

МИОМИР Г. ПЕТРОВИЋ *
Мегатренд универзитет
Факултет за културу и медије
Београд

УДК 75.01 Bacon F.
Оригиналан научни рад
Примљен: 11.03.2012
Одобен: 15.05.2012

ПОЈАМ ДЕМИТОЛОГИЗАЦИЈЕ У СЛИКАРСТВУ ФРЕНСИСА БЕЈКОНА (FRANCIS BACON)

Сажетак: У раду се указује на присуство митског обрасца које се може сматрати и *експлицитним* и *супститутивним* и *имплицитним* чак и у случају када настаје са јасно дефинисаном - демитологизујућом тенденцијом. *Митски експлицит* је садржан у избору наслова Бејконовог (Васон) триптиха „Триптих-Распеће”, митски супститут је садржан у основној ситуацији, теми и контексту а *митски имплицит* у функцији сведока самог распећа, намерних или случајних информација (свастика, на пример) и могућој поруци. У семиолошком смислу, када је реч о Бејконовом триптиху, Јеванђеоско предање о Христу представља *План израза*, док је оно што ћемо назвати *Тоталомахијом* - побуном живог бића против свих Богова и свих могућих манифестација смисла - представља План садржаја. На Плану израза, даље, *Форму израза* на овом триптиху представља већ поменут Бејконов манир „Смрад меса” а *Супстанцу израза* представљају појмови мучења, жртвовања, распињања.

На *Плану садржаја*, *Форму садржаја* (*Тоталомахијску*) представља потреба бића за тоталном деструкцијом, за уништењем као тоталитетом, процес преиначења Реда у Хаос или ништавило. *Супстанцу садржаја* карактерише идеја о поновном претварању Реда, Света у Хаос, након поражавајућих искустава Реда. На крају, семиолошки *Референт* у овом делу су појмови узалудности сваког жртвовања, укључујући и Христовог као и квалификација тоталног бесмисла постојања.

Кључне речи: Тоталомахија, Демитологизација, План израза, План садржаја, Распеће

По признању великог броја утицајних критичара, заступљености у монографијама и сталним поставкама светских музеја Френсис Бејкон

* miomir.pe@sbb.rs

спада у ред најинтригантнијих и најутицајнијих британских али и светских сликара XX века. Једна од карактеристика Бејконовог рада јесу тематске студије које обухватају велики број слика и велики временски распон и доказ су не само непрестане потраге већ и непрестаног *прогањања* од стране одређених тема. Као што је већ речено, то омугућава тумачима Бејконовог дела потпун увид у наративну метаморфозу. Друга формална карактеристика се налази у реализацији триптиха по којима, као квантитативној форми сликарства, постаје препознатљив, иако често јавно тврди да се платна могу излагати посебно. Посебно су занимљиве студије по мотивима Веласкезовог (Velasques) дела – „Глава IV”¹, „Папа I”², „Папа II”³, „Студија Веласкезовог портрета Папе Иноћентија X”⁴, „Студија за портрет I”⁵, „Студија за портрет II”⁶, „Студија за портрет V”⁷, а потом и триптиси, студије распећа – „Триптих, три студије за фигуру у основи Распећа”⁸, „Триптих, три студије за Распеће”⁹ и „Триптих–Распеће” (који је основа наше анализе)¹⁰.

Интересовање многобројних публициста, пријатеља, фотографа, званичних и незваничних биографа раскалашни хомосексуални, понекад вагабундски живот Френсиса Бејкона је побудио много веће интересовање од самог дела. За разлику од многих уметника XX века, сам Бејкон није артикулисао свој рад нити га дефинисао кроз узусе интелектуалне дефиниције. Ипак, дела која се чешће много више баве Бејконовим авантурама, поглавито књиге Данијела Фарсона (Farson) „Живот у златном јарку” (Фарсон, 2001) и зборник радова „Васон’s Eye (The X Album)” доносе и кратке изборе из интервјуа Френсиса Бејкона који речито говоре о ауторовом односу према сликарству али и животу. Тако ће новинару Питеру Бирду (Bird), Бејкон рећи „радио сам на томе да будем што неприроднији”, те да је „Ничеова мисао да је све толико безначајно да бисмо ми могли да будемо значајни”. Сливовита и његовим уметничким делом подржана је и изјава: „Више волим мучење него уништење. Да сам у паклу, имао бих осећање да имам неку шансу да побегнем”. Заиста, Бејкон се детаљно и контролисано бави људским дробом, излучевинама и опскурним ситуацијама у којима се фигура

¹ Уље на платну, 93x77 cm, 1949, *Arts Council of Great Britain*, London.

² Уље на платну, 198x137 cm, 1951, *The Art Gallery*, Aberdeen.

³ Уље на платну, 198x137 cm, 1951, *Stadtische Kunsthalle*, Manhajm.

⁴ Уље на платну, 153x118 cm, 1953, *Karter-Barden kolekcija*, Njujork.

⁵ Уље на платну, 152x118 cm, 1953, приватна колекција.

⁶ Уље на платну, 152.5x116.5 cm, 1953, приватна колекција, Рим.

⁷ Уље на платну, 152x116.5 cm, 1953, *The Hirshhorn Museum*, Vašington.

⁸ Уље и пастел на картону, 94x74 cm, 1944, *Galerija Tejt*, London.

⁹ Уље на платну, 198x145 cm, 1962, *Gugenhajm Muzej*, Njujork.

¹⁰ Уље на платну, 198x147.5, 1965, *Bayerische Staatsgemaldesammlungen*, Minhen.

губи у талогу сопственог тела и одвратности егзистенцијалне зебње. У разговору са Мишелом Аршембодом (Arshebodom), Бејкон изјављује: „Увек се враћам на Шекспира... узмите последњи монолог у 'Макбету', те толико познате стихове о смрти и пролазности живота, времену које пролази и нема више значаја..." и та врста изјаве баца одређену сенку на дефинисање Бејкона као аутора коме контекст и нарација не представљају готово ништа, на чему, између осталих, инсистира Фарсон: „Френсис Бејкон је увек мислио на призор, никада на поруку”(Фарсон,2001:19)

Наиме, уколико је средина прошлог века, нарочито период после ИИ Светског рата (једног од два разорна сукоба који су оставили велики ожиљак на лицу Европе и њене, и не само њене уметности) у много чему био у знаку *Ремитологизације*, односно коришћења елемената митског и митолошког, односно путовање ка неким *Новим митологијама*, онда с правом можемо констатовати да је, пошто је идеализам победе правде над неправдом временом показао своју осакаћеност и непотпуност, да друга половина XX века и уметници који стварају у том временском оквиру показују тенденцију демитологизације. Обрада мита у наративном делу може бити деконструктивна или реконструктивна. Деконструкција, као филозофска доктрина, води ка откривању разлика између структуре и основе значења субјекта. Појам деконструкције у књижевност уводи Жак Дерида (Deridda) својим деконструкционим анализама западноевропске филозофије.

У својим анализама Дерида показује како се књижевно дело не може посматрати само као дело једног писца већ пре као резултат конфликата унутар једне културне средине или мишљења. Дело које је по својој природи деконструкционо приказује више мишљења и значења која могу бити у узајамном конфликту и супротности. Приликом компаративне анализе деконструкционог и традиционалног дела, по Дерида, могу се открити мишљења и супротности која су била игнорисана у делу насталом традиционалним методом. Основна карактеристика деконструкције је да у својој анализи пореди бинарне супротности, те да уместо њихове строге категоризације прикаже колико су такве супротности измешане и колико је немогуће њихово потпуно раздвајање. Циљ је да се прикаже да категорије и категоризације не постоје у апсолутним и строгим значењима (Deridda, 1985: 123).

У смислу коришћења праматрице *Титаномахије*, поетика Френсиса Бејкона исказана у многобројним делима, али поготову у делу „Триптих-Распеће” има нешто другачију каквоћу. Побуна против Христове жртве је и побуна против концепта младих и старих Богова. Борба за инаугурацију Хаоса уместо, поново наглашавамо, било каквог реда. Пре

свега, проблематизовање поменутих бинарних супротности у тумачењу мита о распињању Исуса Христа основна су карактеристика ликовне поетике енглеског сликара Френсиса Бејкона. Мишљења смо да је могуће повући паралелу између Френсиса Бејкона и драмског писца Жана Женеа (Genet) и да не постоји боља илустрација Бејконове Тоталوماхије у сликарству од Женеовог драмског опуса и обрнуто.

Театролог Лисјен Голдман (Goldmann) каже за Женеов опус: „Свет његових драма окреће се око односа између владалаца и поданика... У свету у коме моћ владалаца не може бити уздрмана, у коме су поданици мотивисани љубављу – мржњом за владоце, једна неадекватна реалност нуди могућност за поетско-религиозни ритуал кроз који се поданици идентификују са владоцима и успевају у машти да их надвладају” Goldmann, 1985: 57). „Слично *Ливинговцима*, он верује да ће тако, можда, успети да излечи и нас који гледамо његов театар, па ће тако, умирућа цивилизација, чији је хроничар постао, можда моћи још и да оживи. Чини се зато да ипак не треба сумњати да је Женеово позориште – црна миса злу, сценарио који се увек завршава смрћу, уништавајућа игра слика у његовим огледалима, специфичан и импресиван ритуал – позориште које ефектно стиже до оне зле или крвожедне, апсурдне или ирационалне суштине човека према којој се устремила ова струја у драматургији нашег века” (Селенић, 1971: 158), пише Слободан Селенић.

Управо као што је Женеов поступак демитологизације довео до ремитологизације, односно до изврнутих вредности претходног (хришћанског) мита, односно постављања Зла као врхунског квалитета и Добра као непожељне категорије, на сличан начин поступа и сликар Френсис Бејкон.

Основни мотив Бејконовог сликарства је људска фигура, претежно мушки акт. Садржај је морбидан, драстичан, налик на неконтролисани кошмар. Фигура се појављује у огољеном, испражњеном простору али сликара много више интересује анализа самог тела. Фигуре као да су остављене у простору после тешког (само)повређивања, мучења, черечења. Људско месо, као и месо уопште, постају лајт мотив његових слика. Расбокорена експресија, често без јасног контекста постаје знак распознавања његовог опуса. Раних педесетих година прошлог века његово сликарство карактерише јаснија фигурација и анализа тела које се као модел преузима чешће са фотографија него из живота. Тематика постаје јаснија, као и контекст у који је објекат постављен. Серија слика, студија као омаж Веласкезовом портрету „Папа Иноћетије X” (у комбинацији са ликом *Човека са наочарима* из Ејзенштајновог (Eisen-

stein) филма „Крстарица Потемкин”) показује објекат у деформацији инферналног вриска, исцуривања, исцрпљења, фацијалног грча...). Фигура је још увек усамљена, затечена у опскурној ситуацији повраћања, у делиричном сну или се, у неким серијалима слика, стапа с комадом намештаја, животињским органима или апстрактном „смраду меса”. Четка, *air-brush*, голе шаке и крпе постају инструменти којима се наносе дебели наноси боја. Уље на платну и уље на дрвету постају основне технике којима се бави.

Френсис Бејкон у многобројним интервјуима већ од друге половине педесетих година инсистира на спонтаности и ненаративној природи свог сликарства, бранећи свој опус од контекстуалног и наративног, поруке или садржаја. Ипак, будући да је најчешће истраживао одређену тему или приказ у низу слика, међусобно удаљеним и по десетак година, мењајући управо контекст приказа, читавање садржаја постаје природна потреба било ког тумача Бејконовог сликарства. Самоубиство његовог дугогодишњег љубавника, Џорџа Дајера (Dyer), 1970. године, резултује Бејконовом суноврату у претеране количине алкохола и дроге. Аутор је из здравствених разлога једва успео да присуствује отварању своје велике ретроспективне изложбе у Паризу, 1971. У том периоду настаје „Триптих мај-јун, 1973”¹¹, три панела на којима је описана Дајерова смрт. На сликама Дајер је забележен у тренуцима повраћања у лавабо и делиријум тременса. Иако и даље тврди да његови триптиси не служе наративном појашњавању и процесуалношћу нарације, све је више ликовних критичара који запажају приповедачке интенције аутора. Следе велике изложбе у Марлборо Галерији у Њујорку, 1984. године, Москви, 1989, Музеју Модерне Уметности (МОМА) у Њујорку, 1990. Френсис Бејкон је преминуо услед срчаног удара у Мадриду, 28. априла 1992. године.

Критичар и уредник часописа „Modern Painters”, Питер Фулер (Fauler) писао је 1988. године о сликару Грејему Садерленду (Saderland), Бејконовом савременику: „Садерленд није био само сликар природе чија је главна тема био пејзаж, док је Бејкон пре свега сликар људске фигуре. Садерлендово сликарство је прожето шежњом за духовним искупљењем; он је последњи озбиљни уметник који је примењивао естетику чији се корени налазе у природној теологији” (Фаулер, 1988: 123). То нас запажање може довести управо до закључка да је основни онтолошки контекст неких Бејконових слика управо дерогирање вредности мита, демитологизација која је, схоластички или не, увек ремитологизација. Покушај успостављања обрнутог система вредности, нешто налик на

¹¹ Уље на платну, 198x147,5 cm, власништво аутора.

драматургију Жана Женеа, „Светог Женеа”, како га назива Жан-Пол Сартр (Sartre), идеологија сатанског, аутодеструктивног и деструктивног. Чак и за такав поступак потребан је мит.

Основно питање које се последично намеће је да ли је у смислу присуства митске матрице у Бејконовом сликарству реч о трансформацији површинског или дубинског плана? „Рађамо се, умиремо, и то је све. Само смо део анималног живота” (Фарсон, 2001: 100), изјављује сликар Мелвину Брегу (Bregg), и та би изјава могла само делимично послужити као одређени мото Бејконовог односа према поруци. Али, када је реч о контексту, није случајна асоцијација живот и поетика француског писца Жана Женеа. Биографски метод, некада изузетно популаран у теорији књижевности није увек и по правилу применљив. У Бејконовом случају рекло би се да управо биографски метод може помоћи у расветљавању *Случаја Бејкон*. Да ли је његово енглеско порекло и ирско окружење (односно протестантско порекло, атеистичко уверење и католишко окружење) утицало на концентрисање на најмање два хришћанска или католичка упоришта – распеће и Папа/Свети Отац? – или, пак, не, није на нама да доказујемо јер би се тада нужно послужили биографским методом и отворили низ питања на која по дефиницији не може бити одговора. Како нас интересује когнитивна равна која стоји испод естетске равни, онда је довољан податак да су већ сами наслови ове серије слика јасна ауторска порука да је у њима, макар у најблажем смислу те речи, реч о демитологизацији коју је, опет, немогуће спровести без стваралашког поигравања са елементима мита.

Основне карактеристике распећа Исуса Христа као драмске радње, догађаја који ће ликовно бити обрађен, по свом унутрашњем митском обрасцу – 1) Исусов пут ка Голготи са крстом на леђима; 2) причвршћивање клиновима и распињање; 3) смрт и трансценденција – за природну последицу има одабир тритпиха као формата. Процесуалност се на најбољи начин исказује кроз три фазе у развоју догађаја. Подсетимо се Христовог распећа, цитирајући делове Јеванђеља по Јовану (19.) Првој фази у развоју догађаја распећа припадају следећа казивања:

„14. А бјеше петак уочи Пасхе, око шестог часа; и он рече Јудејцима: Ево цар ваш!; 15. А они повикаше: Узми, узми, распни га! Пилат им рече: Зар цара вашег да разапнем? Одговорише првосвештеници: Немамо цара осим ћесара; 16. Тада, дакле, предаде га њима да се разапне. А они узеше Исуса и одведоше; 17. И носећи крст свој изиђе на мјесто звано Лобања, а јеврејски Голгота.”

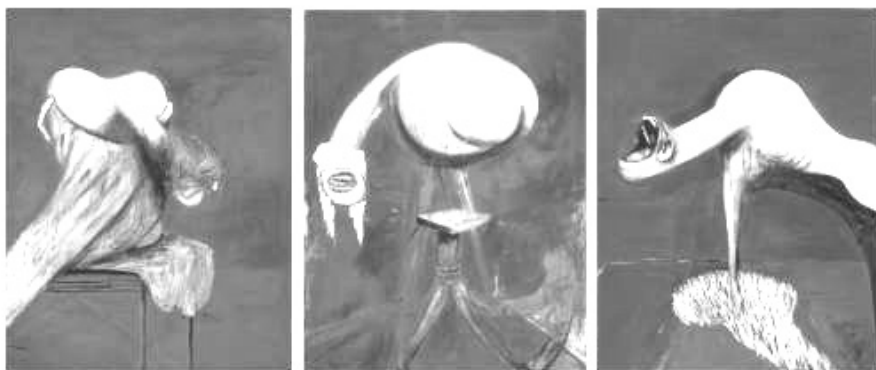
Другој фази припадају казивања: „18. Ондје га разапеше, и са њим другу двојицу, с једне и са друге стране, а Исуса у средини; 19. Пилат

пак написа и натпис, па постави на крст; а бјеше написано: Исус Назарећанин цар јудејски; 20. И овај натпис читаше многи Јудејци, јер близу града бјеше мјесто гдје разапеше Исуса; и бјеше написано јеврејски, јелински и римски; 25. А стајаху код Исусова крста мати његова, и сестра матере његове Марија Клеопова, и Марија Магдалина; 26. А Исус видјевши матер и ученика кога љубљаше гдје стоји поред ње, рече матери својој: Жено, ето ти сина!; 27. Потом рече ученику: Ево ти мајке! И од онога часа узео је ученик к себи.” На крају, трећа фаза гласи: „28. После тога, знајући Исус да се већ све свршило, да се сасвим испуни Писмо рече: Жедан сам!; 29. Стајаше пак суд пун оцта; а они напунише сунђер оцта, и натакнувши на трску, принесоше устима његовим; 30. А кад Исус окуси оцат рече: Сврши се! И преклонивши главу предаде дух; 31. А будући да бјеше петак, па да не би тијела остала на крсту у суботу, јер бијаше велики дан она субота, Јудејци замолише Пилата да им се пребију голијени, па да их скину; 32. Онда дођоше војници, и првome пребише голијени и другome распетоме с њим; 33. А дошавши до Исуса, кад видјеше да је већ умро, не пребише му голијени; 34. Него један од војника прободу му ребра копљем; и одмах изиђе крв и вода; 35. И онај који је видио, посвједочио је, и истинито је свједочанство његово, и он зна да истину говори, да и ви вјерујете; 36. Јер се ово догоди да се испуни Писмо: Кост његова неће се преломити; 37. И опет друго Писмо говори: Погледаће на онога кога прободоше.”¹²

Своју потрагу за „идеалним” распећем Бејкон почиње 1944. године, када настаје први од три триптиха под насловом „Триптих, три студије за фигуре у основи Распећа”. Већ на почетку истраживања која ће довести до финалне верзије распећа јасно је уочљива анимистичка митска матрица с оградом, наравно, да се ради о *Животињи* као начелном симболу. У Бејконовој имагинацији овај симбол није ништа друго до фантастична *Животиња*, плод фикције без јасних и потребних референцијала у постојећој митолошкој систематизацији. *Животиња*, као што смо већ видели, може бити божанство те, по Бејкону, може бити жртвована, односно распета. Његов радикални антихришћански став показан је и у „замени улога на крсту”. Триптихом преовладава црвена боја (то ће бити случај и са остала два триптиха), док је тело *Животиње* бледо зелено, сиво-зелено. На првој од три слике је приказана метаморфоза, рађање *Животиње* која, посматрајући следеће две слике, постаје из обриса или трагова људског тела. Уместо да „носи крст” животиња је на гвозденом (или дрвеном) постаменту који може бити столица или део

¹² Јеванђеље по Јовану, 19, 20, превод Комисије Светог архијерејског синода Српске Православне цркве, СПЦ, Београд 1997.

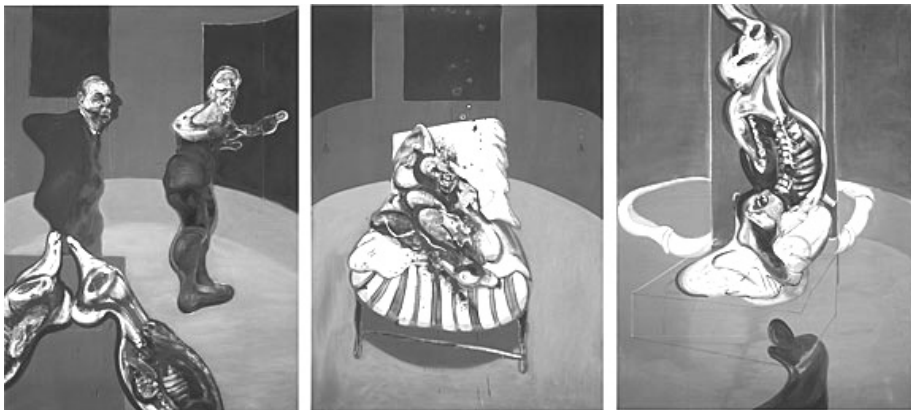
машинерије. Свлак из кога израња тело *Животиње* је љубичасто-пурпурни плашт. Место одигравања метаморфозе је јарко црвени геометријски простор омеђен равним линијама које сугеришу просторију, односно *Животиња* је одмах по рођењу затворена у сопствени онтолошки простор колевку/кавез. Још увек је видљива линија косе на глави *Животиње* и пипци/канџе које израстају из заобљене грбе на леђима. На другој слици, *Животиња* је већ распета. Овог пута улогу крста има дрвени постамент (део табернакла или треножног стола) на коме је *Животиња*. Простор у перспективи је исти као на првој слици. Тело *Животиње* је лоптасто, а из тела се директно наставља дугачак и танак врат на коме је несразмерно мала глава. Глава је прекривена завојем (на месту где би по логици могле бити очи). Или је реч о крпи, или о „круни”, можда „круни од трња”. *Животиња* је ослепљена, односно спремна за жртву. На лицу су отворена уста што је основни мотив ране фазе Бејконовог рада и видљиве су усне и секутићи, налик на људске зубе. Са своје две дугачке и танке ноге *Животиња* као да покушава да одржи извесну равнотежу у односу на „крст”/постамент/жртвеник. Уколико постоји нешто што асоцира на гримасу ликовног субјекта онда је то резигнација, више него бол.



Слика 1.: „Триптих, три студије за фигуре у основи *Распећа*”, уље и пастел на картону, 94x74 cm, 1944, Лондон, Галерија Тејм.

Бол се, свакако, појављује на изненађујућем месту, на трећој слици, која приказује последње моменте жртвовања, смрт жртвованог субјекта и трансценденцију. Тело *Животиње* је сада издужено, „крста” више нема и она као да се пропиње изнад пакла. У овом случају то је процеп на земљи (или поду имагинарне просторије) од некакве бодљикаве твари. Сада је видљива агонија жртве и *Животињска* губица је разјапљена и евоцира стравичан крик бола. Иако се из назива слике да помислити

да је ово заиста студија за *фигуре у основу Распећа*, јасно је да се ради о самом Распећу и да је наслов слике очигледно остао из припремне фазе, или се ради о намерном упућивању посматрача на погрешан траг. Бејкон, дакле, у Распећу из 1944. године не показује могућност за било какво избављење. Не само да је уместо људског или божанског бића жртвована *Животиња* већ је њен пут директно у пакао или доњи свет. Ствари стоје унеколико другачије на Распећу из 1962. године. Не само да је имагинарну животињу заменило људско тело, у складу са више од двадесет година каснијом фигурацијом у Бејконовом изразу, већ се на сликама појављују сведоци или предводници ритуала распињања. Основна карактеристика распећа из 1962. године је наративни контекст трилера, криминалистичке хронике или журнала. Ракурс посматрања је много више воајеристичке природе него што је то случај у претходном примеру. На све три слике поново преовладава црвена боја (на овом триптиху је она тамнија) али ту су и наранџаста, окер, браон и црна које у колористичком смислу јасније одређују простор. То је просторија, или низ просторија, интимни, приватан простор са затамњеним или прекривеним прозорима. На првој слици видимо само ноге и стопала Жртвованог. Призор и јесте врста „субјективног кадра”, односно призор је сагледан из визуре Жртвованог. Међутим, намерна је паралела са транжираним месом и полуткама (још један чест мотив на Бејконовим сликама), тако да ван контекста остале две слике није најјасније да ли је реч о транжираном (животињском) месу или о ногама. Две мушке фигуре се полако удаљавају од Жртвованог који, уместо на „крсту” очигледно лежи на кревету, канабету или *римском лежају*. Обе фигуре нетремице посматрају у ходу Жртвованог, односно покољ који су за собом оставили.



Слика 2.: „Триптих, три студије за Распеће”,
уље на платну, 198x145 см, 1962, Њујорк, Гугенхајм Музеј.

Ове две мушке фигуре могу бити Пилат и неко од војника (Лонгин?). Посебно је мушкарац ближи вратима и излазу из просторије ужаснут призором који оставља што се поцртава драматичним положајем његових руку. Прави ужас за посматрача почиње у другој слици триптиха. Визура је сада „контра-план”. Жртвовани је на тапацираном и делимично постелином пресвученом лежају и може се наслутити да је његово тело у фетусном положају мада облепљено крвљу и фекалијама које су оставиле траг на црном покрову једног од три прозора у позадини жртвеника. Сада је јасно да је реч о људској фигури а динамику прозора појачава прскање крви из смрскане лобање Жртвованог који је још увек жив. Лежај је преузео улогу „крста” и сигурно су значајне бруталне еротске, односно хомосексуалне (такође чест мотив на Бејконовим сликама) импликације у овом призору. Да ли је постеља, коју Бејкон често слика, место највећег жртвовања и сакаћења? Најзад, трећи део триптиха, за разлику од триптиха из 1944. године, заиста показује трансценденцију. Тело је тек сада заиста разапето и постављено је вертикално, причвршћено дебелим гуменим цревом за нешто што је налик столици. Тело је, у тотално антихришћанском маниру, окренуто наопако, као што је случај са апостолом Андрејом¹³.

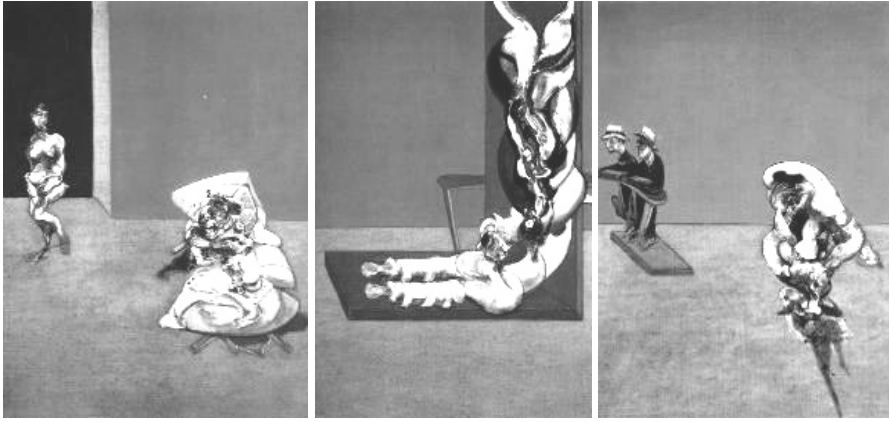
Тело Жртвованог је скоро без крви и фекалија али из разбијеног грудног коша се издваја ред ребара и кичмени стуб. Крик је на лицу Жртвованог¹⁴ а у његовим чељустима се јасно виде вампирски очњаци. Ипак, када се обрати пажња на доњи десни угао слике у коме је сенка или тамни обрис на поду или левитирајуће тело духа који се приближава Жртвованом, постаје јасно да није физичка бол изнедрила крик већ је реч о страху пред надолазећом приликом. Или се, можда ипак, ради о болу док је тамна авет душа која напушта тело Жртвованог? Речју, аутор 1962. године, даје извесну наду Жртвованом али и људску појавност.

Најзад, у Распећу из 1965. године Френсис Бејкон показује највеће присуство наративног и, када је реч о овој серији слика, антимитског деловања. Поново је основна боја призора црвена, мада је преовладавајућа боја браон, боја песка, окер (који сада служе за означавање земље, песка, односно подијума на коме се догађај одиграва) али је видљиво и шире колористичко богатство применом светло зелене, тамно зелене, плаве па чак и жуте боје. Простор Распећа је комбинација ентеријера титанских размера и екстеријера али је, као што то примећује Мајкл

¹³ Библијски догађај ће послужити сатанистичким настојањима да обрнути крст прихвате као свој заштитни знак. Прим. М.П.

¹⁴ („34. И у девети час повика Исус из свега гласа говорећи: *Eloi, Eloi, lima savahtani?* што значи: Боже мој, Боже мој, зашто си ме оставио?”), Марко, 15.

Пепиат (Peppiat) (Peppiat, 1996: 98), могућа асоцијација да се сцена одиграва у подножју зидина утврђења.



Слика 3.: „Тунмих-Пасне”,
уље на платну, 198x147.5, 1965, Минхен, Bayerische Staatsgemaldegammlungen.

У првој слици поновљен је мотив из 1962. године где је „крст” замењен постељом. Овог пута раскомадано тело Жртвованог лежи на мање реалистичном лежају који је сада у потпуности прекривен сивом, прљавом постељином. Тело Жртвованог није обликовано свежеом крвљу али је прекривено усиреном крвљу. Као да је приказ помало закаснио и као да посматрач гледа последице. Тело је поново у фетусном положају, окренуто на бок својим доњим делом који је још увек делимично очуван (листови и стопала су, додуше, огољени до беле кости) мада је право черечење торзоа оставило за собом драстичну слику. На овој слици глава је потпуно смрскана и добрим делом се назире лобања а можда је чак одвојена од тела – лежи на грудном кошу Жртвованог. Ипак, постоји израз стравичне муке у коме је живот заустављен. У позадини, са леве стране, у дну перспективе види се велики, тамни пролаз у унутрашњост зидина односно простора који динамизује сам ток слике. У његовој сенци је наги женски лик што је својеврстан раритет у Бејконовом сликарству којим преовладавају мушка тела и тела створења, животиња и наказа. Поново је, дакле, присутан сведок жртвовања односно чина распећа и овог пута је то женски лик који би могао представљати Марију или Марију Магдалену. Уочљив је односи који Жена има према Жртвованом¹⁵ – то је поглед или пун бриге и туге (што се највише очитује у др-

¹⁵ („25. А стајашу код Исусова крста мати његова, и сестра матере његове Марија Клеопова, и Марија Магдалина; 26. А Исус видјевши матер и ученика кога љубљаше гдје стоји поред ње, рече матери својој: Жено, ето ти сина!; 27. Потом рече ученику: Ево ти мајке! И од онога часа узе је ученик к себи.”), Јован, 19.

жању тела), или пак перверзне насладе. Осмех који се може наслутити пажљивијим посматрањем има оправдање не само у антихришћанском настојању аутора већ и у чињеници да је Бејконов манир, још од студије Папе Иноћентија X, конструисање двозначности емоције на лицу субјекта. Речју, у апстрактном, пастуозном поступку могуће је извести вишезначност или поливаленцију изараза јер се, наравно, од наратије програмски „бежи”. Постоји наговештај одласка Жене од Жртвованог, удаљавања које ће се ускоро десити и то у десном правцу (на слици у левом) ван простора слике. Занимљив је и наговештај објекта који се налази испод лежаја Жртвованог. То би могао бити сломљени, црвеним платном прекривени линегнштул на који је „бачен” лежај са субјектом али би могла бити и носила на којима је лежај унет у простор што нас одводи до могућности да је у драматуршком смислу почетни приказ распећа истовремено и његов завршни у имагинацији аутора. О томе сведочи и бара крви и слузи¹⁶ која још увек избија из тела Жртвованог, односно из отворене ране на врату. Такође, тамне мрље посуте по телу Жртвованог асоцирају на трагове дуготрајног мучења за живота, укључујући и скрнављење његових гениталија.



Слика 4.: Распеће, I слика

Друга, средња, централна слика триптиха оставља посматрача „насамо” са Жртвованим. У првом плану је Жртвовани, као и у верзији из 1962. године распет наопачке, с том разликом што је обрнуто распеће сада централни део триптиха. Уместо крста, као и у претходној верзији, сликар је поставио неку врсту столице мада масивни наслон за руку асоцира на престо те би то могао бити Христов престо, односно пандан *Круни од*

¹⁶ („34. Него један од војника прободе му ребра копљем; и одмах изиђе крв и вода; 35. И онај који је видио, посвједочио је, и истинито је свједочанство његово, и он зна да истину говори, да и ви вјерујете; 36. Јер се ово догоди да се испуни Писмо: Кост његова неће се преломити; 37. И опет друго Писмо говори: Погледаће на онога кога прободоше.”) Јован, 19.

трња¹⁷. Занимљиво је да су руке Жртвованог увезане попут удлага, односно имобилизације завојима и, као у молитви, испружене потпуно напред. И глава Жртвованог је завијена а очи склопљене. За разлику од претходне верзије Жртвовани делује спокојно у болу¹⁸. На лицу се назире црна рупа из које је у претходној слици триптиха шикљала крв. Занимљив је и третман торзоа Жртвованог који је у овој верзији другачије третиран – ребра и кичмени стуб се не виде, на место тога драстичност призора је постигнута тракама меса, мишићним влакнима, жлездама и цревима која, истргнута, висе преко грудног коша и главе Жртвованог. Сама чињеница да су руке Жртвованог везане даје потпуно другачији тон слици у односу на верзију из 1962. године где је распети Жртвовани трећа а не централна слика триптиха. Такође је крик замењен смирајем на лицу субјекта. Помирење са чином Жртвовања јесте и тренутак у коме се најављује васкрснуће. То је и очекивана ситуација на трећој слици.



Слика 5.: *Распеће, II слика*

Ипак, трећа слика триптиха је и најконтраверзнија. На првом месту стоји чињеница да је Жртвовани лишен „крста”, односно адекватних замена. Фигура се налази на десној половини слике у получучњу који може представљати уздицање (васкрсавање) али исто тако борбу са равнотежом коју ће, инсинуира покрет тела, фигура изгубити. Видљиви су знаци крварења који нису били приметни у другој фази, као да је жртвовање поновљено.

Контраверза ове слике је у тумачењу чињенице да на левој мишици Жртвовани има црвени појас са белим пољем и у њему свастику, аутентични симбол SS трупа током Трећег Рајха.

¹⁷ („18. Ондје га разапеше, и са њим другу двојицу, с једне и са друге стране, а Исуса у средини; 19. Пилат пак написа и натпис, па постави на крст; а бјеше написано: Исус Назарећанин цар јудејски; 20. И овај натпис читаше многи Јудејци, јер близу града бјеше мјесто гдје разапеше Исуса; и бјеше написано јеврејски, јелински и римски.”) Јован, 19.

¹⁸ („28. Послије тога, знајући Исус да се већ све свршило, да се сасвим испуни Писмо рече: Жедан сам!; 29. Стајаше пак суд пун оцта; а они напунише сунђер оцта, и натакнувши на трску, принесоме устима његовим; 30. А кад Исус окуси оцат рече: Сврши се! И преклонивши главу предаде дух.”) Јован, 19.

Наравно, тумачења су била многобројна¹⁹ – од тога да је реч о јасној антисемитској поруци, распети Христос је нациста (!?); до тога да је у обрнутој логици Френсиса Бејкона (екстремно антихришћанској) обрнута и функција жртвовања (то би, дакле, могла бити заслужена казна); поруке да је у сатанистичком ритуалу такво жртвовање награда (поново антисемитско тумачење)... Речју, ово је једини реалистичан податак (информација) који се појављује на слици и захтева појашњење.



Слика 6.: *Распеће, III слика*

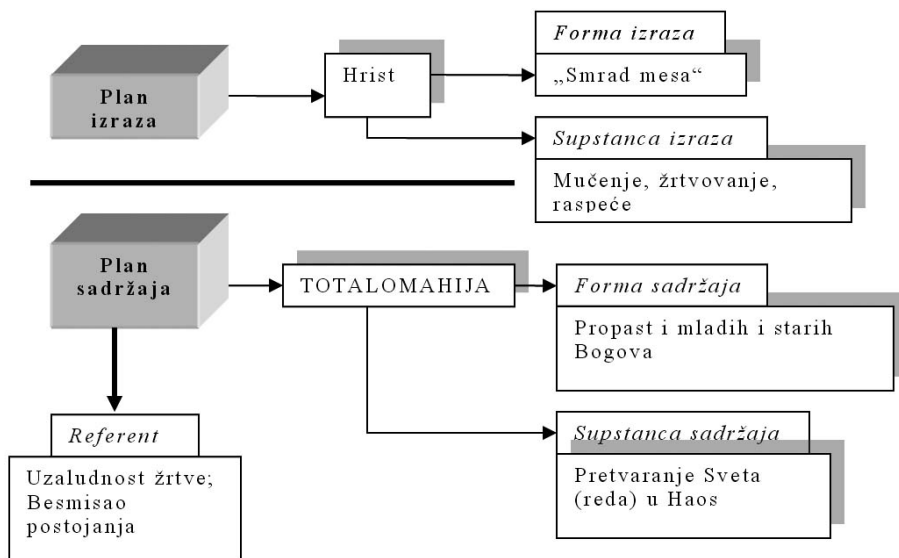
Чињеница је, додуше, да је с ликовног аспекта Бејкон одувек показивао интересовање за иконографијом Трећег Рајха о чему најбоље сведоче фотографије и цртежи по фотографијама из већ поменутог „Х Албума” - Хитлера, Гебелса, Геринга. У једном разговору са Дејвидом Силвестером (Silvester), Бејкон поводом изјављује: „Повез сам додао искључиво због функције покрета, динамичности покрета – не из разлога да га (субјект, Жртвованог, прим. М.П.) представим као нацисту, него на формалном плану. Нешто му је недостајало”. С друге стране, поновљен је и мотив „духа”, или је то Смрт или сам нечастиви. У слици из 1965.

године „дух” је јасније дефинисан, отелотворен кроз тамно зелену гаму и делује попут сенке тела које је закорачило ка Жртвованом, као да ће се попети на тело субјекта. То би, поново, могла бити визији због које Жртвовани осећа толику бол али и трансценденција, васкрс жртвованог у зависности од телеолошког угла посматрања. Поново, као и у примеру из 1962. године, на слици су два сведока. Реч је о два мушкарца, овог пута у много реалистичнијем маниру, са сланатим шеширима на главама који су наслоњени на дрвену конструкцију са пултом налик на говорницу или шанк и смештени су у другом плану перспективе при левој (с њихове стране десној) страни слике. Они би, наравно, могли бити Пилат и Лонгин. Сведоци распињања не само да не гледају у правцу Жртвованог већ на супротну страну (ка распећу приказаном на централној слици), већ им је на лицима присутан осмех, готово усхићење.

¹⁹ Историчари уметности Хенри Гелдцалер (Goeldtzaller) и Метју Гејл (Gayle).

Говорећи о слици „Студија Бабуна”, Марк Слејден (Sladen) наглашава. „Чак и када слика приказује фигуру у пејзажу, отвореном простору, као када је у питању низ слика по Ван Гогу (Van Gogh). И овде (”Студија бабуна”, прим. М. П.) је реч о фигури у потпуној ерекцији која шпијунира друге фигуре које се налазе на супротном крају композиције. Фигура, чини се, испољава намеру да и даље посматра – то је фигура која испољава војареистички аспект према главном субјекту. Војеризам је чест мотив Бејконовог сикарства” (Sladen, 2000: 110). Треба нагласити да је „Распеће” самим тим један од ретких Бејконових триптиха на којима је толики број актера (четири, са „духом” пет). Ово није ретка појава у Бејконовом сликарству, нарочито када су триптиси у питању, да субјекти с једне слике комуницирају са догађајем или ликовима на другој слици чиме се уноси пометња у Бејконово инсистирање да су његови условљени триптиси само ликовним разлозима, односно да слике функционишу саме по себи а не нужно у триптихону. Наравно, и ово је један од аргумената којима аутор покушава да се декларативно лиши наративног у сликарству. Сигурно да је тело, људско месо Бејконова сликарска фасцинација. У том смислу је и контекст у који поставља свој сликарски субјект од круцијалне важности. Сам Бејкон каже: „Ниједно од стотина и стотина мушких тела (које је насликао, прим. М. П.) ни наизглед није у уобичајеном покрету и не делује ’нормално’; свако од њих је, с друге стране, ухваћено усред неког насилног догађаја, растакања или одумирања и нико не може да има позитивну реакцију на те призоре. Зато су трауматични догађаји XX века – II Светски рат, убиство Ли Харви Освалда или догађаји у Вијетнаму – увек привлачили моју пажњу” (Meller, Alan, David, 2000: 120). То је веома контрадикторна информација коју комуницира аутор који програмски тврди да је наративно неважно у његовом сликарству. Контекст увек имплицира однос, идеологију уметничког дела и не може се естетско, мишљења смо, посматрати ван категорије етичког уколико постоји макар једна, и најмања релевантна когнитивна информација.

Дакле, основно питање које се поставља је да ли се у Бејконовом делу „Триптих-Распеће” ради о трансформацији мита на површинском или дубинском плану? Одговор би био и на површинском и на дубинском.



Слика 7.: Семантичка шема „Три крста-Распеће“ Френсиса Бејкона

Literatura:

1. Derrida, Jacques (1985): *Letter to A Japanese Friend*, Derrida and Différance, David Wood&Robert Bernasconi, Parousia, Warwick.
2. Fauler, Peter (1988): *Modern Painters*, London, br. 3-4.
3. Farson, Danijel (2001): *Francis Bacon, Život u zlatnom jarku*, prevod sa originala (*The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*) Maristela Veličković, Memorija, Sombor.
4. Goldmann, Lucien (1985): *Cultural Creations*, Telos, New Jersey.
5. Grupa autora (2001): *Bacon's Eye*, Barbican Art and 21 Publishing, London.
6. *Jevandje po Jovanu* (1997): prevod Komisije Svetog arhijerejskog sinoda Srpske Pravoslavne crkve, SPC, Beograd.
7. Meller, Alan, David (2000): *The Barry Joule Archive – Works on paper attributed to Francis Bacon 1962*, Francis Bacon u razgovoru sa Rotenštajnom, navedeno u *Irish Museum of Modern Art, Dublin*, preveo M.P.
8. Peppiat, Michael (1996): *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Weidenfeld&Nicolson, London.
9. Selenić, Slobodan (1971): *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd.
10. Sladen, Mark (2000): *The Bacon Myth*, 21 Publishing, London, preveo M.P.

Demythologization in Francis Bacon Painting

Summary: The work indicates presence of mythical pattern that can be considered explicit and substitutive as well as implicit, even when it occurs with a clearly defined – demythological tendency. Bacon's triptih „Triptih-Crucifiction” consists of mythical explicit: mythical substitute is a part of the basic situation, theme and context whilst the mythical implicit is a part of the function. The expression represents the crucifiction witness, intended or accidental information (eg sister in law) and possible message.

Semiotically speaking, Bacon's triptih, Gospel about Christ represents Plan of expression, whilst, what can be called, Totalomachy – human rebellion against all the Gods and all their the possible manifestations – represent Plan of substance. As far as the Plan of expression is concerned, Form of substance in this work represents already mentioned Bacon's manner „Smell of flesh” and Substance of expression represents of to torture, sacrifice and crucifiction. As Far as Plan of substance is concerned, the Form of substance (Totalomachy) it represents human need for total destruction, process of change of Order into Chaos or nonexistence. Substance of Expression is characterized by the idea of re-change of Order, World into Chaos after defeating experiences of Order. To end with, semiotical Reference in this work are terms of every pointless sacrifice including Christ's as well as definition of complete absurdity of existence.

Key words: Totalomachy, Demithologization, Plan of Expression, Plan of Substance, Crusifiction