



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Paweł Biliński

Uniwersytet Gdański

NARKOTYKOWY LUNCH. PROLEGOMENA DO FILMOGRAFII (NIE)ZNANEJ WILLIAMA S. BURROUGHSA

Wydaje się, że słynne motto, od którego zaczyna się film *Nagi lunch* w reżyserii Davida Cronenberga, mogłoby dobrze obrazować burzliwą biografię Williama Stewarda Burroughsa — słynnego amerykańskiego pisarza, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli amerykańskiej powieści XX wieku. „Nic nie jest prawdą. Wszystko jest dozwolone”¹ — głosiło hasło jednego z arabskich „haszyszynów”². Nawet pobieżny przegląd podstawowych biograficznych informacji na temat losów Burroughsa dowodzi, że rzeczywiście — w jego życiu wszystko było „dozwolone”. Bogaty życiorys pisarza obejmują zarówno niezrównoważone decyzje młodego mężczyzny, liczne skandale, morderstwo (nawet jeśli nieumyślne), wiekopomne dzieła, przynależność do formacji pokoleniowej, zamiłowania do kotów i broni palnej, jak i dość konwencjonalne podejście do niektórych aspektów życia społecznego czy rzadko spotykaną u pisarzy otwartość na współpracę z artystami innych mediów. Tak barwna biografia dla wielu stała się na tyle doniosła, że niemal przysłańiała nie tylko dorobek powieściowy Burroughsa, lecz również jego działalność na płaszczyźnie pozostałych sztuk, w tym także malarstwa.

Dla niektórych autor *Nagiego lunchu* i *Ćpuna* pozostał przede wszystkim naczelnym prowokatorem i eksperymentatorem, człowiekiem uprawiającym magię i bodaj najsłynniejszym heroinistą wśród pisarzy. Ten współtwórca tzw. ruchu Beat Generation (który to nurt tworzył między innymi z Allenem Ginsbergiem i Jackiem

¹ Owo motto to słowa Hassana I Sahby.

² B. Chaciński, *William S. Burroughs: eksperymentator*, <http://chacinski.wordpress.com/wrzutnia/william-s-burroughs-i-okolice/william-s-burroughs-eksperymentator/> (dostęp: 16 lipca 2014).

Kerouakiem) od wielu dekad inspirował kolejne pokolenia artystów. Do listy jego admiratorów należy wszak nie tylko David Cronenberg, ale również David Bowie, Frank Zappa, Lou Reed, Andy Warhol, Joe Strummer (z brytyjskiego zespołu The Clash), Patti Smith, David Byrne (z legendarnej grupy Talking Heads), zaś członkowie kapel Steely Dan czy Soft Machine nazwy swoich zespołów zawdzięczają właśnie Burroughsowi³. Nie dziwi więc fakt, że również kino wielokrotnie twórczo „wykorzystywało” dorobek Amerykanina. Co jednak szczególnie interesujące — pisarz na przestrzeni lat dał się poznać jako zwolennik X muzy, co zaowocowało kilkoma odważnymi audiowizualnymi projektami, z czego niektóre z nich albo nie przetrwały próby czasu, albo też z racji swej hermetyczności nie zapisały się w historii kina wielkimi literami i nie spotkały z szerszym oddźwiękiem.

Nie zmienia to faktu, że w biografii Burroughsa sztuka filmowa zajmuje dość istotne miejsce. Tych kilka(naście) „romansów” z kinem w pewnym stopniu również stanowi o całej twórczości pisarza i jego otwarciu na działalność na płaszczyźnie kilku form wypowiedzi artystycznej. Niewątpliwie stosowana przezeń technika powieściowa „cut-up”, polegająca na niemal dadaistycznym automatyzmie i swobodnej kontaminacji fragmentów gazet, czasopism i książek, mogła wywołać chęć przeniesienia jej na grunt kina — nawet jeśli różnorodne montażowe eksperymenty nie były zjawiskiem nowym (*vide* filmy Kuleszowa czy Wiertowa) czy specjalnie odkrywczym. Ową technikę Burroughs, wraz z grupą współpracowników, starał się twórczo wykorzystać w celu niejako poszerzenia granic swojej sztuki i sprawdzenia się w innej roli.

Celem niniejszego szkicu będzie, przede wszystkim, przyjrzenie się owym filmowym próbom artystycznym Burroughsa, których był współrealizatorem (ale nie reżyserem!), jednakże chciałbym tę analizę uzupełnić o opis „gościennych” aktorskich występów pisarza, które można obserwować w okresie kilkudziesięciu lat. Pomijam w tym miejscu wszelkie inspiracje twórczością Burroughsa i dostrzegalne nawiązania do utworów autora *Nagiego lunchu*, jako że, według mnie, dużo ciekawiej przedstawiają się nieopisane relacje łączące pisarza z kinem na innych płaszczyznach — a te wciąż dla wielu pozostają obszarem nieznanym. Burroughs to jednak nie tylko pomysłodawca, współautor wielu przedsięwzięć filmowych czy aktor, ale też, co szczególnie interesujące, temat konkretnych dzieł audiowizualnych, przy których realizacji zresztą sam czynnie uczestniczył. Wynikało to poniekąd ze statusu pisarza i jego niesłabnącej popularności od początku lat sześćdziesiątych po dzień dzisiejszy. Kolejni twórcy podejmujący temat narkotyków, a tutaj Burroughs był uznawany za największy autorytet i żywą encyklopedię, często prosili go o współpracę czy nawet wypowiedź z offu, którą potem włączali do swojego filmu

³ „Steely Dan” to nazwa dilda, które pojawiło się w jednym z utworów Burroughsa, zaś sformułowanie „Soft Machine” zaczerpnięto z tytułu powieści Amerykanina (mowa o *Delikatnym mechanizmie*).

i wkomponowywali w audiowizualną ścieżkę. Te niewielkie role, z „gościnnymi” występami w obrazach Gusa Van Santa na czele, również mają swoje znaczenie i stanowią istotny komponent spajający działalność Burroughsa na płaszczyźnie kina. Warto więc i o tym wspomnieć celem naszkicowania możliwie wyczerpującej historii relacji łączącej autora *Nagiego lunchu* z kinematografią⁴.

WPŁYW BRIONA GYSINA

Cofnijmy się do lat sześćdziesiątych. William Burroughs był już wówczas postacią znaną i dla wielu kultową z racji wydania dwóch powieści, które na zawsze odmieniły postrzeganie tematu narkotyków: *Ćpuna* (1953) oraz uznawanego za jego naj-

⁴ Z racji ograniczonego miejsca niepodobna w niniejszym studium opisać wszelkie aspekty, stanowiące o istotności dorobku Burroughsa dla kina. Pomijam więc (co najmniej!) trzy kwestie: adaptacje jego powieści (i utworów mniejszych rozmiarów), sytuacje, w których jednym z bohaterów filmu jest sam Burroughs, tyle że grany przez innego aktora, oraz analizę dokumentów opowiadających o życiu pisarza. Pierwsze pominięcie wynika z faktu, że trzeba by w tym podrozdziale zawrzeć przede wszystkim charakterystykę wspomnianego w tym miejscu *Nagiego lunchu* Davida Cronenberga, co — z racji dostępu do powszechnie uznanych wyczerpujących studiów poświęconych analizie tego dzieła — uważam w tym przypadku za aspekt zbędny. Zainteresowanych odsyłam do kolejnych artykułów: J. Sargeant, *David Cronenberg's „Naked Lunch”*, [w:] *idem, Naked Lens: An Illustrated History of Beat Cinema*, London: Creation Books 1997; K. Loska, A. Pitrus, „*Nagi lunch*”. *Rozpad rzeczywistości*, [w:] *idem, David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Kraków 2003; M. Lesiak, *Depesze i migawki z Międzystrzefy. „Nagi Lunch” Williama Burroughsa a „Nagi lunch” Davida Cronenberga*, „Polisemia” 2012, nr 1(8), <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8>. Z kolei opis filmów fabularnych, w których pojawia się postać Burroughsa — *Beat* (2000) Gary'ego Walkowa (gdzie pisarza zagrał Kiefer Sutherland), *W drodze* (2012) Waltera Sallesa (tutaj postać zwaną Old Bull Lee, nawiązującą do życia Burroughsa, odgrywa Viggo Mortensen oraz *Na śmierć i życie* (2013) Johna Krokidasa (autora *Ćpuna* gra Ben Foster) — wprowadziłby niezamierzony chaos kompozycyjny i niewiele wniósłby do tematu, jako że różnice w przedstawieniu Burroughsa przez kolejnych reżyserów są niewielkie. Trzecie pominięcie podyktowane jest podobnym powodem — analiza rozbudowanego videowywiadu *William S. Burroughs. Commissioner of Sewers* Klausa Maceka w zestawieniu z charakterystyką skądinąd dobrego i rzetelnego biograficznego studium *William S. Burroughs. A Man Within* (2010), wyreżyserowanego przez Yony'ego Lesera, nie doprowadziłaby do odkrywczych wniosków, poza możliwością przedstawienia kolejnych faktograficznych informacji. Pomijam więc i ten wątek z nadzieją, że zostanie on, wraz z pozostałymi, w przyszłości rozwinięty przy okazji innego, bardziej rozbudowanego studium.

Wobec powyższego warto zaznaczyć, że niniejszy artykuł jest swego rodzaju wstępnym rozpoznanem, niemającym pretensji do bycia wyczerpującym kompendium tematyzującym wszystkie aspekty powinowactw, jakie da się spostrzec na linii Burroughs–kinematografia. Lukę w postaci pominięcia kilku wątków można więc potraktować jako inspirację do kolejnych studiów, tym razem poświęconych właśnie wspomnianym przeze mnie wątkom, o których nie piszę w szkicu.

wybitniejszy utwór *Nagiego lunchu* (1959). Liczne kontrowersje i procesy sądowe⁵ nie tylko torpedowały popularność książek, ale też miały wpływ na powszechną rozpoznawalność osoby Burroughsa. Także z racji zamieszczanych w książkach rozmaitych naukowych adnotacji dotyczących używania narkotyków Amerykanin jawił się jako osoba niezwykle kompetentna we wzbudzającym emocje temacie, nie co dzień podejmowanym przez opinię publiczną.

Lata sześćdziesiąte to czas bardzo ważny dla Burroughsa. Jego ugruntowany status pozwolił mu rozwinąć sieć kontaktów z wieloma artystami, choćby z Andym Warholem, którego poznał w 1965 roku. Jednak do jednego z najważniejszych spotkań doszło parę lat wcześniej — w 1958 roku. Wówczas Burroughs poznał Briona Gysina, z którym rozpoczął wieloletnią współpracę pośrednio owocującą najwyraźniejszymi eksperymentami filmowymi. Gysin, awangardowego malarza i performer, powszechnie uznaje się za pomysłodawcę tzw. techniki „cut-up”, którą Burroughs wykorzystywał przy pisaniu serii *Nova Trilogy*⁶. Metodę tę odkrył — jak głosi legenda — podczas pobytu w Beat Hotelu. Raz zauważył, że „[r]ozsypane na stole wycinki z gazety ułożyły się w nowy, zaskakujący tekst. Gysin stwierdził wtedy, że kolaż, od pół wieku z powodzeniem stosowany przez malarzy, może się przydać także pisarzom”⁷, więc postanowił podzielić się swoim odkryciem z Burroughsem. Jak się miało okazać — autor *Ćpuna* zachwycił się nowatorskim pomysłem Gysina. W technice „cut-up”, zrywającej z linearnym dyskursem, Burroughs znalazł sposób na pełniejsze wyrażenie swojej twórczej filozofii. Nadało to jego dziełom hermetycznego charakteru, który wynikał z zastosowania narracji eksplorującej meandry chorego umysłu, przesiąkniętego narkotykami i innego rodzaju substancjami odurzającymi. Postmodernistyczna osnowa utworów Burroughsa z jednej strony nabrała wyrazistości — dzieła pisarza stały się jednorodne, zaś styl rozpoznawalny — ale użycie podobnej poetyki skutkowało też prezentacją fabuł niezrozumiałych, co z czasem kilkakrotnie graniczyło z artystyczną pretensjonalnością. Mimo że już w *Nagim lunchu* fabuła znajdowała się na dalszym planie, to od *Delikatnego mechanizmu* wyraźnie widać, że pisarza coraz mniej interesowało opowiadanie zajmującej historii: w tematycznym centrum swych utworów Burroughs sytuuje raczej eksperyment jako taki i dekonstrukcję linearnej narracji⁸.

⁵ Więcej o problemach z wydaniem powieści Burroughsa, w tym zwłaszcza *Nagiego lunchu*, pisali między innymi Barry Miles i James Grauerholz w nocie edytorskiej dodanej do ostatniej wersji powieści. Zob. B. Miles, J. Grauerholz, *Nota edytorska*, [w:] W.S. Burroughs, *Nagi lunch*, tekst zrekonstruowany ze wstępem J.G. Ballada, przeł. E. Arden, Kraków 2013, s. 219–234.

⁶ Na ową trylogię składają się powieści: *Delikatny mechanizm* oraz nieprzetłumaczone na język polski *Ticket That Exploded* i *Nova Express*.

⁷ R. Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Gdańsk 2013, s. 89.

⁸ Taka artystyczna strategia zapewne sprawiała krytykom i historykom nie lada kłopot interpretacyjny. Dobrze odzwierciedlają to słowa Rafała Księżyka, który w przedmowie do *Delikatnego mechanizmu* pisał: „Nic nie da próba wychwycenia linearnej narracji, piętającej napięcie intrygi czy zajmujących charakterów — po prostu ich tam nie ma [...] [utwór] warto czytać jak poemat prozą,

Spotkanie z Gysinem jest też ważne ze względu na to, że miało bezpośredni wpływ na zainteresowanie pisarza X muzą. Technika „cut-up” zachęcała do różnych zastosowań montażu — nie tylko na płaszczyźnie literackiej, ale też — może wręcz przede wszystkim — w warstwie filmowej. Burroughsowi potrzebna była „jedynie” osoba obeznana z językiem kina, człowiek, który poetykę swych dzieł będzie gotów podporządkować narkotycznej wizji autora *Nagiego lunchu*. I tak się szczęśliwie złożyło, że w trakcie pobytu w Londynie Burroughs poznał niespełna trzydziestoletniego Antony’ego Balcha, który — choć zaangażowany w realizację filmów reklamowych — nie stronił od reżyserowania dzieł przesiąkniętych sztafażem soft porno i horrorów mieszających przemoc i kicz⁹. Na szczęście dla amerykańskiego pisarza Balch był więcej niż zainteresowany współpracą. Pomysły Burroughsa i Gysina mogły więc zostać przeniesione na ekran, a Balch zyskał możliwość wypróbowania sił w ambitniejszych projektach.

„CUT-UP” I KINO — WSPÓŁPRACA Z ANTONYM BALCHEM

W ciągu dziesięciu lat Burroughs wraz z Balchem, Gysinem i Ianem Sommervillem (który współpracował z grupą przez ów okres) zrealizowali kilka filmów krótkometrażowych, które z jednej strony wpisywały się w ówczesne tendencje amerykańskiego kina undergroundowego, z drugiej zaś — wyłamywały się spod podobnej klasyfikacji. Co jednak szczególnie znamienne — nie spotkały się one z szerszym odzwaniem ze strony krytyki filmowej. Dość powiedzieć, że o ich dziełach nie wspominają polscy badacze: Ryszard Kluszczyński, autor rozległych studiów charakteryzujących filmową sztukę awangardy¹⁰, czy Jerzy Toeplitz, który jako pierwszy w Polsce prezentował na łamach „Kina” i w swojej książce *Nowy film amerykański* dokonania awangardzystów zza oceanu¹¹. To pominięcie świadczy jednak przede wszystkim o niewielkim historycznym znaczeniu dzieł tria Burroughs-Gysin-Balch i o kłopotach z geograficznym przyporządkowaniem tandemu. Bo o ile pisarz pochodził ze Stanów Zjednoczonych, o tyle Balch i Gysin byli już Brytyjczykami, którzy większość czasu spędzali w Paryżu. Analizowane niżej filmy realizowali zaś zarówno we Francji, jak i w Wielkiej Brytanii, w Gibraltarze oraz w USA. Nie byli zatem skoncentrowani wokół środowiska amerykańskiej awangardy, co z pewnością zaważyło na braku odzewu ze strony jego przedstawicieli.

serię obrazów, zarazem okrutnych i inspirujących swą nowością”, pośrednio udowadniając niejasny sens powieści Burroughsa. Por. R. Książek, *Pył słów, pył obrazów*, [w:] W.S. Burroughs, *Delikatny mechanizm*, przeł. M. Janiszewski, Kraków 2013, s. 9.

⁹ R. Książek, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa...*, s. 107.

¹⁰ Zob. R.W. Kluszczyński, *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990.

¹¹ Zob. J. Toeplitz, *Underground Cinema. Amerykańskie kino podziemne. Legendy, mity i rzeczywistość*, „Kino” 1968, nr 12, s. 46–55; *idem*, *Nowy film amerykański*, Warszawa 1973.

O filmach grupy realizatorów nie pisano w wyczerpujących studiach nad awangardą — nie wspomina o nich ani Scott MacDonald¹², ani Paul Arthur¹³. Na ten temat milczy też P. Adams Sitney, autor bodaj największego historycznego studium w sposób drobiazgowy prezentującego dzieje kina awangardowego realizowanego w USA¹⁴, co w pewnym stopniu potwierdza tezę o geograficznej i artystycznej nieprzystawalności tandemu do formacji, które wówczas działały w Stanach.

Warto wspomnieć, że pierwsze — i, jak na razie, jedyne — kompendium, w którym autor opisał relacje łączące kino z generacją beatników, więc także filmy współtworzone przez Burroughsa, napisał dopiero w 1997 roku Jack Sargeant. I choć nie ulega wątpliwości, że analizowane niżej dzieła są warte odnotowania w historycznych bedekerach, to mimo wszystko można zrozumieć ich powszechne marginalne traktowanie. Z perspektywy czasu widać, że dziś te eksperymentalne krótkometrażówki mogą zafascynować przede wszystkim tych, którzy starają się zgłębić działalność Burroughsa związaną z innymi gałęziami sztuk aniżeli jedynie literaturą. Stąd kolejne inicjatywy dystrybutorów, choćby włoskiego RaroVideo, by w formacie DVD wydawać odrestaurowane i do niedawna zapomniane filmy zrealizowane za pomocą techniki „cut-up”.

Pod szyldem „William S. Burroughs: The Cut-up Films”, w którym dystrybutorzy niejako celowo pomijają mniej rozpoznane nazwiska pozostałych twórców, kryje się sześć dzieł: powstałe w latach sześćdziesiątych *William Buys a Parrot* (1963), *Towers Open Fire* (1963) i *The Cut-Ups* (1966), a także *Bill & Tony* z 1972 roku oraz *Ghosts At No. 9*, będące swoistą kontaminacją pozostałych utworów i niedokończonego *Guerrilla Conditions*. Nie są to dzieła jednorodne pod względem poetyki, choć najwięcej podobieństw można zauważyć, zestawiając obok siebie dwa obrazy: *Towers Open Fire* i *The Cut-Ups*. W obu najwyraźniej widać też wpływ pomysłów Gysina opartego za przetransponowaniem wymyślonej przezeń metody na płaszczyznę kinematograficzną.

W *Towers Open Fire*, które zostało premierowo pokazane na specjalnych seansach słynnych *Dziwołogów* Browninga w Londynie¹⁵, prawdopodobnie najłatwiej ustalić fabularny szkielet filmu, choć i tak potraktowalibyśmy go umownie — twórcy dużo większy nacisk położyli tutaj na aspekty formalne. Niemniej wydaje się, że właśnie to dzieło uznałibyśmy za realizujące artystyczne zamierzenia Burroughsa w możliwie przekonujący sposób. Nawet jeśli, jak pisze biograf pisarza, „łatwiej się o tym filmie myśli, niż się go ogląda”¹⁶.

¹² Autor książki *Avant-Garde. Motion Studies* z 1993 roku.

¹³ Autor *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965* opublikowanej już w 2005 roku.

¹⁴ Zob. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford 2002.

¹⁵ R. Księżyk, 23 cięcia..., s. 169.

¹⁶ G. Caveney, *The „Priest”, They Called Him: The Life and Legacy of William S. Burroughs*, Bloomsbury 1999, s. 115.

Głównym bohaterem filmu, czy raczej postacią najważniejszą i najwyraźniej wyeksponowaną na płaszczyźnie audialnej i wizualnej, jest mężczyzna w średnim wieku. Odgrywany przez samego pisarza człowiek pojawia się już w pierwszym nieruchomym ujęciu — widzimy wówczas twarz Burroughsa i temu widokowi towarzyszy wypowiedź z offu dotycząca kwestii rasowej: wyższości białych ludzi nad czarnoskórymi oraz, jak bohater sam mówi, „małpami”. Rasistowskimi poglądami ów człowiek dzieli się ze swoim odbiorcą docelowym — wspomnianym przez niego „dzieciakiem”, którego jednak nie da się skonkretyzować. Biorąc pod uwagę fakt, że w trakcie wypowiedzi oglądamy twarz Burroughsa patrzącego widzowi w oczy, można uznać, że owym docelowym odbiorcą jesteśmy my. Tym samym narrator projektuje czytelnika modelowego swego dyskursu — jest nim ktoś młody, teoretycznie dużo bardziej tolerancyjny niż bohater, przypuszczalnie zbuntowany¹⁷. Przeciwwstawienie się postawie akceptującej inność jest pierwszym wątkiem *Towers Open Fire* — trudno byłoby jednak ustalić znak równości między przedstawianą postacią a samym Burroughsem, człowiekiem w wielu kwestiach dość konserwatywnym — jak można wyczytać w biografiach — ale też osobą konstytuującą ruch beatników i jednym z najjaśniejszych symboli rewolucji seksualnej. Zresztą wspomniane zagadnienie nie jest najważniejszym z podejmowanych przez autorów krótkometrażowego dzieła. Przede wszystkim *Towers...* jest filmem niejako refleksywnym, choć może nie tak skrajnym, jak realizowane wiele lat wcześniej audio-wizualne eksperymenty awangardzystów z Niemiec czy Francji. Jednakże wyniesienie sposobu opowiadania do poziomu tematu utworu w każdym momencie zostaje podkreślone poprzez subwersywność narracji: forma jest dla Balcha i Burroughsa kwestią pierwszoplanową.

Kolejne sekwencje obrazu, w którym nadal postacią centralną jest Burroughs (czy też: „Burroughs”, jako że nie do końca wiadomo, jak przyporządkować ową postać), są dość osobliwym zestawieniem motywów charakterystycznych dla twórczości pisarza, jednakże poszatkowana narracja dzieła sprawia, że z każdą sekundą widzowi coraz trudniej zrozumieć intencje realizatorów. To wrażenie pogłębia kompilacja obrazów niepowiązanych ze sobą logicznie i fabularnie: masturbujący się Gysin skojarzony jest tutaj z ujęciami Burroughsa tłumaczącego, jak „zrobić dobry »cut-up«”, i scenami, w których człowiek w masce gazowej używa broni

¹⁷ Ów monolog jest w istocie skróconym cytatem wypowiedzi jednego z bohaterów *Delikatnego mechanizmu*. Dla porządku przytaczam polskie tłumaczenie: „Dzieciaku, czemu zadajesz się z bydłem i czarnuchami? Czemu nie weźmiesz się w garść i nie zaczniesz zachowywać jak biały człowiek? W końcu to stado baranów, sam dobrze o tym wiesz. Przykro się robi, gdy widzę, jak taki młody człowiek jak ty pierdoli sobie życie i schodzi na manowce. Oczywiście każdemu z nas to się zdarza od czasu do czasu. Nawet człowiek, który wymyślił Gównolę, dwadzieścia pięć lat temu siedział dokładnie tam, gdzie ty teraz siedzisz, i mówiłem mu te same rzeczy, które mówię tobie — wzięł się w garść i ty też się weźmiesz. [...] Nie możesz porzucić swojego dziedzictwa. Jesteś biały, biały, biały. Nie zostawisz też Szpionów. Po prostu nie ma dokąd pójść”. Zob. W.S. Burroughs, *Delikatny mechanizm...*, s. 167.

zwanej „orgasm gun”, aby zniszczyć kilka rodzinnych fotografii. Ów sposób układania ujęć — skutkujący chaosem kompozycyjnym i nawarstwieniem nieprzystających do siebie treści — skrywa ambicje twórców, pragnących przedzierzgnąć zasady techniki „cut-up” na płaszczyznę audiowizualną. Kolejne obrazy, manipulacje ścieżką dźwiękową — w tym głosem głównego bohatera, będącym jednym z centralnych punktów filmowego dyskursu *Towers...* — stanowią o charakterze bodaj najważniejszego spośród utworów tandemu. Pod tym względem dzieło wpisuje się w poetykę filmu onirycznego, charakteryzowanego przez Ryszarda Kluszczyńskiego, jako jednej z podstawowych form kina awangardowego. Obrazowość, oniryczność, podobieństwo do marzenia sennego, nietrwałość ontyczna czy „zawieszenie działania praw przyczynowości i celowości w odniesieniu do rozwoju sytuacji i wydarzeń” i „podważenie praw, powiązań i motywacji logicznych”, zamiast których „zjawiają się motywacje skojarzeniowe”, oraz „zakłócenie związków czasowych i przestrzennych”¹⁸ — to najważniejsze spośród wymienionych przez badacza cech odmiany filmu imaginacyjnego., jakie przypisałibyśmy również *Towers...* Co jednak znamienne, nawet tak jednorodny film jak *Towers...* nie jest utworem, w którym przedstawianemu światu „nadano charakter spójnej całości” czy takim, gdzie tworzą znaczenia zagadkowe i wielowymiarowe, „aktualizujące wzorce mityczne i archetypiczne”¹⁹ (a do takich dzieł Kluszczyński zalicza między innymi słynnego *Psa andaluzyjskiego*), co jednak świadczy przede wszystkim o odrębności realizacji autorów na tle kina awangardowego.

To, co bez wątpienia stanowi najwyrazistszy punkt filmowej narracji *Towers...* jest Burroughs sam w sobie. W latach sześćdziesiątych autor *Nagiego lunchu* był powszechnie rozpoznawalną postacią świata kultury, więc tym samym pozostawił swego rodzaju piętno na odbiorze analizowanej krótkometrażówki. Burroughs, parafrazując słowa Pierre’a Brossarda, nie pojawia się w filmie w sposób niewinny²⁰ — jego osoba szczelnie wypełnia metraż, ustanawiając się w centrum dyskursu *per se*. Jako dominanta — wizualna, audialna i tematyczna — Burroughs kontynuuje swoje poszukiwania, jakie rozpoczął przed paroma laty na polu literackim. Kino ze swoimi możliwościami montażowych zabaw zdaje się w pełni odpowiadać dotychczasowym eksploracjom artystycznym pisarza i zarazem otwierać drzwi do reinterpretacji metody „cut-up”. Jak zapewne dało się wówczas przypuszczać — pierwsze próby mogły w przyszłości stanowić podwaliny narracji w pełni wyrażającej myśl twórczą Burroughsa. Jednak, niestety, nie nastąpiło to w żadnym z filmów wyreżyserowanych przez Balcha.

W zrealizowanym trzy lata później, celowo irytującym dziele, *nomen omen* za tytułowanym *The Cut-Ups*, hermetyczność budowy była jeszcze bardziej ewident-

¹⁸ R.W. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 117–119.

¹⁹ *Ibidem*, s. 119.

²⁰ Zob. P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, przeł. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 09, s. 22.

na. Bo o ile w *Towers...* montaż był tematyzowany licznymi zwrotami bohatera wypowiadającego z offu słowa „cut, cut” [ang. „cięcie, cięcie” — przyp. P.B.], o tyle w kolejnym przywoływanym przeze mnie filmie twórcy stali się dużo bardziej rygorystyczni i zaproponowali narrację wystawiającą na nie lada próbę percepcyjne możliwości odbiorcy. To zresztą jedyny film grupy w pełni transponujący metodę „cut-up” na płaszczyznę kina — i też jedyny, z którego po latach Brion Gysin był w pełni zadowolony²¹.

W trwającej niespełna dwadzieścia minut wizualnej impresji Balch montuje kilkadziesiąt niepowiązanych ze sobą logicznie ujęć przedstawiających Burroughsa, Gysina i Sommerville’a w wielu rozmaitych sytuacjach: spaceru, prowadzenia rozmowy z młodym człowiekiem, malowania obrazu (używając techniki „cut-up”, oczywiście). Wizualnemu kolarzowi towarzyszy męcząca ścieżka dźwiękowa — przez cały czas „akcji” słyszymy wielokrotnie powtarzane (w różnej kolejności) przez bohaterów następujące zwroty i fragmenty dialogów:

- Yes.
- Hello.
- Look at that picture. Does it seem persisting?
- Good, thank you.
- Where are we now?²²

Słowa powtarzają się, ustanawiając tym samym audialne repetycje, które, choć konsekwentne, wydają się zabiegiem artystycznym co najmniej kontrowersyjnym. Autorzy raz po raz powracają do wcześniejszych ujęć, lecz ich montażowa żonglerka sprawia wrażenie nieomal pustego ćwiczenia warsztatowego.

Niemniej ta irytująca powtarzalność zdaje się mieć coś z narkotycznego transu — a, trzeba pamiętać, u Burroughsa jest to jeden z wiodących motywów i zarazem tematyczna dominanta jego książek. Przedstawianą na ekranie rzeczywistość potraktowalibyśmy więc jako audiowizualny ekwiwalent przeżyć narkomana, który, będąc na haju, znalazł się w sytuacji wykańczającej go psychicznie. Obserwacja nieustannie powracających obrazów, nękających słów, charakterystycznych twarzy i miejsc zdaje się nie mieć końca — niczym *trip*. Już Krzysztof Kornacki w swym szkicu zauważył, że „ze wszystkich sztuk przestrzennych kino najlepiej oddaje charakter wizji narkotycznych [...] dlatego, że (w przeciwieństwie np. do malarstwa czy fotografii) jest jednocześnie sztuką czasową — dzięki montażowi może kon-

²¹ J. Sargeant, *An Interview with Brion Gysin (Paris, October 1983)*, [w:] *Naked Lens...*, s. 179.

²² („— Tak. — Cześć. — Spójrz na ten obrazek. — Nie wydaje ci się nieskończony? — To do brze, dziękuję. — Gdzie teraz jesteśmy? — przeł. P.B.). Cytat na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *The Cut-Ups*. Ów *quasi*-dialog stanowi nawiązanie do scjentologii, która wówczas była przedmiotem fascynacji Burroughsa. Zob. więcej na ten temat: L. Konstantinou, *William S. Burroughs' Wild Ride with Scientology*, <http://io9.com/5800673/william-s-burroughss-wild-ride-with-scientology> (dostęp: 16 lipca 2014).

struować procesualny ciąg obrazów”²³. Czas w tym wypadku jest tak dotkliwie odczuwalny, że staje się co najmniej paralelnym tematem utworu.

The Cut-Ups, mimo ledwie dwudziestominutowego metrażu, jest dziełem percepcyjnie skrajnie wyczerpującym, na czym, najprawdopodobniej, twórcom zależało. Jest to też film refleksywny — i to w dużo większym stopniu aniżeli wcześniejszy *Towers*.... Widz, postawiony w sytuacji natrętnego prezentowania takich samych ujęć, obcuje z utworem radykalnym w kwestii traktowania filmowego medium oraz pustym pod względem treści i — w pewnej mierze — nihilistycznym. I podobnie jak w kontekście *Delikatnego mechanizmu* pisał Księżyk, także i w tym wypadku mamy do czynienia z „pyłem obrazów”, po obserwacji których pozostaje nade wszystko uczucie irytacji sposobem prowadzenia dyskursu. Montowane w sposób mechaniczny kolejne ujęcia, będące sednem automatyzmu wypowiedzi audiowizualnej, zamieniają się w swego rodzaju broń rozsadzającą dyskurs uporządkowany i linearny. Tym samym *The Cut-Ups* staje się dziełem, którego narracja nie podlega żadnej kontroli (warto bowiem pamiętać, że kolejne ujęcia montowane są coraz krótsze, co sprawia wrażenie imitowania narastającej prędkości przekazu) i które w każdym momencie mogłoby się skończyć bez „treściowej” straty dla odbiorcy.

Zrealizowany w 1972 roku *Bill & Tony* był już filmem zgoła odmiennym, choć i tutaj zastosowano sztuczkę montażową. Zgodnie z tytułem w dziele ukazano dwóch mężczyzn granych przez Burroughsa i Balcha prezentowanych na czarnym tle w bliskim planie. Postacie patrzą w kierunku aparatu i wypowiadają kolejne kwestie — najpierw prowadzą sztucznie brzmiący dialog, w którym się przedstawiają („— Who are you? — I’m Tony. Who are you? — I’m Bill. Where are you, Tony? — I’m in London, Tony. Where are you? — I’m in a 1920s movie”²⁴), potem zaś naprzemiennie cytują fragmenty scenariusza *Dziwołgów* oraz instruktaż dotyczący scjentologicznej kontroli. Ich wypowiedzi są jednak dobrane w sposób kompletnie przypadkowy, jako że pierwotnie *Bill & Tony* nie miał być pokazywany publicznie. Twórcy zrealizowali go naprędce, chcąc sprawdzić zastosowanie filmowej sztuczki²⁵, bazującej na kontrapunkcie wizualno-dźwiękowym. W scenach, gdy na ekranie bohaterowie pojawiali się osobno, każdy z nich mówił raz swoim głosem, a raz głosem drugiego: Balch brzmiał jak Burroughs i Burroughs brzmiał jak Balch. Trudno jednoznacznie stwierdzić, dokąd ten pomysł miał zaprowadzić twórców w przyszłości, dlatego nie dziwi brak chęci pokazywania *Billa & Tony’ego* widzowi. Dziś film może funkcjonować jedynie w formie ciekawostki.

²³ K. Kornacki, *Wciągać oczami. Uwagi o sposobach ekranizowania tematu narkotycznego i jego aktualnej kondycji*, „Bliza” 2011, nr 2 (7), s. 133.

²⁴ „— Kim jesteś? — Jestem Tony. A ty kim jesteś? — Jestem Bill. Gdzie jesteś Tony? — Jestem w Londynie, Tony. A ty gdzie jesteś? — Jestem w filmie z lat dwudziestych” — przeł. P.B.

²⁵ Jest to zresztą pokłosie wspólnych performansów Briona Gysina i Iana Sommerville’a, w ramach których twórcy eksperymentowali z dźwiękiem. Zob. więcej na ten temat J. Sargeant, *Cinematic Experiments & Collaborations: Balch/Burroughs/Gysin/Sommerville*, [w:] *Naked Lens...*, s. 173.

Wspólną twórczość Burroughsa, Gysina i Balcha zamyka mało znany kolaż *Ghost At No. 9*, będący kontaminacją dzieł realizowanych przez artystów na przestrzeni dziesięciu lat. W tym filmie, niejako podsumowującym działalność grupy, pojawiają się fragmenty utworów wcześniejszych, także pierwszego *William Buys a Parrot* z 1963 roku²⁶, jak i niedokończonego *Guerrilla Conditions* (którego fragmenty włączono do *The Cut-Ups*).

Ghosts At No. 9 to rodzaj sylwy, w której realizatorzy chcieli zawrzeć esencję swoich prac — ich treściową nielogiczność, specyficzny rytm, eksperymenty ze ścieżką dźwiękową czy rwaną narrację, niepozwalającą na skupioną obserwację. W filmie tym, co cenne dla historyka, została sportretowana metoda „cut-up” w całej swojej specyfice. Wielokrotnie na ekranie obserwujemy mężczyznę malującego na podłodze obraz — składający się również z powycinanych grafik czy fragmentów gazet. Nie jest to jednak film eksplorujący tę kwestię lub nadający jej szczególne znaczenie. Głównym „bohaterem” jest tu rzecz jasna Burroughs: niezależnie, czy pakuje walizkę, czy przeprowadza lekarskie (?) badanie nastolatka (co zresztą pojawiło się w jednym z poprzednich dzieł grupy), czy też spaceruje ulicami miasta — jego dominacja nad prowadzonym dyskursem jest nie do podważania. Narracyjny sztafaż Balcha zostaje na drugim planie, bo choć stosowanie wielu kolorowych filtrów, nakładanie obrazów czy przesterowania dźwięku zwracają na siebie uwagę, i co czyni też pracę filmowca zauważalną, to nie ulega wątpliwości, że wszystko zostaje tu podporządkowane niespójnym, chaotycznym wizjom czołowego heroinisty.

„I will never speak through your boards!”²⁷ — mówi raz z ekranu Burroughs, trzymając jednocześnie rękę na gazecie, co stanowi jeden z najczytelniejszych przekazów dzieła i myśli pisarza. Człowiek, który z pewnością, ze względu na swoją postawę i sposób prowadzenia się, nie mógł liczyć na słowa uznania ze strony amerykańskich władz czy oficjeli. Programowa niezależność i bezkompromisowość Burroughsa — widziana także na płaszczyźnie artystycznej — dla wielu już wówczas stanowiła wzór do naśladowania. Nie zmienia to niestety faktu, że utwory realizowane wraz z Balchem nie należą do szeroko pojętej klasyki kina podziemnego, mimo niepodważalnych ambicji autorów. Cieszy natomiast fakt, że poszukiwania Burroughsa miały wpływ na kształt wielu filmów realizowanych w latach późniejszych. Co jednak szczególnie istotne — autorzy części dzieł wyraźnie nawiązywali do techniki „cut-up”. Jednym z nich był Conrad Rooks, o którego filmie piszę niżej.

²⁶ Któremu to filmowi postanowiłem nie poświęcać więcej miejsca nie tylko ze względu na jego kształt — odbiegający od dzieł realizowanych później — ale też ze względu na znikome znaczenie artystyczne. W *William Buys a Parrot*, dziele trwającym ledwie półtorej minuty, ukazano niewiele poza bohaterem granym przez Burroughsa i sytuacją nabywania papugi. Z pewnością nie stanowi to zapowiedzi charakterystycznej poetyki *Towers Open Fire* czy *The Cut-Ups* — wydaje się raczej, że wówczas twórcy nie przywiązywali większej wagi do tego filmu, który z perspektywy można traktować jedynie w kategoriach audiowizualnego dowcipu.

²⁷ „Nigdy nie będę przemawiał na waszych łamach!” — przeł. P.B.

Współpraca Burroughsa, Gysina i Balcha mogła trwać znacznie dłużej i zaowocować pierwszą adaptacją *Nagiego lunchu*²⁸. Główną rolę miał zagrać Mick Jagger, jednak ten, dowiedziawszy się, że reżyserem będzie Balch, który, według słów muzyka, swego czasu zalecał się do wokalisty The Rolling Stones, zrezygnował. Tym samym wielkie marzenie Balcha nigdy nie zostało spełnione (filmowiec zmarł w roku 1980 na skutek złośliwego nowotworu żołądka). Ostatecznie, jak wiemy, jedyną adaptację najwybitniejszej powieści Burroughsa po latach wyreżyserował David Cronenberg.

BURROUGHS JAKO AKTOR, BURROUGHS JAKO IKONA

Filmy zrealizowane wspólnie z Antonym Balchem nie zakończyły przygody Burroughsa z X muzą. Co więcej — wydaje się, że dopiero wówczas filmowa „kariera” pisarza nabrała rozpędu. Angażowano go jako aktora, wykorzystywano jego charakterystyczny głos i teksański akcent (mimo że wielokrotnie nie dało się zrozumieć, co Burroughs mówi — czego dowodem niektóre sekwencje w *Towers Open Fire*), proszono o gościnny występ ze względu na rozpoznawalność i narkotykowe konotacje. Od początku lat sześćdziesiątych aż do połowy ostatniej dekady XX wieku autor *Nagiego lunchu* traktuje medium filmowe jako niemal równoległą przestrzeń do wypowiedzi artystycznej — nawet jeśli sam nie jest najważniejszym autorem danego dzieła. Wielokrotne pojawianie się na dużym ekranie miało w sobie albo coś z refleksywnego żartu, albo też uwypuklało przekaz realizatorów. Zwłaszcza jeśli dany film dotyczył tematu narkotyków — a w tej kwestii Burroughs był zawsze postacią najważniejszą.

Pierwszym, który zaprosił pisarza do współpracy przy filmie, okazał się Conrad Rooks — amerykański reżyser i pisarz. Urodzony w 1934 roku twórca jeszcze przed ukończeniem 18. roku życia uzależnił się od alkoholu, próbował także wielu narkotyków, w tym LSD i heroiny. Swoimi doświadczeniami postanowił podzielić się w zrealizowanym w 1966 roku pełnometrażowym dziele zatytułowanym *Chappaqua*. I choć wyreżyserowany przez niego film, ze względu na swoją poetykę przypominający najśłynniejsze utwory surrealistyczne, był dość trudny w odbiorze, to został wyróżniony na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji nagrodą

²⁸ Scenariusz do tego filmu przygotowywał Gysin, zaś za storyboard odpowiedzialny był Balch. Ten ostatni swoje jedyne pełnometrażowe dzieła, *Secrets of Sex* (1969) oraz bodaj najśłynniejsze ze wszystkich swoich dokonań *Horror Hospital* (1973) traktował jako podwaliny pod ewentualne *opus magnum*, jakim miała być adaptacja *Nagiego lunchu*. Po licznych pertraktacjach na początku lat siedemdziesiątych amerykańscy producenci wycofali się z przedsięwzięcia. Zob. więcej na ten temat J. Sargeant, *Naked Lens...*, s. 173–175.

jury²⁹, co należy uznać za nie lada sukces. Nawet jeśli później — z wielu powodów — *Chappaqua* nie znalazło swojej drogi do światowej dystrybucji kinowej.

Dzieło pełne wizualizacji narkotycznych transów jest inspirowane doświadczeniami reżysera, zaś autobiograficzny charakter *Chappaqua* dodatkowo podkreślają wybory obsadowe: główną rolę młodego, ale już doświadczonego alkoholika i narkomana Russela Harwicka, zagrał sam reżyser. Fabuła filmu nie jest znaną skomplikowana — opowiada on o mężczyźnie, który przyjeżdża do Francji³⁰ celem odbycia odwyku w specjalnej placówce. Nie dowiadujemy się, co przekonało go do terapii, nie znamy szczegółów z wcześniej prowadzonego życia. Stopniowo widzowi zostaje przybliżona sylwetka Harwicka, jednak proces poznania bohatera odbywa się za pośrednictwem licznych subwersywnych sekwencji, będących wizualizacją wewnętrznych przeżyć protagonisty. Jego ciało i umysł, doświadczone przez narkotyki i inne substancje psychotropowe, zostaje stematyzowane i wywindowane do rangi głównego zagadnienia filmowego dyskursu. Kolejne sekwencje, niekiedy kompletnie niezrozumiałe, układają się w pełnowymiarowy portret człowieka wyniszczonego faszeringowaną przez lata chemią. Rooks w celu uwiarygodnienia swojej wizji, stosuje poetykę „cut-up”, ale nie w tak radykalny sposób (Rooks pozwala wybrzmieć kolejnym ujęciom, czego nie dało się odczuć w przypadku bardzo dynamicznie montowanego *The Cut-Ups*), jak miało to miejsce w filmach Balcha. Mimo że *Chappaqua* może sprawiać wrażenie ćwiczenia stylistycznego, dla którego twórcy postanowili pokazać cały wachlarz możliwości manipulowania obrazem i ścieżką dźwiękową, to przedstawiona weń historia broni się przede wszystkim jako jedna z pierwszych prób przedzierzgnięcia osobistych doświadczeń z narkotykami na płaszczyznę audiowizualną³¹. Jak zresztą po latach wyznał reżyser — realizacja filmu podziałała na niego terapeutycznie, dzięki czemu przestał zażywać narkotyki i pić alkohol³².

William Burroughs znalazł się w obsadzie nie tylko ze względu na fascynację autora beatnikami³³, ale też z paralelnych doświadczeń, jakie łączyły życiorysy Rooksa i autora *Ćpuna*. Pisarz zagrał w *Chappaqua* spersonifikowane uzależnienie

²⁹ Była to druga nagroda festiwalu (otrzymana *ex aequo* z *Pożegnaniem z dniem wczorajszym* Alexandra Klugego). Złotego Lwa otrzymał wówczas Gillo Pontecorvo za pamiętną *Bitwę o Algier*, zaś w konkursie głównym znalazły się między innymi *Fahrenheit 451* François Truffaut'a i *Na los szczęścia, Baltazarze!* Roberta Bressona, więc konkurencję film Rooksa miał bardzo mocną.

³⁰ W rzeczywistości Rooks odbył detoks w Szwajcarii.

³¹ Warto jednak zaznaczyć, że nie wszystkich film Rooksa przekonywał. Recenzent „The New York Timesa” doszedł do wniosku, że mimo wielu wizualnych atrakcji w *Chappaqua* w gruncie rzeczy niewiele się dzieje, natomiast strona techniczna pozostawia sporo do życzenia. Zob. *Conrad Rooks's „Chappaqua” Is a Therapeutic Travelogue of the Unconscious*, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E01E7DA1F39EE3ABC4E53DFB767838C679EDE> (dostęp: 16 lipca 2014).

³² J. Sargeant, *Naked Lens...*, s. 154.

³³ W filmie, oprócz Burroughsa, znalazły się inne równie istotne dla Beat Generation postacie, między innymi Allen Ginsberg i Peter Orlovsky.

od heroiny. Bohater Burroughsa, nazwany ironicznie Opium Jones, w nawiązaniu do jednego z popularniejszych narkotyków, z początku może wydawać się lekarzem kierującym placówką, do jakiej przybywa Harwick (który zresztą, co logiczne, jako jedyny widzi Jonesa). Pierwszy raz widzimy go w 18. minucie filmu: stojącego na balkonie, ubranego na czarno tajemniczego mężczyznę, wpatzonego w nowo przybyłego pacjenta. W dalszej części dzieła Opium „nawiedza” głównego bohatera w trakcie leczenia. Wówczas też dzieli się swoimi doświadczeniami, mówiąc że „najlepszy odłot jest zawsze po aspirynie...”. Z każdą minutą filmu Opium Jones coraz rzadziej pojawia się na ekranie — całkowite zniknięcie symbolizuje w tym kontekście sukces skomplikowanej kuracji. Harwickowi udaje się wyleczyć z nałogów i opuścić Francję.

Autobiograficzna „narkotyczna odyseja”³⁴, stanowiąca jeden z najciekawszych audiowizualnych hołdów złożonych pokoleniu beatników, okazała się ledwie prologiem przygody Burroughsa z kinem. Ta powszechność w wykorzystywaniu wizerunku autora wiązała się skądinąd z jego sympatii do medium. Zdaniem Caveneya, łatwość w odnajdywaniu się w ramach filmowego przekazu, spowodowała, że tak często zgłaszano się do Burroughsa z zapytaniem o współpracę³⁵. Pod tym względem autor *Ćpuna* pozostaje fenomenem wśród pisarzy, zwłaszcza tych powszechnie uznawanych za kultowych.

Narkotyczne konotacje, jakie wiązały się z Burroughsem, niejednokrotnie „ustawiały” dyskurs kolejnych filmów, w jakich pisarz miał okazję wystąpić. *Casus* dzieła Rooksa nie był tu jedyny — tym bardziej że niespełna dwadzieścia lat później zrealizowano utwór pod wieloma względami podobny, choć może nie aż tak wyrazisty. Mam na myśli niemiecką produkcję zatytułowaną *Decoder* (1984), wyreżyserowaną przez Muschę (pseudonim artystyczny Jürgena Muschalka), w której Burroughs zagrał postać nazwaną enigmatycznie w napisach końcowych „starym mężczyzną”. W przeciwieństwie do filmu Rooksa *Decoder* stanowi nawiązanie do innej obsesji pisarza: kontroli³⁶. Narkotyczne wizje zostały to zamienione w oniryczną obudowę dzieła, w którego tematycznym centrum usytuowano fabułę zawiłą i przedstawioną w niezbyt klarowny sposób, co oczywiście można usprawiedliwiać wyborami artystycznymi realizatorów. W ukazanych w filmie snach pojawia się postać odgrywana przez pisarza — zostaje widzowi przedstawiony jako spacerujący widziany od tyłu człowiek (Burroughsa w tym wypadku „zdradza” charakterystycz-

³⁴ C. Marine, „Chappaqua”: *A Drug Odyssey from 1966*, <http://www.sfgate.com/news/article/Chappaqua-A-drug-odyssey-from-1966-3081569.php#ixzz1errOHprJ> (dostęp: 16 lipca 2014).

³⁵ G. Caveney, *op. cit.*, s. 177.

³⁶ Według Rafała Księżyka „[j]eśliby szukać najważniejszej obsesji napędzającej [...] ekscesy, pisanie i eksperymenty [Burroughsa], to okaże się nią kontrola”. Owa kontrola jest zresztą równorzędnym tematem *Nagiego lunchu* — Amerykanin do końca życia wielokrotnie podejmował ten wątek — zarówno na płaszczyźnie literacko-filmowej, jak i w formach wypowiedzi komentującej obecny status Stanów Zjednoczonych i ich społeczeństwa. Zob. R. Księżyk, *23 cięcia...*, s. 9.

ny dlań kapeluszu) albo też — już w drugim śnie — jako bliżej niedookreślony sprzedawca (najprawdopodobniej, elementów elektroniczno-dźwiękowych), którego odwiedza główny bohater filmu, poszukujący „niczego specjalnego” FM (grany przez członka niemieckiej grupy muzycznej Einstürzende Neubauten). I choć występ Burroughsa jest tu li tylko epizodem, pozornie niewiele znaczącym, to jednak film Muschy wiele zawdzięcza twórczości autora *Ćpuna*. Charakterystyczna oprawa wizualna, wsparta choćby zastosowaniem wielu filtrów przez operatora, sprawia, że *Decoder* zamienia się w trwający półtorej godziny *trip* (a warto dodać, że jedną z bohaterek zagrała słynna Christiane F., autorka dla wielu kultowej autobiografii *My, dzieci z dworca Zoo*) o obsesji poszukiwania dźwięku. *Trip*, co ważne, będący jednocześnie przedłużeniem artystycznych poszukiwań nie tylko Burroughsa, ale też Briona Gysina, pomysłodawcy projektu „maszyny snów”, która zresztą pojawia się w filmie *Decoder*. Tym samym, jak widać, *gros* pomysłów Muschy wywodzi się ze środowiska bliskiego Burroughsowi³⁷.

Do narkotycznych wizji, będących projekcją chorego umysłu, ovladniętego przez substancje psychoaktywne, nawiązał też w 1991 roku David Blair w swoim *quasi*-dokumentalnym projekcie *Wax, or the Discovery of Television Among Bees*, gdzie także pojawia się (ale nie gra) Burroughs. Reżyser, a zarazem aktor odtwarzający głównego bohatera, przedstawia historię mężczyzny, któremu wydaje się, że nawiązał swego rodzaju relację z pszczołami pokazującymi mu swoją telewizję (*sic!*). Absurdalność tego zrealizowanego w dość amatorski sposób (ale niemal w pojedynkę) projektu pogłębia się z każdą minutą, ale inspiracje najważniejszymi powieściami Burroughsa widoczne są jak na dłoni. I choć autor *Nagiego lunchu* sam nie wystąpił w *Wax...*, to jednak na ekranie pojawia się jego nieruchoma twarz (wzięta prawdopodobnie z fotografii i poddana obróbce komputerowej). „Grany” przez Burroughsa mężczyzna przez narratora nazywany jest Jamesem „Hive” Markerem — to fotograf pragnący uwiecznić życie po śmierci. Biorąc pod uwagę główny temat *Wax...*, czyli narkotykowy trans, trudno byłoby wybrać do swojego filmu lepszą „twarz”.

Zarówno Rooks, jak i Muscha czy Blair swoje filmy mogliby potraktować jako osobliwe hołdy złożone osobie Burroughsa, który, jak miemam, miał nie mały wpływ na kształt przywołanych przeze mnie dzieł. Wyżej wymienione filmy nawiązują w pośredni lub bezpośredni sposób nie tyle do twórczości Burroughsa, ile nawet do niego samego jako ikony popkultury, szczególnie rozpoznawalnej ze względu na narkotykowe konotacje. Warto jednak zwrócić uwagę na małe aktorskie epizody, które w swoim czasie mogły stanowić niemałe zaskoczenie. W kilku filmach Burroughs pojawia się *deus ex machina*, zaskakując swoim „wejściem”

³⁷ Klaus Maeck, współscenarzysta *Decoder*, zwracał uwagę, że do pracy nad tekstem zainspirowała go metoda „cut-up”, którą, co ciekawe, planował przenieść na pole filmu w skali 1:1. To zamierzenie, jak widać, z czasem uległo zmianie. Por. J. Sargeant, *An Interview with Klaus Maeck*, [w:] *idem, Naked Lens...*, s. 203–205.

w ramy przedstawianej historii. Widoczne jest to choćby w *Ogarach Broadwayu* (1989) Howarda Brooknera, którego akcja rozgrywa się jednej nocy w 1928 roku. W filmie tym Burroughs odegrał postać milczącego lokaja, który na ekranie pojawia się łącznie na ledwie kilkanaście sekund — i to bez jakiegokolwiek wpływu na rozwój akcji. Kamera zatrzymuje się na jego twarzy, jednak są to ujęcia nieznaczące — tak, jakby realizatorzy chcieli zwrócić uwagę jedynie na fakt, iż w ich filmie gra Burroughs. Nic więcej.

Dużo ciekawszy epizod miał pisarz w innym dziele z tego samego roku. W *Tornado* (1989) Michaela Almereydy autor *Nagiego lunchu* zagrał małą rolę „człowieka w stodole”, który właśnie tam urządza sobie strzelnicę. Owa scena stanowi ironiczne nawiązanie do wielkiej pasji pisarza: broni palnej. Czy więc Burroughs zagrał samego siebie? Trudno powiedzieć — epizod jest zdecydowanie za krótki. Nie zmienia to jednak faktu, że ta zabawna scenka jest prawdopodobnie jedną z niewielu zalet *Tornada* — komedii nieśmiesznej i pozbawionej charakteru.

Burroughs, oprócz występów w kolejnych audiowizualnych produkcjach mniej znanych reżyserów, wystąpił też w kilku dziełach Gusa Van Santa, rozpoczynając tym samym niemal równie interesującą przygodę z X muzą, jak tę z Gysinem i Balchem. Najciekawszą i najbardziej rozbudowaną kreację Burroughs stworzył w filmie *Narkotykowy kowboj* (1989), gdzie zagrał księdza Toma — duchowego mentora głównego bohatera. Mimo iż postać Burroughsa pojawia się dopiero pod koniec fabuły, to staje się ona najważniejszym czynnikiem wpływającym na postawę uzależnionego od narkotyków przestępcy — Boba (Matt Dillon). Stary ksiądz Tom, uwielbiający różnego rodzaju psychotropy, uznany w środowisku specjalista w zakresie wiadomości o narkotykach, pośrednio wpływa na wybór nowej drogi życiowej Boba — już wolnej od chemikaliów. Ostatnią siatkę substancji psychoaktywnych bohater przekazuje właśnie Tomowi, rezygnując tym samym z prowadzonego dotychczas życia. Ksiądz jest tu figurą niejednoznaczną, pękniętą — zawieszoną między abstynencją a potrzebą nieustannego zażywania leków. Biorąc pod uwagę liczne artykuły Burroughsa, jak i napisane o nim biografie autorstwa Księżyka czy Caveneya, można dojść do wniosku, iż Tom ma najwięcej z Burroughsa spośród wszystkich postaci, jakie amerykański pisarz miał możliwość zagrać na wielkim ekranie.

W innym filmie Van Santa, *I kowbojki mogą marzyć* (1993), Burroughs pojawia się ledwie na chwilę, i to tylko po to, by mignąć na ekranie i wypowiedzieć słowo „ominous” (ang. złowrogi), rozglądając się w tym samym momencie po mieście. Ów epizod można potraktować jako komentarz do życia bohaterów filmu, które początkowo wierzą w fortunę „american dream”, ale za sprawą szeregu wydarzeń, szybko zostają sprowadzone na ziemię. Bohater Burroughsa mieszka w Nowym Jorku, jak możemy się domyślać, i niekoniecznie przepada za tą metropolią. Odarta ze swej sztucznej obudowy i ciężących na niej pozytywnych opinii wydaje się „złowroga” właśnie. Ów aktorski epizod jednak można również traktować w kategorii żartu — równie dobrze ta scena mogła się nie znaleźć w ostatecznej wersji filmu.

Choć mała rola w *I kowbojki mogą marzyć* nie wydaje się, w kontekście całej kariery filmowej Burroughsa, warta szczególnej uwagi, to taka już jest postać poety/narratora w zrealizowanej dwa lata wcześniej *Modlitwie dziękczynnej* (1991) — także w reżyserii Van Santa. Ta cyniczna persona przez dwie i pół minuty recytuje wiersz, którego adresatem jest Ameryka Północna. Stany Zjednoczone we wspomnianym utworze, napisanym przez samego Burroughsa, jawią się jako kraj ukochany i jednocześnie znienawidzony przez nadawcę. Narrator przedstawia wizję Ameryki jako państwa rządzonego zależnościami — z jednej strony tolerancyjnego i postępowego, z drugiej zaś odpychającego molocha, żyjącego z mordowania innych. Otwierające każdy wers słowo „thanks” (ang. dzięki — przyp. P.B.) nie tylko brzmi ironicznie, ale też odwołuje do poetyki wiersza panegirycznego — tyle że rozumianego na opak. Van Sant zestawia liryczny sztafaż z wizualną sztuczką polegającą na nakładaniu zdjęć: przez cały film oglądamy twarz recytującego utwór Burroughsa, ale zawsze towarzyszy mu inne tło. Materiały archiwalne dobrano tak, by pasowały do danych wersów bądź też stanowiły dodatkowy komentarz, niejako uzupełniający słowa „bohatera”. Najczęściej na ekranie widz ogląda jednak powiewającą flagę Stanów, co jeszcze dobitniej podkreśla ironiczny przekaz *Modlitwy*. Gorzki film Van Santa to nakręcone kilka lat przed śmiercią Burroughsa jego symboliczne ostatnie słowo dedykowane krajowi, z którego narodową narracją mógł się zdecydowanie nie zgadzać (*vide passus* „Thanks for »Kill a Queer for Christ« stickers”³⁸), ale który był jednym z naczelných tematów (nawet jeśli nie najważniejszym) jego powieści.

W opisywanych wyżej filmach William Burroughs zaistniał na płaszczyźnie audiowizualnej. Tymczasem warto zwrócić uwagę też na projekty, do których wykorzystano jedynie głos pisarza. Charakterystyczny tembr, teksański akcent oraz niewyraźny sposób wypowiadania kolejnych zdań były na tyle wyraziste, że tylko kwestią czasu było wydanie audiobooków powieści Burroughsa — przez niego czytanych, rzecz jasna.

Co najmniej dwa przypadki w historii kina są szczególnie interesujące, jeśli chodzi o sposób posłużenia się głosem amerykańskiego pisarza. Tym pierwszym, dość wczesnym, bo z 1968 roku, jest przemontowana wersja arcydzieła Benjamina Christensena z lektorem i narratorem, komentującymi oglądane przez widza sytuacje. *Czarownice*, pierwotnie film z 1922 roku, w wersji Antony’ego Balcha stały się dziełem krótszym o mniej więcej 10 minut, z dużo wyraźniej zaznaczoną obudową fikcyjnego dokumentu. Rewizja legend o paleniu czarownic w nowym montażu z głosem Burroughsa, odczytującym zestawione fragmenty oryginalnych filmowych napisów do filmu Christensena, zamieniła się w dzieło tematyzujące lęk przed innością, co w kontekście rewolucji seksualnej (i postawy Burroughsa) wybrzmiało z podwójną mocą.

³⁸ Dziękuję za naklejki z napisem „Zabij pedała dla Chrystusa” — przeł. P.B.

Drugim filmem, w którym głos autora *Ćpuna* pełni rolę komplementarną wobec warstwy wizualnej, jest osobiwa i zagadkowa animacja Philipa Hunta zatytułowana *Ah Pook jest tu!* z roku 1994. Warto dodać, że, nie licząc mało ważnego epizodu w *Księdze życia* (1998) Hala Hartleya, gdzie głos Burroughsa pojawia się w radiu, rola narratora w animowanym *Ah Pook...* jest dość wyrazistym zwieńczeniem filmowej „kariery” pisarza.

Dzieło Hunta to animacja poklatkowa, powstała na podstawie fragmentów niedokończonych mało znanej książki (czy właściwie — powieści graficznej) Burroughsa i Malcolma McNeilla z 1979 roku. Odczytywany przez pisarza tekst oparty jest na dwóch opowiadaniach: *Ah Pook jest tu!* oraz *Interzone* i dotyczy tematu kontroli jako takiej³⁹. Głównym bohaterem jest tytułowy Ah Pook, aztecki bóg destrukcji i „niszczyciel” — jak mówi o nim narrator. To przypominający wybrakowanego kurczaka dwunożny filozof, który zastanawiając się nad przyczynami rzucenia bomby atomowej na Hiroszimę, popełnia samobójstwo, strzelając ze strzelby w głowę. „Czy Kontrola jest kontrolowana przez potrzebę kontroli?”⁴⁰ — pyta głosem Burroughsa bohater. Sam dochodzi do wniosku, że na pewne wydarzenia ludzkość nie ma wpływu, że wynikają one z ukrytych intencji, nad którymi — mówiąc słowami Ah Pooka — nie mamy kontroli. Tak poważnemu dyskursowi towarzyszy dość zabawna oprawa wizualna — Ah Pook znajduje się w bliżej nieokreślonej przestrzeni przypominającej kosmos (dysonans wprowadzają kolory: gwiazdy są czarne, a wszechświat biały), gdzie dyskutuje z podobnym do niego skrzydlatym stworkiem. Ambiwalentna relacja między zaangażowanym przekazem, dotyczącym amerykańskiej obsesji kontroli wszystkiego, a wywołującym uśmiech światem przedstawionym jest tutaj najbardziej rzucającym się w oczy aspektem filmu Hunta.

Ah Pook jest tu!, oparty na scenariuszu Burroughsa, jest jedną z ostatnich wypowiedzi artystycznych amerykańskiego pisarza, udowadniającą nie tylko niespotykane otwarcie na różnorodne formy wypowiedzi filmowej, ale też sukcesywne budowanie swej filmografii w oparciu o tematy szczególnie istotne dla amerykańskiego autora — zarówno człowieka, jak i pisarza.

(FILMOWE) TESTOWANIE MOŻLIWOŚCI

W napisach końcowych nagrodzonego Oscarami filmu Gusa Van Santa, *Buntownika z wyboru*, widnieje dedykacja dla Williama Burroughsa i Allena Ginsberga. Ta adnotacja oczywiście wynika z hołdu, jaki chciał złożyć Van Sant zmarłemu chwilę

³⁹ Polskie tłumaczenie animowanego filmu można znaleźć na internetowym blogu fanów kultury „niepokornej” (wedle słów samych autorów). Zob. „*Ah Pook jest tu!*” — *przekład i suplement*, <http://magivanga.wordpress.com/2014/02/02/ah-pook-jest-tu-przeklad-i-suplement/> (dostęp: 16 lipca 2014).

⁴⁰ *Ibidem*.

wcześniej przyjacielowi. Nie zmienia to jednak faktu, że tytuł filmu z 1998 roku w pełni odpowiada postawie Burroughsa — i jako pisarza, i jako twórcy wiążanego wielokrotnie z X muzą. Autor *Nagiego lunchu*, aktywny na polu społeczno-kulturowym do końca swoich dni, pozostał wiernym sobie „buntownikiem z wyboru”, wbrew wszystkim swoim przeciwnikom.

Zestawione w niniejszej pracy projekty filmowe, przy realizacji których Burroughs aktywnie uczestniczył, świadczą o jego kultowym statusie całej popkultury⁴¹. *Casus* reprezentanta pokolenia beatników jest, w kontekście powyższych spostrzeżeń, rzeczywiście wyjątkowy, na co zwracał również uwagę Jack Sargeant. Prawdopodobnie niewielu pisarzy XX i XXI wieku w równym stopniu, jak Burroughs, kontynuowało swoją artystyczną karierę, niejako „rozszerzając się” na dwa media w tak konsekwentny i — jednocześnie — subwersywny sposób. Opisane przeze mnie filmy można traktować jako rewers twórczości Burroughsa, który wnikliwy czytelnik winien dostrzec jako element nie tyle uzupełniający literackie osiągnięcia autora, ile raczej jako działalność traktowaną równie poważnie, jak ta na polu powieściopisarstwa.

Jednym z pomysłów autora *Ćpuna* była tzw. koncepcja Nova Mit, której ostatecznością jest, mówiąc słowami Rafała Księżyka, „afirmacja wyzwolicielskiej mocy kreatywnej wyobraźni, eksperymentów z umysłem i nowymi technikami, których celem jest zwielokrotnienie i testowanie możliwości”⁴². Mające coś z eksperymentalnego gestu relacje Burroughsa z kinem można interpretować właśnie jako owo „testowanie możliwości”.

A DRUG LUNCH. INTRODUCTION TO THE (UN)KNOWN FILMOGRAPHY OF WILLIAM S. BURROUGHS

Summary

The article concentrates on the connections between cinema and William S. Burroughs, an American novelist. As the author of a legendary *Naked Lunch*, Burroughs had an opportunity to work with a painter Brion Gysin and underground filmmaker Antony Balch. In the 1960s they made several avant-garde films in which they used the so-called “cut-up” method which was invented by Gysin at the beginning of the decade. The author refers to films and juxtaposes them with the American avant-garde cinema of the 1960s. He concentrates also on other film projects, which Burroughs participated in and had an impact on. As a complement to those analyses, the author outlines a historical background of Burroughs’s works. He emphasizes the significance of other films — such as Conrad

⁴¹ Dowodzi tego nawet okładka jednej z najważniejszych płyt w historii muzyki popularnej. We wkładce do albumu grupy The Beatles zatytułowanego *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) znalazła się fotografia twarzy Burroughsa. Tym samym zespół z Liverpoolu zaznaczył, jak ważny, także dla nich, jest autor *Nagiego lunchu*.

⁴² R. Księżyk, *23 cięcia...*, s. 128.

Rooks's *Chappaqua* (1966), Muscha's *Decoder* (1984), Gus Van Sant's *Drugstore Cowboy* (1989) and more — in which Burroughs either starred and/or could be seen as a main inspiration to, due to his controversial biography of a non-stop drug addict and constant freedom defender. Many directors refer to Burroughs because of his relevance: his novels and public comments are connected with themes that are artistically interesting for filmmakers. The author sees Burroughs's film work as an extension of his literature achievements; as an attempt at an ambitious search for the new language of art that could express the American writer's method as significantly as possible.

Translated by Paweł Biliński