



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Aleksandra Idczak

Uniwersytet Wrocławski

JAMES BROUGHTON — PORTRET ARTYSTY Z CZASÓW REWOLUCJI SEKSUALNEJ

James Broughton (1913–1999) był awangardowym amerykańskim poetą, zaliczanym do członków San Francisco Renaissance. Zanim jeszcze Allen Ginsberg odczytał ze sceny swój przejmujący *Skowyt*, a Gary Snyder zapoznał amerykańską publiczność ze wschodnią poezją w duchu zen, twórcy skupieni wokół Kennetha Rexrotha (Robert Duncan, Jack Spicer, Madeline Gleason, Helen Adam, William Everson) kładli podwaliny pod kulturową i obyczajową rewolucję lat 60. i 70. Jak we wszystkich ruchach awangardowych, działalność poszczególnych członków nie ograniczała się do jednej dziedziny (w grę wchodziły m.in. poezja, dramat, krytyka literacka, fotografia i film). Również Broughton nie poprzestał na samej poezji, będąc jednym z pionierów amerykańskiego kina eksperymentalnego. Mimo wszechstronnych zainteresowań, jego droga twórczych poszukiwań i inspiracji z dzisiejszej perspektywy rozpatrywana jest przede wszystkim przez pryzmat zaangażowania autora *The Bed* na rzecz walki o emancypację gejów¹. W artykule chciałabym odwrócić tę zależność i ukazać Broughtona przede wszystkim jako twórcę, którego dorobek składa się na jeden z ciekawszych portretów artysty ubiegłego wieku.

By zrozumieć rozciągniętą na przestrzeni kilkudziesięciu lat działalność Broughtona, warto mieć na uwadze szerszy zakres zjawisk okołartystycznych z ubiegłego stulecia, które bezpośrednio oddziaływały na jego twórczość: począwszy od wpływu Wielkiej Awangardy europejskiej, która rzutowała na początkowy okres amerykańskiego filmu eksperymentalnego, przez środowisko artystów z kręgu Zachodniego Wybrzeża (by wymienić niektórych: Sidney Peterson, Kenneth Anger, Harry Smith,

¹ Zob. B. Young, D. Vera, *Preface*, [w:] *ALL: A James Broughton Reader*, red. J. Foley, New York 2007, s. 7–8.

Stan Brakhage, Curtis Harrington), przemiany obyczajowe, jakie zachodziły w danym czasie w Stanach Zjednoczonych, aż po oddziaływanie filozofii Wschodu (głównie za sprawą Alana Watts) i jej swoistą fuzję z Jungowską psychoanalizą, które to wywarły ogromny wpływ na postawę życiową autora *Seeing the Light*.

Wczesny dorobek filmowy Broughtona (*The Potted Psalm*, *Mother's Day*, *Adventures of Jimmy*, *Loony Tom*, *Four in the Afternoon*, czy nagrodzony w Cannes *The Pleasure Garden*) wywieść można z dwóch źródeł: Wielkiej Awangardy i estetyki popularnej rozrywki z przełomu wieków (*variety shows*, slapstick, burleska, skecz). Pionierskie na amerykańskim gruncie przejawy twórczości awangardowej czerpały bezpośrednio z dorobku europejskiego, przede wszystkim z eksperymentalnych filmów z Francji i Niemiec wczesnych lat 20.² Przecistawienie się narracyjnym formom przekazu w USA, w większym stopniu niż w Europie, było dodatkowo umotywowane bezpośrednio odczuwaną inflacją wartości sztuki filmowej, spowodowaną przez skomercjalizowaną i schematyczną produkcję hollywoodzką. Amerykańscy twórcy awangardowi, na wzór rozwiązań formalnych stosowanych na Starym Kontynencie, rozwijali sposób przekazu filmowego w zależności od przyjętego programu estetycznego, jako manifestację prymatu wyobraźni lub eksperymentu. Jak pisała Marta Kosińska, „płodna wyobraźnia i eksperymentalne poszerzenie możliwości medium filmowego oznaczy bardzo różnorodne programy estetyczne wpisujące się w zakres filmu-jako-sztuki”³. Mimo pewnych eksperymentów formalnych wczesna twórczość Broughtona oddaje raczej prymat nieskrępowanej wyobraźni spod znaku pierwszoawangardowych surrealistów — Luisa Buñuela, Jeana Cocteau i Marcela Duchampa. Eksperymentalnym wyjątkiem jest tu współtworzony z Sidneyem Petersonem *The Potted Psalm*, będący interesującym wynikiem wnikliwego studiowania poradnika Kodaka *Jak kręcić filmy*⁴, a zarazem silnej potrzeby odpowiedzenia na europejską awangardę⁵.

* * *

Wszystko, co robiłem, było świętowaniem⁶.

Broughton w pierwszej kolejności był jednak poetą i niezależnie od tego, czy odkryjemy go jako amerykańskiego twórcę awangardy filmowej, obrazoburczego

² Zob. T. Sheehy, *Celebration. Four films by James Broughton*, „Film Quarterly” 29, 1976, nr 4, s. 2.

³ M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 9.

⁴ T. Sheehy, *op. cit.*, s. 3.

⁵ *Ibidem*, s. 3–4.

⁶ *Big Joy, Octogenarian: An Interview with James Broughton*, [w:] *ALL...*, s. 235.

prowokatora z czasów rewolucji seksualnej czy duchowego wizjonera — poezja stanowić będzie element wspólny i właściwą zasadę jego działalności. Podobnie jak dla innych twórców awangardowych, film nie był dla Broughtona sztuką autonomiczną, pełnił rolę medium, poprzez które uobecnić się mogły inne praktyki artystyczne i wyrazić postawy wobec zastanej tradycji⁷. Paradoksalnie jednak zapośredniczenie w filmie nie upodrządniało obrazów Broughtona wobec poetyckiego przekazu. Przeciwnie, postrzegać je należy raczej w sposób nierozłączny, nawet nie tyle symbiotycznie współobecny, ile po prostu opierający się na tej samej podstawie, jaką dla autora *The Pleasure Garden* była ekscytacja związana z postrzeganiem i możliwością pokazania tego w formie artystycznej wypowiedzi (wizualnej i zwerbalizowanej):

Nie mówię tu o pójściu na film — pisze Broughton w *Seeing the Light* — mówię o tworzeniu kina. Mówię o życiu z wizją. Mówię o kinie jako jednym ze sposobów przeżywania życia poety. Mówię o filmie jako poezji, filozofii, metafizyce i całej reszcie, której nikt nie odważył się jeszcze zrobić⁸.

Przesycając obraz filmowy czy to poezją — włączając wiersz do pozadiegetycznej warstwy dźwiękowej filmu — czy to „poetyckością” rozumianą jako sposób organizowania materiału filmowego, Broughton udawał wielokrotnie, że poezja i film to jedno. Krytykując dotychczasowe próby ich współlistnienia na ekranie, pisał:

Nowoczesna poezja została głęboko dotknięta wpływami filmu, ale film nie odwzajemnił wystarczająco tego uczucia. Niech to będzie jasne. Ktoś, kto prosi o poezję w kinie, nie prosi o gry wersyfikacyjne, przeniesione wiernie na taśmę celuloidową. Chodzi mu raczej o istotę rzeczy, o wysiłek i absurd, o śpiew i dotyk. O to, w jaki sposób naprawdę odczuwamy i marzymy — o uchwycenie tego i uzmysłowienie od nowa⁹.

Nie chodzi więc o dosłowne oddawanie poetyckich metafor przez obraz filmowy (a tym bardziej o eksperymenty narracyjne), ale o pewną wspólnotę doświadczenia, które ewokować ma nowoczesna sztuka w ogóle. Film przyłącza się do poezji w miejscu, w którym podejmuje się przededefiniowania ludzkiego postrzegania,

⁷ O wyjątkowości medium w kontekście praktyk awangardowych pisała Alicja Helman: „Filmy awangardowe bez reszty skupiają uwagę na sobie, a ich świadomie utrudniony odbiór wymaga śledzenia formalnych zależności i układów. Fotografowanie przez zamrożone szkło, wyszukane kąty i punkty widzenia, manipulowanie szybkością, kompozycje rytmiczne, przenikanie i zdjęcia nakładane, wyrafinowane pomysły montażowe, inwencja inscenizacyjna, służą całkowicie swobodnej wyobraźni artysty, którego zdają się nie krępować żadne ograniczenia medium” (A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 745).

⁸ J. Broughton, *Seeing the Light*, wyd. 2, San Francisco 1978, s. 11.

⁹ J. Broughton, *What Magic in the Lanterns?*, cyt za: P.A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, wyd. 3, New York 2002, s. 72.

gdy pozwala dostrzec świat „od nowa”, w sposób bardziej sensualny i pierwotny (tzn. świat sprzed epoki „odczarowania”).

Broughton odwołuje się do koncepcji doświadczenia, które związane jest z rytmem i ekstazą. To rytm i owo afirmacyjne zadziwienie, charakterystyczne dla spojrzenia dziecka, byłyby w pierwszej kolejności najprawdziwszym elementem poetyckim, również w medium filmowym. Nie chodzi jednak o same właściwości formalne (metrum wiersza i sekwencje montażowe w filmie), ale o rytm definiowany przedplatońsko¹⁰, jako cykliczność i powtarzalność pewnych rzeczy oraz jako panującą w każdym zachowaniu, zwłaszcza związaną ze świętem (jakim jest sztuka), harmonię. Podąża tu Broughton w zgodzie z duchem największego swojego patrona — Walta Whitmana, ale niejako pod prąd awangardowej poezji nowoczesnej, która w pierwszej kolejności opętana była duchem negacji (form kultury mieszczańskiej, archaicznego języka metafizycznych głębi, podziałów w przestrzeni sztuki), a dopiero potem miała podjąć się rekonstrukcji świata i wypracowania nowego sposobu widzenia. Można by postawę autora *The Bed* trafnie oddać fragmentem ze słynnego wiersza otwierającego *Dzieci Adama* Whitmana:

Do ogrodu, który jest światem, raz jeszcze wstępuję,
Zapowiadam krzepkich małżonków, córę i synów,
Oznaczam miłość i jestem miłością, życiem ich ciał,
Podziwiamie moje z długiego snu zmartwychwstanie,
Wieki zatoczyły ogromny krąg i przywiodły mnie znowu tutaj,
Jestem kochliwy, dojrzały, wszystko jest dla mnie piękne, wszystko cudowne¹¹.

Dla Broughtona widzenie/patrzenie jest immanentnie związane z samą poetyckością, jako czystą afirmacją, i jest częścią wielkiej tradycji „świętowania”: „Niezapomniana poezja zawsze była częścią rytuału dramatycznego. Koloseum. Katedry. Teatru. Areny walk byków. A dla nas, kina...”¹². Kino, rozumiane i praktykowane we właściwy sposób, przyłącza się więc do tej spuścizny, ma w sobie elementy misterium, odwołuje się do najbardziej metafizycznych, a zarazem pierwotnych instynktów:

Spójrzmy przez chwilę na kino jak na mistyczną religię.

Pójście na film jest ceremonią zbiorową. Ktoś wchodzi do zaciemnionego miejsca i przyłącza się do milczącego zgromadzenia. Jak msze, przedstawienia rozpoczynają się o określonych godzinach... Tam, na ołtarzu, ma się odbyć rytuał, a od nas oczekuje się, że weźmiemy w nim udział.

Potem z cieni wyłania się wiązka światła: Projektor, Wielka Projekcja, tam, za naszymi plecami!¹³

¹⁰ Zob. É. Benveniste, *The Notion of „Rhythm” in its Linguistic Expression*, [w:] *idem, Problems of General Linguistics*, przeł. M.E. Meek, Miami 1971, s. 281–288.

¹¹ W. Whitman, *Do ogrodu, który jest światem*, przeł. A. Szuba, [w:] *idem, Tartak/Dzieci Adama*, Kraków 2006, s. 7.

¹² J. Broughton, *What Magic...*, s. 72.

¹³ J. Broughton, *Seeing the Light...*, s. 19.

Nie można przy tym zapominać — i tu znowu powraca patronat Whitmana — że relacja między doświadczeniem, poezją i świętem oparta jest nie tylko na rytmie i ekstazie, ale również na miłości jako takiej. To ona, we wszystkich formach, stanowi esencję sztuki i jej cel¹⁴. „Dla mnie — pisze Broughton — kino nie jest zjawiskiem społecznym ani kulturowym znakiem zapytania; to potencjalna wyrocznia wyobraźni. Kino jest dla mnie poezją, i miłością, i religią, oraz moim obowiązkiem wobec Pana Stworzenia. Używam tych pojęć zamiennie”¹⁵.

To, co Broughton wyrażał z prostoduszną ekscytacją (i momentami grafomańskim patosem), było w tym czasie przedmiotem teoretycznych rozważań. Złożona relacja między poezją a filmem została w interesujący sposób zgłębiona podczas sympozjum *Poetry and the Film* w roku 1953. Głos zabrali na nim m.in. Willard Maas, Maya Deren, Parker Tyler, Arthur Miller i Dylan Thomas. Sympozjum to przybliżyć miało teoretyczne założenia poetyckości filmowego medium. Najbardziej znanym i najczęściej cytowanym w różnorodnych opracowaniach fragmentem dyskusji jest próba zdefiniowania istoty poezji przez Deren:

wyróżnienie tego, co jest poezją powinno odwoływać się do jej struktury (do tego, co ja nazywam „poetycką strukturą”), a jest ona formą „wertikalnego” zgłębnienia danej sytuacji, jest próbą zgłębnienia momentu, skupienia się na jego jakościach i głębi, innymi słowy — poezja nie opisuje tego, co się wydarza, ale jakie odczucia to ze sobą niesie i co oznacza¹⁶.

Już podczas samej dyskusji koncepcja ta (wszak niecałkiem nowatorska) wzbudziła wątpliwości. Arthur Miller pytał o nierzadko spotykane sytuacje, w których to, co Deren nazywa organizacją „wertikalną”, idzie w parze z uporządkowaniem „horyzontalnym”, a co w gruncie rzeczy rozumieć można jako udział narracji, niewykluczającej przecież istnienia sensów naddanych¹⁷. Wątpliwości budziła również kwestia stopnia czy udziału poszczególnych elementów w dziele.

Z wypowiedzi Deren wynika, że wszystko to, co stanowiło istotę poezji dla Broughtona (obowiązek rytmu, posłannictwo w rytuale, pierwiastek ekstatyczny), dla nowojorskiej autorki było kwestią mniej ważną niż elementy formalnonarracyjne, wykluczające w dziele uporządkowanie przyczynowo-skutkowe, czasoprzestrzenne czy teleologiczne. Trudno w jasny sposób zastosować jej rozróżnienie do takich jego filmów, jak np. anegdotyczne na pierwszoplanowym poziomie, a przecież pozbawione wymiaru referencyjności *Adventures of Jimmy* i *Loony Tom*, czy w pełni — zdawać by się mogło — wyczerpujące znaczenie terminu „film poetycki” *Dreamwood*. To przykłady dzieł, które na różne sposoby godzą to, co w nomenklaturze Deren „horyzontalne” (poszczególne sceny można opowiedzieć frag-

¹⁴ Zob. J. Canan, *James Broughton, The Love Guru*, [w:] *Thus Spake the Corpse: An Exquisite Corpse Reader 1988–1998*, t. I, red. A. Codrescu, L. Rosenthal, Santa Rosa 1999, s. 208–221.

¹⁵ J. Broughton, *Seeing the Light...*, s. 11.

¹⁶ Cyt. za: M. Kosińska, *Ciało filmu...*, s. 24.

¹⁷ Zob. W. Maas, *Poetry and the Film: A Symposium*, „Film Culture” 1963, nr 29, s. 55–63.

mentarycznie), z tym, co „wertikalne” (jednak nie cały materiał filmowy poddać można takiemu „uspójnieniu”). Nawet jeśli wspomniana mglista i niepełna narracja rządzi się osobnymi prawami, nie można tego quasi-uporządkowania, które zostało w materiał filmowy wprowadzone, zlekceważyć i pominąć. Dopiero wobec znaczeń wynikających z przenikania się owych dwóch sfer odbiorca ma szansę w pełni uczestniczyć w treści zaprojektowanej w filmie. U Broughtona gra między poszczególnymi warstwami dzieła pełni rolę szczególną, ale jeszcze ważniejsza jest relacja między dziełem i elementami je przekraczającymi, w tym konsekwentnie budowanym obrazem twórcy, którego postać i biografia stają się ważnymi kontekstami aktualizującymi.

Wiersz odczytywany w pozadiegetycznym komentarzu jest w stosunku do towarzyszącego mu obrazu tym, co Maya Deren nazwała „innym wymiarem”¹⁸. Brzmienie filmu poetyckiego nie powinno wynikać bezpośrednio z obrazu ani obraz nie powinien wiernie ilustrować tego, co dzieje się w warstwie dźwiękowej. Tylko w przypadkach nieoczywistej, zaskakującej kombinacji dźwięku z obrazem powstanie to, co Deren określiła „poematem”¹⁹. Ciekawym komentarzem do twórczości Broughtona, rozpatrywanej w kontekście związku między literaturą i filmem, są słowa Jacka Foleya:

Jego filmy są fascynującymi odpowiedziami na kluczowy dla całej nowoczesnej literatury problem. To, co nazywamy „pismem”, jest tradycyjnie zakorzenione w wypowiedzi, w tym, co słyszane, ale zależy przecież od dyseminacji nie w przestrzeni dźwiękowej, ale wzrokowej, od zapisu na stronie. Filmy Broughtona podnoszą kwestię tego, czy nie istnieją — a wydaje się, że tak — inne sposoby prezentowania „pisma”²⁰.

Nietrudno zgodzić się z trafnym porównaniem krytyka. Filmy Broughtona są po prostu inną formą zapisu poetyckiego, wykorzystaniem w tym celu innej materii, zamiast pustej kartki papieru na biel kinowego ekranu. Dodatkowo Broughton przywraca poezji jej wymiar brzmieniowy, umieszczając na taśmie zapis (za każdym razem własnego) głosu, deklamującego wiersz. Zabiegiem tym ustanawia stabilną (w stosunku do materiału filmowego), pierwszoosobową perspektywę. Reżyser robił to nawet na długo po tym, jak inni awangardowi twórcy zrezygnowali z poezji na ścieżce dźwiękowej²¹. Jak tłumaczył Brakhage, „kino powinno wypracować swoją własną poetyckość na gruncie obrazu”²².

Zdaje się, że tradycyjna postawa Broughtona ma dwa źródła: równorzędne (a nawet wymienne) traktowanie filmu i poezji oraz ograniczony w stosunku do innych twórców awangardowych entuzjizm eksperymentatorski. Ostatnią uwagę należałoby doprecyzować: nie oznacza to, że Broughton nie eksperymentował — wi-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. Foley, *Reflections: James Broughton's Films and the Art of Poetry*, [w:] *ALL...*, s. 269.

²¹ A.P. Sitney, *Visionary Film...*, s. 78.

²² *Ibidem*, s. 77.

dać to wyrażnie na przykładach tak różnorodnych filmów jak transowy *Dreamwood*, statyczny *The Golden Position* czy zmysłowy *Erogeny*, w których to każdorazowo wykorzystane zostały całkowicie inne środki filmowego języka. Ale Broughton nigdy nie był w pierwszej kolejności zainteresowany stroną teoretyczną działalności artystycznej i nigdy nie pozwolił, żeby teoria przysłoniła mu samo działanie. Jak pisał w *Seeing the Light*:

Oni [ludzie zajmujący się kinem — przyp. A.I.] są przerażeni zjawiskami wizualnymi, osobistą wypowiedzią, chwałą tworzenia, wszystkim tym, co zostało zepsute przez dotyk ręki artysty. Nie mam z nimi żadnych relacji. Są agentami diabła, którzy powiedzą ci, że jesteś błędnym, zwiedzionym, chybionym i nieszczęsnym odmieńcem²³.

Ze względu na to, że robienie filmów i pisanie wierszy wiązało się przede wszystkim z mistycznym przeżyciem (jeśli wierzyć zapewnieniom twórcy), dalekie było od postulowanego przez Brakhage’a „wypracowania” czegokolwiek w oparciu o refleksję teoretyczną.

Pierwszy samodzielny film Broughtona — *Mother's Day* (1948) — stanowi emocjonalne rozliczenie poety (w czasie kręcenia już 35-letniego) z dzieciństwem: jego skomplikowanej relacji z surową matką, opartej na podporządkowaniu się despotycznej kobiecie, tłumiącej nie tylko jego zainteresowanie sztuką, ale i wszelkie przejawy seksualnego popędu. Film ten zdaje się twórczą odpowiedzią na proces indywiduacji (trop ten zaproponował w swoim *Wprowadzeniu* do twórczości Broughtona Foley²⁴), będąc jednocześnie najpełniejszym wyrazem wpływu strauumatyzowanego dzieciństwa na późniejszą twórczość poety i jednym z istotniejszych fundamentów, tworzących wizerunek artysty, który wyzwala się z okowów obyczajowego gorsetu. Film łatwo poddaje się interpretacjom psychoanalitycznym, związanym z represjonowaniem popędu seksualnego. Matka w nomenklaturze Broughtona jest przeciwieństwem energii, ruchu i życia, uosabia zastój, stagnację i śmierć. Kamera pokazuje jej postać z żabiej perspektywy w licznych, statycznych ujęciach, tworząc posagową, majestatyczną i niemal nieruchomą figurę. Zawołowany obraz, przez który kobieta spogląda na świat (będący prawdopodobnie woalką ozdobnego kapelusza), wydaje się analogiczny do „niewidzącego” oka z *Psa andaluzyjskiego* i stanowi bielmo uniemożliwiające właściwe postrzeganie świata i całej jego różnorodności, wymykającej się burżuazyjnym konwenansom.

Jak dowiadujemy się z jednego z sześciu ironicznych podtytułów, dzielących film na części: „Matka była najcudowniejszą kobietą na świecie. I chciała, żeby wszystko inne też było cudowne [*lovely*]”. Tym, co z pewnością nie było *lovely*,

²³ W tym fragmencie niemożliwa do oddania gra aliteracyjna: „They are the devil's agents who will tell you that you are mistaken, misguided, misbegotten, and a miserable misfit”; J. Broughton, *Seeing the Light...*, s. 21.

²⁴ Zob. J. Foley, *Introduction to All: A James Broughton Reader*, [w:] *ALL...*, s. 16.

była bogata sfera libidalna dzieci, które w *Mother's Day* są grane przez dorosłych aktorów. Zabieg ten wprowadza do filmu interesujące konotacje: zabawy podszyte są seksualnością od najwcześniejszych lat (frywolne rysunki kredą na murze, układanie maskotek w seksualnych pozycjach). Efekt komiczny, wywołany bawieniem się miniaturowymi przedmiotami, kontrastuje ze „zmechanizowanymi” odruchami-tikami (dzieci-dorośli zachowują się jak nakręcane pajacyki, często z wyraźnym trudem i utrapieniem „bawiące się” na placu zabaw). Nienaturalne ruchy odczytywać można jako skutek apodyktycznego spojrzenia matki — ich energia życiowa jest stłumiona przez jej bezruch i pozostaje jedynie odpowiedzią na oczekiwania wobec tego, co „dzieci powinny robić”. Z wyjątkiem nielicznych momentów, w których do głosu dochodzi zainteresowanie płcią, zabawy „dzieci” nie oddają nieograniczonej swobody i improwizacji, przypisywanych im przez dadaistów. Z ograniczeń konwenansów klasy średniej wyzwalają się za to przedmioty codziennego użytku (zwierciadło, mandolina), które zaczynają obracać się wokół własnej osi, przywołując wspomnienie o filmie Hansa Richtera *Przedpołudniowy strach* (1928).

Ciekawym zabiegiem są tu charakterystyczne dla estetyki surrealizmu nagłe metamorfozy, jak np. w scenie, w której matka, zamiast swojego odbicia, widzi w lustrze twarz brodatego mężczyzny (jej męża). Daje tu o sobie znać fascynacja Broughtona tematem androginii, którą zainicjowało niepokojące odkrycie fizyczności matki, opisane w książce *The Androgyne Journal*²⁵. Pod koniec filmu despotyczna kobieta jednym gestem pozbawia męża jego atrybutu męskości (brody) — zarost „węduje” tu podobnie jak w *Psie andaluzyjskim* dzieje się z owłosieniem kobiety — by chwilę później poddać się metamorfозie i ubrać w kompletny, męski strój. Narastającą frustrację i lęk Broughton rozładowuje jednak w życzeniowym zakończeniu — przewyciężeniem tyranii matki i oddaniem się seksualnemu popędowi, który uosabia powtarzająca się w jego twórczości figura Pana.

Uosobieniem niewyczerpanej aktywności seksualnej Pana jest tytułowy bohater filmu *Loony Tom The Happy Lover* (1951), który w swoich nazbyt obszernych spodniach i dziwnym kapeluszu przypomina postacie ze slapstickowych komedii spod znaku wytwórni Keystone Macka Senetta (jemu właśnie dedykowany jest obraz). Broughton dokładnie obmyślił swój film tak, by z jednej strony stanowił

²⁵ „Teraz pamiętam, jak dotknęła mnie tajemnica hermafrodyty. Było to pewnego południa, w dziewiątym roku mojego życia. Otworzyłem drzwi do łazienki naprzeciw niczego niepodejrzewającej matki. Stała w wannie, skierowana bezpośrednio do mnie i wtedy zobaczyłem, że ma nie tylko piersi, o których wiedziałem wcześniej, ale poniżej jej ciemnych włosów łonowych jest coś bardziej istotnego. Miałem tylko rzut oka, bo zwróciła się w moją stronę z tak morderczym spojrzeniem, że pospiesznie zatrzęsnałem drzwi i uciekłem do piwnicy. Ale byłem przekonany, że widziałem jej penisa i jądra” (J. Broughton, *The Androgyne Journal*, [w:] *ALL...*, s. 70).

hołd dla tej często niedocenianej przez krytyków formy rozrywki, jaką było popularne kino nieme, czerpiące z tradycji burleski, z drugiej zaś, by najpełniej wyrażał nieskrępowaną afirmację życia, której elementem jest odczytywany dwukrotnie (na początku i w końcówce filmu) erotyk, przypominający brzmieniem zinfantylizowaną wyliczankę i przywołujący „ludyczne” aspekty rewolucji poetyckiej Wielkiej Awangardy z lat 20.:

Give me a tune and I 'll slap the bull fife,
I'll spring the hornblower out of his wife.

Any old flutist you care to uncover,
Give me his name and I 'll be her lover.

La diddle la, the hydrant chatted.
Um titty um, the milkpail said.

For love hid the story under the songbook,
Buried the ballad under the horn book.

Love so they tell me, love so I hear,
Love waves the trumpet and butters the tree.

But love will come tooting only if free.
And only to me.

La diddle la, the hydrant chatted.
Um titty um, the milkpail said²⁶.

Próba przybliżenia fabuły tego jedenastominutowego filmu zawrzeć się musi w jednym zdaniu: zabawnie ubrany tramp okazuje swe zainteresowanie każdą kobietą, która znajdzie się w zasięgu jego wzroku. Jego błoga radość, niepamiętanie zarówno o konsekwencjach, jak i obyczajowych konwenansach, niespożyta energia i niewiarygodne libido, tworzą wizerunek, który w gruncie rzeczy — mimo wszelkich komicznych konotacji — odpowiada lirycznemu wezwaniu Broughtona do posłannictwa w Wielkiej Radości (Big Joy). Loony Tom swoim radosnym płasem wyrывa z bezruchu napotkane pensjonarki, damy i wiejskie dziewczęta. Tańcem usiłuje przerwać stagnację kobiety pozującej do obrazu, inną pocałunkami wyrывa z marazmu, do jakiego doprowadził przewidywalny rytuał popołudniowej herbaty. Właściwe slapstickowi seksualne aluzje i rubaszne dowcipy oraz zawrotne tempo narracji stają się medium dla wyrażenia prymatu energii i zmiany, kluczowych elementów w twórczości Broughtona.

²⁶ J. Broughton, *** [*Give me a tune...*], [w:] *ALL...*, s. 141; [ze względu na dwuznaczność wiersza i liczbę erotycznych konotacji, dosłowne lub robocze tłumaczenie — tzw. rybka — nie ma tu sensu, pozostawiam więc tekst w oryginale do rozkodowania dla zainteresowanego czytelnika — przyp. — A.I.].

* * *

Jeżeli w cokolwiek wierzę, jest to właśnie to: zmiana²⁷.

Pozostając przy temacie rytmu i rytuału, jako nadrzędnych zasad organizujących artystyczną wypowiedź Broughtona, trzeba wspomnieć o równorzędnie postulowanym i waloryzowanym ruchu (zmianie i przeobrażeniu), stojącym w opozycji do skojarzonej ze śmiercią stagnacji:

Lubię oglądać filmy podobnie jak balet — twierdził Broughton — po prostu patrzeć, jak się poruszają. To dla mnie jedna z największych przyjemności związanych z kinem. Nie przez to, o czym traktują lub co nam mówią, ani ze względu na charakteryzację i genialne dialogi. Kocham ruch²⁸.

Prymat ruchu zdaje się wywiedziony bezpośrednio z taoizmu, do którego Broughton często nawiązywał w swoich wypowiedziach. Z filozofii tej bierze się koncepcja, według której nadrzędną zasadą świata materialnego jest to, że podlega on ustawicznym przemianom²⁹. W ruchu zatracą się wszystko, a każdy aspekt naszej rzeczywistości jest zmienny i nieuchronnie zmierza poprzez kolejne transformacje — zgodnie ze spontanicznym, ale naturalnym porządkiem — ku nieznanemu. „Jesteśmy tylko bulgotem / w strumieniu / a strumień nie wie / również / dokąd zmierza // W zgodzie ze swoją naturą podąża / tak daleko / jak go ona poniesie”³⁰. W refleksji Broughtona zawarte jest postrzeganie obrazu filmowego jako medium nierozłącznie związanego z ruchem i zmianą bardziej nawet niż pośredniczącym w przekazywaniu znaczeń: „Nie mam żadnego znaczenia, / powiedział Film / Ja się tylko rozwijam”³¹. Jack Foley twierdził, że film był dla poety „ucieleśnieniem energii”³². Jak trafnie opisał to krytyk:

Broughton jest zafascynowany tym konkretnym momentem, w którym ruch — tzn. życie — wyłania się z bezruchu; momentem, w którym „fotografia” zostaje niespodziewanie i magicznie przemieniona w „film”. Ta magiczna chwila, której patronuje bóg Hermes, jest równocześnie chwilą, w której „zwykła proza” zmienia się w poezję. Broughton poświęcił swoje życie, próbując „uchwycić” ten moment w taki czy inny sposób³³.

²⁷ *Big Joy, Octogenarian...*, s. 227.

²⁸ *Ibidem*, s. 230.

²⁹ Zob. np. B. Misiuna, *Afirmacja świata i życia w filozofii taoizmu*, [w:] *idem, Filozofie afirmacji*, Warszawa 2007.

³⁰ „We are only gurgles / in the stream / and the stream doesn't / know where it is going / either / It is just going with its nature / as far as that / will take it” — spisane ze ścieżki dźwiękowej filmu *Scattered Remains*.

³¹ „I have no meaning, / Said the Film, I just unreel myself” (J. Broughton, *ALL...*, s. 169).

³² J. Foley, *Introduction...*, s. 16.

³³ *Ibidem*, s. 18.

Spośród wszystkich filmów Broughtona, w których regularnie powracał temat ruchu, tańca i zmiany, najpełniejszym, a zarazem najbardziej dojrzałym jego wyrazem jest ostatni, zrealizowany już w zasadniczym stopniu przez partnera poety, Joela Singera, *Scattered Remains* (1988). To swoiste podsumowanie życiowej drogi i przygotowanie się na jej kres. Sam twórca określił ten film mianem „portretu poety jako Jamesa Broughtona” („portrait of the poet as James Broughton”)³⁴. Znamienny jest tu energiczny „taniec”, będący przede wszystkim efektem pracy kamery, która z różnych kątów filmuje postać Broughtona, na przemian zbliżając się i oddalając, wprawiając ją w rozedrgany ruch i „ożywiając” odczytywaną z offu poezję. Zabieg ten, w połączeniu ze „schyłkowym” nastrojem filmu, jest jasnym komunikatem, dotyczącym roli kina jako kreatora ruchu:

Tajemnym Imieniem Kina jest Przemiana
Przemieniać przemieniać
cokolwiek wszystko —
schody w planety
jaskry w pępki
góry lodowe w słońce —
wszystko
wszędzie
stara scena odnowiona dzięki widzeniu
niewidziane ujrzone na nowo
przemienione³⁵

Silnie zaakcentowana zdolność kina do wprawiania w ruch materii jest tematem innego, wcześniejszego filmu *The Gardener of Eden* (1981), w którym kamera pełni podobną rolę. Statyczne ujęcia roślinności, zmontowane naprzemiennie z ujęciami twarzy poety, zostają „uruchomione” przez gwałtowny rytm montażu i nagle zmiany ostrości. Te formalne zabiegi „animują” materiał, wykraczając poza granice postrzegania ludzkiego oka. W pewnych momentach chaotyczny rytm poszatkowanych ujęć wprowadza złudzenie optyczne zlewania się poszczególnych konturów pojawiających się przed kamerą obiektów. Twarz Broughtona dosłownie „łączy się” z obrazami natury i obliczami innych ludzi, ilustrując całkowitą afirmację prymatu przemiany (*Eternal Change*), jako głównej zasady rządzącej światem.

Na drugim biegunie wobec „roztańczonych” obrazów znajdują się te filmy, w których oko kamery z uwagą i skupieniem przygląda się nieśpiesznemu ruchowi ciał: *The Golden Position*, *Erogeny*, *Song of the Godbody* czy *Hermes Bird*. Jak trafnie określił

³⁴ J. Broughton, *ALL...*, s. 164; Broughton nawiązuje tu do tytułu filmu dokumentalnego o nim samym w reżyserii Johna Luthera Schofilla, który powstał kilka lat wcześniej (kręcony między 1974 a 1980) i poświęcony został wizerunkowi Broughtona jako poety-kapłana.

³⁵ “The Secret Name of Cinema is Transformation / Transform transform / anything everything — / stairways into planets / buttercups into navels / icebergs into elephants — / everything everywhere / the old scene renewed by seeing / the unseen seen anew / transformed” (J. Broughton, *Seeing the Light...*, s. 20).

to Garry Morris: „To, co Whitman powiedział, Broughton może zobaczyć i pokazać”³⁶. Broughton dzieli z Whitmanem zachwyt ludzką cielesnością i jak mało kto potrafi entuzjazm ten oddać na ekranie. Reżyser sięga do początków kina, do fascynacji możliwością rejestrowania ruchu, rozbicia go na poszczególne fazy, dowolnego spowolnienia lub przyspieszenia, pojawienia się obiektu i jego nagłego zniknięcia lub zastąpienia przez inny. Podczas gdy twórcy tacy jak Peterson i Deren dążyli raczej do „oczyszczenia” kina tak, by najwierniej imitowało stan ludzkiego umysłu³⁷, a Andy Warhol i Jack Smith eksplorowali voyeurystyczny wariant percepcji, Broughton za cel stawiał sobie sfilmowanie ludzkiego ciała w taki sposób, by oddać zmysłowe doznania, towarzyszące cielesnym uniesieniom i — by nadać im głębszy sens — nasycić je poezją.

Sam reżyser chętnie występował po drugiej stronie kamery. W filmie, który zyskał największą popularność spośród wszystkich jego dzieł — *The Bed* (1968), przypomina o sobie po 15 latach milczenia, twórczego niebytu i niedopasowania, jakiego doznał po powrocie z Europy do USA w roku 1955, a które związane było z pojawieniem się w międzyczasie pokolenia Beat Generation (Broughton czuł się jego niedocenionym prekursorem). Dołączył do ekipy roznegliżowanych aktorów i lokalnych sław (m.in. Alan Watts, Imogen Cunningham, Grover Sales), by we wzbierającej euforii, towarzyszącej „Latu miłości” roku 1967, wspólnie celebrować nieskrępowaną żadnym ograniczeniem fascynację cielesnym wymiarem ludzkiej egzystencji. Prymat ruchu przybiera tu zupełnie inny charakter — znamienity dla amerykańskiej awangardy lat 60. — i staje się katalizatorem przemian społeczno-obyczajowych³⁸. Ze względu na bezkompromisowe pokazywanie nagości film *The Bed* napotkał poważne problemy z dystrybucją i musiał zostać wydany w niszowej pornograficznej wytwórni. Był to czas przełomowy dla tego, co wolno, a czego nie można pokazać w kinie. Kolejny film Broughtona *The Golden Position* (1971), rejestrujący ludzkie ciało w sposób przypominający inscenizowane na przełomie XIX i XX wieku „żywe obrazy” (*tableaux vivants*), nie miał już najmniejszych problemów ze znalezieniem wytwórni. Reżyser doskonale wyczuł nastroje obyczajowych zmian, jakie niesła seksualna rewolucja, i sam chętnie kreował się na ich prekursora. Wymownym przykładem jest kontrowersyjny film *Song of the Godbody*, w którym kamera w dużych zbliżeniach eksploruje detale ciała Broughtona, podczas seksualnej stymulacji. Starzejące się ciało, mimo zmarszczek, znamion i siwych włosów, jest doskonałe, jest „boskim ciałem”, zgodnie ze słowami wiersza zatytułowanego *Shaman Psalm*: „Tylko poprzez ciało możesz / objąć to co święte / Tylko poprzez ciało możesz / tańczyć z bogiem”³⁹.

³⁶ G. Morris, *Laughing Pan: James Broughton*, <http://brightlightsfilm.com/27/broughton.php#>. VBlwB1chKrY0 (dostęp: 1 września 2014).

³⁷ P.A. Sitney, *Visionary Film...*, s. 72.

³⁸ Zob. M. Kosińska, *Ciało filmu...*, s. 118.

³⁹ “Only through body can / you clasp the divine / Only through body can / you dance with the god” (J. Broughton, *Shaman Psalm*, [w:] *ALL...*, s. 191).

* * *

Podążaj za swoim dziwactwem.

Podobnie jak inni twórcy amerykańskiej awangardy (Brakhage, Mekas, Deren), Broughton skrupulatnie dbał o tworzenie własnej mitobiografii. Robił to konsekwentnie, przez cały okres swojej kariery, wykorzystując bardzo liczne warianty autokreacji. Składały się na nią m.in. (posługuję się tu użytecznymi kategoriami zaproponowanymi przez Magdalenę Podsiadło⁴⁰): obecność w diegezie filmowej (np. *Song of the Godbody*, *Testament*, *Together*), obsadzanie w filmie osób ze swego najbliższego otoczenia (ceremonia zaślubin uwieczniona w filmie *Nuptiae*), stylizacja wypowiedzi na dziennik (*The Androgyne Journal* i jego filmowy odpowiednik *Dreamwood*) oraz obrazu na *home movie* (*This is it*), tworzenie filmów typowo biograficznych (*Testament*), budowanie sieci autocytatów i aluzji do własnej twórczości, powracając wciąż do tych samych wątków, tematów, obsesji i prowokując u odbiorcy pragnienie poznania ich przyczyny, poruszanie tematu sztuki i artysty (*Scattered Remains*, *Testament*), a także silne subiektywizowanie przekazu filmowego.

Znamienne dla Broughtona było to, że do niemal każdego doświadczenia potrafił dobudować konstytuujący je mit. Posiadał nadzwyczajną zdolność mitologizowania swojej działalności, tworząc rozbudowane narracje, reinterpretujące na własny użytek dobrze znane i obecne w kulturze mity. Najczęściej przywoływaną w jego pracach opowieścią była ta z wczesnego dzieciństwa, która predestynowała go do bycia poetą:

Pewnej nocy, gdy miałem trzy latka, obudził mnie lśniący nieznajomy, który powiedział, że byłem kiedyś poetą i już zawsze nim będę oraz żebym nigdy nie obawiał się, gdy zostanę sam lub będą się ze mnie wyśmiewać. To było moje pierwsze spotkanie z moim aniołem, który jest najciekawszym poetą, jakiego kiedykolwiek poznałem⁴¹.

Broughton także samo kino poddał mitologizacji. Najlepszym przykładem wydaje się jego „podręcznik” dla przyszłych filmowców, *Seeing the Light*. Autor wyjaśnia w nim istotę mistycznego przeżycia, jakim jest uczestniczenie w Braterstwie Światła, wymyśla rytualny obrzęd przysięgi i stwarza mitologię muz kina na wzór tych z mitologii greckiej. Łączy pierwiastki zaszczerpione z różnych religii, by udowodnić, że kino — gdy traktować je jako służbę dla czegoś niewytłumaczalnego i nieprzysiężnego — jest formą współczesnego kultu.

Ale najważniejszą „religią” Broughtona było posłannictwo Wielkiej Radości (*Big Joy*), której był gorliwym wyznawcą. Ten aspekt został uwieczniony w świetnie przyjętym przez krytykę i publiczność filmie pod takim właśnie tytułem, który

⁴⁰ Zob. M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 81–106.

⁴¹ J. Broughton, *Coming Unbuttoned*, [w:] *ALL...*, s. 28.

przypomniął postać Broughtona, a zarazem dołożył kilka cegiełek do jego wielkiego artystycznego mitu — protoplasty beatników, kontrkulturowego działacza sprzed dekady wielkich ruchów emancypacyjnych, bojownika o prawa mniejszości seksualnych, poety i jednego z twórców amerykańskiego kina eksperymentalnego, ale przede wszystkim „kapłana” radosnej i afirmatywnej filozofii życia, tak charakterystycznego i zarazem specyficznego elementu amerykańskiego „ducha”.

Ten film był niezwykle zadowalający w tym sensie — mówili w jednym z wywiadów twórcy *Big Joy* Stephen Sihla i Eric Slade — że ludzie, którzy przychodzili na pokaz, którzy go zobaczyli, chcą wieść bardziej kreatywne życie. Chcą znaleźć swoją wewnętrzną iskrę i żyć pełniej. To wielki sukces, jeśli ludzie zostają przez niego zainspirowani do przeżywania życia na większą skalę. [...] Naprawdę chcemy tu zapoczątkować ruch społeczny⁴².

Wydaje się, że tak pojęta idea „wielkiej radości” ma spore szanse na przetrwanie i społeczny oddźwięk, a na pewno większe niż sama eksperymentalna twórczość Broughtona, która z czasem zacznie się starzeć i pogrążyć w archiwach historycznych awangard. Ale jeśli z całej jego artystycznej działalności (w filmie, teatrze i literaturze) uda się wyciągnąć tak klarowny, wydestylowany wizerunek twórcy-kapłana — to nawet nieco uproszczony i podszyty mitem — Broughton będzie dalej przemawiać z ekranu, czytać swoje wiersze i zachęcać do wyzwolenia się z konwenansów i samoograniczeń.

JAMES BROUGHTON — PORTRAIT OF THE ARTIST FROM THE TIMES OF THE SEXUAL REVOLUTION

Summary

The article is an attempt to introduce to Polish audience the artistic works and the person of James Broughton, one of the most important representatives of the American avant-garde. Outlining his profile, Idczak tries to show it as widely as possible against a broader background of the period, referring to debates about artistic strategies and poetic cinema fought by other avant-garde authors (for example Maya Deren). The main aim is to show Broughton mostly as an artist, not as a social activist. In his work the poetic and cinematic aspirations were intertwined and mutually conditioned. The article focuses on the themes found in the entire Broughton's oeuvre: the body, eroticism, ecstasy, motion (as the most important notion of being), love, and finally — joy, as a form of artistic message and myth.

Translated by Aleksandra Idczak

⁴² M. Oakes, *Talking with Stephen Sihla and Eric Slade — the Documentary Filmmakers Behind „Big Joy: The Adventures of James Broughton”*, <http://filmfestivaltraveler.com/film-festivals/interviews/2395-talking-with-stephen-sihla-and-eric-slade-the-documentary-filmmakers-behind-big-joy-the-adventures-of-james-broughton> (dostęp: 2 września 2014).