

# **Středoškolská odborná činnost 2007/2008**

**Obor 15 - Teorie kultury, umění a umělecké tvorby**

## **Křik a Francis Bacon**

Autor: Jan Petříček  
Gymnázium, Nad Alejí 1952  
Praha 6, 160 00  
Sedmý ročník osmiletého studia

Zadavatel práce: PhDr. Eliška Kunstová  
(Gymnázium, Nad Alejí 1952, Praha 6)

**Praha, 2008**

Tímto prohlašuji, že jsem soutěžní práci vypracoval samostatně a uvedl v seznamu literatury veškeré použité informační zdroje.

V Praze dne

---

Jan Petříček

## Anotace

Práce se zabývá obrazy křiku v díle irského malíře Francise Bacona (1909-1992), a to na pozadí otázek o povaze křiku jako takového a o možnosti jeho zobrazení ve výtvarném umění. Jak ukazuje četba děl klasických autorů, zabývajících se estetikou, jako J.J. Winckelmannova či G.E. Lessinga, tradičně byl křik coby předmět vizuálního zobrazení z různých důvodů zavrhován. Filozof Arthur Schopenhauer považuje výtvarná umění pro jejich němost za vůbec nezpůsobitelnou reprezentaci křiku, který je především zvukem.

To určuje jednu z vůdčích otázek práce: jak se malíři, a především Francis Bacon, vyrovnávali s tímto omezením a jak se jej snažili překročit? Zatímco u starších děl nejde ve skutečnosti o opravdový křik, nýbrž spíše o pouhá otevřená ústa, jež slouží příběhu a podporují výraz, již u Edvarda Muncha a dále u Bacona jsou patrné snahy o nalezení malířských prostředků pro zviditelnění toho zvuku, jenž křiku náleží. Ač jsou jejich obrazy odlišné, společným postupem jsou různé specifické deformace zobrazovaného, kterými se Munch i Bacon vzdalují od běžného figurativního zobrazení.

Obrazy křiku od Francise Bacona samotného jsou v práci rozděleny do dvou skupin. U první z nich křik souvisí s Baconovým pojetím těla. Tělo se na Baconových obrazech podobá kusu masa; to jednak zdůrazňuje jeho smrtelnost, jednak jej činí deformovatelnějším, což umožňuje ukázat působení i těch nejběžnějších sil a tlaků na tělo, a znázornit tak i zvláštní utrpení, které tělu způsobují. Křik je zde v souvislosti s masem, které nepatří žádné zřetelně lidské postavě, a jeho funkcí je prodchnout toto maso životem a dát jeho utrpení výraz. Křik jako výraz přitom stojí v protikladu k obvyklým výrazovým formám. Spíše než aby byl zformovaným znakem, je deformován tím, co vyjadřuje, a nepůsobí na rozum, nýbrž přímo na tělo.

U druhé skupiny jde zřetelněji o křik samotný, který již nevyjadřuje nic konkrétního. Tento křik je protikladný obvyklému chápání křiku ve smyslu výrazu hrůzy a utrpení. Je vzmachem a důkazem života či vitality křičící postavy. U některých děl pak postava sama ustupuje do pozadí a její křik se stává projevem mocné životní síly, která každý individuální život přesahuje.

Práce se snaží naznačit možnost chápání křiku jako zvláštního fyzického a afektivního jazyka a chce upozornit na souvislosti mezi Francisem Baconem a autory, kteří se takovýmto jazykem zabývali, především zakladatelem *Divadla krutosti* Antoninem Artaudem. Podobným jazykem je pak také jazyk Baconových obrazů samotných, v nichž se malíř snaží vyhábat narativně ve prospěch jejich působení „přímo na nervový systém“.

## **Obsah**

Obsah	(4)
Prolog	(5)
I. Úvod a metodika	(7)
II. Ke křiku v dějinách výtvarného umění	(9)
1. Láokoón aneb o hranicích výtvarného umění	(9)
2. Křik před Baconem	(10)
III. Křik a výraz	(13)
1. Křik a maso	(14)
2. Výraz, zvuk, smysly	(17)
IV. „Abstraktní křik“	(23)
1. Možné výklady	(23)
2. Křik a život	(26)
V. Závěr a diskuze	(31)
Literatura	(35)
Obrazová příloha	(36)
Seznam ilustrací	(45)

## **Prolog**

*V Evropě již nikdo nedovede křičet..*

(Antonin Artaud: *Citová atletika*)

„Můžete říct, že zobrazený křik vzbuzuje hrůzu; ve skutečnosti jsem chtěl namalovat spíš ten křik než tu hrůzu,“ zní jeden Baconův výrok o jeho obrazech křiku, výrok, ke kterému se ještě budeme vícekrát vracet. Jestliže chceme nalézt něco jako „prvotní inspiraci“ pro tuto práci, mohou právě tato slova posloužit.

Křik má totiž trochu hloupý osud. Je spojován s hrůzou, neštěstím, bolestí, zoufalstvím a na jeho potenciální bohatství a aktivní povahu se zapomíná. Jistě můžeme křičet i z uvedených důvodů, můžeme křičet, když již nelze snést bolest a utrpení. Ale také je zde křik jako zvláštní jazyk, stojící v protikladu k našemu obvyklému racionálnímu jazyku, jazyk, o jehož rozvinutí se pokoušel například Antonin Artaud. A i pokud se obrátíme ke každodennímu životu, někdy se člověku chce vykřiknout z důvodů vcelku pozitivních: jako třeba pro uvolnění napětí, jak by zněl jednoduchý příklad; či pokud je potřebné něco vyjádřit v kratším čase, než jaký rozum potřebuje k tomu, aby dané věci dal formu racionální promluvy. A nebo také prostě proto, že jen dýchat už se zdá málo. Tak by se leckdo možná nejraději přiblížil oné ruské mladé paní z jednoho Learova limericku:

There was a Young Lady of Russia,  
Who screamed so that no one could hush her;  
Her screams were extreme,  
No one heard such a scream,  
As was screamed by that Lady of Russia.<sup>1</sup>



(Originální Learova ilustrace k této básni. Zdroj: <http://www.gutenberg.org>)

<sup>1</sup> V Přidalově překladu (in: LEAR, E. *Velká kniha nesmyslů*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta, 1998, s. 58): „Jedna mladá dáma v Plotejši/ vřeštila, jak nikdo nevřeští./ Silně a tenounce/ a hlavně bez konce,/ ta mladá vřeštilka v Plotejši.“

Abychom se však poněkud vrátili na zem, onen prvotní zájem tedy mohl spočívat v touze o cosi jako „rehabilitaci křiku“; na takovémto jeho „přehodnocení“ lze potom částečně založit analogické „přehodnocení“ celého Baconova díla, neboť to také bylo často spojováno především s hrůzou, hrůzou v tom nejbanálnějším smyslu hrůzné podívané; přílišné jednoduchosti tohoto spojení přitom odporují jak Baconova slova, tak i pozdější vývoj jeho díla. Nicméně jsme zřejmě především byli vedeni jistou zvědavostí: neboť jakmile se osvobodíme od tradičního chápání křiku, stává se zajímavou otázkou, co vlastně při zkoumání křiku nalezneme: jaký bude křik zbavený všech těch zaprášených závojů nejrůznějších klíšé.

## I. Úvod a metodika

Název této práce zní *Křik a Francis Bacon*, tedy nikoliv: *Francis Bacon a křik* či podobně. Ono předsunutí a zdůraznění slova křik je záměrné: má naznačovat, že – ač základem samozřejmě bude rozbor Baconových obrazů - by měl být z práce alespoň cítit jistý přesah. Ten má směřovat do dvou oblastí. Jednak půjde o problém zobrazení křiku v malířství, potažmo výtvarném umění vůbec; proto tedy historický exkurs v druhé kapitole a samozřejmě i některé pasáže v kapitolách dalších. Druhá oblast pak náleží obecnější otázce křiku jako takového. Přesah do této oblasti bude spíše náznakový; měl by nicméně ospravedlňovat výběr některých autorů, kteří s Baconem přímo nesouvisí, jako je Johann Gottfried Herder či Franz Kafka. V seznamu použité literatury jsou pak k nalezení i knihy, s kterými jsme v práci výslovně nepracovali: ty se právě nějakým zajímavým způsobem zabírají křikem. Tyto knihy nás mohly, byť i nepřímo, v některých bodech ovlivnit. Na některé širší souvislosti se pokusíme upozornit alespoň v poznámkách a závěru.

Chceme pochopitelně být Baconovi co nejvěrnější; a tak se budeme nejčastěji odvolávat na jeho vlastní slova, zaznamenaná především v *Rozhovorech s Francisem Baconem* od Davida Sylvestera. Dále, ačkoliv je křik u Bacona velmi častý, přesto se jedná o poměrně specifické téma a neexistuje příliš mnoho textů, jež by se mu věnovaly zvlášť; a pokud ano, setkáváme se s častými chybami autorů, kteří se Baconem zabývají: příliš hledají příběhy, zapomínají na bezprostřednost a konkrétnost Baconova jazyka, interpretují moc násilně.<sup>2</sup> Křik samozřejmě souvisí i s dalšími motivy v Baconově tvorbě, a tak mohou být užitečné i ty publikace, jež se jím přímo nezabývají; příkladem budiž zajímavá monografie od Johna Russella. Její autor navíc znal malíře i osobně, a tak může občas zmiňovat některé důležité Baconovy postoje a výroky, jež v Sylvesterových *Rozhovorech* nenalezneme.

Poněkud odlišnou kapitolou je kniha, jíž Baconovi věnoval francouzský filozof Gilles Deleuze. V jistém smyslu byla kromě *Rozhovorů* pro naši práci nejzásadnější; to však nesmí být chápáno tak, že bychom zde především reprodukovali myšlenky v ní zaznamenané. To by ani příliš dobře nešlo; ač se u Deleuze vyskytují pasáže speciálně o křiku, ty by stěží dávaly smysl bez uvedení do širšího kontextu. To však znamená nejen kontextu této Deleuzovy knihy, jenž je sám sdostatek zapeklitý, nýbrž mnohdy i do daleko širšího a komplikovanějšího

---

<sup>2</sup> Viz některé texty na URL <http://www.francis-bacon.cx/>, především v sekci „themes“ (zde nalezneme i úryvky z původně tiskem vydaných knih).

kontextu celé Deleuzovy filozofie. To už by pochopitelně daleko přesahovalo cíle této práce, či spíše se s nimi víceméně míjelo. Někdy využijeme jistých pasáží z Deleuzova textu, avšak budeme je rozvíjet odlišným směrem a vynecháme předpoklady, z nichž původně vycházejí; jindy budou některá místa spíše inspirací.

Vymezení základního pole této práce, to znamená zkrátka nalezení Baconových obrazů křiku, je jednoduché jen zdánlivě. V Sylvesterových *Rozhovorech* Bacon na otázku, zda otevřená ústa na jeho obrazech mají vždy vyjadřovat křik, odpovídá: „Většinou ano, ale ne pokaždé. Víte, jak ústa mění tvar...“<sup>3</sup> K poznatku, čím jsou u Bacona obrazy křiku, díky němuž pak bude snadné zpětně určit, které obrazy to vlastně jsou, chceme pochopitelně teprve dojít. Avšak abychom vůbec měli co zkoumat, musíme již samozřejmě u některých obrazů křik předpokládat. Při tomto prvotním výběru jsme se řídili zhruba následujícími kritérii. Zaprvé o křik pravděpodobně nepůjde, pokud pro něj mluví *jenom* otevřená ústa: musí ovlivňovat i další části obrazu. To má zdůvodnění jednak, jak uvidíme dále, v samotném problému namalování křiku, neboť to není totéž jako namalovat dokořán otevřená ústa; také ovšem v tom, že nám půjde hlavně o ty obrazy, kde křik zřejmě hraje podstatnou úlohu, kde je jím celé dílo alespoň do jisté míry určováno. Dále pak v *Rozhovorech*, v těch jejich částech, které se odehrály přibližně od roku 1966 dále, Bacon víceméně zavrhuje možnost, že by se ke křiku ještě někdy vrátil.<sup>4</sup> Proto v zásadě nebereme obrazy pozdějšího data v potaz. Ovšem i pokud si jen letmo projdeme Baconovo dílo, zjistíme, že s malováním křiku zřejmě ve skutečnosti přestal již dříve, tak kolem roku 1957; dále již takové obrazy, kde bychom se mohli pokusit nalézt křik, objevíme jen zřídkakdy. Proto tedy budeme především vycházet z obrazů z úplného konce čtyřicátých a větší části padesátých let.<sup>5</sup> A nakonec jsme se také museli řídit samotným vzezřením otevřených úst. Zde lze těžko vytyčit nepochybná kritéria; snažili jsme se zkrátka volit taková díla, kde ústa mluví pro křik pokud možno co nejurčitěji.

---

<sup>3</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*, 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1999, s. 45.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 35-6, 45, 69.

<sup>5</sup> Proti tomuto a do jisté míry i proti prvnímu kritériu jsme učinili výjimku v případě triptychu *Three Studies for a Crucifixion* z roku 1962. Zdá se nám, že obsahuje některé prvky, které budeme v třetí kapitole spojovat s křikem a že se na něm dají dobře pochopit; nicméně zde zřejmě budou již přítomny také rysy, jež náleží pozdější fázi Baconova díla. Rozhodně by se tento obraz neměl brát za typický příklad obrazu křiku; ostatně se zde křik vyskytuje jen na pravém panelu a ani na něm nehraje tak zásadní roli, jak jsme zvyklí z jiných obrazů.



## **II. Ke křiku v dějinách výtvarného umění**

### **1. Láokoón aneb o hranicích výtvarných umění**

Křik byl po dlouhou dobu považován za cosi, co do malířství, či do výtvarných umění vůbec, nepatří. Dobře to ukazuje známý spor z druhé půlky osmnáctého a počátku devatenáctého století, týkající se řeckého sousoší *Láokoón*. To znázorňuje trójského věštce Láokoóna a jeho dva syny těsně před smrtí zardoušením dvěma mořskými hady. Navzdory své situaci Láokoón nekřičí; na tom se tehdejší učenci shodovali a snažili se tento fakt různými způsoby vysvětlit. Samozřejmě zde však většinou nešlo prostě o případ tohoto konkrétního díla: antické umění bylo v této době vzorem a ideálem (přínejmenším pro Johanna Joachima Winckelmanna a Gottholda Ephraima Lessinga, jejichž příspěvky do této diskuse jsou nejznámější), a tak to, že se Láokoóntovi sochaři rozhodli nevytesat na jeho tvář křik, ač by tam zdánlivě své místo měl, sloužilo za důkaz jeho nepatřičnosti ve výtvarných uměních vůbec.

Tato diskuse je z historického hlediska jistě zajímavá, většinou však ukazuje spíše to, jak daní autoři chápali výtvarné umění a jeho cíle, a o obecnějším problému výtvarného zobrazení křiku nám toho příliš neprozradí. Tak Winckelmann, jehož *Dějiny umění starověku* z roku 1764 celou debatu začaly, vysvětluje absenci křiku na Láokoóntově tváři tím, že řecké umění chtělo zobrazit „velkou a vyváženou duši“<sup>6</sup>, jíž jsou nehodny přílišné viditelné projevy bolesti; je schopna ji ovládnout a v sobě uzavřít. S tím ve svém textu *Láokoón aneb o hranicích malířství a poezie* (vydán 1766) polemizuje Lessing: pro Řeky podle něj projevy bolesti a jiných lidských citů nebyly neslučitelné s velikostí, Řek se naopak „nestyděl za žádnou lidskou slabost“, pokud mu nebránila v cestě za ctí a v „plnění jeho povinnosti“<sup>7</sup>. Zobrazení křiku ale odporuje tomu, co vytyčuje coby „nejvyšší zákon“ malířství on: požadavku krásy. „Samo otevření úst dokořán,“ píše, „... se v malbě projeví jako skrvna a u sochy jako prohlubeň, která působí nejodpudivěji ze všeho.“<sup>8</sup> Výraz citů musí být přizpůsoben, aby tomuto zákonu neodporoval: proto ani Láokoón nesmí křičet.

---

<sup>6</sup> WINCKELMANN, J. J. *Dějiny umění starověku*, *Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1986. Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství, s. 265-283, cit. s. 274.

<sup>7</sup> LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie, Láokoón*, *Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. Láokoón aneb o hranicích malířství a poezie, s. 279-386, cit. s. 284.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 289.

Výtvarné znázornění křiku bylo tedy v určitých specifických koncepcích výtvarného umění nepatřičné; jsou to však koncepce podmíněné dobou svého vzniku, značně omezené a pomíjivé. Přesto však, není v tom, namalovat, vytesat či jinak zviditelnit křik, nějaký obecnější problém, cosi, co by takovéto jeho znázornění vylučovalo důrazněji? Na takovýto problém snad ve svém příspěvku k naší diskusi, obsaženém v jeho slavném spise *Svět jako vůle a představa* (1819), narazil filozof Arthur Schopenhauer. Výtvarná umění jsou nezpůsobila zobrazit křik z jednoduchého důvodu: jsou němá. Křičící člověk má samozřejmě určitou podobu, s otevřenými ústy na tváři se snad dá jako křičící identifikovat, ale křik sám je ten zvuk, který by měl vydávat. Namalovat ke křiku otevřená ústa zkrátka ještě neznamená namalovat křik; budou to jen nepřírozeně vyhlížející ústa. Tedy podle Schopenhauera cosi vyvolávajícího smích a ve výsledku nechutného.<sup>9</sup>

## 2. Křik před Baconem

Přírozeně existují případy namalovaného křiku, nejen před Baconem, ale i před Edvardem Munchem, jehož *Výkřik* je notoricky známý. Schopenhauer uvádí obraz Guida Reniho *Vraždění neviňátek* (1611), který zobrazuje šest křičících žen, zděšených smrtí svých dětí, jako příklad nešťastného pokusu o namalování křiku. Tohoto biblického námětu se nicméně ujala také řada dalších umělců, a křik nalezneme u děl mnohých z nich.<sup>10</sup> Sám Bacon považuje *Vraždění neviňátek* (1632) [obr. 1] od Nicolase Poussina za vůbec nejlepší obraz lidského křiku.<sup>11</sup>

On sám však s tímto motivem zacházel, jak se zdá, způsobem zcela ojedinělým. *Vraždění neviňátek*, třeba právě Poussinovo, může sloužit za příklad tradičního typu obrazu křiku. Voják nebo jiný zástupce státu stoupá jednou nohou na hrud' nemluvněte, v napřažené ruce meč, jímž se ho chystá setnout; žena, nejspíše matka dítěte, chytá muže okolo pasu, aby mu zabránila dílo dokonat; ve tváři má výraz zoufalství a křičí. Křik zde má tedy dvojí funkci:

---

<sup>9</sup> Schopenhauer vyzývá čtenáře, aby si představil pantomimické představení, kde by nějaká z postav dostala naléhavou pohnutku ke křiku; mimův pokus vyjádřit němě křik ústy po delší chvíli otevřenými dokořán by podle Schopenhauera vyvolal hlasitý smích, dokazující „nechutnost“ věci. SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. vyd., sv. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1923, s. 483.

<sup>10</sup> Vyobrazení značného počtu děl s tímto námětem lze najít na URL <http://www.fixcas.com/parody/herod.htm>.

<sup>11</sup> Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 35.

jednak je logický vzhledem k příběhu díla (ženin křik lze velmi dobře pochopit), jednak slouží k posílení výrazu určitých pocitů, jakými jsou v tomto případě hrůza či zoufalství, jež lze cítit z ženy tváře. Nuže, přesně tak tomu u Bacona není: příběh je právě to, co se ve svém díle ze všech sil snažil vymýtit, a obrazy křiku nejsou výjimkou. Ani nemůžeme říct, že by u něj měl především sloužit vyjádření či zdůraznění určitých pocitů; na onom důležitém místě Sylvesterových *Rozhovorů* on sám říká: „Můžete říct, že zobrazený křik vzbuzuje hrůzu; ve skutečnosti jsem chtěl namalovat spíš ten křik než tu hrůzu.“<sup>12</sup>

Tomuto typu se zjevně vymyká slavný Munchův obraz (1893) [obr. 2]. V popředí, lehce posunuta doprava, stojí stylizovaná postava s rukama přitisknutýma k hlavě; je na mostě, stejně jako dvě nezřetelné postavy v pozadí za ní; okolí tvoří vířící příroda, černomodrá řeka se mísí s břehy a červeně zbarveným nebem. Ústřední postava křičí, ale zároveň si zakrývá rukama uši jako na obranu před jiným křikem. Ten je významnější: Munch namaloval několik s *Výkřikem* očividně spjatých obrazů, se stejným mostem a podobně vyobrazeným nebem, na nichž žádá postava nekřičí (*Beznaděj*, 1892, *Úzkost*, 1894); sám dal obrazu i německý název *Der Schrei der Natur*, Křik přírody, a jméno, jež nese v norštině, *Skrik*, znamená nejen křik či výkřik, ale také *jekot*<sup>13</sup>. Výkřik postavy je tedy spíše pouze odrazem a zesílením tohoto jekotu přírody.

To, že křik nevychází především z postavy, nýbrž z okolí, pochopitelně Munchův obraz jasně odlišuje jak od tradičních křiků, tak i od křiků Francise Bacona. Dodejme nicméně ještě něco o vlastnostech tohoto výkřiku - jekotu. Projevuje se zde tedy jednak na tváři postavy („výkřik“), jednak deformací a barvami prostředí („jekot“). Funguje jako určitý symbol, může říkat cosi temného o přírodě a postavení člověka v ní, či o lidské „existenciální situaci“, jak zní časté interpretace; konkrétní významy však pro nás v tuto chvíli nejsou důležité.<sup>14</sup> Má též, jak se zdá být samozřejmé, funkci expresivní, výkřik postavy se chápe jako zesílený výraz úzkosti, hrůzy a podobně; a také barvy a deformovaný vzhled celého díla se jednoduše považují za prostředek vyjádření čehosi, co je především duševním stavem. Takto expresivní, a snad i symbolické, by tato barevnost a tyto deformace mohly být i samy o sobě; my jsme je však automaticky přisoudili „jekotu“. K tomu nás opravňují jednak fakta týkající se historie a

---

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>13</sup> Viz URL [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Scream](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream).

<sup>14</sup> Pro některé interpretace viz např. HODIN, JP. *Edvard Munch*. 1st ed. London: Thames and Hudson, 1972, p. 48; WITTLICH, P. *Edvard Munch*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, s. 20 a násl.; PIJOAN, José. *Dějiny umění* 9. 1. vyd. Praha: Odeon, 1983, s. 253 a násl.

kontextu díla, jednak zakryté uši postavy. Přesto toto spojení mohlo být předčasné: jistě by barvy a podivné tvary mohly pouze posilovat výraz děsu ústřední postavy, způsobeného „jekotem přírody“, který sám by zůstával neviditelný. Nemohlo by tomu však být tak, že ona specifická barevnost a deformovanost je v první řadě určena snahou namalovat onen jekot – a to zde znamená skutečně i jako jistý zvuk -, s tím, že teprve tento jekot má ony funkce, o nichž jsme zde mluvili?

Soudě podle známého zápisu v Munchově deníku on sám tuto „zvukovou“ stránku svého díla považoval za důležitou: „Cítil jsem výkřik, procházející přírodou; zdálo se mi, že jsem ten výkřik slyšel. Namaloval jsem tento obraz, namaloval jsem mraky jako skutečnou krev. [Jejich] barva ječela.“<sup>15</sup> Nemá příliš smysl klást si otázku, zda tento „výkřik“ byl něčím skutečným, plod určitého přírodního děje, či zda byl pouhým umělcovým zdáním, neboť v tom i onom případě zůstává čímsi, co patří k slyšitelnému spíše nežli k viditelnému. Každopádně na obraze je patrna jistá „hudebnost“, nebo možná lépe „zvukovost“. To však nejspíše neznamena, že by měl *Výkřik* při každém zhlédnutí u všech diváků vyvolávat nějaký určitý, vždy totožný zvukový vjem; snad se ale skutečně dá říct, že nějaký jekot v něm opravdu je – to znamená jako něco více než pouhá vnější podoba toho, co křičí, z které si divák sám křik vytvoří silou své představivosti -, a není-li slyšet, je alespoň určitým způsobem cítit: jako by vycházel z rudého nebe, s barvou podobné vypjatosti, jakou může mít nějaké ječení, a šířil se jakoby zvukovými vlnami, které určují dynamiku celého obrazu, dále, až k hlavě postavy, jejíž křik je nejen odrazem tohoto jekotu, ale který možná také celý pohyb teprve umožňuje jako určitý zvuk poznat. V každém případě se lze domýšlet, že jednou z funkcí deformace, jíž prochází příroda na tomto obraze, je i to, vepsat do obrazu tento určitý zvuk – dát ho uvidět či pocítit, najít pro něj odpovídající jazyk v barvách a tazích štětce.

Později uvidíme, zda o něco podobného nešlo na jeho obrazech i Francisi Baconovi; zde však již jistě nepůjde o jekot, nýbrž o opravdový křik. I jinak by bylo značně zavádějící stavět tyto dva umělce vedle sebe, a tomuto pokušení ani nebude těžké odolat: Baconovy křiky nejsou, jak jsme již naznačili, ani především expresivní a ani zdaleka ne symbolické, a dalo by se samozřejmě pokračovat; tyto i další odlišnosti se však samy jasněji ukáží dále, až se budeme zabývat Baconovými křiky jako takovými.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cit. podle HODIN, JP. *Edvard Munch*. Op. cit., p. 48.

<sup>16</sup> Sám Bacon se vůči Munchovi vymezuje na jednom místě Sylvesterových *Rozhovorů*. Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francísem Baconem*. Op. cit., s. 76.

Musíme se ještě zastavit u problému „němosti“ tradičních obrazů křiku. Je zřejmé, že jejich autoři se nesnažili překračovat „hranice malířství“ tím, že by při malování křiku nějakým způsobem malovali něco jiného než zkrátka vnější podobu tváře, která křičí. Vzhledem ke zvolenému námětu se šlo nicméně bez křiku jen stěží obejít; a kupříkladu výraz hrůzy na tváři ženy na Poussinově obrazu je právě i díky křiku značně působivý. Tyto obrazy jsou čistě figurativní, zobrazují vnější podobu zvoleného výjevu, vzdávají se deformace; takovému malířství pak, jak se zdá, do značné míry náleží skutečně pouze to, co je viditelné. Křik jako takový do nich tedy vložen není. Snad se mohou částečně spoléhat na to, že chybějící zvuk si do otevřených úst doplní divák sám; nicméně jakožto prvek určitého výrazu, jak už bylo řečeno, křičící ústa vlastně zvuk nepotřebují. Co se týče Baconova obdivu k Poussinovu obrazu, jenž by se třeba mohl zdát překvapivým, ten je vysvětlitelný zvláštní péčí, jíž Poussin věnoval onomu specifickému vzezření křičících úst – z čistě estetického hlediska, jak víme, byl pro něj právě tento aspekt křiku obzvláště důležitý.<sup>17</sup>

### **III. Křik a výraz**

U Bacona můžeme v zásadě rozlišit dva druhy křiku: u prvního se křik zjevně dostává do blízkosti těla, tělesné hmoty, „masa“; to jsou kupříkladu ty obrazy „ukřižování“, kde se tento motiv stýká s křikem, jako jsou *Fragment of a Crucifixion* (1950) a *Three Studies of a Crucifixion* (1962). Také by sem nejspíše patřila *Figure with Meat* (1954) či *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'* (1957). Do druhé skupiny pak můžeme zařadit obrazy izolovaných křičících figur, kde je tělo z větší části zahaleno a jako by nemělo vnitřnosti, často se stává téměř průhledným, mizejícím. To je většina těch obrazů podle Vélazquezova *Innocence X* (c. 1650), kde papež křičí, a také řada dalších příbuzných obrazů osamělých postav.

Této klasifikace se ovšem nelze držet zcela striktně; formální rysy i funkce křiků z obou skupin se na jednotlivých dílech spíše mísí, než že by jim odpovídaly zcela oddělené množiny obrazů. Tyto funkce zřejmě také mají jisté vnitřní souvislosti. Každopádně takovéto

---

<sup>17</sup>Viz tamtéž, s. 45-6, 69.

rozdělení nemá především sloužit nějaké zvilé kategorizaci Baconových obrazů, nýbrž nám má umožnit zabývat se určitými jejich prvky jaksí v „čisté formě“.

Začněme rozbořem těch obrazů, kde jsme křik spojili s „tělem“. Těchto obrazů je méně a snad nejsou tak typické; přesto by se z nich však možná dalo získat nějaké obecnější poučení o Baconově křiku.

## 1. Křik a maso

Bacon maluje tělo jako maso<sup>18</sup>. Těla na jeho obrazech mají strukturu, substanci a často i barvu masa u řezníka. Podotkněme, že se to týká také hlavy. Hlava je jako zbavena kostí, ale přitom „není vůbec měkká, nýbrž tuhá“<sup>19</sup>. Zřejmé je to kupříkladu na portrétech Williama Blakea (*After the Life Mask of William Blake I-III*, 1955), anebo, co se týče obrazů křiku, na *Figure with Meat*, kde je souvislost hlavy a masa přímo zdůrazněna, na *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X.* (1953), kde je hlava jako plátek masa přehnutý přes sebe sama, na *Three Studies of a Crucifixion* a podobně.

Co je důvodem této Baconovy záliby v masu? Jednak jde o jeho estetické kvality, o jeho „nádhernou barvu“, již Bacon vícekrát zmiňuje – „Když přijdete do řeznického krámu a vidíte, jak to maso může být krásné...“<sup>20</sup> Avšak důvod, proč i lidské postavy jsou malovány jako maso, je hlubší. Maso je určitý stav či bod těla, kdy tělo ukazuje svoji zranitelnost a smrtelnost: „Všichni jsme samozřejmě maso, všichni jsme potenciální mrtvolky.“<sup>21</sup> A maso jako osobitá substance má též specifické vlastnosti, které umožňují zacházet na obraze s tělem zcela jinak, než je-li určováno především kostrou.<sup>22</sup> Je pružné, „akrobatické“, dává prostor nejružnějším deformacím. Tak lze dát vidět zvláštní bolesti těla, jeho zvláštní utrpení: u Bacona je maso těla jako smýkáno do několika opačných směrů zároveň, je činěno

---

<sup>18</sup> K masu a tělu, struktuře masa, masu a „stávání se zvířetem“, soucitu s masem a hlavě jako masu viz DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. 1st ed. London, New York: Continuum, 2003. Chapter Four: Body, Meat and Spirit, Becoming-Animal, p. 20-26. Z Deleuzovy analýzy si zde vypůjčujeme některé body, ale zcela ji nenásledujeme.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>20</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 43-44.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>22</sup> Samozřejmě i u Bacona má tělo také kostru, avšak maso pouze „nepokrývá kosti“, nýbrž může existovat relativně nezávisle, maso a kosti jsou „každé na své straně“ ... „Maso [meat] je onen stav těla, kdy se tělesnost [flesh] a kosti lokálně konfrontují, aniž by spolu tvořily strukturu.“ DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit., s. 22.

křehkým, bezbranným, neforemným, bojuje s kostrou a jinými pevnými strukturami, které mu zabraňují v pohybu a podobně. (*Fragment of a Crucifixion, Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin', Three Studies of a Crucifixion* aj.)

Zřejmě zde však nejde o nějaké extrémní, výjimečné situace, v nichž by tělo nesmírně, nepřírozně trpělo; jak se ve vývoji Baconova díla postupně ozřejmuje, jeho cílem nikdy nebylo především zobrazovat nějaké senzační výjevy, nešlo mu o senzací a násilnost na straně nějakého rozpoznatelného příběhu: „Nakonec již Baconovy Figury nejsou vůbec mučenými těly, nýbrž běžnými těly v běžných stavech stísněnosti či nepohodlí.“<sup>23</sup> Bylo by zde přirozeně pokušení hledat něco takového na ranějších obrazech, kde jsou násilnost a utrpení na první pohled stavěny daleko více do popředí, jako v případě *Fragment of a Crucifixion* či na triptyších *Ukřižování* z let 1962 a 1965; avšak tomu odporuje i u těchto děl zjevná absence příběhu. Bylo by nesmyslné malovat výjimečnou situaci, pokud by nešlo jednoduše rozeznat, o jakou výjimečnou situaci se vlastně jedná. U těchto raných obrazů půjde spíše o jakoukoliv konkrétní situaci daleko méně; to, že zde chybí příběh, ba i nějaký rozpoznatelný tělesný stav, napovídá tomu, že jde o utrpení jaksi zcela obecné.

Na takto obecné rovině je ovšem utrpení masa samozřejmě také spojeno se zvířaty, s utrpením zvířat. Ostatně pro toto pojetí těla zde byly prvotní inspirací právě výjevy u řezníka a na jatkách.

Odjakživa na mne hluboce působily obrazy zachycující jatky a maso, a podle mě jsou tu těsné souvislosti s něčím takovým, jako je ukřižování. Viděl jsem zcela mimořádné fotografie zvířat těsně před porážkou; je z nich cítit smrt. Nemůžeme to samozřejmě vědět jistě, ale podle těch fotografií se zdá, že si zvířata moc dobře uvědomují, co se s nimi stane, a všemožně se snaží uprchnout. ... Kdykoli přijdu do řeznického krámu, vždycky se mi zdá divné, že tam nevisím místo toho dobytčete já.<sup>24</sup>

Tato zranitelnost, křehkost, smrtelnost těla, a jisté „vědomí“ této smrtelnosti, jež snad ono samo má, je čímsi společným zvířeti a člověku, a odhaluje se právě tehdy, když je tělo zobrazeno jako maso.

Jakou roli tedy na těchto obrazech hraje křik? Mohl by být, jak píše Deleuze, alespoň v některých případech „soucitem s masem“, tímto velice obecným soucitem? Podívejme se blíže třeba na *Figure with Meat* [obr. 8]. V tomto světle může tento zdánlivě velmi bizarní obraz působit značně odlišně. Křik, který vychází z papežových úst, zde zcela mění působení

<sup>23</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op cit., s. x.

<sup>24</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 24, 43.

kusů masa za postavou; maso přestává být každodenním výjevem z řeznického krámu, pouhou mrtvou hmotou a budoucí večeří, nýbrž čímsi trpícím a jaksi stále „živým“. A křik, který ve skutečnosti probíhá celým papežovým tělem či přinejmenším celou jeho hlavou spíše než aby se omezoval pouze na ústa, může vyjadřovat tuto bolest masa jen tak, že je sám deformován jeho podobou. Tato deformace se pak rozšiřuje na celou postavu, jež zčásti přejímá onu zvláštní stavbu a látku masa a stává se sama jakoby trpícím, poničeným, zkaženým masem.<sup>25</sup>

Jinde takto zjevnou strukturu „soucítící, křičící člověk – trpící maso“ nejspíše nenalezneme, přesto však i u jiných obrazů z této skupiny funguje křik obdobně. Za další příklad může sloužit *Fragment of a Crucifixion* [obr. 3]. Dole je malá, ubohá „ukřižovaná“ postava, na níž jako by bylo útočeno ze všech stran; neurčité zvíře nad ní může působit dojmem síly, ale je ze stejné tkáně, ze stejného masa jako „ukřižovaný“ a jeho vystouplá páteř ukazuje jeho zranitelnost.<sup>26</sup> Všechny tyto prvky však dostávají svůj smysl právě až prostřednictvím křiku. To neznamená, že by to, co je zde zobrazeno, nebylo utrpením, kdyby byl křik vynechán; avšak teprve křik umožňuje, aby toto utrpení bylo jako utrpení rozpoznáno. Je to analogické tomu, co jsme viděli již u *Figure with Meat*: díky křiku maso působí jako něco živého, a tím i jako něco, co může trpět. Zároveň tak zobrazené kusy masa přestávají patřit pouze do masny, stávají se něčím, co patří skutečným a živým tělům, ať už lidským či zvířecím.

Obecně vzato je tedy u těchto obrazů křik vždy způsobem jak upozornit na utrpení masa, jak mu dát výraz, jak zbavit maso jeho němosti. Důraz je zde přitom kladen na samotný fakt zranitelnosti, smrtelnosti těla, jež se takto odhaluje, narozdíl od pozdějších obrazů, kde jde více o zcela konkrétní tlaky či síly, jež na něj působí. Máme-li se vrátit k Deleuzovu pojetí těchto děl, skutečně zde může někdy jít i o výraz soucítící, ať se soucitem na straně nějaké namalované postavy či malíře samotného; avšak jakýkoliv pocit je vždy druhotný vzhledem k vyjádření věci samotné. Tak ani na většině obrazů nenalezneme

---

<sup>25</sup> Upozorněme v této souvislosti znovu na některé pasáže u Gillesse Deleuze, podle nějž maso jakožto „společná zóna“ člověka a zvířete umožňuje lidské „stávání se zvířetem“ (a stejně tak i opačně) až k „hluboké identitě“ se zvířetem, onomu „krajnímu okamžiku“, kdy člověk „není nic než zvíře a kdy přebрал zodpovědnost nikoliv za telata, která umírají, nýbrž před telaty, která umírají.“ DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op cit., s. 25.

<sup>26</sup> Bacon oceňuje Degasův pastel *Po koupeli* (c. 1888-92), kde páteř ženské postavy „nahore div nevyšlázá ven z kůže. Tohle vás tak zaujme a strhne, že si mnohem víc uvědomujete zranitelnost celého těla, než kdyby byl nakreslil páteř normálně až ke krku.“ SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 43.



nějakou soucítící postavu viditelně oddělenou od utrpení, jež má vyjadřovat, nýbrž spíše křik jako cosi takříkajíc vyřezaného do masa samotného (*Fragment of a Crucifixion, Three Studies for a Crucifixion*).<sup>27</sup>

## 2. Výraz, zvuk, smysly

Co nám dovoluje mluvit o *křiku*? Na první pohled vidíme prostě otevřená ústa. Zde se samozřejmě již dotýkáme dalšího problému, problému křiku jako zvuku v němém malířství: bude-li zde k nalezení nějaký zvuk, pak pochopitelně již půjde o opravdový křik, a ne jenom o otevřená ústa.

Již u *Figure with Meat* jsme řekli, že křik zde prochází celou hlavou, či dokonce celým tělem, a neomezuje se pouze na ústa. Co to konkrétně znamená? V Baconově díle nalezneme dvojici obrazů, jež může být v tomto směru velice návodná: jsou to dva obrazy papežů z roku 1951, *Pope I a II* [obr. 4, 5]. Jde o dvě velmi podobná díla, kde jsou ústřední postavy, umístěné v obdobném prostředí, prakticky stejných rysů, a jejichž kompozice je téměř totožná. Nejzásadnější odlišnost spočívá v tom, že zatímco papež na prvním obraze má ústa zavřená, druhá figura křičí; zároveň je zde ovšem patrný rozdíl v tom, jak jsou vyobrazena těla obou postav. Lze se domýšlet, že změna, jež zde proběhla, je právě důsledkem křiku, či snahy *namalovat křik*; tuto domněnku podporuje i to, že velké množství těch figur, jež zde považujeme za křičící, má tělo obdobného vzhledu jako ta na *Pope II*.

V čem tedy tato změna spočívá? (Co se týče změn vzezření těla, nejlépe si jich můžeme povšimnout na hlavách obou figur.) Zatímco na *Pope I* nalezneme téměř skulpturální postavu, jejíž vnější tvar se zdá být určován nějakým pevným vnitřkem, figura na druhém obraze je jako vrstva masa zpřehýbaná do lidského tvaru, která v sobě nemá nejen kostru, ale ani žádné vnitřnosti; misty je téměř průhledná, jako by mohla každou chvíli zmizet. A podobně je tato postava namalována dynamičtěji, přičemž středobodem všech pohybů jsou její otevřená ústa; ta formují hlavu, jejíž pohyby jsou dále kopírovány záhyby roucha a rozšiřují se po celém těle postavy, a prostřednictvím oné „kolejnice“, jež protíná dolní část díla, pronikají snad i do celého prostoru obrazu. (Tyto prvky jsou přítomny – bez

---

<sup>27</sup> V jistém smyslu toto platí vždy: i u takové *Figure with Meat* je křičící postava nakonec spíše sama také trpícím masem.

křiku a méně výrazně - již na prvním obraze, avšak až křik na obraze druhém je sjednocuje v jeden rytmus, čímž je vlastně teprve dovršuje.)

Má takovýto postup oprávnění, je-li cílem namalovat skutečný křik? Křik má své specifické vlastnosti, jež jej utváří a jež jednotlivé křiky odlišují - vlastnosti jako jsou znělost, intonace či intenzita<sup>28</sup> -, k jejichž zobrazení zjevně nestačí jenom otevřená ústa, jež jsou navíc vždy víceméně totožná. Je tedy nezbytným a náležitým prostředkem jej rozšířit na celé tělo či i za něj. Tak může být křik postavy na *Pope II* silný vzhledem k onomu napjatému, svalnatému vzhledu papežovy hlavy a jeho temnost a hloubku může určovat celá barevnost obrazu; jeho monotónnost pak to, jak rytmicky si odpovídají jeho jednotlivé složky. Jisté vlastnosti jsou pochopitelně pro křik obecné: je zjevně zvukem a proudem vzduchu, nikoliv něčím pevným a hmotným: tak lze pochopit, že křičící postavy jsou takřka vždy odhmotňovány, zprůhledňovány a podobně. Takovéto popisy jsou samozřejmě spíše přibližné; mohou nicméně pomoci pochopit to, jak lze rozšířením křiku na větší část obrazu zobrazit právě takové jeho charakteristiky, které mu náleží jakožto zvuku.

Vraťme se ještě k oněm obrazům „křiku a masa“, z nichž jsme nyní chtěli vycházet. Samozřejmě tomu u těchto děl není tak, že by maso jen určitým způsobem napomáhalo dát křiku některé z jeho specifických, zvukových vlastností; křik mu zde má spíše sloužit, dávat výraz jeho utrpení. Již jsme jednou definovali, jak tu křik jakožto výraz funguje: tak, že je *deformován* tím, co má vyjadřovat. Z toho nyní můžeme vyjít. Slovo deformace se zdá být nejvhodnější: křik nikdy s vyjadřovaným zcela nesplývá, vždy zůstává rozlišitelný, přinejmenším díky otevřeným ústům; přitom jsou však jeho podoba či „zvuk“ pokaždé vyjadřovaným přímo určovány. Tato deformace se tedy může týkat „zvukové“ kvality namalovaného křiku: například na *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'* [obr. 9] pohyb otevřených úst kopíruje přinejmenším celá dolní část chůviny hlavy, je jako formována proudem vzduchu. Tato část je tedy zřejmě spojena s křikem; a tak z chabého, pokrouceného vzhledu hlavy získaný skomírající, zoufalý „zvuk“ křiku může odpovídat specifické bolesti masa na těle chůvy, jež má být vyjádřena.

---

<sup>28</sup> Viz text Jacquese Derridy o *Divadle krutosti* Antonina Artauda, kde svůj význam měly mít právě také výkřiky. DERRIDA, J. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In *Myšlení o divadle*. 1. vyd., sv. 2. Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 120-131. Viz zvl. s. 128.

Toto je však příliš zjednodušující. Nelze zkrátka říct, že se tato skupina obrazů skládá ze dvou zřetelně odlišených složek, trpícího masa a adekvátně deformovaného křiku jakožto namalovaného zvuku. Když jsou křičící ústa součástí těla (*Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin', Three Studies of a Crucifixion*), jak můžeme poznat, kde končí maso a kde začíná křik? A i pokud je křičící postava přece jen oddělená (*Fragment of a Crucifixion, Figure with Meat*), ocitneme se nakonec v analogické situaci: pohyby od křiku mohou velmi dobře vést až k masu. A stejně tak křičící postavy, a tím i křik sám, jsou deformovány masem a tak se stávají jakoby jeho součástí.

Ve skutečnosti zde bude spíše jistá kontinuita mezi masem a křikem, nejen deformace křiku masem, nýbrž i jeho přímé spojení s ním. Zde bude dobré vzít si opět k ruce ty obrazy, o nichž jsme již mluvili, *Figure with Meat* či *Fragment of a Crucifixion*. Otevřená ústa jsou zřejmě centrálním bodem těchto obrazů, tím, který především určuje pohyby na nich. Na jednu stranu je zde pohyb deformace, jemuž podléhají otevřená ústa jakožto součást masa, díky čemuž se jejich pohyb stává jedním z pohybů masa nebo jejich završením, vyústěním. Na druhou stranu se zde však vyskytují pohyby od úst zpět k masu, jejichž prostřednictvím získává maso v blízkosti úst odhmotněný, „zvukový“ či „vzduchový“ vzhled, což dává vzniknout křiku. Zde vzniklé pohyby pak pronikají i dále do masa: tak je křik sám s celým masem spojen a stává se jeho výrazem.

Svým způsobem se zde tedy skutečně vyskytuje křik jako deformovaný zvuk, avšak spíše jen jako složka významnějšího křiku jako výrazu. Ústa, jako střed kompozice obrazu, jsou pak také bodem, skrze který celý obraz působí. V oné bezprostřední rovině, jež je u Bacona tak důležitá, tedy zřejmě trpící maso, spojeno s křičícími ústy, zasahuje diváka právě jejich prostřednictvím.

Nuže, jak bude takovýto výraz, výraz skrze křik, působit? Zde si dovolíme krátký exkurz. Pro německého myslitele, učenice, básníka a pro nás především autora díla *O původu řeči* (1772) Johanna Gottfrieda Herdera je křik prvotním jazykem, společným všem zvířecím druhům, již bytosti bez účasti vůle či rozumu vyjadřují své nejmocnější city (což pro Herdera znamená především city bolestné). Jelikož tato řeč náleží všem zvířatům, všechna jí též rozumí a ve všech – člověka nevyjímaje - takovéto zvuky vzbuzují soucit. V tomto kontextu Herder polemizuje s tvrzením Denise Diderota, že člověk od narození slepý by byl necitelnější k utrpení zvířat. Ač je slepci, tvrdí Herder,

celá dojemná podívaná na ubohého, šubajícího se tvora zastřena (...) je právě tímto zastřením sluch méně rozptýlován, je vnímavější a pronikavější. Naslouchá ve tmě, v tichu své věčné noci, a každý ston proniká do srdce jako ostrý šíp! A když si přibere na pomoc hmat, ten smysl pomalu sbírající informace, když pod rukou cítí šubání těla, uvědomí si úplnou postupnou bolestnou zkázu organismu – děs a trýzeň projedou jeho údy, v nervech se mu zobrazí ona zkáza a zánik, zazní chropot agonie. *Takový účinek budí tato přírodní řeč!*<sup>29</sup>

U Bacona, jak jsme již naznačovali, nemá křik především vzbuzovat soucit; navzdory tomu zde však můžeme najít určité společné body, jež se ukazují zvláště na tomto místě Herderovy knihy. Křik nepůsobí na rozum, nesděljuje žádný příběh; je to afektivní, fyzická řeč. S Baconem bychom mohli říct: „zasáhne ... nervový systém přímo.“<sup>30</sup> To je nicméně jeden z cílů, jež Bacon vytyčuje pro svou tvorbu jako takovou, nikoliv pouze pro své obrazy křiku; byl tedy u těchto obrazů křik nutný? Zřejmě ano, a to kvůli zvolenému „faktu“, jenž měl být vyjádřen. Jde totiž o cosi obecného, takřka abstraktního<sup>31</sup>: z jistého úhlu pohledu je tělo maso, maso je zranitelné a smrtelné, maso náleží zvířeti i člověku... K vyjádření něčeho takového namalovat samotné maso zřejmě nestačí; to je němé a mrtvé. Byly by zde samozřejmě různé cesty, cesty metaforického či symbolického jazyka, anebo cesta vyprávění – to jsou však přesně takové cesty, jaké Bacon odmítá. (Jinak může maso působit možná také s využitím mimořádně násilných expresionistických prostředků – viz obrazy „mršin“ od Chaima Soutina.) Nuže, Bacon k tomuto účelu využívá křiku. Jak jsme napsali dříve, teprve křik zde dává masu život, a tím umožňuje rozpoznat jeho utrpení. Tak může maso „promlouvat“; a promlouvá skrze křik, jenž také určuje celé vyznění obrazu. Je, jak jsme viděli, přímo spojen s masem; je středem obrazu, tím bodem, skrze nějž obraz působí; a takto propůjčuje celému obrazu svou bezprostřednost, svou fyzičnost, a umožňuje působit „přímo na nervový systém“ tomu, co bylo původně téměř abstraktním.

V jistém smyslu je zde možná křik trochu moc umělým prostředkem; je čímsi, co k výjevu přirozeně nepatří. Navíc automaticky naznačuje jistou senzačnost, která ani zde

<sup>29</sup> HERDER, JG. *Uměním k lidskosti*. 1. vyd. Praha: Oikomenh, 2006. O původu řeči, s. 11-98, cit. s. 18.

<sup>30</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 18. K tomuto tématu viz též s. 22-3, 60-1, 99 aj.

<sup>31</sup> Upozorněme zde pouze na jednu souvislost, ač zde na její další rozvedení nebude místo. Jazyk, jenž chtěl ve svém *Divadle krutosti* vyvinout Antonin Artaud, jazyk sestávající z řeči divadelního prostoru, gest a výkřiků, měl mít podobnou moc: „přinutit i ty nejabstraktnější pojmy, aby »procházely bludištěm a tkáňovou spleť hmoty«, i identifikovat »abstraktní s konkrétním.«“ (KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 60.)

nebyla Baconovým cílem. On sám později své obrazy křiku navrhuje.<sup>32</sup> To je také dáno dalším vývojem jeho díla; výraz něčeho tak „abstraktního“ již u něj později nenajdeme. „Myslím, zvláště jak stárnu, že mi jde o něco mnohem specifitějšího. Chci zachytit jistý výjev.“<sup>33</sup> Co se týče masa, přesouvá se důraz, jak jsme napsali již výše, na jeho určité deformace u určitých postav. Takto spojeno s figurou, obdařenou rozpoznatelnými lidskými rysy, nepotřebuje již maso žádný křik ke svému „oživení“; a výjev je dostatečně konkrétní (aniž by přitom vyprávěl příběh) a fyzický sám o sobě, než aby bylo nutné přidávat k němu křik jako záruku jeho bezprostředního působení.

Podívejme se ještě na chvíli na ono citované místo z Herdera; tato značně sugestivní pasáž může skutečně připomenout způsob, jakým působí Baconovy obrazy křiku a masa. Nikoliv pouze onou zřejmou příbuzností soucitu s umírajícím zvířetem a soucitu s masem či přítomností křiku spolu s tímto motivem. Baconovi se zde ve skutečnosti Herder přibližuje až díky tomu, co ke křiku přidává: těmi dalšími vjemy, jež pociťuje slepec, hmatem pociťovaným „škubáním těla“, nebo onou „zkázou a zánikem“, které se dostanou i do jeho nervů. Tady se opět setkáváme s otázkou vizuálního zobrazení jiných než zrakových smyslových vjemů u Bacona; je třeba se zde o tomto problému alespoň zmínit, neboť očividně dvěma způsoby souvisí s problémem křiku. Jednak je pochopitelně i namalovaný křik sám takovým smyslovým vjemem; jakými způsoby se Bacon mohl pokusit o jeho zviditelnění, jsme naznačili výše. A za druhé, jelikož na obrazech křiku a masa dává křik masu možnost fyzického působení, umožňuje i takové smyslové působení, jež by již nebylo pouze zrakové; a neboť, jak jsme řekli, je křik středem tohoto působení, svým způsobem by právě on tyto vjemy nesl.

V Deleuzově knize hraje toto téma také značnou roli.<sup>34</sup> „Například v Baconových koridách (*Study for Bullfight No. 1*, 1969) slyšíme kopyta zvířete, na triptychu z roku 1976 se

---

<sup>32</sup> Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 35, 45. Konkrétně o *Fragment of a Crucifixion* viz RUSSELL, J. *Francis Bacon*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996, p. 76. („příliš explicitní, příliš blízko konvencím narativního malířství“) a podobně DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit., p. 26. („Baconovi se tento obraz nelíbí kvůli jednoduchosti jeho příliš zjevné metody: stačilo vyhloubit ústa do pevného kusu masa“)

<sup>33</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 26.

<sup>34</sup> Viz DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit. Chapter Six: Painting and Sensation, p. 34-43. Nebudeme sledovat konkrétní způsob, jakým s tímto motivem Deleuze zachází, neboť to už naše téma přesahuje přespříliš. Ocituje však raději alespoň jednu pasáž: „Malíř by tedy měl za úkol *dát vidět* něco jako původní jednotu smyslů a vizuálně zobrazit mnohasmyslovou Figuru. Avšak tato operace je možná pouze

dotýkáme chvění ptáka, který proniká na místo, kde by měla být hlava, a vždy, když je reprezentováno maso, se jej dotýkáme, cítíme, jíme a potězkáváme ho jako u Soutina.<sup>35</sup> Deleuze toto téma spojuje s častým motivem v Baconových rozhovorech, s jeho častými výroky o „»řádech počitků«, »senzitivních rovinách«, »smyslových oblastech« anebo o »pohyblivých sekvencích«“.<sup>36</sup> Tuto mnohost „smyslových rovin“ pak umožňují, jak jsme viděli již u Muncha, stejně jako když jsme hledali zvukové kvality Baconova křiku, nejružnější deformace, „prohřešky“ proti jednoduchému ilustrativnímu zobrazení. Je zde ona zvláště vyobrazená příroda na *Výkřiku*, jejíž pohyby připomínají zvukové vlny a jejíž „barva ječí“; jsou zde vyprázdněná, odhmotněná těla Baconových postav. A co se týče jiných smyslových vjemů třeba právě u „masa“, podívejme se ještě jednou na *Figure with Meat*: nepřirozená, nezdravá, místy modré blížká zelená barva masa může být nositelkou jeho zápachu; „siločáry“ pronikající masem a jakoby jej táhnoucí k zemi mohou odpovídat jeho tíze a ony přehnaně roztřepené, členěné okraje masa v prostředku obrazu jako by měly aktivizovat hmat.

Toto vše nám může připomenout onen úryvek z Herdera, v mnohosti cest a způsobů, jimiž vyjadřované utrpení proniká do „nervového systému“. A u Bacona pak jde stále o to nejpodstatnější: aby věc zasáhla člověka co nejsilněji, co nejnaléhavěji.<sup>37</sup> Samozřejmě je v této oblasti třeba být opatrný; je lehce problematické říkat „slyšíme křik“, „cítíme maso“, jako bychom jej z obrazu cítili stejně nepochybně, jako jej na něm vidíme.<sup>38</sup> Bezpečně však snad alespoň můžeme říct cosi podobného, co jsme konstatovali již u Muncha: ony jiné než zrakové vjemy zde nějakým způsobem *jsou*, nejsou pouze něčím, co si divák může domyslet; a důkazem jejich přítomnosti jsou právě nejružnější deformace zobrazovaného. A lze se domýšlet, že právě tato přítomnost, nějakým způsobem pociťovaná, může být jednou z příčin naléhavosti a intenzity Baconových obrazů.

---

tehdy, jestliže počitek té či oné oblasti (zde vizuální počitek) přímo čelí nějaké vitální moci, která všechny oblasti překračuje a všechny prostupuje. Touto mocí je Rytmus, který je hlubší než vidění, slyšení atd.“ (Tamtéž, p. 42.)

<sup>35</sup> Tamtéž, p. 42.

<sup>36</sup> Tamtéž, p. 36.

<sup>37</sup> To jsou vše slova pro Bacona velice typická. Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 17, 40, 75-6 aj.

<sup>38</sup> Podotkněme pouze, že u Deleuze zřejmě podobné pasáže hlubší ospravedlnění mají.

#### IV. „Abstraktní křik“

##### 1. Možné výklady

Zdá se však, že na většině Baconových obrazů křik nic určitého nevyjadřuje. Všichni ti křičící papežové, osamělí křičící muži v uzavřených prostorách - jak můžeme poznat, čeho se jejich křik vlastně týká? V Sylvesterových *Rozhovorech* k tomu nalezneme následující pasáž:

Můžete říct, že zobrazený křik vzbuzuje hrůzu; ve skutečnosti jsem chtěl namalovat spíš ten křik než tu hrůzu. Myslím, že kdybych se byl opravdu zamyslel nad tím, proč někdo křičí, byl by se mi ten křik, který jsem se snažil namalovat, podařil líp. Protože bych si pak v jistém smyslu víc uvědomoval tu hrůzu, která křik vyvolala. Ty obrazy byly vlastně moc abstraktní.

*Byly příliš čistě vizuální?*

Myslím, že byly. Ano.<sup>39</sup>

Skutečně zde tedy nalezneme pouze vizuální křiky, o nichž v zásadě nebude možno nic říct? Zkusme nejprve uvážit některé možné „významy“ – lze-li použít tohoto slova -, jež by křik na těchto obrazech mohl mít. Tak například i zde jsou těla figur z „masa“. To však nepůsobí jako něco trpícího; a obecně je zde maso spíše stavěno do pozadí, postavy jsou průhledné, vyprázdňené, průsvitné, mizející; někdy je zobrazena pouze křičící hlava (*Head VI*, 1949, *Study for a Portrait*, 1952, *Three Studies of a Human Head*, 1953). Zmíněné charakteristiky jsme dříve přisoudili snaze namalovat křik jako zvuk a jako proud vzduchu. To je snad v pořádku; stejně se nám však nezdá vhodné redukovat cíl těchto obrazů na snahu o pouhé vizuální zobrazení čehosi, co původně k viditelnému nepatří.

Postava samotná je vždy izolovaná, osamělá, často uzavřená v oněch pro Bacona typických konstrukcích. To může svádět k nejrůznějším interpretacím, které by byly postaveny na víceméně narativním základě. Tak by křik vyjadřoval určité utrpení, určitou hrůzu či tíseň, jež naprosté osamocení přináší. Další rozvinutí tohoto motivu by nás pak zřejmě dovedlo k existenciální tematice, k lidské odcizenosti a podobně. V souvislosti s první Baconovou sérií hlav (*Head I-VI*, 1948-9), v níž se také objevuje první důležitý obraz křiku (*Head VI*), pak John Russell ve své baconovské monografii zmiňuje dobu, kdy tato díla

---

<sup>39</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 45. Zdá se nám, že tento odsudek se týká spíše obrazů, jež jsme zařadili do této skupiny, než těch, ostatně nemnohých, kde křik podle nás vyjadřuje utrpení masa.

vznikala; ta byla dobou „rozmachu »mezních situací«.“<sup>40</sup> Tento dobový kontext dával zvláštní význam právě také uzavřenému prostoru: „Camus v *Cizinci*, Sartre v *Za zavřenými dveřmi*, Koestler v *Tmě o polednách*, ti všichni chápali malý, uzavřený prostor bez oken jako metaforu naší všeobecné krize; a protože velké množství Evropanů tehdy bylo v poslední době tím či oním způsobem drženo v zajetí, takový pohled měl navíc i svou určitou platnost, docela stranou od svých metaforických význa mů.“<sup>41</sup> Vzhledem k tomu, že Baconovo dílo přinášelo – alespoň zdánlivě – příbuzné motivy, lze dobře pochopit, že mohlo být také chápáno podobným způsobem.

Rozhodně se však nezdá, že by takovéto chápání, ať už z hlediska existenciálního či z hlediska dobové politické a společenské situace, bylo adekvátní. Podívejme se i jen na samotný vzhled křičících úst a rysů kolem nich. Snad tak ještě u *Study for Figure II* (1953-5) [obr. 7] můžeme mít dojem, že postava, se svou nemocnou barvou pleti, snad spíše apatickým křikem a skleslým postojem, skutečně trpí svou osamělostí. Ale obvykle lze něco takového říct jen stěží: křik na *Pope II* působí téměř požitkářsky; křiky na *Study after Velazquez I* (1950) či *Study for a Portrait, Man Screaming* (1952) jsou zase snad agresivní či výbojné; a jindy lze již jen velmi těžko přisoudit křičící postavě vůbec nějaký určitý „výraz“ (*Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953).

A zřejmě je vůbec nevhodné vyvozovat přehnané závěry z izolovanosti křičících postav či hledat význam v oněch konstrukcích, do nichž jsou zavřeny. Ty podle malíře samotného mají sloužit pouze zvýraznění postavy: „Používám takový rám, abych tu vyobrazenou postavu líp viděl – kvůli ničemu jinému.“<sup>42</sup> Co se týče samotné izolace, Gilles Deleuze ji považuje za způsob, jak zbavit obrazy jejich narativní a ilustrativní funkce.<sup>43</sup> Konkrétní způsob, jakým by toto oproštění probíhalo, pro nás nyní není tak důležité; v každém případě také když sám Bacon mluví o izolování zobrazovaných výjevů, o jejich vyproštění z jejich obvyklého prostředí, zdůrazňuje přitom technický aspekt této věci; izolovaný výjev působí jinak, avšak samotný jeho význam izolace neovlivňuje.<sup>44</sup>

Často je křičící postavou papež, většinou vyobrazený podle Vélazquezova *Inocence X*. Jistě bychom nemohli vykládat všechny obrazy křiku z této skupiny skrze tuto skutečnost,

---

<sup>40</sup> RUSSELL, J. *Francis Bacon*. Op. cit., p. 38.

<sup>41</sup> Tamtéž, p. 38.

<sup>42</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 23.

<sup>43</sup> Viz DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit. Chapter One: The Round Area, the Ring, p. 1-7.

<sup>44</sup> Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 42, 131-2 aj.



neboť na velké části z nich papeže nenajdeme. A nezdá se ani, že by zde byl důvod tyto obrazy zvláště vyčleňovat: hranice mezi křičícími papeži a jinými křičícími postavami je spíše dosti vágní a neurčitá. Na *Study for the Head of a Screaming Pope* (1952) má podle názvu být hlava křičícího papeže, avšak prakticky zde chybějí jakékoliv atributy, které by postavu umožňovaly jako papeže identifikovat. A obráceně série *Study for Portrait I-VIII* (1953) (kde se vyskytuje také jeden obraz křiku, *Study for a Portrait VII*) měla být původně skutečně sérií portrétů, avšak postavy nakonec dostaly spíše právě vzhled Vélazquézova papeže.<sup>45</sup> A samozřejmě též velická část Baconových papežů nekřičí, takže hledat mezi těmito dvěma motivy nějakou bytostnou souvislost by bylo nepatřičné. Bacon často využíval už existujících výtvarných děl, fotografií či obrazů jaksi „virtuálních“ jako v případě motivu ukřižování. Nebyly pro něj však něčím, co by chtěl napodobit, ani nebyly důležité samy o sobě, jako spíše tím, co na nich dále šlo postavit, „prostory imaginace“, jež otevíraly.<sup>46</sup> „V evropském umění existuje tolik velkolepých obrazů *Ukřižování*, že to je skvělá konstrukce, na kterou můžete navěsit nejrůznější pocity a vjemy. ... Možná je to dané tím, že tenhle specifický námět zpracovalo už tolik lidí, až se z toho stala ta konstrukce (...), na které můžete zpracovávat nejrůznější pocitové vrstvy.“<sup>47</sup> Jsou zde již „předpřipraveny“, částečně přítomny některé prvky, které se mohou stýkat s tím, oč jde Baconovi: Ukřižovaný už tak trochu je masem před porážkou, či „červem plazícím se dolů po kříži“ jako na Cimabuově *Ukřižování*.<sup>48</sup> Bacon pak může těchto prvků různým způsobem využívat, zdůrazňovat jedny, jiné deformovat či potlačovat; ve výsledku pak všechny dostávají značně odlišné vyznění. Takovýmto způsobem pracuje právě i s Vélazquézovým obrazem.<sup>49</sup> Závěsy, jež byly původně v pozadí, jsou nyní předsunuty; papežově róbě, i původně výrazně barevné, byl dán onen zářivý bělofialový vzhled; zlatá barva jeho trůnu byla zdůrazněna, přičemž trůn celý byl redukován na holou kovovou konstrukci, navíc doplněnou ve svém okolí jakýmsi „tyčemi“... (*Study after Vélazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953 [obr. 6]) A takto závěsy již nedotvářejí prostředí, nýbrž odosobňují postavu a dodávají obrazu dynamický vzhled; róba, dřívě logický oděv portrétované postavy, nyní působí hlavně svými intenzivními barvami; a papežův trůn,

<sup>45</sup> Viz URL <http://francis-bacon.cx/popes/portrait1.html>.

<sup>46</sup> Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 25.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 41-2.

<sup>48</sup> Viz tamtéž, s. 15, 24-5. Tento motiv se zdá být zdůrazněn na triptyších *Ukřižování* z let 1962 a 1965.

<sup>49</sup> Pro přesnost můžeme i tento obraz nazvat „virtuálním“, neboť je spíše směsí z více podobných děl: kromě samotného Vélazquézova obrazu také mimo jiné Tizianova portrétu arcibiskupa Fillippa Archinta (c. 1561-2), viz URL [http://francis-bacon.cx/themes/the\\_popes.html/](http://francis-bacon.cx/themes/the_popes.html/).

kromě výrazné barevnosti, dostal též zvláštní kovový charakter, a stal se tak součástí jedné z oněch Baconových izolujících konstrukcí.

Ty prvky, jež pocházejí z dřívějších obrazů, tedy zjevně nemůžeme využít k výkladu samotných Baconových děl: samy jsou deformovány, aby sloužily odlišnému účelu. Ten v našem případě již náleží obrazům „abstraktního křiku“, jak jsme tuto skupinu děl nazvali. Zavrhli jsme nyní postupně určité směry a východiska, až příliš se nabízející pro výklad těchto obrazů. Cestou jsme zřejmě jaksi mimoděk narazili i na některé opravdu důležité prvky; navíc nyní můžeme lépe a srozumitelněji formulovat základ, ta východiska, s nimiž skutečně je třeba počítat. Především se musíme snažit vyhnout vyprávění příběhu, a to co nejvíce to půjde; uvidíme ještě, že s jeho úplným vymýcením to často není tak jednoduché. Tak také, i vzhledem k oné výše citované pasáži z *Rozhovorů*, motivace pro křik musí být – je to možné? – co nejméně konkrétní, co nejméně určitá: tak například nemůže jít o žádnou určitou bolest, ba ani o hrůzu z osamělosti. A v posledním možná ani vůbec nepůjde o nalezení takového „minimálního“, co nejméně určité motivace. Namalovat spíš ten křik než tu hrůzu: křik může být třeba i podnícen čímsi, co původně v křičícím vzbudilo hrůzu; avšak na obraze samém tento původní podnět ani hrůza křičící postavy již nebudou důležité. Tak by se naše hledání nakonec mělo nejspíše ubírat k čemusi, co náleží křiku jako takovému, nezávisle na jakékoli jeho původní motivaci.

## 2. Křik a život

V samém úvodu povídky *Trápení* z rané sbírky *Rozjímání* (1913) od Franze Kafky nalezneme pasáž, která se zdá souviset s obrazy „abstraktního křiku“. Nejprve ji zde ocitujme; zajímá nás vlastně pouhé jedno souvětí, či spíše dokonce jenom jeho část.

Když už to bylo nesnesitelné – jednou kvečeru v listopadu – a já pobíhal po úzkém koberci jak po závodní dráze, znovu jsem se obrátil, zděšen pohledem na osvětlenou ulici, a v hloubce pokoje, na dně zrcadla, jsem přece jen opět našel nový cíl a vykřikl jsem, jen abych slyšel křik, na nějž nic neodpovídá a jemuž také nic neubírá sílu a který tedy stoupá vzhůru, bez protiváhy a nemůže přestat, ani když zmlkne, tu se přímo ve zdi otevřely dveře, velmi spěšně, neboť bylo přece třeba spěchat, a dokonce i koně u vozu dole na dláždění se vzezřeli jak zdivočelí koně v bitvě, s hrdly vydanými napospas.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> KAFKA, F. *Povídky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 33.

Pro naše účely není nutné zmiňovat další průběh povídky. Zdá se, že zde můžeme najít cosi velice blízkého tomu, co nyní hledáme: křik a patřičné „minimum“ motivace pro něj, patřičné „minimum“ příběhu. Je zde nějaké trápení, nějaké napětí; avšak jeho konkrétní příčinu a podobu téměř neznáme. A křik je také jaksi bez obsahu; jde o něj samotný, o jeho vlastní „hmotu“, ne o něco, co by snad mohl vyjadřovat: „jen abych slyšel křik“.

Jak Bacon, tak Kafka jsou obecně považováni za tvůrce pesimistického, temného obrazu světa; zdá se však, že jsou možné i jiné výklady.<sup>51</sup> Jeden motiv se objevuje v rozhovorech s Baconem nesmírně často: motiv života, v podobě „lačnosti po životě“ či „vzrušení životem“<sup>52</sup>; umění samo je, říká Bacon, „posedlost životem“<sup>53</sup> a má „vrátit diváka do života“<sup>54</sup>:

Když zajdu do Národní galerie a zahledím se na některý z těch slavných obrazů, co mne tam vzrušují, nevzruší mne tolik samotný obraz jako to, že ve mně ten obraz otevře závory nejrůznějším pocitům, a ty mě prudce vhrnou zpátky do života.<sup>55</sup>

Nepochopíme Bacona, nebudeme-li brát v potaz i tento aspekt, všechnu tu energii, ten život, který tryská (někdy téměř doslova – *Jet of Water*, 1979, *Water from a Running Tap*, 1982) z jeho obrazů. Na jednom místě *Rozhovorů* Sylvester mluví o oněch „temných“ motivech u Bacona, o prvku hrůzy, který kritikové, jak Sylvester zmiňuje, u Bacona vyzdvihují; Bacon takové výklady zavrhuje, načež Sylvester namítá: „Na druhou stranu zas není tak hloupé přisoudit posedlost hrůzou malíři, který tak často maloval lidský křik.“<sup>56</sup>

Možná však takováto interpretace ani u obrazů křiku není nutná. Vraťme se ke Kafkovi: ona povídka se zajisté jmenuje *Trápení* a popisem trápení také začíná. Avšak křik sám přichází až spolu s jistou změnou („a v hloubce pokoje, na dně zrcadla, jsem přece jen opět našel nový cíl...“) a stává se projevem, nebo ještě spíše důkazem života („...a vykřikl jsem, jen abych slyšel křik...“). U Bacona se občas setkáváme s interpretacemi, sblíživými křik a dech; konečně je i k obyčejnému vykřiknutí potřeba značné množství síly a energie.<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Gilles Deleuze je autorem protikladného výkladu obou umělců: Bacona v knize, na níž se zde často odvoláváme, Kafky v díle, napsaném spolu s Félixem Guattarim, viz DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: Za menší novou literaturu*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2001.

<sup>52</sup> Viz SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 72, 114 aj.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>54</sup> Viz tamtéž, s. 16.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 44-5. (V úvodu této kapitoly citovaná pasáž začíná právě Baconovou reakcí na tuto poznámku.)

<sup>57</sup> Zmiňme ještě pasáž, již křiku ve své monografii o Baconovi (*Francis Bacon: Das Bewusstsein der Gewalt*, angl. *Francis Bacon: Commitment and Conflict*) věnuje německý umělecký kritik Wieland Schmeid. Schmeid rozpoznává spřízněnost křiku a života (křik je také „první známka života při vstupu na svět“); u obrazů křičících

Podívejme se znovu na *Pope I* a *Pope II*. Podotkněme pouze, že navzdory zdání nechceme mezi těmito dvěma obrazy hledat příběh; jsou to spíše dva zjevně příbuzné obrazy, rozdíl v jejichž uspořádání a vyznění je určen především absencí křiku na prvním a jeho přítomností na druhém z nich. Papež na *Pope I* má skleslý výraz, ochablý postoj, je jako bez energie, bez života; „siločáry“ především v levém dolním rohu obrazu působí nebezpečně, výhružně, jako potenciální ohrožení. Avšak na *Pope II* nalézáme něco zcela odlišného: silný, snad náruživý křik (papež se zdá mít blaženě přimhouřené oči...) jako by pohyby, jež z něj vycházejí, rozšiřoval svou energii do celého těla postavy, napjaté a plné života, a rozšiřoval se i do okolí, jež je nyní také jakoby určováno těmito pohyby křiku. V těch jako by byla koncentrována veškerá životní síla postavy, která takto může být v křiku prožívána, pociťována.

Takto by tedy křik byl skutečně čímsi jako projevem života, důkazem přítomnosti síly či vitality u křičící postavy, manifestací této síly. Pozoruhodná je zde jistá „bezbřehost“, neohraničenost křiku, jenž proniká celým obrazem; „na nějž nic neodpovídá a jemuž také nic neubírá sílu a který tedy stoupá vzhůru, bez protiváhy a nemůže přestat, ani když zmlkne...“ Již u křiku jako výrazu jsme v náznacích viděli jednu jeho důležitou vlastnost: křik zvláštním způsobem stojí v protikladu k obvyklým výrazovým formám: „uniká významu, kompozici, zpěvu, řeči...“<sup>58</sup> Jako projev, vzmach života může však křik být právě tím mocnější, neboť není omezován žádnými formami, formou artikulované řeči či podobně, a proto může proudit zcela svobodně. A u Bacona také můžeme říct: onen projev života je tím silnější, čím je křik abstraktnější, čím méně je omezován formami výrazu tváře, čím méně slouží příběhu; to ještě uvidíme dále.

Křik, o němž je nyní řeč, je ovšem stále ještě vázán na určitý, byť minimální, příběh. To odpovídá Kafkově povídce, z níž jsme vyšli, ale vlastně zřejmě i většině Baconových obrazů. Zmiňovali jsme již různé výrazy křičících postav a jejich výkřiků, „požitkářský“ křik na *Pope II*, téměř vzteklý na *Study after Velazquez I* a tak dále. Nuže, jakmile je ke křiku přidán výraz, objevují se určité pocity křičící postavy, a tím i relativně určitá motivace pro křik a tedy i jistý příběh. Je to „příběh“ podobný tomu, který nalézáme u Kafkovy povídky; a jako takový zůstává samozřejmě značně „abstraktní“. Podívejme se třeba na *Figure Study II*: v oné

---

papežů interpretuje křik jako „volání po prostoru“, projev touhy po svobodě, vyvolané stísněným prostředím, v němž jsou křičící postavy uzavřeny (izolaci figur zřejmě Schmeid přisuzuje ne zcela adekvátní význam). Tato pasáž je dostupná i z URL <http://francis-bacon.cx/themes/scream.html/>.

<sup>58</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: Za menšinou literaturu*. Op cit., s. 12. Pro Deleuze s Guattarim je křik „nezformovanou látkou výrazu“. (Tamtéž, s. 13.)

ochablosti, chorém vzhledu postavy vidíme stopy nějakého trápení, úbytku sil. Avšak přece jen jsou tu také pohyby v oblasti pasu a nohou postavy a křik: tyto prvky zřejmě patří k sobě jako jediná protiváha celkové statickosti postavy, jediné protipohyby oné tíhy, která jako by ji tlačila k zemi; a jsou zde jako důkaz alespoň nějaké vitality, jako prožitek alespoň nějaké dávky života. U ostatních obrazů je tento „příběh“ různě modifikován, v závislosti právě na výrazu křičící postavy; avšak základní struktura zřejmě zůstává nedotčena.

Existuje však několik málo obrazů, kde se Baconovi podařilo dosáhnout ještě větší míry „abstrakce“. Nejzdařilejším příkladem je zřejmě *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (dále by sem do jisté míry snad mohly patřit *Head VI* a prostřední panel triptychu *Three Studies of the Human Head*, 1953). Zde se důraz ještě více posouvá směrem od postavy ke křiku samotnému; postava je již nejen „vyprázdněná“ a „nehmotná“, ale také zcela skryta za průhlednými závěsy. Využití těchto závěsů Bacon zdůvodňuje zvláštním vzhledem hlavy, jehož takto chtěl dosáhnout: „Chtěl jsem namalovat hlavu jako přehnutou přes sebe samu, tak jako jsou záhyby závěsů.“<sup>59</sup> Toto její vzezření se zdá být důležité zvláště z jednoho důvodu: takto deformovaná a odosobněná hlava totiž znemožňuje najít a rozpoznat jakýkoliv výraz tváře. Tak je obraz zbaven posledních zbytků určitých pocitů, motivací hlavní postavy: křik se stává skutečně zcela abstraktním.

Na první pohled tento obraz působí dojmem nesmírně intenzivní a naléhavé „přítomnosti“ všech svých prvků. To je zřejmě dáno především jeho výraznou barevností: onou zářivou zlatí papežova trůnu a okolní konstrukce, nezvyklou fialovou svrchní a až lesknoucí se bílou barvou spodní části jeho róby. Tuto naléhavost dále podporuje celková dynamičnost obrazu. Téma „přítomnosti“ rozvíjí ve své knize také Gilles Deleuze, a to ve spojení s motivem „hysterie“: cituje jednu pasáž z *Rozhovorů*, kde Bacon o některých obrazech osamělých postav říká, že byly namalovány podle někoho, kdo byl „značný neurotik, skoro hysterik“<sup>60</sup>. Podle Deleuze ovšem Bacon pouze nemaloval hysterické osoby:

---

<sup>59</sup> Viz URL [http://www.francis-bacon.cx/themes/1953\\_popes.html/](http://www.francis-bacon.cx/themes/1953_popes.html/).

<sup>60</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 45. Podle Deleuze jde konkrétně o obrazy *Study for a Portrait* (1953), *Three Studies of a Human Head* (1953) a *Pope* (1955); v citovaném vydání nalezneme pouze formulaci „obrazy mužů, kteří jsou sami v místnosti“. Je možné, že ono upřesnění bylo v českém vydání vynecháno.

„to, co je činěno hysterickým, je ve skutečnosti celý obraz“<sup>61</sup>. Tato „hysterie“ potom znamená právě naléhavou, přílišnou přítomnost všech věcí. Hysterik je někdo, „pro nějž všechny věci a bytosti jsou přítomny, *příliš* přítomny, a kdo přisuzuje každé věci a sděluje každé bytosti tuto nadměrnou přítomnost.“<sup>62</sup> Takto je „učiněn hysterickým“ též Vélazquézův portrét Inocence X. (Dle Deleuze tomu je tomu tak ovšem nejen prostě na obrazech papežů, ale rovněž na různých místech v celém Baconově díle.) „U Vélazquéze křeslo již začíná vymezovat vězení rovnoběžnostěnu; těžké závěsy v pozadí již mají sklon přesunout se do popředí a plášť má vzezření kusu masa (...) Ale to vše je podivně zadrženo; je to něco, co se má stát, ale co ještě nezískalo neúprosnou, nepotlačitelnou přítomnost Baconových (...) téměř zvířeti podobných křesel, závěsů v popředí...“<sup>63</sup>

Mohla by zde tedy být souvislost mezi takovouto „přítomností“ a „abstraktním křikem“? Viděli jsme, že u *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* již díky absenci výrazu postavy není rozpoznatelný žádný její pocit, a tím ani žádná její motivace pro křik. Tak již zjevně není správné chápat křik jako projev její individuální životní síly. Takový výklad je stále založen na motivaci hlavní postavy a na onom „minimálním“ příběhu; díky oné absenci výrazu zde však již křik není vázán na postavu ani na žádné jí se týkající vyprávění. Zřejmě je tak opět spíše spojen s celý obrazem. Závěsy nejen zakrývají křikem vyprázdňenou hlavu, ale také jí pronikají; na papežově rouchu a těle nalezneme různé pohyby, jejichž středem je právě křik; a jeho ruce a spodní část roucha jako by se s trůnem téměř prolínaly, což zajišťuje i toto poslední spojení. Pro Inocence X. jako by zde skutečně všechny věci byly „příliš přítomny“, a s nesmírnou intenzitou a násilností mu pronikaly přímo do těla. Završením tohoto působení, a vlastně i završením všech pohybů obrazu, jsou pak opět právě otevřená ústa, křik.

Křik je tedy zřejmě spojen s onou výraznou přítomností věcí na obraze, zdá se být vyvolán tímto jejich intenzivním působením. Jsou-li zde nakonec přece jenom stopy nějaké hrůzy na straně křičící postavy, byla by to právě hrůza z tohoto násilného působení předmětů; ony samy jsou nicméně zcela běžné: stále nejde o senzační výjevy. Vlastně něco podobného možná najdeme i u Kafky: „znovu jsem se obrátil, zděšen pohledem na

---

<sup>61</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op cit., p. 51. Viz také celou Chapter Seven: Hysteria, p. 44-55.

<sup>62</sup> Tamtéž, p. 50.

<sup>63</sup> Tamtéž, p. 53.

osvětlenou ulici....“ Tato ulice sama zajisté hrůzná není, neposkytuje žádnou hrůznou podívanou; co děsí, je zřejmě i zde míra její „přítomnosti“ a násilnost, s jakou působí.

Nakonec ale, jak bylo řečeno, ani tento pocit nebude tím podstatným, a na obraze samém bychom jej jen těžko hledali. Nuže, jakmile je tato výrazná, třeba i hrůzu vyvolávající „přítomnost“ zakoušena skrze křik, stává se ještě čímsi dalším. U obrazů křiku jako výrazu jsme viděli, že jednou z funkcí křiku zde bylo také dát život původně mrtvému masu. Něco podobného snad můžeme nalézt také zde: zdá se, že i zde křik oněm až příliš přítomným předmětům, které skrze něj působí, propůjčuje svou vitalitu. Když je tedy křik takto spojen s celým obrazem podobným způsobem, jako byl u méně „abstraktních“ obrazů spojen s tělem, není již pouze vzmachem osobní životní síly, nýbrž se stává projevem jakéhosi ohromného života, který je mnohem silnější než jakýkoliv individuální život; toho intenzivního života, který proniká jak postavou, tak jejím oděvem, křeslem nebo závěsy.

## V. Závěr a diskuze

Zbývá ještě zodpovědět několik otázek a upozornit na některé souvislosti. Jistě důležitou je otázka, proč Bacon později přestal křik malovat a proč své obrazy křiku zavrhoval. Některé důvody jsme zmiňovali již u obrazů křiku jako výrazu; pro „abstraktní křiky“ pak zřejmě budou analogické. Namalovaný křik vždy naznačuje jistou senzačnost, vždy působí jako jistý senzační výjev; zvláště u těch méně „abstraktních“ obrazů „abstraktního křiku“ pak může být tento dojem posílen i tím, že zde mnohdy zůstávají také stopy příběhu a pocitů postavy. Baconův odsudek, jak jsme viděli, se pak týká „abstraktnosti“ těchto obrazů samotné; a onomu „životu“, jehož projevem jsou podle nás tyto obrazy, tato vlastnost bezpochyby náleží. Další vývoj Baconova díla, jak jsme již také viděli, pak směřoval k čemusi spíše protikladnému. Zajisté i u některých dalších obrazů je důležitá jakási „živočišná energie“ nebo životní síla (*Jet of Water, Water from a Running Tap*): ale je to spíše určitá, konkrétní síla toho, co je na daném obraze znázorněno: „Pro mě je to prostě tryskající voda.“<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. Op. cit., s. 146.

V souvislosti s těmito „silami“ zmiňme ještě Deleuzův výklad obrazů křiku. Úkolem křiku je „zachycení či detekování neviditelné síly“, „učinit viditelnými neviditelné síly“.<sup>65</sup> Jsou to tyto síly, „které tvoří křik a které křečovitě stahují tělo tak, aby dospěl až k ústům jako zahlazené zóně.“<sup>66</sup> I Deleuze si je však vědom zmiňovaného Baconova odsudku těchto děl; ona jejich „abstraktnost“ je nicméně podle něj „otázkou sil, nikoliv podívané“<sup>67</sup>. To se zdá být v pořádku: co chybí, to není hrůzný výjev ani žádný příběh, nýbrž nějaká konkrétní síla, jíž by se křik týkal a jíž by činil viditelnou. Přesto však náš výklad nakonec může být s Deleuzovým relativně konzistentní; neboť není-li zde žádná konkrétní, určitá síla, přece jen zde musí být cosi, co křik utváří: jakási zvláštní abstraktní síla, něco podobného tomu, co jsme nazvali „život“.

Již jsme narazili na mnohé styčné body mezi obrazy „abstraktního křiku“ a obrazy křiku jako výrazu. Jaký je tedy vztah mezi těmito dvěma skupinami? Již zpočátku jsme upozornili na problematičnost našeho rozdělení, na to, že prvky, náležející jednotlivým „druhům“ křiku se na konkrétních obrazech spíše mísí. Nuže, zatímco obrazů, poměrně zřejmě náležejícím do skupiny „abstraktního křiku“ je velmi mnoho, zcela čistý příklad pro obrazy křiku a výrazu nalezneme jen stěží (nanejvýš snad *Fragment of a Crucifixion*); na obrazech „abstraktního křiku“ potom Bacon usiloval o znázornění křiku jako takového, jeho co nejobecnějších charakteristik. Zřejmě tedy tato skupina bude základní a obrazy křiku jako výrazu budou určitými jejími variacemi, modifikacemi. To vlastně znamená pouze to, že co tak intenzivně doléhá na křičící postavy a vnucuje jim svou přítomnost, zde již není jakýsi abstraktní „život“, ale cosi přece jen konkrétnějšího: utrpení masa, jež však nevnímají především prostřednictvím nějakého senzačního výjevu, nýbrž jakoby jej spíše v křiku přímo zakoušejí, tak jako jinde zakoušejí životní sílu (*Figure with Meat*).

Tak by tomu však bylo spíše v ideálním případě. Na konkrétních obrazech křiku a masa skutečně křik působí spíše tak, jak jsme jej dříve popsali: jako poněkud umělý prostředek, jak dát utrpení masa výraz. Stopy jeho původu v „abstraktním křiku“, lze-li to tak formulovat, lze možná nalézt v oné deformaci křiku masem: to může být důkaz přímého, intenzivního působení masa přímo na tělo křičícího. A ostatně i ona moc křiku jako výrazu

---

<sup>65</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op cit., p. 60-1.

<sup>66</sup> Tamtéž, p. 60.

<sup>67</sup> Tamtéž, p. 181.



dát masu samotnému život má zřejmě původ v oné vitalitě „abstraktního křiku“; koneckonců tyto křiky zase zvláštním způsobem dovedou dát vidět život i u původně mrtvých věcí.

V průběhu práce jsme narazili na jisté souvislosti, na jejichž další rozvinutí zde již nicméně nebylo místo. Jistě by bylo zajímavé zabývat se křikem u takového Herdera či Kafky podrobněji, ať už v souvislosti s Francisem Baconem či zcela osamoceně. Vícekrát jsme zmínili také jméno Antonina Artauda. V koncepci jeho *Divadla krutosti* měl svůj význam také křik: v divadle, které mělo být zbaveno „diktatury spisovatele“, to znamená diktatury autora textu, a tím i textu samotného, se mluvená řeč měla stát právě čímsi jako výkřiky. Artaud a Bacon se vůbec na svých polích zřejmě ocitli v analogické situaci: jak Bacon, jenž chtěl vymanit malířství z pout ilustrace a narace, tak Artaud, který chtěl divadlo osvobodit od nadvlády slova a reprezentace, směřovali k bezprostřednímu, afektivnímu a fyzickému jazyku; a v něm svou roli hrál i křik.<sup>68</sup>

„Dělat nebo obnovit pravé divadlo znamená prolomit omezení jazyka, abychom se dotkli života,“ píše na jednom místě Artaud.<sup>69</sup> Něco podobného zřejmě křik dokáže: má-li něco vyjadřovat, nečiní tak prostřednictvím pevných forem jazyka, rozumově pochopitelných, avšak na vyjadřovaném nakonec již nezávislých; není reprezentací. Je to, jak píše Deleuze u srovnání Artauda s Baconem, „účinek sil na tělo“<sup>70</sup>, deformace. V této souvislosti se vnučuje ještě jedna otázka: Bacon zajisté maloval křik, ale nelze také v jistém smyslu říct, že „maloval, jako se křičí“? Poněvadž charakteristiky toho jazyka, který popisujeme jako jazyk křiku, zjevně náleží též jazyku Baconovy malby jako takové; a také u Deleuze je „účinkem sil na tělo“ nakonec sám „počitek“ [*sensation*], ta látka, z níž jsou všechny Baconovy obrazy utvořeny.<sup>71</sup> Deleuze dále skutečně rozvíjí koncepci jazyka, který je jak jazykem Artaudových „výkřiků-dechů“, tak jazykem Baconových obrazů<sup>72</sup>.

Toto téma zřejmě skrývá leccaké možnosti dalšího rozvinutí, téma naší práce však již poněkud přesahuje. Konkrétní namalované křiky na Baconových dílech mají konkrétní smysl, konkrétní funkce: ty jsme se zde pokusili popsat. Lze pouze doufat, že za těmito popisy může

---

<sup>68</sup> Viz též ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1994; DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit., p. 45; DERRIDA, J. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In *Myšlení o divadle*. Op. cit., s. 120 a násl.

<sup>69</sup> ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. Op. cit., s. 13. K tomuto tématu viz též texty citované v předchozí poznámce.

<sup>70</sup> DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Op. cit., p. 45.

<sup>71</sup> Tamtéž, Chapter Six: Painting and Sensation, p. 34-43.

<sup>72</sup> Tamtéž, Chapter Thirteen: Analogy, p. 111-121.

být k zhlédnutí též cosi jako alternativní pojetí křiku; snad zde pak mohou být k nalezení i jisté náznaky toho, co bychom našli při zkoumání tohoto tématu na obecnější rovině, jako by byla právě rovina křiku jako jazyka.

## Literatura

### Syntéza

- PIJOAN, J. *Dějiny umění 9*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1983.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění 10*, 2. vyd. Praha: Knižní klub, Balios, 2000. ISBN 80-242-0218-2

### Monografie

- DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. 1st ed. London, New York: Continuum, 2003. ISBN 0-8264-6647-8
- RUSSELL, J. *Francis Bacon*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996. ISBN 0-500-20271-0
- SYLVESTER, D. *Rozhovory s Francisem Baconem*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1999. ISBN 80-86300-04-8

### Ostatní

- ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1994.
- ARTAUD, A. *Texty*. 1. vyd., sv. 1-3. Praha: Herrmann a synové, 1995, 1996, 2003.
- BOGUE, R. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. 1st ed. New York, London: Routledge, 2003. ISBN 978-0415966085
- DELEUZE, G. a GUATTARI, F. *Kafka: Za menšínovou literaturu*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2001.
- HERDER, JG. *Uměním k lidskosti*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 2006. ISBN 80-7298-147-1
- KAFKA, F. *Povídky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1994.
- LESSING, GE. *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980.
- *Myšlení o divadle*. 1. vyd., sv. 2. Praha: Herrmann a synové, 1993.
- HODIN, JP. *Edvard Munch*. 1st ed. London: Thames and Hudson, 1972. ISBN 0-500-20122-6
- SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. vyd., sv. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1923.
- WINCKELMANN, JJ. *Dějiny umění starověku, Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1986.
- WITTLICH, P. *Edvard Munch*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.

### Internet

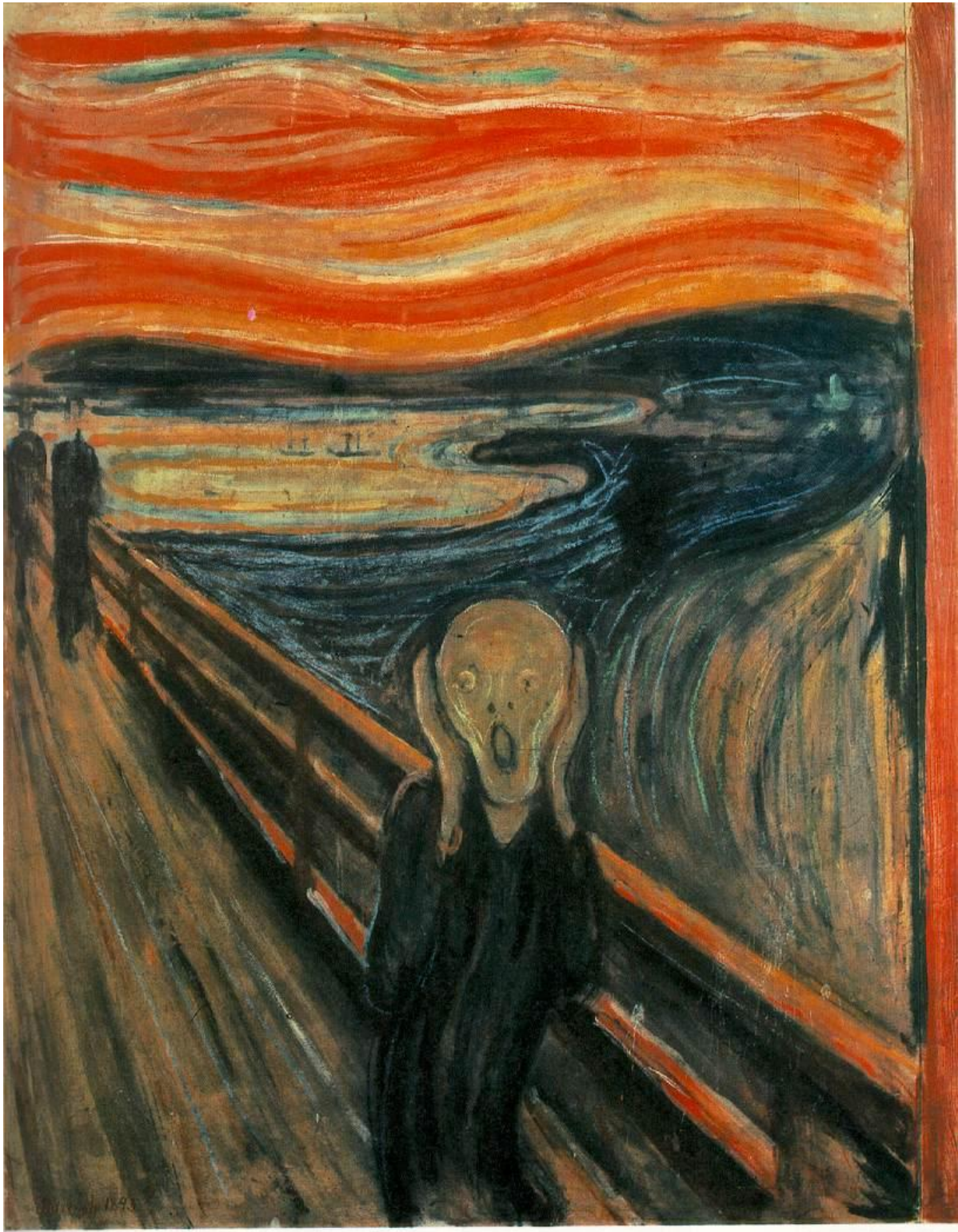
- Wikipedia: The Free Encyclopedia. Edvard Munch article. Dostupné z URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Scream](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream).
- Voices of Children Alliance. Massacre of the Innocents article. Dostupné z URL: <http://www.fixcas.com/parody/herod.htm>.
- Francis Bacon Image Gallery. Dostupné z URL: <http://www.francis-bacon.cx>.

**Obrazová příloha**



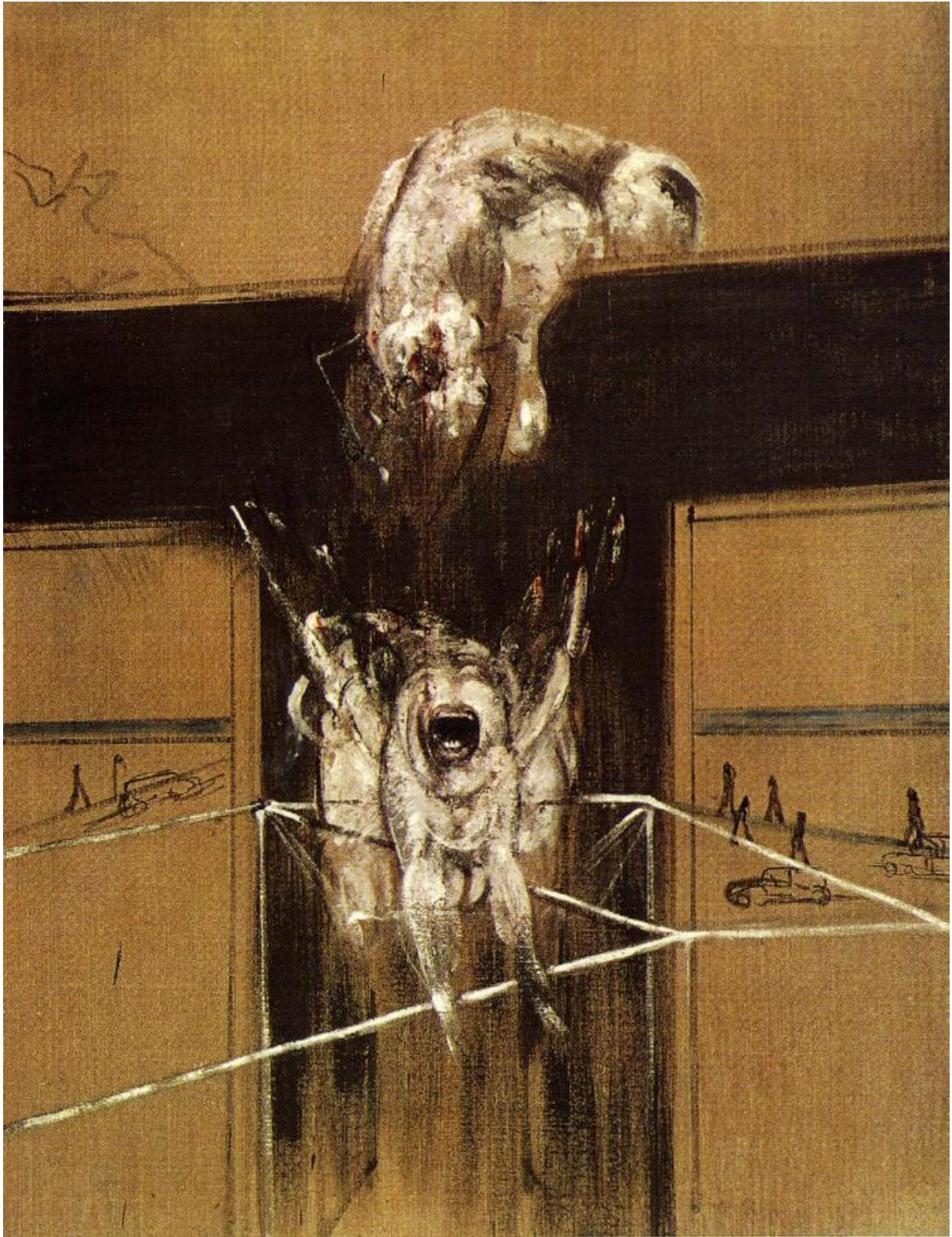
Obr. 1/ Nicolas Poussin: *Vraždění neviňátek*, 1632





Obr. 2/ Edvard Munch: *Výkřik*, 1893





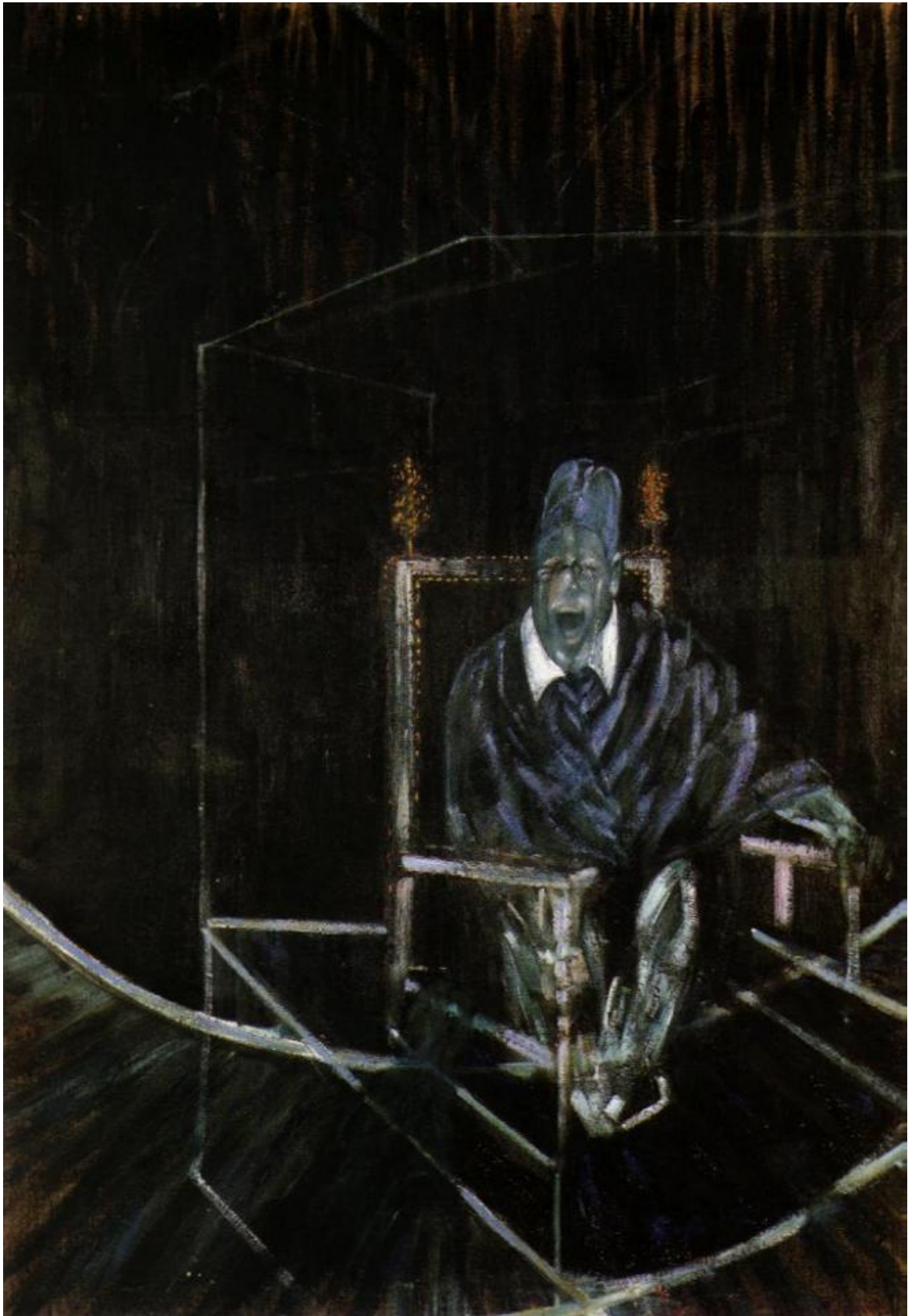
Obr. 3/ Francis Bacon: *Fragment of a Crucifixion*, 1950





Obr. 4/ Francis Bacon: *Pope I*, 1951





Obr. 5/ Francis Bacon: *Pope II*, 1951





Obr. 6/ Francis Bacon: *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953



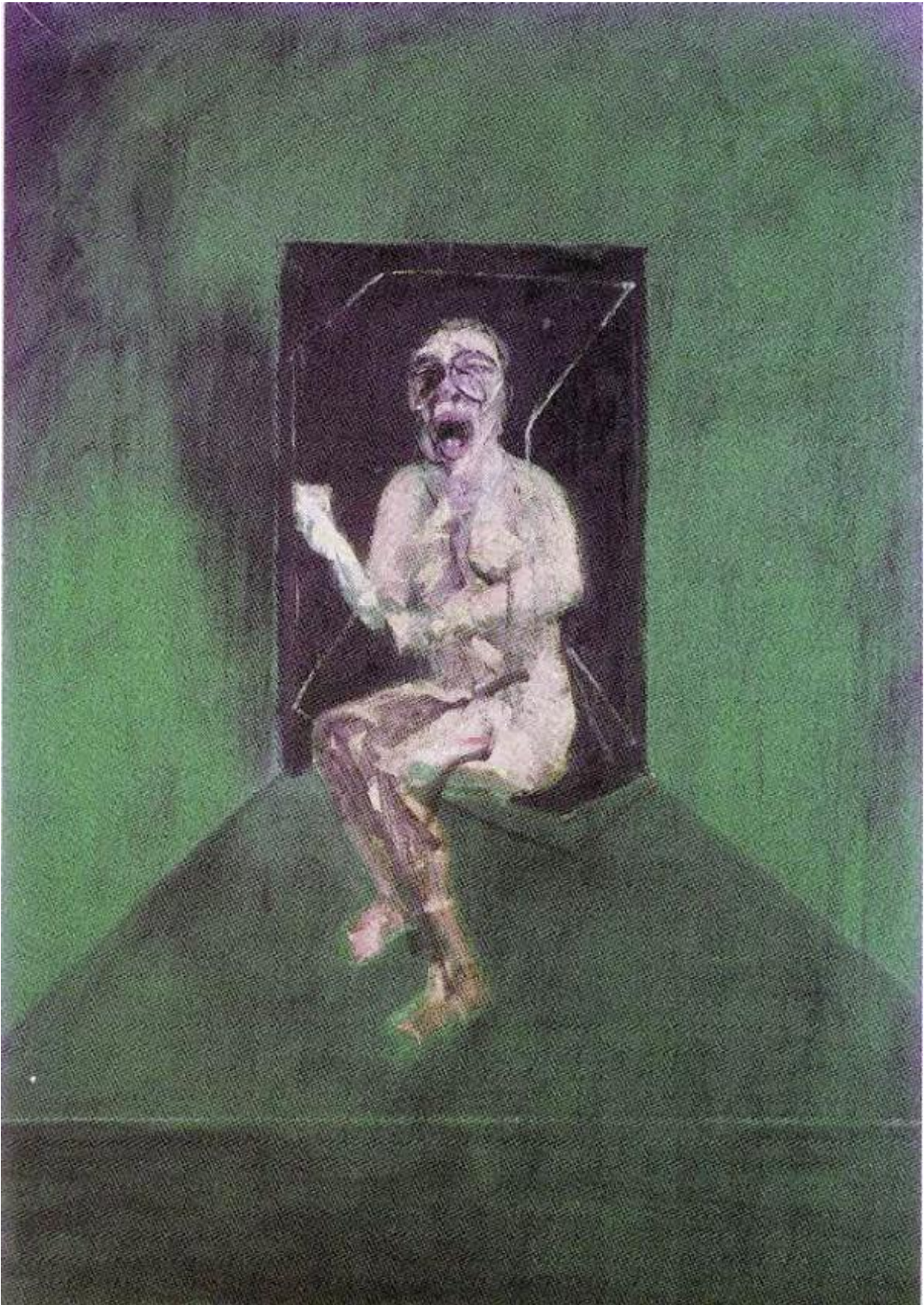


Obr. 7/ Francis Bacon: *Study for figure II*, 1953-55



Obr. 8/ Francis Bacon: *Figure with Meat*, 1954





Obr. 9/ Francis Bacon: *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'*, 1957

## Seznam ilustrací

### Obr. 1

Nicolas Poussin: *Vraždění neviňátek*, 1832

Musée Condé, Chantilly

Zdroj: <http://www.artrenewal.org>

### Obr. 2

Edvard Munch: *Výkřik*, 1893

Národní galerie, Oslo

Zdroj: <http://en.wikipedia.org>

### Obr. 3

Francis Bacon: *Fragment of a Crucifixion*, 1950

Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 4

Francis Bacon: *Pope I*, 1951

Aberdeen Art Gallery

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 5

Francis Bacon: *Pope II*, 1951

Soukromá sbírka

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 6

Francis Bacon: *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

Des Moines Art Center, Coffin Fine Arts, Trust Fund

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 7

Francis Bacon: *Study for Figure II*, 1953-55

Soukromá sbírka

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 8

Francis Bacon: *Figure with Meat*, 1954

Art Institute of Chicago

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>

### Obr. 9

Francis Bacon: *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'*, 1957

Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt

Zdroj: <http://www.francis-bacon.cx/>