

Képretorikai alakzatok a művészetértelmezésekben és a kiüresedett transzcendencia

„...a mű mint fenomén nem tárgyi természetű [...] Vagyis a mű nem merül ki tárgylétében, határok között megjelenő bár, de empirikus meghatározottságáról leválik, és mértékét önmagából veszi, önmagára irányul. A műalkotásban tehát semmiképp nem annak tárgyszerűségével, de nem is csak dolog mivoltával van dolgom, hanem magával a világgal.”¹

(Gálosi Adrienne)

Az ember és a világ viszonya sohasem harmonikus, hanem mindig problematikus, mert sem a szubjektum nem ismerheti meg önmagát végérvényesen, sem az objektum nem tárható fel és sajátható el véglegesen – írja Földényi F. László a fiatal Lukács György dráma- és művészetelméletével foglalkozó művében.² A szubjektum–objektum elkülönülésének kérdése a modern korban is különféle kontextusban, reprezentációban jelenik meg, és sokszor önfelszámoló jelentésképzésben ölt formát. Földényi értelmezésében (amint ezzel több munkájában is foglalkozik) e szétválásnak a folyamatát és következményeit a kor műalkotásai kifejezően láttatják, sokszor az elidegenedés szimbolikáját működtetve. Azt is mondhatjuk, a műalkotások, különösen pedig a festmények elemzése lehetővé teszi annak a heideggeri törekvésnek a megvalósítását, hogy „a művészetről való gondolkodást mint léttörténeti fordulat lehetőségét”³ vizsgáljuk.

Először is annak hatására, hogy felszámolódnak a nyelv klasszikus paradigmái, így a nyelv és a világ, a nyelv és a szubjektum között fennálló viszony, egy narratív fordulat jön létre, a szubjektum kinyilatkoztatásának már nem a nyelv az egyedüli és végérvényes közege. A 60-as évektől kezdődően lényeges elmozdulás figyelhető meg a nyelv fogalmának értelmezésében, ami részben azzal magyarázható, hogy a különféle szövegek elemzésében a szerzőről a szö-

vegre tevődik a hangsúly, részben pedig azzal, hogy a szöveget a maga intertextuális és intermediális összetettségében kezdik el vizsgálni, azaz új megvilágításba kerül a szöveg és szöveg, szöveg és kép viszonya. A kép tehát nemcsak mint esztétikai minőség, hanem mint a verbális és vizuális narráció kérdése, illetve ezek egymáshoz való viszonya kerül előtérbe. A szöveg és kép egymást kiegészítő vagy legalábbis egymást feltételező kapcsolatára az utóbbi évtizedek során számos szerző felhívta a figyelmet. Ezt sok esetben a vizuális kultúrában bekövetkezett változások tették érthetővé, amelyek a műalkotások medialitásának bizonyos kérdéseivel kerültek összefüggésbe, mivel „a képek és a szövegek interakciója konstitutív a reprezentációt tekintve”⁴

Thomka Beáta a *Narratívák I. Képelemzés* című kötetéhez írott előszavában rámutat arra, hogy a verbális és a vizuális narráció kapcsolódási pontjainak vizsgálata már a strukturalisták óta foglalkoztatja az irodalomelméletet, „az elbeszéléselemélet kutatói a 90-es években saját tapasztalataikat a vizuális narráció terepére is átvitték, a strukturális és szemiotikai kutatások eredetileg is érdeklődéssel fordultak a vizuális narráció felé”⁵ Hans-Georg Gadamer idézve pedig a képzőművészeti alkotások és az irodalmi szövegek olvasásmódja, azaz a képolvasás és a szövegolvasás közötti párhuzamra utal. Gadamer szerint „a képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulunk látni”, hiszen a művet, a szépirodalmi és a képzőművészeti alkotást egyaránt „mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk”, és éppúgy „»olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni”⁶

A szöveg terében megjelenő képzőművészeti alkotások vagy ezek interpretációja ez alapján a nem nyelvi alapú történetleírást egy külön diskurzussal egészíti ki. Gottfried Boehm *A képleírás*⁷ című szövegében a nyelv

1 GÁLOSÍ Adrienne: „Alkalom komoly életre.” Bacsó Béla: „Az eleven szép”. Filozófiai és művészetelméleti írások = *Jelenkor*, 2008, 12. sz., 1427.

2 FÖLDÉNYI F. László: *A fiatal Lukács dráma és művészetelmélete*. Bp., Magyar Színházi Intézet, 1979, 39.

3 BACSÓ Béla: „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Bp., Kijárat, 1999, 159.

4 VARGA Tünde: *Képszövegek = Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003, 203.

5 THOMKA Beáta: *Képi időszervezetek = Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, ford. HARTVIG Gabriella et al., Bp., Kijárat, 1998, 7.

6 Uo., 9.

7 BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és nyelv határaitól*. Ford. RÓZSAHEGYI Edit = Uo., 19–36.



Francis Bacon,
Triptych,
1976,
New York,
Sotheby's
aukciós ház
Fotó:
Justin Lane,
MTI / EPA

és a kép viszonyának klasszikus és modern elméletét vizsgálva többször hangsúlyozza, hogy a kép–nyelv dichotómiájában a kép konstitutív elemként válik jelentésformálónak. A szövegekben a képek által megjelenített dolog nemcsak önmaga helyett áll, hanem a (figuratív) nyelvhasználat jelentőségére is felhívja a figyelmet. Amikor a képi elemekhez olyan szöveg vagy leírás társul, amely magát a képet olvassa, kettős interpretációról beszélhetünk, hiszen a kép mellé illesztett szövegnek vagy „a leírásnak többet kell tennie, mint újra-verbalizálnia a képen rejlő nyelvi tartalmakat”.⁸ Mieke Bal *Látvány és narratíva* című szövegében zavarba ejtő kérdést fogalmaz meg: azon képek, amelyek a vizuális élményt helyezik előtérbe, tekinthető-e a narrativitás⁹ alkotóelemeinek, vagy „minden arra irányuló kísérlet, hogy a festményt narratívaként olvassuk, csak félreolvasás lehet”.¹⁰ Végkövetkeztetése szerint a narrativitás szükségszerű eleme a képeknek még akkor is, ha „olyan jel segítségével illeszkedik be, amely a vizualitásról állít valamit”.¹¹ Gottfried Boehm *A képleírás* című tanulmányában mutatott rá arra, hogy ezek a leírások a retorika struktúrája szerint működnek, hiszen „valójában megfigyeléseink akkor rendeződnek szöveggé, amikor az elemző nyelvet visszafordítjuk retorikába, ami-

ből az ekhpraszisz kifejlődött”.¹² Továbbmenve, Boehm magát az ekhprasziszt is „retorikai szakágként”¹³ definiálja. Ez azt jelenti, hogy a szó és a kép a megismerés alapvető princípiumai, amelyek meghatározzák az esztétikai tapasztalatainkat. Miért lehet fontos a jelölt viszony reprezentációjának elemzése? Egyrészt, mert a képek belső terében rejlő retorika, valamint metafora alakváltozatai árnyalják a „nyelv általi megelőzöttség” világértési tapasztalatát. A képleírások a vizuális kifejezés sajátos logikáját követve mondanak el valami alapvető dolgot a kép és a kor belső világáról, valamint a szubjektum ehhez fűződő, ambivalens viszonyáról. Az ekhprasziszok nemcsak a megismerés egy lehetséges forrását reprezentálják, de újrafogalmazzák a szubjektum és tárgy közötti kapcsolatot, valamint a dolog és a nyelv, azaz a nyelv és kép között fennálló viszonyt. A képek szimbolikájának, kifejezésformájának áttekintése tehát nemcsak esztétikai, nyelvi, nyelvfilozófiai, de ontológiai szempontból is lényeges.

A retorika ugyanakkor különféle diskurzusok metszéspontjában helyezkedik el. Paul Ricœur *Metafora és filozófiai megnyilatkozás* című, nagy hatású szövegében a dekonstrukció metaforaelméletével teremt transzdiskurzív viszonyt, és „annak a vizsgálódásnak a filozófiai határait

⁸ Uo., 26.

⁹ Fontos megjegyezni, hogy Bal a narrativitást egyértelműen a verbális művészet aspektusának tekinti.

¹⁰ Mieke Bal *Látvány és narratíva* című szövegében Vermeer *Gyöngymérő nő* című képéről állítja azt, hogy mivel a festmény a vizuális élményt helyezi előtérbe, „minden arra irányuló kísérlet, hogy a fest-

ményt narratívaként olvassuk, csak félreolvasás lehet.” BAL, Mieke: *Látvány és narratíva egyensúlya*. Ford. HARTVIG Gabriella = Uo., 155.

¹¹ Uo., 157.

¹² BOEHM: *i. m.* (1998), 31.

¹³ Uo., 19.

igyekszik feltérképezni, melynek súlypontja a retorikáról a hermeneutikán keresztül a szemantikára, valamint az értelem kérdéseiről a referencia kérdéseire helyeződött át.¹⁴ A filozófia pedig a retorika elmélete révén is a művészeti diskurzussal lép kapcsolatba, hiszen „a filozófia, ahogy a retorika argumentatív stratégiáit is felhasználta, episztemológiai és metafizikai irányultságának egy részét a művészettől kölcsönözte.”¹⁵ A különbségre, hogy a retorika nemcsak a jelhasználat egyik formájaként, hanem a képek (történetébe) épített elbeszélés alapvető alakzataként is működhet, csak az utóbbi évtizedek diskurzusa hívta fel a figyelmünket.¹⁶ Arthur C. Danto a retorikát egyértelműen a képekkel, képzőművészeti alkotásokkal és ezek elbeszélési stratégiájával tárgyalja egy összefüggésben. Itt már nem az önmagában vett nyelv, hanem a nyelv és a kép közös diskurzusa határozza meg az értelmezést. Szintén ebből a perspektívából tekint a tárgyak esztétikai jellegére a *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet* című könyvében, ahol Duchamp ready made-je képezi a deskripció tárgyát. Danto nem asszimilálni kívánja a műalkotás-tárgy esztétikai ismérveit, ehelyett leginkább azt kívánja bizonyítani, hogy az értelmezés miként közvetít a műalkotás és a művész, a műalkotás és a befogadó között. Ez a megközelítés azt sugallja, hogy „még a legkiemelkedettebb művészetben sem nehéz retorikai aspektusokat találni, és lehet, hogy a művészet egyik legfontosabb hivatása nem annyira reprezentálni, mint inkább úgy ábrázolni a világot, hogy az egy adott hozzáállást és egy speciális látásmódot eredményezzen.”¹⁷

Danto sokat foglalkozik azzal, mi határozza meg a műalkotás és az egyszerű reprezentáció közötti különbséget, ennek kapcsán teszi fel a kérdést: miért a retorika, és „minek a metafora egyáltalán?”¹⁸ A *metafora, kifejezés és stílus* című szövegében¹⁹ a retorikát úgy értelmezi, mint aminek fogalma (a stílussal és kifejezéssel együttesen) arra szolgál, hogy hozzájáruljon „a műalkotásoknak olyan más reprezentációs eszközöktől történő elhatárolásához, melyek ugyan hasonlóak hozzájuk, de mégsem képesek a műalkotások státuszát betöltetni.”²⁰ A képek metaforikus működését mindig az interpretáció által határozhat-

juk meg. Ezáltal „javaslatokat”²¹ találhatunk az „üres helyekre”, amelyeket az értelmezésben keresünk: „úgy gondolom, hogy a mű és a befogadó párbeszédében a kikerülhetetlen interpretáció teremti meg a jelentés villódzó többértelműségét.”²² A titkos jelenlét a néző tekintetének egyfajta szimbóluma. Almási Miklós értelmezésében a metafora felbontja a referenciális viszonyt, sajátos mitologikus nyelvet teremt; a mítosz akkor tölti be alapvető funkcióját, ha visszatükröződik benne a világ.

Thomka Beáta értelmezésében a fent idézett dilemma lényege nem is a retorika, illetve a metafora struktúrájára vonatkozik, hanem áttételesen a műalkotásokéra: „Mint-hogy Danto a műalkotás struktúrájában és működésében a metafora struktúrájára ismer, mindkettőre érvényes lesz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy általa »úgy lássuk a világot, ahogy ő látja – nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva«. Ezt a világot a létrehozott egység alapozza meg, a nyelv retorikai figuratív képességének érvényesülése, a betű szerinti jelentést a *figuratívval* átfedésbe hozó gesztus, a hasonlatot meghaladó metaforaszerkezet.”²³ A metafora értelmezése ugyanakkor nem nélkülözheti egy külső szemlélő jelenlétét, aki adott esetben azonos a befogadóval: „Hans Blumenberg éppen a metaforát tartja a retorika legjellemzőbb elemének, melyen világossá válik funkciója és egyben felmutatható antropológiai vonatkozása, vagyis az, aminek révén a nyelvi megnyilatkozás kényszere és az evidencia hiánya az embert a végső megalapozhatóság nem-létével szembesíti.”²⁴

Kérdés persze az is, hogy a képek (figuratív) nyelvhasználata hogyan lép kapcsolatba a képet szemlélő szubjektummal, valamint, hogy mennyiben ismer a kép által a szubjektum önmagára. Ez azért is fontos, mert „a művészetnek azok a legnagyobb metaforái, melyekben a megfigyelő azonosul az ábrázolt alak attribútumaival, és saját életét az ábrázolt életének látja.”²⁵ Danto metaforaértelmezése a képek jelhasználatát a befogadás jelhasználatával egészíti ki, sőt, mint láttuk, általában is kitüntetett pozícióba helyezi az interpretáció aktusát. Richard Shusterman ezt így foglalja össze: „Danto szerint bármely tárgynak,

14 SHUSTERMAN, Richard: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. KOLLÁR József, Budapest, Pozsony, Kalligram, 2003, 106.

15 Uo., 96.

16 A retorika köré csoportosuló elméletek folyamatosan bővítik a fogalmával kapcsolatos hipotéziseinket. A retorika a kultúra narratíváinak szerves része, és például a történelmi diskurzusban is újra foglalkoznak vele, kiindulópontnak tekintve azt, hogy „az emberi múlt történeti megjelenítésének kérdését a XVIII. század második feléig a retorika keretében taglalták”. RÜSEN, Jörn: *A történelem retorikája*. Ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. N. KOVÁCS Tímea, ford. KISS Gábor Zoltán et al., Bp., Kijarat, 1999, 39–51.

17 DANTO, Arthur C.: *A közhely színéváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003, 162.

18 Uo., 164.

19 Uo., 161–201.

20 Uo., 161.

21 ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., T-Twins, Lukács archívum, 1992, 79.

22 Uo., 79.

23 THOMKA Beáta: *Metafora, interpretáció, teória = Literatura*, 1994, 2. sz., 207.

24 BACSÓ: *i. m.* (1999), 128.

25 DANTO: *i. m.* (2003), 168.

amelyről érvényesen állítják azt, hogy művészet, mint partikuláris műalkotásnak egy interpretációval kell rendelkeznie (például a műalkotásként kiállított virág művészi véleménynyilvánítás a csendéletek halott voltáról és általában a múzeumi művészetről). Mivel »semmi nem lehet műalkotás olyan értelmezés nélkül, amely azt akként határozná meg«, ahhoz, hogy a megkívánt interpretáció lehetővé váljék, bizonyos struktúráknak és kontextusoknak jelen kell lenniük a művészettörténetben és a művészetelméletben.²⁶ A művészet (ön)meghatározó aspektusát tehát az értelmezés adja; a művészet tükör, és ily módon „az önfeladás eszköze”,²⁷ segítség, hogy a mű befogadása révén eljuthassunk önmagunkhoz, hogy többet érthessünk meg önmagunkból. Jacques Maquet a nyelvi üzenetek fogadása során működtetett tevékenységeket, a kódolást és a dekódolást elsősorban mint intellektuális tevékenységet értelmezi, ez esetben pedig „az érzelmeknek és az érzéseknek nincs helyük benne”.²⁸ Amikor azonban a nyelvi metaforákat a vizuális tárgyak által használt metaforákkal hozza összefüggésbe, megjegyzi, hogy ez utóbbiak esetében a nézők „a hozzájuk kapcsolódó jelentésekkel részben saját korábbi tapasztalataikhoz kötik”.²⁹ Maquet véleménye alapján „a mentális tapasztalat egy jelen lévő festővel és egy jelen nem lévő közönséggel való megosztását nem lehet szavakkal kifejezni”.³⁰

A kiüresedett transzcendencia Francis Bacon festészetében

A modern korban egyfajta világlélmény lesz az az expreszionista tapasztalat, amelynek hatására a művészetek választ keresnek a kérdésre: „a dezorientált egyén számára miként válik idegenné az őt körülvevő világ?”³¹ Mindez együtt jár azzal az előzménnyel, hogy kiüresedik a transzcendencia fogalma (vagy legalábbis átalakul), és az azonoság problematikája helyett egyre inkább az önazonosság megtalálása szervezi a filozófiai, művészeti, irodalmi, irodalomelméleti diskurzust. A szubjektum–objektum dichotómiájában tehát a szubjektum válik hangsúlyossá és igazán problematikussá, ezért feltevődik a kérdés: „milyen esztétikai tapasztalatot tesz lehetővé az a nyelvhasználat, amelynek beszéde nem valamely »utánalkotható« szubjektivitást, hanem antropológiailag hozzárendelhetetlen

és azonosíthatatlan hangot, nyelvi- vagy szövegkompozíciót reprezentál”.³²

Példa a vázolt problematikára az ír születésű Francis Bacon (1909–1992) festészete, amely úgy használja fel a művészet korábban alkalmazott retorikai fogásait, hogy látszólag radikálisan eltér ezektől, de az érzékelés tapasztalatát működtetve a festészet konvencionális eljárásaira is reflektál. „De hát hogyan talál célba a leírás, ha nincsenek többé elbeszélhető történetek, ha testmozgások nem akarnak többé érzéseket kifejezni?” – teszi fel a kérdést Gottfried Boehm a modernitás fenomenjeinek elbeszélhetőségét vizsgálva.³³ Bacon a nyelvi-retorikai jelentésmezőt antropomorffá teszi, dehumanizálja a szubjektumot, és rétegzett testekké formálja át. Nem érdektelen a hasonlóság, hogy a testtel, hússal kapcsolatos, realiztikus és racionális képek a keresztrefeszítés mozzanatát mímelik, annak kritikai „újraírását” jelenítve meg. Bacon képein a test egy határhelyzetnek a kifejezője, mintegy olvasható képpé válik. A modern létérzés azon dominanciáját igyekszik áthidalni, amely nemcsak a test és a nyelv, de a test és a másik teste között helyezkedik el. Ezek a képek a nyelv előtti vagy éppen a nyelv helyetti állapotot testesítik meg, és szintén azt sugallják, hogy „a modern, magát a bensőség üvegkastélyába menekítő ember teste által áttörheti az én és a másik közti korlátokat, azaz a léleklehetségek nyelv által kijelölt határait, és traszcedentálódhat egy olyan tapasztalat felé, melynek nyelvi értelemrögzítése csak jóval később következik be”.³⁴

Az elhatárolódást a Bacon festészetével foglalkozó munkák körültekintően és átfogóan elemezték. Gilles Deleuze *Francis Bacon, az érzékelés logikája* című szövegében Bacon művészetének újszerűségét nem abban látja, hogy új paradigmába helyezte a rettenet és a kiáltás retorikáját, hanem hogy az ábrázoláson túli jelenlét festőjévé tette magát. Bacon festészete tehát nemcsak a modern művészet formáinak megtagadását, felülírását, hanem emellett az ábrázolt világ valósággal analóg „lenyomatát” is destrualta. Bacon ugyan „magában hordja Írország minden erőszakosságát, a nácizmus erőszakosságát, a háború erőszakosságát. Végigéli a keresztrefeszítések rettenetét, különösen a keresztrefeszítés-töredékben”, de „amikor saját képeiről beszél, elfordul attól, ami túlságosan »érzetszerű«, mivel a figurativitás másodlagosan is a borzalmat állítja színre, azaz újra bevezeti az elmesélendő tör-

²⁶ SHUSTERMAN: *i. m.* (2003), 105–106.

²⁷ DANTO: *i. m.* (2003), 168.

²⁸ MAQUET, Jacques: *Az esztétikai tapasztalat. Vizuális művészetek antropológus szemmel.* Ford. ANTAL Éva, Debrecen, Csokonai, 2003, 168.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo., 170.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben.* Budapest, Pozsony, Kalligram, 2007, 233.

³² KULCSÁR-SZABÓ Ernő: *Szöveg-medialitás-filológia. Költésztörténet és kulturalitás a modernségben.* Bp., Akadémia, 2004, 9.

³³ BOEHM: *i. m.* (1098), 33.

³⁴ BACSÓ Béla: *Határpontok. Hermeneutikai esszék.* Bp., T-Twins, 1994, 154.



Francis Bacon,
Study of
a Portrait of PL,
1962,
London,
Sotheby's
aukciós ház
Fotó:
Andy Rain,
MTI / EPA

ténetet”.³⁵ A Bacon-festményeken tehát e mozzanat által jelen van a történet: „jelenlét, jelenlét, ez az első szó, ami eszünkbe jut egy Bacon festmény előtt”³⁶ – írja Deleuze, hangsúlyozva azt, hogy itt elsősorban „hisztérikus jelenlétről van szó”.³⁷ Ez a hisztéria Deleuze értelmezésében a zárt világban belül mutatkozik, mégis a belső-külső határán van, mivel a „szervek nélküli testnek” a lenyomataként jelenik meg. A zárt világ tere megteremti a lehetőségét

annak, hogy „egy-egy szín, íz, érintés, szag, zaj, súly között egzisztenciális kommunikáció jöjjön létre, s hogy ez alkossa az érzékelés »pathikus« (nem-ábrázoló) momentumát”.³⁸

A hisztéria jelenléte nyomot hagy a képen. Deleuze a hisztéria megjelenítésére kétféle lehetőséget kínál: „vagy megőrzi a szerves ábrázolás figuratív koordinátáit, vagy az absztrakt forma felé fordul”.³⁹ Az optikai és a manuális közötti, harmadik lehetőség a diagram, amely összegezi

³⁵ DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon, az érzékelés logikája*. Ford. BABARCZY Eszter, VAJDOVICH Györgyi = *Enigma*, 1995, 3. sz., 33.

³⁶ Uo., 39.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo., 35.

³⁹ Uo., 40.



Francis Bacon,
*Three Studies
of Lucian Freud*,
New York,
Fotó:
Christie's,
MTI / EPA

a képek felszíni struktúráját a színek, a foltok és a vonalak által, szakít a figurációval éppen azért,⁴⁰ hogy az Alak megjeleníthetővé váljék. Fontos kiemelni: „nincs szó arról, hogy a festményt olyan módon engedjük szóhoz jutni, hogy beletemetkezzünk azokba a többé vagy kevésbé lényeges benyomásokba, amelyeket az a nézőből kivált”.⁴¹

Bacon képeit elemezve Deleuze többször kiemeli, hogy a néző, a megismerő én jelenléte⁴² Bacon festészetében többféle módon is adva van. Jelenléte elsősorban érzékeléshez kötött, a kép belső struktúrájához igazodik: „a néző-én csak azáltal érzékel, hogy belép a képbe, s átadja magát az érzékelő és az érzékelt egységnek”.⁴³ Bacon tehát a kép belső struktúrájába építi be a néző jelenlétét, ezért „a képeken nagyon sokszor jelen van egy néző; egy leselkedő, egy fényképész, egy járókelő, egy »várakozó«, valaki, aki soha nem azonos az alakokkal”.⁴⁴ Ezt figyelhetjük meg a *Három tanulmány Isabel Rawsthorne-ról* című, 1967-ben festett képen vagy a *Festmény* című, 1978-as képen, amelyen az Alak a lábával az ajtó kulcsát kívánja megfordítani a kép másik oldalán.

Hogyan jön létre a befogadás Baconnál? „Az Alakok végső magánya, a testek végső bezáródása, mely egyszerűsmind kirekeszt minden nézőt: az Alakot tulajdonképpen az a mozdulat hozza létre, amelybe bezárkózik és amely magába zárja.”⁴⁵ Létezik tehát valamilyen esemény, amely az

Alak és néző között szükségképpen megteremtődik a kizárás-bezárás, valamint a testben történés mozzanatába, a test (emberi-állati) hússzerűsége pedig a történetiséget idézi. Bacon művészetének történeti jellege leginkább az emóciók ábrázolásában mutatkozik meg, amelyek révén a képek magukban hordoznak néhány motívumot a reneszánsz műalkotások történeti jellegéből is. „Mindig is nagyon mélyen érintettek a vágóhíddal és a hússal kapcsolatos képek, számomra ezek szorosán kapcsolódnak a keresztre feszítéshez” – idézi Deleuze Baconot.⁴⁶ Következésképpen, bár Bacon tagadta, mégis kapcsolatban állt a realitás azon módoszatával, amelyben a „véletlent hívta segítségül ahhoz, hogy a kialakulóban lévő *realisztikus* képet manipulációk által megzavarja és összetettebbé tegye abból a célból, hogy önmagát is meglepesse, s hogy a képről egy átfogóbb és ezért valóságosabb elképzelést nyerjen.”⁴⁷

A Bacon-képek esztétikája ennek következtében tehát egy kettős aktust hordoz magában, a klasszikus képi narrációjához képest többletet mutat fel, de ez a többlet hiányként reprezentálódik. Az, ami a hisztériát jelen lévővé teszi, a műalkotásban megjelenő parergon, amely az érzékelés fenomenológikus hipotézisét igazolja Deleuze értelmezésében azáltal, hogy az érzékelés pathikus momentumát hozza létre.

⁴⁰ Ezt a tézist Deleuze egy másik szövegekörnyezetben is megfogalmazza: „A festészetnek el kell szakítania az Alakot a figurativitástól.” Uo., 54.

⁴¹ VAUDAY, Patrick: *Írás a tekintetnek. Deleuze-Bacon*. Ford. TAKÁCS Ádám = *Enigma*, 1995, 3. sz., 53.

⁴² Deleuze a jelenlétet a képen kívülséghez köti, ami „felidéri mindazt, ami nem hallható, nem látható, és mégis tökéletesen jelen van.” DELEUZE, Gilles: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. KOVÁCS András Bálint, Bp., Osiris, 2001, 26.

⁴³ DELEUZE: *i. m.* (1995), 30.

⁴⁴ Uo., 56.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo., 62.

⁴⁷ SCHMIED, Wieland: *A munkafolyamat és célja*. Ford. HEGYESSY Mária = *Enigma*, 2000, 23. sz., 28.