

OKIEM I UCHEM

Ostatni czarnoksiężnik zachodniego świata

MARCIN GIZYCKI

Wiek XX wydał nie tylko wojny i totalitaryzmy. Zrodził też kilku wspaniałych myślicieli i garstkę... niezwykłych dziwaków. Na przykład Ferdinanda Chevala, listonosza z małej wioski niedaleko Lyonu, który przez trzydzieści trzy lata budował własnoręcznie z piaskowca i cementu Idealny Pałac, będący skrzyżowaniem kambodżańskich świątyń i Gaudiego, albo Raymonda Roussela, autora niedocenionej w swoim czasie powieści *Locus Solus*, który jadał raz dziennie posiłek składający się z dwunastu, zawsze tych samych, dań i wymyślił system pisarski pozornie tak absurdalny, że docenić go mogli dopiero surrealiści.

Jednym z największych, a zarazem najmniej znanych ekscentryków poprzedniego wieku był niewątpliwie Harry Smith, filmowiec, malarz, muzykolog, okultysta i alchemik. Jeszcze w 1988 roku Robert Russett i Cecil Starr w drugim, uzupełnionym wydaniu ich świetnej książki *Experimental Animation* stwierdzali, że Smith to postać jak jego filmy – *złożona i owiana tajemnicą. Niewiele wiadomo o jego życiu i artystycznej drodze*¹. Nie mogąc nic od siebie powiedzieć o biografii artysty, autorzy oddali więc głos Jonasowi Mekasowi, „papieżowi” nowojorskiej awangardy filmowej.

Czy Harry Smith w ogóle istnieje? – pytał Mekas w swoich dziennikach cytowanych przez Russetta i Starr. – Czy uprawia on czarną czy białą magię? Kto będzie jego następną ofiarą? Jakie okropności szykuje on i komu?

Przez wiele lat Harry’ego Smitha otaczała mroczna i złowieszczą aura, która rodziła dziwne plotki. Niektórzy twierdzili nawet, że już dawno temu opuścił naszą planetę; ostatni alchemik Zachodniego Świata, ostatni czarnoksiężnik.

*Ale pewnego dnia zeszłego lata [mowa o roku 1964, przyp. MG] Harry Smith porzucił ciemności i wyszedł na światło. Emanowały z niego wciąż złe moce i złość. Przeklinał i szydził, ale się ujawnił. Zaczęliśmy mu się przyglądać badawczo. I ze zdziwieniem odkryliśmy, że pod brodą i przekleństwami ukrywał się miły, dowcipny i całkowicie nieszkodliwy człowiek*².

W innym miejscu swoich dzienników Mekas pisał, że żadnego festiwalu filmowego na świecie nie można traktować poważnie, jeśli nie pokazuje się na nim dzieł Smitha, a także, iż jest on geniuszem i jednym z pięciu największych żyjących filmowców³. Dlaczego więc o tak wspaniałym artyście słyszało się tak mało?

Dziś wiadomo już znacznie więcej o owym „nieszkodliwym czarnoksiężniku”. On sam jednak opuścił już rzeczywiście tę planetę na dobre.

Harry Smith wymyślał sobie różne biografie. Według jednej, powiła go na pokładzie rosyjskiego okrętu wojennego u wybrzeży Alaski carska córka Anastazja. Wedle innej, był nieślubnym, poczętym na plaży synem znanego okultysty Aleistera Crowleya. Naprawdę urodził się w 1923 roku w Portland w stanie Oregon (USA)⁴. Jego ojciec był strażnikiem w porcie, dziadek znanym masonem, a matka nauczycielką w indiańskim rezerwacie. Nic więc dziwnego, że Harry od wczesnych lat zdradzał zainteresowania kulturami północnoamerykańskich Indian. Jako kilkunastolatek rejestrował ich dialekty i muzykę. Naturalną koleją rzeczy podjął więc studia antropologiczne (na University of Washington), które jednak porzucił po pięciu semestrach. W 1947 roku przeniósł się do Kalifornii, gdzie przyjął na krótko posadę urzędniczą (jedyną stałą pracę w swoim życiu) i zawarł znajomości z przedstawicielami artystycznej i intelektualnej cyganerii San Francisco. Tu wkrótce zaczął pokazywać w jednym z klubów jazzowych swoje abstrakcyjne filmy (realizowane jakoby już od 1939 roku, chociaż brak na to dowodów), do których muzykę improwizowali Dizzy Gillespie, Charlie Parker i Telenious Monk. Malował też obrazy inspirowane muzyką jazzową i pomagał w organizowaniu pokazów filmów Kennetha Angera, Mai Deren, Gregory'ego Markopoulou, Jamesa Broughtona, Jeana Cocteau i innych filmowców awangardowych.

O filmach Smitha dowiedziała się Hilla Rebay, wielce zasłużona dla rozwoju filmu abstrakcyjnego kuratorka Museum of Non-Objective Painting w Nowym Jorku (z czasem przemienionego w Guggenheim Museum), która wcześniej pomogła między innymi Normanowi McLarenowi i Oskarowi Fischingerowi. Rebay sprowadziła młodego filmowca do Nowego Jorku i zapewniła mu skromne środki do życia i pracy, które starczyły na realizację trzech krótkich filmów i namalowanie kilku obrazów. Smith pozostał już w tym mieście, jeśli nie liczyć krótszych i dłuższych wyjazdów, do końca życia, stając się jedną z barwniejszych postaci Manhattanu, co, biorąc pod uwagę reputację Wielkiego Jabłka jako miejsca dziwaków różnego autoramentu, znaczy wiele (monologista Spalding Gray powiedział kiedyś, że jeśli ktoś myśli w Nowym Jorku, że zwariował, to powinien się jedynie obejrzeć; zawsze zobaczy się kogoś naprawdę szalonego⁵).

Tutaj zaczął pogłębiać swoje studia nad kabałą. Szybko zresztą stał się uznanym autorytetem w okultystycznych kręgach. Powiększał też swoje archiwum amerykańskiej muzyki ludowej. Rezultatem tej pasji była sześciopłytkowa antologia wydana w 1952 roku. Pomnikowa *Anthology of American Folk Music* okazała się dziełem o ogromnym znaczeniu. Przyczyniła się do renesansu bluesa i innych form śpiewanego folkloru. Bob Dylan przyznawał się, że bez niej nie byłby tym, kim się stał. Niemniej rozpoznanie dla badacza przyszło późno. Dopiero w 1991 roku, tuż przed śmiercią, Smith otrzymał specjalną nagrodę, wręczoną mu podczas rozdania Grammy Awards, za zasługi dla amerykańskiej muzyki ludowej. Wznowiona w 1997 roku antologia otrzymała dwie nagrody Grammy: w kategorii nagrań historycznych i za najlepszy tekst towarzyszący płycie, tekst pióra oczywiście Smitha.

W latach sześćdziesiątych Smith mieszkał w legendarnym hotelu Chelsea, upamiętnionym na filmie przez Andy Warhola. Zaprzyjaźnił się tam między



innymi z Godardem, Janis Joplin i Robertem Mapplethorpem, którego sława jako fotografa miała dopiero nadejść. Malował, opracowywał jakiś hermetyczny system filozoficzny, okazjonalnie podróżował w celu nagrywania pieśni indiańskich i oczywiście realizował samotnie filmy. Zaprojektował karty do tarota o nieregularnym kształcie. Gromadził także dziwne rzeczy, na które nie wiadomo skąd brał pieniądze. Kolekcjonował indiańskie patchworki i ukraińskie pisanki wielkanocne. Posiadał największy podobno na świecie zbiór papierowych modeli samolotów, który przekazał National Air and Space Museum. Powiedział kiedyś: *Może przyszłość wykaże, jaki jest właściwy sens posiadania tych wszystkich zgnitych jaj, koców, seminolskich patchworków, na które nigdy nie spojrzałem, i płyt, których nigdy nie słuchałem. Myślę jednak, że da się to jakoś wytłumaczyć, jak każdą inną pasję, jak każdy inny rodzaj studiów* ⁶.

Uważał się za światowego eksperta od figur ze sznurka przeplatanego między palcami. Na okładce jednego z numerów „Film Culture”, organu nowojorskiej awangardy filmowej, widać go zresztą prezentującego swoje umiejętności w tej dziedzinie ⁷.

Lata sieden-dziesiąte upłynęły Smithowi głównie na realizacji jego największego, wymagającego czterech ekranów, projektu filmowego *Mahagonny* inspirowanego *Operą za trzy grosze* Brechta i Weilla (141 minut) ⁸. W następnej dekadzie, wyraźnie już zmęczony i schorowany, pomieszkiwał u przyjaciół, między innymi Allena Ginsberga, korzystając z ich hojności. Założył własne wydawnictwo The Smith, w którym wydał przynajmniej jedną książkę: *Słowo i to, co za nim. Czterej kosmologowie literatury: Dick Higgins, Richard Morris, Donald Phelps, Harry Smith* ⁹. W 1988 roku został rezydentem uczelni o nazwie Naropa Institute w Boulder w stanie Colorado, miejscu zamieszkania innego ważnego filmowca podziemnego Stana Brackhage'a, gdzie otrzymał pomieszczenie na swoje bezcenne zbiory, a w zamian zobowiązany był do prowadzenia dość nieformalnych zajęć ze studentami. Mniej więcej w tym samym czasie otrzymał też stypendium od legendarnej grupy rockowej Grateful Dead, które po śmierci Smitha pozwoliło też na skatalogowanie jego archiwum.

Boulder nie było jednak miejscem dla „ostatniego alchemika Zachodniego Świata”. Dzisiejsi czarnoksiężnicy nie potrzebują bowiem odludnych zamków, lecz zgielku Nowego Jorku. Po otrzymaniu nagrody Grammy Smith ociągał się z powrotem do Colorado. Umarł w swoim ulubionym Chelsea Hotel w listopadzie 1991 roku. Mało kto wiedział, że był biskupem kościoła Gnostica Catholica powołanego przez organizację Ordo Templi Orientis. Mało kto pamiętał, poza najgorliwszymi czytelnikami „Film Culture”, że był również filmowcem. Przyjaciele zapamiętali go jako małego, gderliwego i kłóliwego gnoma, który pod maską sarkazmu ukrywał gołębie serce.

O swoich filmach Smith mawiał, że *robi je Bóg; ja jestem tylko jego medium*. Sentencję tę wypisał nawet na jednym ze swoich rysunków, ujmując ją w kształt przypominający fallusa ¹⁰. Rozumiał przez to, że jego proces twórczy opierał się na automatyzmie. Ale automatyzm Smitha miał rodowód dłuższy niż surrealistów, wywodził się nie tyle z Freuda, co z myśli Wschodu. Warto tu przypomnieć Paula Klee, który artystę przyrównywał do pnia przewodzącego soki od korzeni do korony. A metafora ta z kolei, jak dowodzi Herbert Read ¹¹, zdradza pokrewieństwa

z filozofią dalekowschodnią, bliską przecież Smithowi, wyrażoną między innymi w znanym mu zapewne wierszu poety Lu Dzi: *A co do współdziałania bodźca i reakcji / kanału, co przepustem bywa i zaporą / nie można im zapobiec, kiedy przychodzą*¹². Nawiasem mówiąc, ci co znali malarstwo Smitha, a uważał się on przede wszystkim za malarza, porównywali je często z twórczością Klee.

Pierwsze filmy Smitha były krótkimi abstrakcjami, często, jak się rzekło, inspirowanymi jazzem, chociaż w późniejszych latach autor wyświetlał je z muzyką Beatlesów. Malowane były bezpośrednio na taśmie za pomocą oryginalnej metody, odmiennej od techniki pionierów kina bezkamerowego, McLarena czy Len Lye'a. Polegało to na zakrywaniu partii klatki taśmą samoprzylepną lub tłuszczem, niczym szablonem, i nakładaniu farby na partie niezabezpieczone. Później interesujące abstrakcyjne efekty Smith uzyskiwał filmując światła i rzeczywiste obiekty w ruchu. Z czasem jednak zwrócił się w stronę kolażu bliskiego Maksa Ernsta.

Metodą animowanego kolażu zrealizował swój bodajże najważniejszy film, znany między innymi pod tytułem *Niebo i Ziemia – opowieść magiczna* (*Heaven and Earth Magic Feature*, ukończony około 1961; Smith w zasadzie nie tytułował swoich filmów, tylko je numerował – tytuły nadawali przyjaciele). Twierdził, że poświęcił mu dwadzieścia lat swojego życia. Nie sposób opowiedzieć treści tego głęboko symbolicznego utworu ani odcyfrować jego wszystkich ukrytych znaczeń. Można by go co najwyżej opisać, scena po scenie, ale wymagałoby to dużo miejsca, bowiem film liczy sobie 66 minut. Na początku ukazana jest kobieta siedząca na fotelu ginekologicznym, który zaczyna się wznosić wyżej i wyżej, trochę jak krzesło fryzjerskie w niezapomnianej scenie *Dzisiejszych czasów* Chaplina. Potem zaczynają się dziać dziwne rzeczy.

Carol Berge, która uczestniczyła w pierwszych pokazach tego dzieła (nazywając je notabene *Heaven Hell – Niebo Piekło*), napisała, że jest ono jak *I Ching*, można je oglądać tysiąc razy, żyć z nim i ciągle się czegoś z niego uczyć¹³. Film ten niewątpliwie rzucał wyzwanie utartym wyobrażeniom o filmie animowanym, nie tyle ze względu na zaszyfrowane przesłanie, co niezwykłą powolność narracji i powtarzalność zdarzeń. Podczas pokazu zorganizowanego przez Film-makers Cinematheque z trzystu widzów na sali do końca projekcji (wzbogaconej też, co prawda, o filmy krótkie) dotrwało ledwie sześćdziesięciu, co i tak należy uznać za sukces. Za wychodzącymi z kina Smith krzyczał: *A idźcie sobie, popieprzeńcy! Następnym razem, jeśli będziecie mieć szczęście, zobaczycie to w muzeum!* Później dodawał: *Za jakieś dwadzieścia lat ludzie to docenią!*¹⁴. Była to, jak na niego, i tak łagodna reakcja. Przy innych podobnych okazjach zdarzało się, że w złości niszczył co popadnie, nawet specjalną aparaturę do projekcji własnych filmów¹⁵.

Czas okazał się bardziej łaskawy dla *Nieba i Ziemi*, niż Smith przypuszczał. Minąć musiało co prawda więcej lat niż dwadzieścia, ale za to film ten jest dziś dostępny na kasetach (co prawda w czarno-białej, pozbawionej efektów specjalnych wersji) i cieszy się statusem dzieła kultowego.

Czy dla podobnych Harry'emu Smithowi ekscentryków będzie jeszcze miejsce w obecnym stuleciu? Czy znajdą się dla nich nisze w świecie niechętnym odmiencom, świecie rozdartym między zrównującą wszystko macdonaldyzacją i jej rewersem – nacjonalizmami wszelkiej maści i ksenofobią?

MARCIN GIŻYCKI

- ¹ Robert Russett i Cecile Starr, *Experimental Animation. Origins of a New Art*, New York 1988, s. 137.
- ² Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema 1959-1971*, New York 1972, s. 181.
- ³ Tamże, s. 194, 418.
- ⁴ Wiadomości biograficzne czerpię z: Rani Singh (red.), *Think of the Self Speaking. Harry Smith – Selected Interviews*, Seattle 1999 oraz Paola Iglori (red.), *American Magus Harry Smith: A Modern Alchemist*, New York 1966.
- ⁵ Spalding Gray, *Swimming to Cambodia*, New York 1992, s. 12.
- ⁶ Cyt. za: P. Iglori, dz. cyt., s. 230.
- ⁷ „Film Culture” 1965, nr 37.
- ⁸ Związek tego skomplikowanego, łączącego normalne zdjęcia filmowe z animacją, filmu z dziełem Brechta i Weilla polegał na wykonywaniu w *Mahagonny* wycień numerologicznych dokonanych na libretcie *Opery*.
- ⁹ Dick Higgins, Richard Morris, Donald Phelps i Harry Smith, *The Word and Beyond. Four Literary Cosmologists*, New York 1982.
- ¹⁰ Rys. reprodukowany w: P. Iglori, dz. cyt., s. 2.
- ¹¹ Herbert Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, s. 18.
- ¹² Cyt. za: tamże, s. 17.
- ¹³ Carol Berge, *The Work of Harry Smith. Dialogue Without Words*, „Film Culture”, 1965, nr 37, s. 2.
- ¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 2 i 3.
- ¹⁵ Film *Niebo i Ziemia*, w oryginalnej autorskiej wersji, wymagał specjalnego ekranu z malowaną bordiurą, gramofonu i dodatkowego projektora do slajdów, które uzupełniały obraz filmowy. Tylko sam autor potrafił tę maszynię obsługiwać.

