd”¹² – mówi Bacon.

¹¹ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 24.

¹² Cyt. za: D. Sylvester, *Rozmowy...*, op. cit., s. 40.

Stwierdzenie takie można również odnieść do obrazu czy też portretu filmowego. Zniekształcenie, „wypaczenie” postaci pozwala nam uchwycić w tym przerysowaniu właśnie to, co znaczące.

„Kiedy przetwarzasz rzeczywistość, powstaje forma lub obraz o szczególnej sile obecności. Porusza nas to nie tyle przez żywość, jakiś rodzaj wielkości czy cokolwiek innego, ile przez odczucie formy”¹³.

Forma, sztuczna struktura, pozostaje tym, co jest bardzo silnie odczuwalne zarówno w obrazach Bacona, jak i obrazie filmowym Bertolucciego. Technika intermedialna użyta przez reżysera sprawia wrażenie, jakby skrzytał on z przepisu Bacona na sztuczną strukturę ujmującą rzeczywistość, a jednocześnie otwierającą w nieskończoność przestrzeń fikcji. W filmie Bertolucciego problem ciała i przestrzeni zostaje uchwycony w podwójnym odbiciu, w nieskończonej przestrzeni odniesień, którą ukazuje sztuczna struktura intermedialności. Wszystkie te odniesienia rodzą poczucie głębokiego zagubienia w przestrzeni i ciele. W dyskursie kształtowanym przez obrazy Bacona lub styk obrazów malarskich i medialnych omówiony w tym artykule, łatwo się zagubić, jak wspomina przywołany wcześniej van Alphen. Mamy bowiem do czynienia nie tylko ze zniesieniem dystansu między obrazem a odbiorcą, lecz także z rozproszeniem swojego obrazu u odbiorcy. Za tymi autodestrukcyjnymi gestami kryje się tęsknota, aby okazały się niemożliwe; nawet kiedy ową dekonstrukcję nazywamy siłą prawdy lub odwagą, pragnieniem ludzkiego umysłu pozostaje całość. Są to jednocześnie gesty wskazujące na zawłaszczający wymiar reprezentacji, jednak włączone na stałe w dyskurs stają się trudne do zniesienia dla umysłu.

Analizując obrazy Bacona i film *Ostatnie tango w Paryżu*, można przyjąć dwie różne konkluzje – że celem obrazów obu twórców sytuacji było ukazanie rozbicia jednostki/podmiotu lub uwidocznienie niebezpieczeństwa sytuacji rozbicia. Być może pierwsza wersja jest tylko dla odważnych albo dla tych, którzy chcą zobaczyć, jak świat płonie.

Intermediality as an Artificial Structure for Eliciting Meaning – On the Example of B. Bertolucci's *Last Tango in Paris* and the Paintings of Francis Bacon

The present article poses the question concerning the possible consequences of transposing paintings into an intermedial structure. It purports that this transposition enables the transgression of the distance between the painting and the spectator, and that it leads to a blurred border between fiction and reality by placing one medium within another. The problem of the relations between body, space and image is presented. In confronting the intermedial structure, the viewer becomes grasped by the picture, as space becomes arbitrary and relative.

¹³ Ibidem, s. 172.

The analysis of this intermediality is based on the example of Francis Bacon's paintings and Bernardo Bertolucci's film „Last Tango in Paris”. The artificial structure appears as an important tool in both Bacon's paintings and Bertolucci's film. The intermedial technique used by Bertolucci somewhat takes Bacon's advice to make use of artificial structure in the process of grasping reality, while simultaneously opening the realm of fiction. The problem of body and space is also present in the domain of intermedial relation. This phenomenon shows and highlights the condition of the subject, who becomes lost in reality.