

# Aleksandra Idczak

(Uniwersytet Wrocławski)

## Awangardowe wizje męskości. Jamesa Broughtona przygody z ciałem

Laura Mulvey, czołowa feministyczna badaczka kina, w głośnym eseju z lat 70. *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*<sup>1</sup>, demaskowała mechanizmy uprzedmiotawiające obraz kobiet w kinie głównego nurtu i podporządkowujące go wyłącznie męskiej, skopofilicznej satysfakcji<sup>2</sup>. Autorka wykorzystała psychoanalizę jako broń polityczną, za pomocą której wskazywała, że formę filmową ukształtowała nieświadomość patriarchalnego społeczeństwa, proponując zarazem zestaw praktycznych rozwiązań, które odmienić miały zaszyfrowane w obrazie męskie spojrzenie i przywrócić równouprawnienie zarówno na ekranie jak i – co być może istotniejsze – widowni seansu, wystawionej na maskulinizujące procesy identyfikacji. Zdaniem Mulvey pracę należało rozpocząć od „złamania” spojrzenia na dwóch poziomach: spojrzenia kamery, która rejestruje obraz i spojrzenia widza, który ogląda film, za pomocą wprowadzenia takich środków filmowej rejestracji, które przekreśliłyby voyeurystyczną przyjemność bezpośredniego oglądania. Autorka poszukiwała szans na to w kinie eksperymentalnym, które poprzez eksponowanie samego medium, zaburzyć miało przezroczyłość obrazu, wprowadzając niezbędny dla krytycznej percepcji dystans:

Pierwszy cios w ów monolityczny blok tradycyjnych konwencji filmowych (cios już zadany przez radykalnych twórców) stanowi uwolnienie spojrzenia kamery, aby mogło wnikać w żywioł przestrzeni i czasu, oraz spojrzenia widza, by zyskało dialektykę i dystans. Nie ulega wątpliwości, że przekreśli to satysfakcję, przyjemność

<sup>1</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach [w:] eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc i L. Thompson, Kraków-Warszawa 2010, s. 33-47; por. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 58-69.

<sup>2</sup> Por. A. de Baecque, *Ekran. Ciało w kinie*, [w:] *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.J. Courtine, tłum. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 347-367.

i przywileje „niewidzialnego gościa” i ujawni, jak bardzo film zależał od aktywno-pasywnych mechanizmów podglądactwa<sup>3</sup>.

Eksperymenty z formą filmową (Mulvey wraz z Peterem Wollenem w duchu własnych teorii wyreżyserowała szereg filmów awangardowych, m.in. *Zagadki Sfingi* (1977) i *Krystaliczne spojrzenie* [1982]) wymierzone były przede wszystkim przeciw manipulacji przyjemnością wzrokową, miały ją zdemaskować i ostatecznie zanegować. W kinie głównego nurtu mężczyzna był stroną aktywną, był „władcą spojrzenia”, które rzutowało na uprzedmiotowioną kobietę, ustanawiając ją jako obiekt obserwacji. O ile sytuacja męskiego widza była w tej relacji jasno określona (identyfikacja zarówno z samym bohaterem, jak i z jego spojrzeniem), o tyle widzowi płci żeńskiej pozostawał wybór między przedmiotową identyfikacją z kobietą-obrazem a transgresywną fantazją o „maskulinizacji”<sup>4</sup>.

Uwagi Mulvey przytaczam tu ze względu na ich porządkujący charakter, nie tylko łączą bowiem kategorię męskiego spojrzenia z medium filmowym i przedstawieniem w nim kobiecego ciała, ale i pozwalają zadać szereg pytań pochodnych, które nie zaprzętały bezpośrednio głowy badaczki: jaki rodzaj identyfikacji stwarza kino głównego nurtu z męską widownią i jaki obraz mężczyzny buduje? Jak przebiega ta identyfikacja wśród widzów o odrębnej orientacji seksualnej lub niepewnej tożsamości płciowej? Czy, podobnie jak w przypadku kobiety-widza, zachodzi tu swoiste rozszczepienie i identyfikacja kosztem własnej tożsamości? Czy awangardowe „złamanie” spojrzenia działa również w takim wypadku i jaki miałoby wtedy cel? Znaczący wydaje się również ciąg pytań, jaki stawia przed nami sama poetyka awangardowej twórczości filmowej, w której Mulvey widzi emancypacyjną szansę. W jaki sposób męskie ciało funkcjonuje w filmowej awangardzie, czy również w tym przypadku zachodzić może/powinien proces identyfikacji z ciałem przedstawionym na ekranie? Czy ze względu na brak rynkowych i estetycznych blokad ciało to przybiera inną formę? Czy kino jest w stanie zaproponować widzom „homoerotyczne spojrzenie”, wolne od heteronormatywnego wpływu? Na czym by ono miało polegać i po której ze stron by się znajdowało – widza czy rejestrującej kamery? A wreszcie, czy spojrzenie nacechowane męskim homoerotyzmem nie dokonuje czasem podobnego przechwycenia kobiecej podmiotowości, jak opisywane przez Mulvey kino głównego nurtu, wymazując ją z fallocentrycznego i mizoginicznego obrazu?

Na wyżej postawioną serię wstępnych pytań nie będziemy szukać odpowiedzi w eseju Mulvey, w którym badaczka zajmowała się przede wszystkim reprezentacją kobiecej podmiotowości. Jednak sam sprzeciw wobec ukonstytuowanej społecznie różnicy płci i ugruntowania jej akceptowalnej formy w filmie pozostanie tu wspólną płaszczyzną.

<sup>3</sup> Mulvey, op. cit., s. 47.

<sup>4</sup> Eadem, *Ponowne refleksje nad Przyjemnością wzrokową a kinem narracyjnym, zainspirowane Pojedykiem w słońcu Kinga Vidora* (1946), tłum. J. Majmurek, [w:] *Do utraty wzroku...*, op. cit., s. 80, 89.

Podstawową typologię ekranowej cielesności przedstawił Tadeusz Miczka, rozróżniając za włoskim teoretykiem Gianfranco Bettetininim współlistniejące ze sobą jej trzy typy, z których pierwszy dotyczy próby rozszyfrowania statusu „autora” filmu za pomocą śladów jego materialności, jak choćby głos z offu czy poszczególne środki filmowe, przez które przejawia się styl, drugi to szczególny przypadek uaktywnienia się w procesie odbioru cielesności samego widza, trzeci zaś dotyczy ekranowej cielesności pozornej, którą widz percypuje w podobny sposób, jak w rzeczywistości<sup>5</sup>. Podkreślić już na wstępie trzeba, że jakakolwiek cielesność wpisana w filmowe medium ma charakter śladowy, trudno uchwyt-ny, intuicyjny, a niekiedy zależny od statusu samego widza, który zaledwie potencjalnie współdzielić może ekranowe doświadczenie. Wszystkie te trzy płaszczyzny interesować mnie jednak będą w poniższym tekście, jako komplementarne wobec siebie formy, składające się ostatecznie na przełamywanie dominującego spojrzenia.

Sformułowane wcześniej pytania chciałabym odnieść do twórczości Jamesa Broughtona (1913-1999), reżysera i poety, uznawanego za jednego z pionierów amerykańskiej awangardy. Wspólnie z innymi twórcami, skupionymi wokół osobowości Kennetha Rexrotha (m.in.: Robertem Duncanem, Jackiem Spicerem, Madeline Gleason, Helen Adam, Williamem Eversem) współtworzył on ruch San Francisco Renaissance, tak w inspiracjach, jak i stylistyce wyprzedzający Beat Generation<sup>6</sup>. Postać Broughtona zostaje tu wybrana nie bez przyczyny. Po pierwsze, ze względu na jego realizowane z pełną konsekwencją awangardowe filmy, których forma przełamuje spojrzenie w tym znaczeniu, jakie nadała mu Mulvey. Po drugie, ze względu na bezpruderyjnie eksponowaną w nich cielesność, związaną nie tylko z przedstawieniem samego ciała, ale też ze wszystkim tym, co z ciałem związane, a czemu przydajemy status abiektu (krwi, płynów, ekskrementów, spermy)<sup>7</sup>. Po trzecie, ze względu na ich homoerotyczny wydźwięk i skupianie się na nieklasycznym ukazywaniu męskości. Po czwarte wreszcie, ze względu na silny rys autorski i postać samego Broughtona, który najpierw jako działacz ruchów na rzecz praw gejów, a obecnie jako ich pośmiertny patron<sup>8</sup>, miał silny wpływ na budowanie homospołecznych wspólnot widzów i tworzenie w USA kina emancypacyjnego.

## 1. Konstruowanie spojrzenia

Droga twórczych poszukiwań Broughtona wiodła przez rozmaite ścieżki filmowej ekspresji. Najradykałniejszy formalnie był pierwszy obraz *The Potted Psalm*

<sup>5</sup> T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Panorama i zbliżenia. Problemy wiedzy o filmie*, red. A. Gwóźdź, Katowice 1999, s. 230.

<sup>6</sup> Zob. W. G. French, *The San Francisco Poetry Renaissance 1955-1960*, Twayne 1991; M. Davidson, *The San Francisco Renaissance. Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge 1989.

<sup>7</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2002.

<sup>8</sup> B. Young, D. Vera, *Preface*, [w:] *ALL: A James Broughton Reader*, red. J. Foley, Nowy Jork 2007, wersja Kindle, s. 44.

(wyreżyserowany wspólnie z Sidneyem Petersonem), powstały jeszcze pod wyraźnym wpływem europejskiej awangardy. Pierwsze samodzielne dzieło – *Mother's Day* (1948) – to z kolei film, będący kluczem do zrozumienia początkowej fazy twórczości reżysera. Broughton rozlicza się w nim ze swojego dzieciństwa i trudnej relacji z apodyktyczną matką, która usiłowała ujarzmić wszystko, co odbiegało od przyjętej społecznie normy. Warto tu zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwszą z nich jest obsadzenie w rolach dzieci dorosłych aktorów, podkreślających seksualne nacechowanie dziecięcych zabaw (frywolne obrazki, erotyczna kamasutra maskotek), drugą zaś heteronormatywne, represjonujące i karcące spojrzenie monumentalnie ukazywanej matki.

Pierwszy samodzielny film Broughtona traktować można jako twórczą opowieść o procesie indywiduacji (trop ten zaproponował w swoim *Wprowadzeniu* do twórczości reżysera John Foley<sup>9</sup>). Co ciekawsze jednak, w filmie zachodzą charakterystyczne dla surrealizmu, nagle, cielesne metamorfozy. W pewnym momencie matka, zamiast własnego odbicia, widzi w lustrze twarz brodatego mężczyzny – jak możemy się domyślić, jej męża. Pod koniec filmu despotyczna kobieta przejmuje od męża jego atrybut męskości (brodę) – zarost „wędruje” tu podobnie jak owłosienie w *Psie andaluzyjskim* – by chwilę później ubrać się w kompletny, męski strój i zająć dominującą pozycję społeczną. Daje tu o sobie znać fascynacja Broughtona ideą androginii, którą zainicjowało niepokojące odkrycie fizyczności matki, opisane w książce *The Androgyne Journal*<sup>10</sup>, ale i wyraźna potrzeba zanegowania społecznych oczekiwań wobec ról płciowych.

W kolejnym filmie *The Adventures of Jimmy* (1950) reżyser w lekki, prześmiewczy sposób rozliczył się ze swoich młodzieńczych prób potwierdzenia narzuconej mu heteronormatywnej tożsamości. Autor wcielił się w postać tytułowego bohatera, prowadzonego wierszowaną narracją przez kolejne fragmenty opowieści o „przygodach Jimmyego”, młodego mężczyzny, szukającego idealnej partnerki. W tym zaledwie 11-minutowym filmie kluczową kwestią jest konstruowanie spojrzenia bohatera. Jimmy najpierw przegląda zdjęcia, które uświadamiają mu istnienie różnicy płciowej i ustanawiają kobietę jako nieosiągalny obiekt (bohater żyje początkowo osamotniony w lesie i nie ma kontaktu z ludźmi). Po długich poszukiwaniach, namierza wreszcie przedstawicielki płci żeńskiej, opalające się na łódce, ale jego wzrok, wspomagany przez lunetę (najbardziej falliczne z możliwych urządzeń widzenia), najpierw niejako „myli się” i namierza na w pół rozebranych mężczyzn na rybackim kutrze. Kiedy Jimmy trafia wreszcie do miasta, nie jest zainteresowany jawnie manifestowaną kobiecą seksualnością: ucieka przed prostytutkami, na erotyczny taniec kobiety w klubie (wykadrowanej bez twarzy, bo centralne miejsce w kadrze zajmuje jej biust) reaguje wpierw z ciekawością (bynajmniej nie erotyczną, raczej równą zainteresowaniu eksponatem w gabinecie osobliwości), a później pośpiesznie wychyla kieliszek alkoholu.

<sup>9</sup> J. Foley, *Introduction to All: A James Broughton Reader*, [w:] *ALL...*, op. cit., s. 169-170.

<sup>10</sup> J. Broughton, *The Androgyne Journal*, [w:] *ALL...*, op. cit., s. 1106-1107.



Broughton przemycił do filmu dwie bardzo krótkie i niespodziewane sceny o podtekście wyraźnie homoerotycznym: przez chwilę widzimy dwóch młodych mężczyzn, wspólnie trzymających drążek od miotły (a potem siłujących się o nią), w innej zaś prężących muskuły w saunie. Dość to klasyczne – jeśli wziąć pod uwagę homoerotyczny kod, obowiązujący przez wieki w zachodniej kulturze<sup>11</sup> – próby pokazania męskiego zbliżenia. Sceny te kontrastują z wyrachowanym i wyłącznie interesownym, jak się później okaże, szukaniem partnerki, zakończonym

wprowadzeniem do domu całego haremu sprzątających i usługujących Jimmy'emu kobiet. Zdaje się, że w tym groteskowym filmie, będącym żartem z dorastania w błędnym przekonaniu o własnej orientacji seksualnej, twórca po raz pierwszy przedstawił fascynację homoerotyczną jako przeciwagę dla usankcjonowanej społecznie relacji heteroseksualnej, podtrzymującej porządek produkcji poprzez sublimację napięcia w pracę.



Nie sposób jednak potraktować tego przedstawienia całkowicie poważnie. Doświadczenie erotycznej fascynacji homoseksualnej kontrastuje z groteskowym, mizoginicznym ujęciem relacji damsko-męskiej, sprowadzonej wyłącznie do porządku funkcjonującego niejako „obok” seksualności. Wydaje się, że *The Adventures of Jimmy* jest filmem wymierzonym przeciwko przyjętym normom, ale sprzeciw ten wyrażony zostaje nie przez ich otwartą negację, a przez nad-utożsamienie się z nimi. Przesadna identyfikacja uwypukla absurd całej sytuacji i unieważnia w ten sposób (hetero)normatywny

porządek, przynajmniej na użytek widza, który identyfikacji tej nie może przejść wspólnie z bohaterem filmu. Warto jednak zauważyć, że już w tak wczesnym dla Broughtona filmie, pojawia się główny problem, jaki wiąże się z platońską z gruntu ideą wspólnoty homoseksualnej, która konstituowała homoerotyczny kanon Zachodu, a której Broughton stał się patronem w późniejszych latach: jej wykluczający, opresyjny i mizoginiczny charakter<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Zob. E. Cooper, *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londyn 1986.

<sup>12</sup> Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Nowy Jork 1992; M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Gdańsk 2010.



## 2. Ciało uświęcone w androginii

*Had my soul tottered off to sleep  
taking my potency with it?*<sup>13</sup>

Po nagrodzonym na festiwalu w Cannes *The Pleasure Garden* (1953), Broughton przez trzynaście lat nie zrealizował żadnego filmu. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że z Europy (film był kręcony w Wielkiej Brytanii) poeta powrócił do kraju ogarniętego gorączką ruchu Beat Generation, którego czuł się niedocenionym prekursorem. Dopiero w roku 1968, za namową Jacques'a Ledoux, Broughton zdecydował się zrealizować swój odważny pomysł na kolejny film. Podczas gdy inni awangardowi twórcy, jak Andy Warhol czy Jack Smith, eksplorowali w tym czasie voyeurystyczny wariant spojrzenia<sup>14</sup>, Broughton zafascynowany był wizją sfilmowania ludzkiego ciała w nieskrępowanej, panseksualnej wspólnocie erotycznego doświadczenia. *The Bed* to spektakularna afirmacja ludzkiego erotyzmu, który przyjmuje tu wyzwoloną i nieskrępowaną formę roztańczonego korowodu. Zmieniające się jak w kalejdoskopie postaci reprezentują różnorodne i, co ważne, równorzędne formy aktywności seksualnej, bez waloryzowania żadnej z nich. Jest to kolejny film, w którym Broughton znalazł się po drugiej stronie obiektywu i wystąpił obok innych rozneglizowanych aktorów. Ze względu na jawne epatowanie nagością film napotkał problemy z dystrybucją i został wydany w niszowej pornograficznej wytwórni. Trudno jednak doszukać się w nim próby przekroczenia granic obyczajowych na miarę chociażby filmów Warhola. Widzimy jedynie choreograficzną sugestię seksualnego zbliżenia, którą w ruchu i permutacji zachodzących zmian obrazuje odczytywany z pozadiegetycznej przestrzeni poemat. W efekcie całość dotyczy raczej somatocentrycznej wizji ludzkiej egzystencji (jej afirmatywnego ufundowania w cielesności<sup>15</sup>), a sposób przedstawienia kieruje uwagę widza głównie na wspólnotowy wymiar.



<sup>13</sup> J. Broughton, *Wondrous the Merge*, [w:] *Ectasies* (1983), Cyt. za: *ALL...*, op. cit., s. 204-205.

<sup>14</sup> Zob. M. Kosińska, *Ciało filmu Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 116-118.

<sup>15</sup> Zob. J. Canan, *James Broughton, The Love Guru*, [w:] *Thus Spake the Corpse: An Exquisite Corpse Reader 1988-1998*, t. I, red. A. Codrescu i L. Rosenthal, Black Sparow Press, Santa Rosa 1999, s. 208-221.

Postulat dzielenia się (własnym) ciałem w rytualnej komunii, w arkadyjskiej stylizacji prowadzi w filmie do osiągnięcia mitycznej pełni w ciele łączącym cechy obu przeciwstawnych płci (w filmie widzimy kobietę i mężczyznę „zsztytch” razem w jednej koszuli nocnej)<sup>16</sup>. Broughtonowska idea androginii stała się szczególnie wyraźna w tym okresie twórczości, w którym wszedł on w związek małżeński z Suzanną Hart i pozostawał pod silnym wpływem jungowskiej psychoanalizy. To etap szczególnie: milkną jawne homoerotyczne fascynacje autora, ustępują na rzecz mistycznej idei uświęconej wewnętrznej jedności, jaką symbolizuje połączenie się pierwiastka męskiego z żeńskim pod postacią „Bogini Androgyne”.

Co charakterystyczne, „spojrzenie kamery” jest w *The Bed*, jak i w późniejszym filmie *The Golden Positions* (1971) statyczne, zdystansowane i jawnie niezaangażowane w to, co dzieje się przed nią. Taką drogę zapowiedział Broughton już w swoich notatkach dotyczących *Mother's Day*, jednak dopiero teraz konsekwentnie do niej powrócił:

„Od początku uznałem ostrość i dokładność oka kamery raczej za walor, niż ograniczenie. Wyzwaniem, jakie kamera stawia przed poetą, jest konieczność uczynienia obrazów tak oczywistymi, jak to tylko możliwe: magii jego postaci, krajobrazów i działań, obywatycznych się w pozornej rzeczywistości. W tym momencie musi pojawić się coś przybliżającego choreografię: umiejętność odnalezienia znaczącego gestu i ruchu. I od początku zdecydowałem, żeby rzeczy działały się na wprost, w obrębie kadru, bez niejasności, bez sztuczek kamery, tak jakby to, że sceny mają miejsce przed obiektywem, a następnie to, w jaki sposób zostają ułożone w procesie montażu, mogło przywołać świat, który chciałem zgłębiać”<sup>17</sup>.

Jak na film awangardowy z lat 70., oszczędność w środkach jest wręcz wyrotowa, przesadnie ograniczona i wierna Bazinowskiej wizji rejestracji obrazu. Co jeszcze ciekawsze, dochodzi tu do „złamania” spojrzenia, o którym pisała Mulvey, ale nie przez posługiwanie się nieoczekiwanymi zabiegami formalnymi, a przez rezygnację z większości z nich. Paradoksalnie, trudno o lepszy przykład kastracji filmowego spojrzenia, niż filmy Broughtona z czasów seksualnej rewolucji. Identyfikacja z niezaangażowanym spojrzeniem jest niemożliwa, więc na ludzkie ciała spoglądamy jak na nagie muzealne eksponaty, z dystansem, uczoną ciekawością, nieusytuowani i nieobecni, z pozycji transcendentnej (niczym Bóg). Frywolny erotyzm filmów takich jak *Loony Tom* czy *The Pleasure Garden* zostaje zastąpiony patetycznym, religijnym sublimatem. Prowadzi to np. Bru-

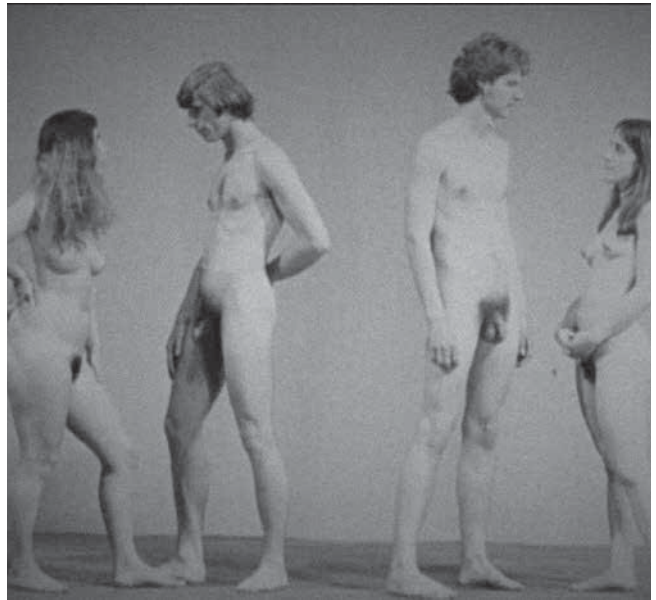
<sup>16</sup> Znamienne, że to właśnie owa pełnia stała się argumentem, który w starożytnej Grecji zaczął wypierać i represjonować relacje homoerotyczne: „W stosunku do owego relacyjnego modelu [kobieta-mężczyzna, przyp. AI] praktyka chłopięca, z silnie zaznaczonym podziałem na miłośnika i oblubieńca, z dylematem pasywności, z nieuniknioną kruchą granicą wieku, jest całkowicie nieadekwatna. Brakuje jej podwójnej i symetrycznej aktywności kochania, a tym samym brakuje jej wewnętrznej regulacji i stabilności pary. Pozbawiona jest owej »łaski«, pozwalającej na połączenie *aphrodisia* z przyjaźnią, aby stworzyć pełną i doskonałą formę Erosa” (Foucault, op. cit., s. 419).

<sup>17</sup> J. Broughton, *Two Notes on Mother's Day* [w:] *ALL...*, op. cit., s. 2202-2203.

ce'a Eldera, a przed nim George'a Granta i Jonasa Mekasa do uznania rytualnego, misteryjnego wręcz charakteru filmowych reprezentacji u Broughtona:

Musimy otworzyć się na świat, który pokazuje nam Broughton i odbierać jego piękno w ciszy i bez osądzania. Tylko ten stan, bliski temu, co Heidegger nazywał „Gelassenheit”, udziela aktom z filmów Broughtona katolickiego zbioru form, wymiarów i umacnia ich autonomiczność. Tego domaga się sprawiedliwość, bo sprawiedliwość polega na udzielaniu bytom tego, co im przynależne, a uświęconemu przedmiotowi należna jest całkowita autonomia<sup>18</sup>.

Film *The Golden Positions* rozpoczyna centralne zbliżenie na męski pępek. Nie mamy tu jednak do czynienia z rozparcelowaniem ludzkiego ciała, jak we wczesnym awangardowym *The Geography of the Body* Williarda Maasa. Ciało mężczyzny wpisane jest w kwadraturę kadru i tworzy doskonałą pełnię – widzimy to w momencie oddalenia kamery – przypominając szkic Leonarda da Vinci. Głos reżysera deklamuje hymn o ciele i jego trzech idealnych pozycjach: staniu, siedzeniu i leżeniu, jednak kolejne ciała, które obrazują poszczególne z nich, dalekie są od renesansowego ideału. Ciała aktorów rozebranych przed kamerą garbią się, kurczą, marszczą, są nadmiernie lub dziwacznie owłosione i odbiegają od antycznych standardów. Reżyser przedstawił nagość w statycznej formie „żywych obrazów” (*tableaux vivants*), wobec których spojrzenie kamery utworzyło nienaturalny i kłopotliwy dystans, rejestrujący naturalistyczną anatomię i fizjologię postaci. Poemat odczytywany i wyspiewywany z offu przez chór uwzniośla jednak to przedstawienie i nobilituje nagie ludzkie ciało, przydając mu estetyzujące kulturowe przybranie i wpisując w znany skądinąd i dobrze rozpoznany porządek symboliczny. Opozycja między estetyką aktu a nagością ciała tworzy w filmie napięcie. Ciała uświęconego nie powinno się pożądać i nie można go już używać, jako towaru lub obiektu, zaspokajającego naszą fantazję<sup>19</sup>. Możemy tu więc mówić o dość kontrowersyjnym „złamaniu” fetyszyzującego/reifikującego spojrzenia i ujarzmieniu go w sakralnej, asekualnej afirmacji.



<sup>18</sup> B. Elder, *A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Waterloo 1998, s. 83.

<sup>19</sup> Por. G. Agamben, *Pochwała profanacji*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93-116.



### 3. Homoerotyczna mitopeja

*I am in love with all things erect.*<sup>20</sup>

W roku 1976 powstaje obraz zatytułowany *Erogeny*, w którym Broughton posługuje się zupełnie innymi środkami filmowego wyrazu. Jest to rok przełomowy dla reżysera. Opuszcza on swoją rodzinę i w wieku 63 lat wchodzi w związek małżeński z 25-letnim studentem Joelem Singerem, z którym przeżyje kolejne lata i wspólnie z nim będzie tworzył filmy. „Joel przyniósł mi prawdziwą »psychiczną całość«, dając mi brakującą rzeczywistość mnie samego – pisał Broughton w *Coming Unbuttoned* – Nareszcie mogłem być w pełni własnym typem człowieka, oddając się w tym samym stopniu, co wyzwalając. Ożywiony, byłem gotów zacząć życie od nowa”<sup>21</sup>.

*Erogeny* jest filmową pochwałą miłości zmysłowej (Erosa). Radykalnej zmianie podlega tu dystans do filmowanego obiektu. Represjonowane w poprzednich filmach pragnienie daje o sobie znać w bezpośredniej ciekawości i zaangażowaniu w filmowe podglądactwo. Ciało pokazywane jest w dużych zbliżeniach, bezpośrednio skupiających się na fakturze skóry, sferach erogenych i genitaliach, które w poszczególnych ujęciach wypełniają całą przestrzeń kadru. Pomiędzy kolejnymi ujęciami następuje przedłużone ściemnienie – ciała kochanków wydobywają się z ciemności, rozświetlone zostają jasnym tłem i miękkim światłem, tworzącymi wokół nich odrealnioną przestrzeń. W kołyszącym rytmie poszczególnych rozświetleń zamiera wszelka czasowość. Dystans zostaje zastąpiony zmysłowym współodczuwaniem. Tak wydestylowane z otaczającego świata ciała w chwili erotycznego zbliżenia stają się reprezentacją całego ludzkiego gatunku, wszystkich możliwych form erotycznego zaspokojenia, uniwersalizującą afirmacją cielesności, uzupełnioną poprzez odczytany głosem reżysera poemat.

Krokiem dalej w kierunku konstruowania innego spojrzenia jest film *Song of the Godbody* (1977). Kamera skupia się na niedoskonałym, starzejącym się Broughtonie, towarzysząc mu w seksualnej stymulacji i śledząc zmiany, zachodzące w tym czasie na jego ciele. Ukazanie w zbliżeniach znamion, brodawek, zmarszczek, odbytu i siwych włosów łonowych, na których w końcu pojawia się ślad nasienia, przełamuje przynajmniej kilka społecznych zakazów, w tym tabu autoerotyzmu starszych ludzi i tabu analne. Afirmacja niedoskonałości pozwala wyłamać się poza obowiązujące kanony męskiego ciała. Powstaje pytanie, co dzieje się w momencie „złamania” spojrzenia, będącego wyrazem przyjętych w społeczeństwie norm i obostrzeń? *Song of the Godbody* pokazuje, że stwarza to szansę ukonstytuowania się innego spojrzenia i zupełnie

<sup>20</sup> Cyt. za.: ALL, op. cit., s. 342.

<sup>21</sup> J. Foley, op. cit., s. 237.

odmiennej wspólnoty patrzących. Film można tu rozumieć za Mayą Deren<sup>22</sup> jako rodzaj rytuału, wywołującego wspólnotę doświadczeń, potencjalnie prowadzącą do zmiany – zmiany spojrzenia właśnie.

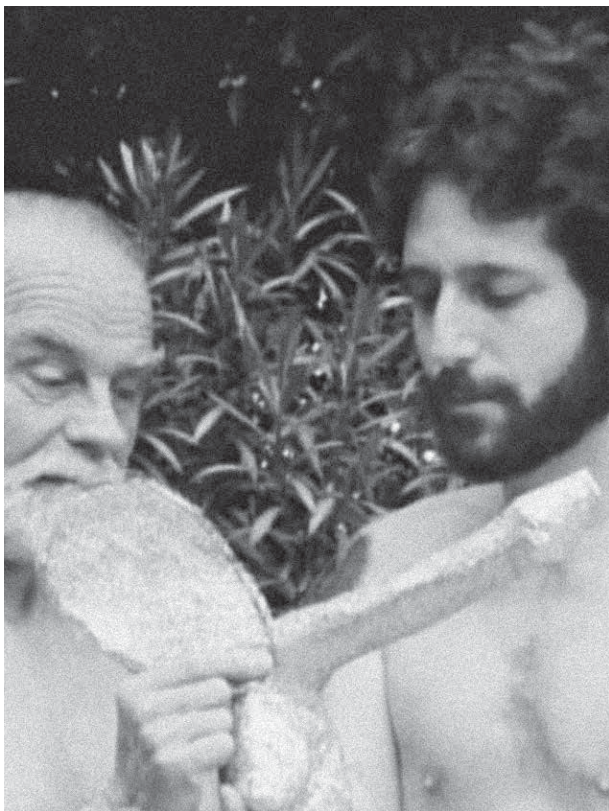
Niczym innym, jak czystą afirmacją, jest *Hermes Bird* (1979), w którym w jednostajnym ruchu wznoszącego się przed kamerą penisa dostrzec można triumf samego Broughtona-twórcy, który po okresie małżeńskiej impotencji<sup>23</sup> celebrytuje swoje ponowne odrodzenie się w nowym związku. By wyrazić zachwyt męską cielesnością, Broughton i Singer filmują erekcję za pomocą kamery używanej do rejestracji prób nuklearnych, która pozwala zarejestrować im obraz w *slow motion*, ukazując triumfalny, pulsacyjny ruch powiększającego się z podniecenia członka. Męskie przyrodzenie nie funkcjonuje tu jako fetysz, nie podlega uprzedmiotowieniu, jak rozparcelowane w zbliżeniach ciało kobiety w kinie głównego nurtu, opisane przez Mulvey. Różnica polega znów na identyfikacji. Broughton przedstawia fragment męskiego ciała i skupia na nim spojrzenie widza, jednak penis nie może stać się tu wyłącznie obiektem pragnienia. Funkcjonuje równocześnie jako podmiotowe „he”, którego dotyczy odczytywany z offu poemat. Penis w *Hermes Bird* nie jest więc fallusem, uosabiającym patriarchalną władzę, organem pacyfikującym i sygnującym w ten sposób męską dominację. Broughton przedstawia go jako coś wspólnotowego i zarazem tożsamościowego, tworząc symboliczną egzemplifikację gejowskiej społeczności, niezwykle delikatnej, „rozmiękczonej” przez odczytywaną sennym głosem autora poezję oraz zamierzone podobieństwo do wznoszącej się ku słońcu roślinie.

*Devotions* (1983) to z kolei film, który składa się z kilkudziesięciu krótkich scen, obrazujących życie gejowskich par, włączając w to sferę erotyczną, ale i spędzanie wolnego czasu czy wspólne wychowywanie dzieci. Wiele z nich estetycz-



<sup>22</sup> Por. *Ritual in Transfigured Time*, reż. M. Deren, USA, 1946.

<sup>23</sup> J. Foley, op. cit., s. 216.



nie ociera się o kampf (jak np. zabawa pokrytym srebrną folią modelem fal-lusa z przyczepionymi do niego ruchomymi skrzydełkami), ale film przede wszystkim w pogodny i zabawny sposób obrazuje gejowską wspólnotę, mityzując jej odrębność na tle reszty społeczeństwa. Warto zauważyć, że w *Devotions* nie pojawia się ani jedna kobieta (choć obecni są tu transwesty-ci); film wyraźnie wyklucza je z kręgu męskiej społeczności.

O ile *Song of the Godbody* i *Hermes Bird* mogliśmy postrzegać jako gesty mityzujące, założycielskie, mające na celu ukonstytuowanie pewnej wspólnoty społecznej (opartej na tożsamości gejów) oraz wspólnoty patrzenia, w którą włączeni zostaną również widzowie, o tyle *Devotions* gestów tych już nie potrzebuje. Broughton patrzy tu niejako „obok” heteronormatywnego porządku, a wszystko, co ujmuje w kadrze, wydaje się naturalnie pasować do przedstawionego świata. Spojrzenie kamery nie jest już wymierzone przeciwko jakiemuś

kanonowi, nie musi zawłaszczać ani pokazywać zawłaszczenia. Opowiada raczej o spełnionej utopii, w której doszło do całkowitego porozumienia. Zauważmy, że *Devotions* to „akty oddania (się)”, tak w miłosnym uniesieniu, jak i po prostu: poświęceniu się dla drugiego człowieka, bliźniego, ukochanej osoby. Ciało, które eksploruje tu Broughton, nie jest przedmiotem, ale pośrednikiem w komunikacji, która odzyskuje tu swój religijny sens w postaci komunii.

Jak pisali we wstępie do *Readera* wydawcy z White Crane Institute Bo Young i Dan Vera:

„istnieje rozróżnienie, które może i powinno być stosowane: na tych, którzy byli (i są) „artystami gejami” oraz na tych, którzy tworzą „gejowską” sztukę. James jest, w pełnym tego słowa znaczeniu, tym drugim. Nigdzie czysta, gejowska żywiołowość nie została pokazana bardziej klarownie, niż w twórczości i pisarstwie Jamesa Broughtona. Nigdzie radość życia nie została ogłoszona z większym zapałem i niemalże boską nieświadomością jakiegokolwiek formy wstydu. Głębia i mitologia gejow-

skiej miłości nigdy nie była celebrowana bardziej niewinnie i hałaśliwie; dumne odzyskiwanie „queeru” możemy zapewne przypisać właśnie Broughtonowi. Nikt nie zgłębiał pełni wymiarów pulsującego energią Erosa wspanialej, niż on w każdym napisanym słowie, w każdej klatce filmowej... w każdej chwili swojego życia. Jeśli poezja jest językiem duszy, Broughton miał w niej niezrównaną płynność. Jeśli film jest jednym z prawdziwych wkładów Amerykanów w kulturę światową, to Broughton był jego gejowskim ambasadorem<sup>24</sup>.

Broughton konsekwentnie konstruował gejowską wspólnotę patrzenia, co czyni z niego jednego z patronów ruchu emancypacyjnego, mimo że jego awangardowej twórczości daleko do poetyki kina gejowskiego. W filmach reżysera *Mother's Day* próżno szukać uprzedmiotowionego obiektu seksualnej fantazji, nawet w postaci ciał męskich. Pożądana jest tu raczej sama cielesność, która staje się płaszczyzną dla afirmacji wyzwolonej, nieskrępowanej seksualności, a tym samym witalizmu i energii życiowej (podczas gdy mechanizmy ustanawiania „obektu spojrzenia” energię tę wstrzymują i włączają ją w ogólną ekonomię). Spojrzenie Broughtona jest w tym sensie subwersywne, wywrotowe również w stosunku do „przełamania”, które miała ma myśli Mulvey. Autor buduje bowiem nową wspólnotę patrzących, która nie skupia się już na tym, by skonstruować ciało jako przedmiot władzy. Nie staje się ono towarem ani fetyszem, ale pośredniczy we wspólnotowym akcie komunikacji – w odróżnieniu od biernego i uprzedmiotowionego ciała, jako źródła autoerotycznej kompensacji.

<sup>24</sup> B. Young, op. cit., s 39-44.

### **The Avant-Garde Visions of Masculinity. James Broughton's Adventures of Body**

The aim of the paper is to describe the representations of masculinity in the works of James Broughton, an American avant-garde filmmaker and a poet, connected to the San Francisco Renaissance group. He has also played an active role in a gay movement since the '50s and became one of its icons. While analyzing Broughton's movies the paper refers to Laura Mulvey's concept of breaking the visual pleasure. The main goal of the paper is to trace changes occurring in the creation of a hero and narrator's view in relation to their hetero- or non-heteronormativity. The author concentrates on the selected films from different periods of Broughton's career, e.g.: *The Adventures of Jimmy*, *The Bed*, *The Golden Positions*, *Song of the Godbody*, *Hermes Bird*, *Devotions*. The paper argues that in Broughton's works a viewer can find a shift from the creation of a male body as a constructed object of desire, through an attempt to deal with the theme of androgyny, to the affirmation of a non-canonical male body, which becomes the basis of the gay community.