

Tango z Baconom

Ana Mizerit



24

Oktober 1971 je v Grand Palais v Parizu potekala otvoritev prve retrospektivne razstave irsko-angleškega slikarja Francisca Bacona. Razstavo si je ogledal tudi Bernardo Bertolucci, ki se je v Parizu pripravljaj na snemanje *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972). Ob Baconovih neposrednih podobah, stopnjevanih do skrajne duševne napetosti, ki so vsaj na prvi pogled zaznamovane z občutkom absurdnosti, žrtve in smrti, je Bertolucci videl nekaj, kar je spremenilo celotno predstavo o tem, kako bo omenjeni film potekal. V navdušenosti je pred začetkom snemanja na ogled razstave povabil tudi glavno zvezdo Marlona Branda, da bi mu pokazal, kaj bo vodilo, muza novo nastajajočega filma. Želel je, da je glavni lik Paul kakor ena izmed Baconovih figur, ki na obrazu kažejo vse, kar se dogaja v njihovem drobovju.¹

Bertolucci nam tako že kmalu po začetnih minutah filma v misli prikljče najrazpoznavnejši motiv Baconovega slikarstva – v krik razprta usta. Prizor se odvija v kopalnici kavarne, kjer gresta glavna igralca z rahlo pozornostjo, a nejasnim zavedanjem o svoji bodoči vpletenosti, že drugič drug mimo drugega. Tu se Jeann sooči z nekoliko odbijajočo figuro starke, ki umiva svojo zobno protezo in jo nato groteskno vstavi v usta, pri čemer je izrazito poudarjen pogled na zobe. Dogodek v Jeanne vzbudi zavedanje o starosti in razkroju. Podoba starke spominja na veliko brezzvočno odprtino ust kričeče pestunje, ki jo je Bacon

naslikal leta 1957.² Obenem pa odprta usta pri Baconu niso nujno vedno mišljena kot krik, sam namreč pravi, da ga je vedno močno ganilo ravno gibanje in oblika ust ter zob. »Pravijo, da



so v njih najrazličnejše seksualne implikacije, in zmeraj me je zelo obsedel dejanski videz ust in zob ... vseč sta mi, lahko bi se reklo, lesk in barvnost, ki prihajata iz ust ... »³ Poudarek na stih

1 WITEHEAD, W. John. Besieged by the Past – The return of Bernardo Bertolucci, *Gadfly*, avgust 1999, str.4.

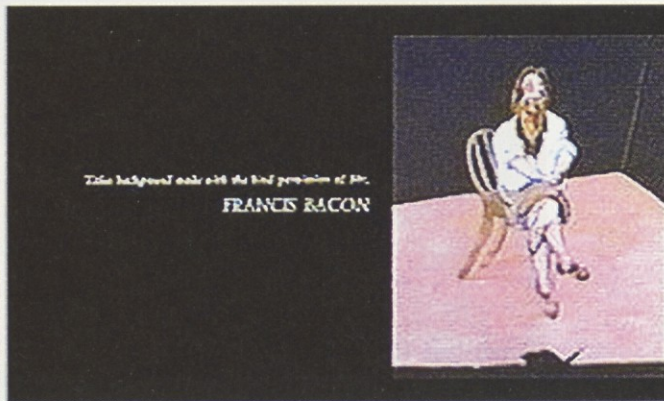
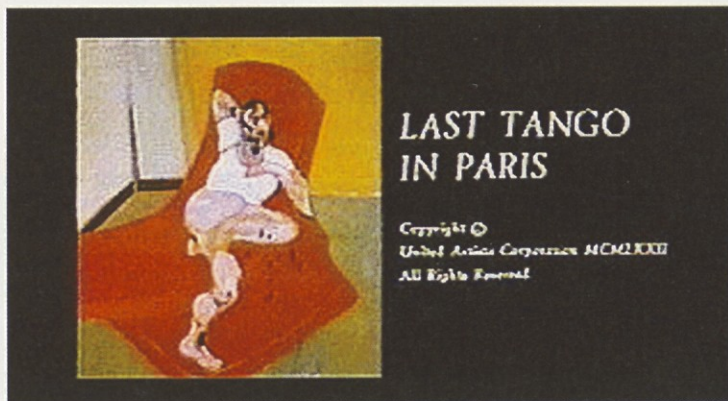
2 Gre za študijo pestunje v filmu 'Oklepica Potemkin' iz leta 1957. Motiv krika pa ponovi še v številnih variacijah kričnega papeža in drugih figur. Na razmišljanje o človeškem krik ga navede tudi slika Pousina *Pokol nedolžnih otrok* iz leta 1630-31 in knjiga z barvnimi risbami ustnih bolezni, ki jo je kupil leta 1935 ali 1936. SYLVESTER, David. *Surovost stvarnega: intervjuji s Francisom Baconom*, Ljubljana: Študentska založba 2005, str. 35.

3 Prav tam, str. 50.

in zobeh bi tako lahko tudi v prigodi iz kopalnice implicitno razumeli kot namigovanje na bodočo seksualno vpletenost s po naključju mimoidočim Paulom.

Bertolucci namerno vstopanje v Baconov slikarski svet sicer napove že v uvodni špici, v kateri zagledamo dva portreta, ki delujeta kot aluziji na glavna filmska lika Jeanne in Paula.⁴ Na prvem portretu vidimo moškega, oblečenega v spodnje perilo, ki sproščeno leži na rdečem, oblazinjenem ležišču, medtem ko

se manjkajoča pripovednost zgodbe preselila v dogajanje znotraj telesa samega. Na ta način človeško telo postane vir gibanja, ki želi v krču pobegniti pred samim seboj.⁸ V teh deformacijah vidi Bacon silovitejšje predočenje ali ustvarjanje videza človeka, ujetje skrivnostnosti videza znotraj skrivnostnosti njegove ustvaritve. V *Zadnjem tangu* bi vizualno primerjavo, ki lahko v podobnem pomenu zrcali stanje posameznikov, iskali v igrah svetlobe in sence na obrazu igralcev, zlasti Paula. Eden izmed očitnejših prizorov, kjer svetlo-temni kontrast na obrazu pripoveduje ali



je ženski portret sedeč, s prekrizanimi rokami in nogami, veliko bolj tog in zadržan, kar se vsaj na začetku filma odraža tudi v odnosu med obema glavnima igralcema. Na sebi ima naslikan bel plašč in kratko krilo, tako oblečena pa se v začetku filma pojavi tudi Jeanne. Paulov rjavi površnik pa lahko zasledimo na številnih drugih Baconovih slikarskih podobah, predvsem na njegovih avtoportretih.⁵ V določenem trenutku Bertolucci obe slikarski platni in obenem tudi figuri prikaže v jukstapoziciji, ju na videz združi, poveže v skupni prostor, ki tako poleg portretov postane tretji izpostavljen prisotni in pomensko prav tako močno izraziti element pri napovedi filmske zgodbe.⁶ Gre seveda za prazno pariško stanovanje, ki v filmski zgodbi združi oba lika.

Obe omenjeni slikarski deli prikazujeta tipično baconovsko figuro, ki lahko sedi na stolu, leži na postelji, čaka ali zgolj jè, saj ne pripoveduje nobene zgodbe in tudi sama ni opazovalec, je zgolj "navzoči".⁷ V obeh portretih je prisotno tudi Baconovo prepletanje ilustracijskih in močno sugestivnih iracionalnih lis, s katerimi poda vse utripanje nekega človeka, da se zdi, kot da bi

podkrepi dogajanje znotraj osebe, je izpoved Paula v trenutku, ko ta prične pripovedovati zgodbo svojega otroštva, s katero delno prekrši lastno pravilo o popolni anonimnosti med njim in Jeanne. Medtem ko govori o svojem otroštvu, grobem očetu pijancu, mami, ki so jo aretirali golo, se sence na njegovem obrazu stalno spreminjajo. Zakrivajo mu usta, prečkajo obraz, so temne, črne, globoke. Sence si na obrazu ustvarja tudi sam, s premikom prsta in z orglicami, ki jih drži v roki.

Bertolucci poizkuša prikazati deformacijo Baconovih figur tudi v uporabi odsevne površine ogledal, ki pogosto ne zrcalijo jasnega odseva, ampak izkrivljajo pogled. Baconova ogledala so namreč lahko vse, kar želite – razen odbojne površine, kot pravi Deleuze.⁹ Tak je tudi vtis, ki ga dobimo ob odsevu počenega ogledala, v katerem se Jeanne ugleda, ko prvič vstopi v pariško stanovanje. Pravzaprav je odsev v ogledalu prisoten vsakič, ko se Jeanne in Paul znajdeti v prostoru stanovanja, ter tako ustvarja vtis o nekem postopnem prehodu njune raztopitve v brezoblični podobi. Ogledalo je torej mogoče razumeti kot materialno strukturo, v kateri se telo lahko skrči ali razpotezne zato, da bi prečkalo skozi njega in pobegnilo pred samim seboj.¹⁰

Efekt deformiranja figure je poleg ogledala – ter svetlobe in sence – v filmu večkrat dosežen s podobo, ki je prikazana skozi mlečno brušeno steklo. Steklo te vrste se v filmu pojavi na vratih telefonske govornice, v vratarnici, kjer hišna lastnica

4 To sta Portret Luciana Freuda in Študija za portret (Isabel Rawsthorne), oba iz leta 1964.

5 Na primer Avtoportret iz leta 1972, Tri študije za avtoportret iz leta 1972, pa iz leta 1974, 1976, 1978.

6 Sliki sta bili prikazani skupaj tudi v katalogu, ki je izšel ob retrospektivi v Parizu. KOLKER, Robert Phillip. *Bernardo Bertolucci*, London, 1985, str. 128.

7 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*, Continuum, 2004, str. 13. Russel to figuro imenuje tudi prisluškovallec. RUSSEL, John. *Francis Bacon*, New York and Toronto Oxford University Press 1979, str. 14.

8 DELEUZE 2004, str. 15.

9 Prav tam, str. 18.

10 Prav tam, str. 32, 50.

Jeanne izroči ključ stanovanja, pa skozi mlečno brušeno steklo vhodnih vrat, kjer se Jeanne in Paul prikažeta, tik preden skupaj izstopita iz stanovanjske hiše, potem ko se je zgodila njuna prva anonimna seksualna izkušnja. Na nek način se v tistem trenutku njuni vlogi zamenjata. Paul, ki izstopi prvi, deluje brezskrbno in razbremenjeno v nasprotju z Jeanne, ki ob izstopu spodvije roki k telesu in vidno zaskrbljena odhiti proč. Steklена pregrada se vzpostavi tudi med hotelsko sobarico, ki po samomoru Rose

beži pred Paulom in njegovo razkrito ljubeznijo. Z rešetkami balkonske ograje je zamejeno zvito telo umirajočega Paula. In nenazadnje lahko kot omejeno okolje razumemo že v uvodni špici napovedani prostor, ki združi figuri na slikarskem platnu. To je hermetično zaprto stanovanje, kjer si Paul in Jeanne v nasprotju z zunanjim svetom ustvarita svet po lastnih pravilih. V tem izolirnem zatočišču je Bertolucci poustvaril ukrivljenost neosebni Baconovih interierov, v katerih ta osami ali zadržuje



čisti krvave madeže v kopalnici, in Paulom, ki odsotno posluša njeno govorjenje.¹¹ Za hip njuna obraza zamrzneta v pogledu na drugo stran mlečno brušenega stekla, tako da se nam prikažeta kot nejasen obris, ves sestavljen iz iracionalnih lis, ki se strdijo v obraz. Kamera ju nikoli ne prikaže skupaj, ampak vedno ločeno, vsakega na svoji strani te steklene pregrade.

Bertolucci v *Zadnjem tangu* na podoben način – z deljeno kompozicijo – velikokrat razdeli ali izolira osebe, tako kot tudi Bacon pogosto razdeli svoja dela v slikarske diptihe ali triptihe. V filmu je ta delitev prikazana še z vertikalnimi linijami, vratnimi odprtinami ali pa s hkratnim pogledom v več prostorskih planov, kjer je vsaka oseba prikazana v svojem prostoru. Tak je na primer pogled na tri vratne odprtine, v katerih stanujejo hotelski prisluškovalci, ki z zanimanjem spremljajo prepir med Rosino mamo in Paulom. Element izolacije je v filmu tudi dvigalo z rešetkasto strukturo, v katerega se zapre Jeanne, medtem ko

človeške figure z namenom, da jih skrbno preiskuje. Bacon vidi interiere na svojih delih ne kot portrete danih sob, ampak kot možnost, v katerih še stopnjuje človeško obliko.¹² Omenjeni triptih preveva močna oranžna barva, ki je bila izbrana tudi kot barva filma *Zadnji tango v Parizu*. Razstavo v Grand Palais si je namreč ogledal tudi glavni snemalec, direktor fotografije Vittorio Storaro, ki ga je predvsem pretreslo delo *Triptih – študije po človeškem telesu*, za katero se je zdelo, da je kot nekakšen manifest filma: »Videti je bilo pisatelja s scenarijem, pa okroglo sobo, kjer se dva ljubita. Tam je bila tudi filmska kamera in kritik.«¹³ Na triptihu pa je bila neizogibno opazna tudi oranžna barva, ki prevlada v ozadju brezprostorja in je vplivno obarvala tudi svetlobno razpoloženje filma ter ga označila za 'oranžni film'. Topli oranžni toni so namreč prisotni preko celotnega filma, še posebej pa so izraziti v stanovanju, kjer se tujca/ljubimca srečujeta. Storaro je pomen oranžne barve povezal z barvo zahajajočega sonca ali moškega principa, ki je v zatonu svojih moči, ki umira, s čimer se poistoveti tudi usoda v filmu prikazanega Paula.

Bacon, ki velja za velikega kolorista pravi, da edino s silovitostjo barve lahko poustvari silovitost same resničnosti, ki pa je obenem

11 Kamera se ne more izogniti krvavim madežem na steni in steklu, ki nam dajo čutiti občutek izgube. Omenjeno stopnjevanje občutka naslika tudi Bacon v delu *Kri na tleh* iz leta 1986, kjer na tleh prazne sobe prikaže le curek krvi. Obenem pa nas prizor samomora v kopalnici spomni tudi na osebno izgubo Francis Bacona. Njegov ljubimec Georg Dyer stori samomor v kopalnici pariškega hotela tik pred otvoritvijo retrospektivne razstave v Grand Palaisu. Le dva meseca po njegovem samomoru Francis Bacon naslika serijo 'črnih' triptihov, med njimi tudi *Triptih v spomin na Georga Dyerja*.

12 Russel 1979, str. 75.

13 Nuytten Bruno, *JULY Serge, Il était une fois... Le dernier tango a Paris*, ARTE France, Folemour Production 2004.

tudi silovitost sugestij znotraj same podobe¹⁴ Ta silovitost dojemanja je mogoča le v povezavi z določenim področjem živčnega sistema, s katerim tekstura barve komunicira bolj nasilno kot karkoli drugega¹⁵ Deleuze v tej akciji prepozna histerijo, ki na tak način postane umetnost, saj je ravno histerija slike in ne histerija slikarja ta, ki nastane ob omenjenem napadu¹⁶ Bacon pove, da mora biti slikar pri iskanju te resničnosti vse bolj iznajdljiv, še več, na novo mora iznajti realizem ter ga naplaviti nazaj na živčni sistem, saj v slikarstvu ne obstaja več kaj takega, kot je naravni realizem. Glavni razlog v slikarjevi primoranosti k povrnitvi intenzivnosti resničnosti vidi v izpopolnjenem realizmu, ki ga prikazuje film oziroma tehnika filmskega snemanja in ostale oblike mehanskega podajanja stvarnosti.¹⁷ Tako se poraja vprašanje, ali je silovitost sugestij v *Zadnjem tangu* dovolj močna, da prodre v naš živčni sistem in nas sooči z resničnostjo življenja; je občutek nasilja dovolj močan, da povzroči histerijo? Je to histerija hišne lastnice, ki v filmu vsili svojo prisotnost z



nenadnim in s krčevitim stiskom roke in z vztrajnim, zblaznelim režanjem pospremi Jeanne v stanovanje, kjer se bo pričela njena silovita izkušnja stvarnosti, ali »ko bo ponižanje postalo sijaj, groza življenja pa zelo čisto in zelo intenzivno življenje,«¹⁸ kakor Deleuze opiše učinek histerije na Baconovih platnih. Za histerijo lahko označimo tudi Paulov emocionalni eksces ob nenadzorovanem besednem izbruhu, ki se zgodi v ključnem trenutku zgodbe, ko se ob truplu žene končno sooči z realnostjo. Šele tu se konča Paulova želja po begu, ki jo uresničuje v krču anonimne seksualne izkušnje. Po tem dogodku lahko stanovanje zapustita ter pričneta ljubezen in vse ostalo, kakor se izrazi Paul. Tako je histerija obenem prikazana v uvodu in zaključku vstopa v njun hermetično zaprti svet.



Tudi figure, ki na Baconovih platnih »kopulirajo ali se parijo – kakor vam je ljubše«¹⁹, pomenijo izolacijski pripomoček, s katerim se izogne reprezentaciji, naraciji, ilustraciji, preko katerega osvobodi figuro, da ostane zvesta resničnosti, ne da bi pri tem pripovedovala zgodbo.²⁰ Deleuze take odnose poimenuje za 'matters of fact' kot nasprotje inteligibilnim odnosom. Gre le za spajanje občutkov. Tak je tudi odnos med Paulom in Jeanne. Tudi med njima ni nobene pripovedi, nobene identitete, sta le instinkt in občutek. Paul: »Ne ti ne jaz nimava imen. Tukaj ni nobenih imen. Ne kje živiš, ne od kod si. Ker tukaj ne rabiva imen. Pozabila bova vse, vse ljudi. Vse čisto vse« in »Rjovenje je boljše od imena.« V nekem trenutku Paul v krču in mimiki izdavi glas, ki je zvok kruljenja, bljuvanja. Bi to lahko bil zvok, ki si ga predstavljamo uhajati iz ust Baconovh naslikanih figur? V trenutku, ko mu Jeann pove svoje ime, ga ustrelji. Ona njegovega imena ne ve in zato lahko reče, da tega človeka ne pozna. Tako tudi smrt postane le občutek.

Zadnji tango v Parizu pomeni odločilen preobrat v Bertoluccijevem ustvarjanju, obenem vplivno odmeva tudi širšo spremembo, ki se je pojavila v kinematografiji. Je eden izmed prvih filmov modernističnega režiserja sedemdesetih let, ki je naznanil konec modernizma. Mogoče ga je razložiti na



14 Sylvester 2005, str. 82.
15 Russel 1979, str. 21.
16 Deleuze 2004, str. 52.
17 Sylvester 2005, str. 176.
18 Deleuze 2004, str. 52.

19 Sylvester 2005, str. 102.
20 Deleuze 2004, str. 3.

različne načine, preko psihoanalize z Ojdipovim in Elektrnim kompleksom, zanimiva je razlaga T.J. Klina, v kateri se pojavi še en antični junak, Orfej. Razumeti ga tudi kot poizkus, ki analizira jezik seksualnosti v revolucionarnih terminih, pristop, na katerega je vplival Herbert Marcuse ob prebiranju Freuda. Jasno je bilo tudi stališče feminizma, ki je v filmu obsojalo prevlado patriarhalnega in ponižanje žensk. Še več, Bertolucci naj bi v filmu ustvaril mešanico vplivov slikarstva, Verdijevih

melodram in ameriške glasbene komedije.²¹ Obenem pa naj bi film vseboval avtobiografske elemente. Po Bertolucciju naj bi se film namreč izvirno porodil iz njegove želje: »*Da bi srečal žensko v praznem stanovanju in ne bi vedel, kdo je. Rad bi se srečal znova in znova, ne da bi spraševal ali bil vprašan. Zadnji tango je posledica te osebne in verjetno banalne obsesije.*«²²

Tudi Baconu misel na snemanje lastnega filma ni bila tuja. V intervjuju z Davidom Sylvestrom pove: »*Mislil, da bi morda celo naredil film; lahko bi naredil film iz vseh podob, ki so se mi nabrale v možganih, ki jih imam v spominu in jih nisem uporabil ... Lahko bi naredil film, ampak to bi bilo le še bolj zapleteno, ker mi nikoli ne bi uspelo najti tiste podobe, ki jo lahko naredim s slikanjem.*«²³ Zanimivo bi bilo videti ta film!

OB 70-LETNICI BERNARDA BERTOLUCCIA



FRANCIS BACON,
DVE FIGURI, 1963

21
22
23

Prav tam, str. 13.
Whitehead 1999, str. 3.
Sylvester 2005, str. 141.