




**Rafał Szczerbakiewicz**

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0002-3506-1669>

## **Down Eros, Up Mars! Postmęskość w filmach Williama Wylera**

### **Down Eros, Up Mars! The Post-masculine in William Wyler's Films**

**Abstract:** The article speaks to the deconstruction of men's images in William Wyler's films. One may observe a different paradigm of what is male in the said director's pacifist trilogy. The alternative masculinity utopias constructed therein are quite awe-inducing due to their emancipatory scope. *Friendly Persuasion* (1956), *The Big Country*, and *Ben-Hur* (1959) are films depicting not only the fight against patriarchal stereotype, but also reaching beyond the restrictions of heteronormativity. The libidinal coordinates of the narratives are in sync with biopolitical status of modernity. Surprisingly enough, at the heart of Hollywood some brave cinematic post-masculine projects were developed.

**Keywords:** William Wyler, masculinity in cinema, homosexuality in film, ideology in cinema, biopolitics

### **Autor z Alzacji (wstęp)**

Jakie wizerunki płci społecznej mężczyzn przedstawiano w klasycznym Hollywood? Konsekwencje kodeksu Haysa objęły aspekty tabuoidalne reprezentowania płci na ekranie (BYARS, 1991; GREEN, 1998; DOHERTY, 1999; LEFF, 2001). Próbowano obchodzić ograniczenia, ale nie były to ryzykowne praktyki. Filmy stawały się interesujące, gdy ich twórcy poszukiwali wbrew schematom. W latach trzydziestych XX wieku studia filmowe w Hollywood zostały zasilone falą emigrantów – twórców usuniętych z III Rzeszy z powodów rasowych. Prace tych liberalnych twórców kina autorskiego były sprzeczne ze schematyzmem „fabryki snów”. Wpływ tych prac na amerykański film był nieprzewidzianą konsekwencją represji cenzorskich.

William Wyler, twórca filmowy żydowskiego pochodzenia, uciekł z Europy z lęku przed niemieckim antysemityzmem. Wylera zaliczano do ekskluzywnej kategorii autorów ekranu dzięki André-Bazinowi, ojcu pojęcia „la politique des auteurs”, i środowisku Cahiers du Cinema (MILLER, 2013, s. 1). Sam Wyler mawiał: „Nie jestem autorem moich filmów i nie ma potrzeby używania fantazyjnego francuskiego słowa *auteur*, chociaż jestem jednym

z niewielu reżyserów, którzy potrafią je poprawnie wymówić” (WYLER, 2009, s. 66)<sup>1</sup>.

Wylera drażniły postacie ekranowych mężczyzn. Żonglował on tematem męskości w kontekście emancypacji kobiet. W swoich wczesnych obrazach filmowych budował portrety zbuntowanej kobiecości. Jej ucieleśnieniem była Betty Davis – „aktorka Wylera”. Problem męski w filmach tego reżysera ujawniał się, gdy szkicował on tło więzienia patriarchy (na przykład w *Jezebel*, 1938, *Lisim gnieździe*, 1941). Takie ujęcia tematu zapowiadały zainteresowanie filmów Wylera tworzeniem portretów męskości.

W trakcie wojny Wyler nakręcił dokument o amerykańskich lotnikach *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1944). W mundurze i z kamerą uczestniczył w bombardowaniach Niemiec na pokładzie samolotu B-17. Obserwacja jego załogi wzbudziła w Wylerze refleksję, że pozycja walczących „rycerzy” jest ideologicznie fałszywa.

Po wojnie reżyser nakręcił fabułę o wojennej traumie *Najlepsze lata naszego życia* (1946). Nie interesował go spektakl wojny, ale jej skutek społeczny – w tym ujęciu postwojna to piętno ciała cierpiącego po amputacji, depresja postwojowników (ZIMMERMAN, 2003, s. 114). W filmie odwrócone zostały tradycyjne role – kobiety są decyzyjne w przywracaniu niepełnosprawnym mężom utraconej pozycji, zagrożonej męskości i seksualnej sprawności (EBERWEIN, 2007, s. 14). Uwagę zwraca jedna scena – subwersywnie odważna: bezręki żołnierz czyści karabin metalowymi protezami rąk ruchami w górę i w dół. Kontekst pourazowej impotencji bohatera wskazuje, że to analogon masturbacji – karabin – jest fetyszem, zastępuje niemożliwy wzwód (EBERWEIN, 2007, s. 79). Obserwacja deterioracji męskości jest uderzeniem w epicki etos Hollywood. Temat zasadności zabijania był jednak niemożliwy do podjęcia – dla kapitana Wylera było za wcześnie, by rozliczyć własne urazy.

### **Altermęski Monty**

Pierwszy obraz męskiej tożsamości alternatywnej w twórczości Wylera pojawia się w odniesieniu do literatury. *Dziedziczka* (1949) jest adaptacją adaptacji – Wylera zainteresował bowiem *Dom na placu Waszyngtona* Henry’ego Jamesa w teatralnej przeróbce Ruth i Augustusa Goetzów. W filmie skupia uwagę kreacja postaci upokarzanej przez mężczyzn Katarzyny (Oscar dla Olivii de Havilland). Gdy upokorzenie kobiety sięga zenitu, zaczyna ona snuć „intrygę zemsty” na ojcu i kochanku, co powoduje, że współczucie widza zostaje przeniesione z niej na prześladowcę – jej ojca. Okrucieństwo córki objawia się w jej mściwości jako „męskim” działaniu:

1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w tekście – R.S.

„Doktor Sloper upodabnia się do Leara, człowieka, przeciw któremu bardziej zgrzeszono niż on sam grzeszył, i sąd taki popiera epoka, która zasadniczo dąży do przywrócenia władzy patriarchy, nawet jeśli uznaje jego omyłność” (RIVKIN, 2002, s. 161).

Agnieszka Holland zakwestionowała taką maskulinizację postaci dziedziczki ze sztuki Jamesa. W feminizującej adaptacji z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zaakcentowała kobiecą integralność bohaterki. W filmie Wylera Katarzyna płaci za wolność – cenę stanowi uszkodzenie integralności jej tożsamości. Jest „męska”: „Mogę być bardzo okrutna. Nauczycieli tego moi mistrzowie” (WYLER, reż., 1949). Film mówi o niszczącej intruzji patriarchalnych wzorców, o destrukcji kobiecej psychiki przez męskie źródła siły. Puste miejsce, „luka” w represjonowanej dziewczynie zostaje wypełnione negatywną treścią: „męskim” dyskursem zemsty. Film kończy się ironicznym obrazem dziedziczki – kobiety bogatej i niekochanej, ale odpornej na roszczenia męskiego świata dzięki jego tarczy. Katarzyna haftuje. Katarzyna nie przerwie i nie wpuści kochanka desperacko stukającego do drzwi: „W ostatnim ujęciu kończy robótkę. Treścią pracy jest wysyty alfabet, który sugeruje, że Katarzyna została na starcie edukacji i nie zaczęła nawet układać własnych, suwerennych słów” (CHANDLER, 2002, s. 183). Wcześniej Wyler portretował silne i niezależne kobiety. W *Dziedzicze* pokazał kobiecość wypartą przez męskość; taka kobiecość stanowi cenę pozornej emancypacji.

Konstruując przemianę Katarzyny, Wyler kontrapunktował ją obrazem kochanka. Zmienił jego literackie motywacje bezwzględego adoratora. Ale też przebudował *gender* powieściowego Morrisa Townsenda, który w książce jest dopełnieniem przemocy ojca bohaterki. Reżyser uważał, że rozwiązania zastosowane przez Jamesa sugerują głupotę Katarzyny. Jej kobieca uległość wobec bezczelnego manipulatora powoduje, że nie sposób traktować ją poważnie. Osłabiając „męskość” chłopaka, reżyser budował *suspens* (WYLER, 2009, s. 65).

„Times” pisał o „zmiękczeniu” męskiego charakteru w filmie Wylera: „konflikt staje się bardziej procesualny [...], konfrontacje są mniej intensywne [...], co umożliwi większą intymność” (cyt. za: HERMAN, 2015). Reżyser poczuł się wywołany do tablicy taką recenzją. W „New York Herald Tribune” nazwał *Dziedziczkę* eksperymentalnym odejściem: „Wierzę, że emocje i konflikty między dwojgiem w salonie mogą być równie ekscytujące jak strzelanina, a nawet bardziej. Od kilku lat chciałem nakręcić film z celowo spowolnionym procesem rozwoju postaci w dramatycznym konflikcie, a nie szybką fabułą w spektakularnej akcji. W *Dziedzicze* zobaczyłem okazję do stworzenia studium interesujących osobowości” (cyt. za: HERMAN, 2015).

Jak to wyglądało w praktyce? Rolę Morrisa Townsenda powierzone Montgomery’emu Cliftowi, który z czasem zasłynął z odgry-

wania ról mających na celu dekonstrukcję męskich stereotypów na ekranie. Angaż czynnego homoseksualisty był kontrowersyjny. Ale Wyler, jak jeszcze zobaczymy, preferował gejów na ekranie. Kreacja Clifta jest subtelna i niejednoznaczna w intencjach. Podkreślona została empatia bohatera dla Katarzyny, wspólnota ich zainteresowań. Osią „miękkości” jest cielesność aktora: „Wyler pokazuje Morrisa Townsenda jako mężczyznę diabolicznie przystojnego – tak przystojnego, że nawet nim go zobaczymy na ekranie, widzimy, jak Katarzyna patrzy i słucha, zanim ten wejdzie w kadr. Żywa ekspresja jej twarzy ilustruje uległość wobec piękna, a zarazem lęk przed nim, co zaskakuje, ale tylko do chwili, gdy w końcu widzimy źródło emocji i rozumiemy, dlaczego ona czuje to, co czuje” (KRAUSS, 2014, s. 106). Nowy wzorzec piękna – nie Gary Cooper, nie James Stewart. W biseksualnym i androgynicznym uroku Clift przypomina nienormatywnego Cary’ego Granta. Nie jest amantem imponującym fizycznością. Zdobywa oczami, twarzą (ANDEREGG, 1979, s. 155). Katarzyna reaguje na tę (nie) męską odmienność.

Ubrany w dziewiętnastowieczny strój aktor czuł się niepewnie. Nie umiał odegrać dawnej etykiety. Wyler pomysłowo wykorzystał „rozlazłość” sposobu bycia Clifta. Monty był w porównaniu do dawnych wzorców uderzająco niemęski. Właśnie te cechy aktora pozwoliły Wylerowi odmienić literacki pierwowzór. Przysłużyły się temu anachroniczne szczegóły dwudziestowiecznej afektywności aktora. Gdy Goetz przerabiał swą sztukę na potrzeby scenariusza, wspominał: „Monty był cały nowoczesny [...] Wyjaśniałem: »Chcę, by [Monty – R.S.] przynajmniej starał się zachować powierzchowność dziewiętnastego wieku. Ma okropny chód. Nie daję rady«. Willy rozmyślał: »Dobrze, chyba wiem. Dam mu lekcje tańca«. I zaangażował nauczyciela. Kazał mu [Monty’emu – R.S.] brać lekcje każdego popołudnia przez trzy tygodnie” (cyt. za: HERMAN, 2015).

Kontaminacja dawnej prezencji i nowoczesnej ekspresji intryguje właśnie w scenie tańca. Niemęski Morris patrzy z zainteresowaniem na Katarzynę, a my nie pojmujemy jego ciekawości. Wobec akcentowanej „skromności” urody Katarzyny nie podejrzewamy przesłanki seksualnej. Z kolei efebiczne piękno Morrisa kłóci się ze schematem podrywacza i oszusta: „Siła ujęcia polega nie tyle na tym, co Wyler mówi o Morrisie, który jest niebywale uroczym młodym mężczyzną, ile raczej na tym, że pokazuje reakcję Morrisa na Katarzynę poza jej spojrzeniem. Efekt jest niepokojący, pobudzający, w żaden sposób nie zaspakaja ciekawości motywów Morrisa” (ANDEREGG, 1979, s. 157).

Todd W. Reeser zwraca uwagę, że męskość w jej pierwotnej pozycji, czyli przeciwstawiona kobiecości, ma tendencję do konstytuowania się jako kategoria nieoznaczona. Jest w tym analogia do przeciwstawiania sobie heteroseksualności i homoseksualizmu

(REESER, 2010, s. 8). Ten fundamentalny truizm badań nad męskością dotyczy także filmów Wylera. Jego filmowe gry wymiennych sfer znaczącego między postaciami męskimi i kobiecymi przypominają studia *gender*. Zaczynają się nie od męskości (bo ta funkcjonuje jako norma), ale od kobiecości, od konstruktów płci, które różnią się (ze względu na rasę, klasę, płeć) od tego, co uważano za męskie.

Jeśli Reeser sugeruje, że męskość jako konstrukt społeczny jest podobna do ideologii, to rozumie męskość jako zestaw przekonań, których ludzie doświadczają jako zwykłych i autentycznych. Społeczna większość uważa ideologiczne dyskursy męskości za coś oczywistego, część męskiej fizjologii (REESER, 2010, s. 20–21). Wyler to kwestionuje. Pokazuje, że konstrukt męskości jest przygodny – podlega przemianom światopoglądowym. Monty na ekranie jest ilustracją wewnętrznej sprzeczności męskich wizerunków. Nadrzędność męskości jest możliwa dzięki jej nieoczywistości. Homoseksualny uwodziciel kobiet już jest do pomyślenia. Skoro męskość funkcjonuje sama, na własnych warunkach, to wchodzi w relację z różnicą, z „niemęskimi” częściami ideologii (REESER, 2010, s. 41). Innymi słowy, męskości nie ma bez istnienia tego, co rzekomo niemęskie. Logiczne jest, że ktoś działający w obrębie hegemonicznej konstrukcji płci uczy się pragmatycznego użycia tego, co „niemęskie”. Męskość jest wyuczona i nabyta, a odbierana jako „spójna” i kompletna. Stąd niepostrzeżenie wchłania elementy zewnętrzne. Rewizjonistyczny wizerunek Morrisa był pierwszym w Hollywood obrazem postmęskim: jego niespójność była atrakcyjna zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet.

### **Nie jestem pacyfistą, ale lubię kwakrów**

W latach pięćdziesiątych reżyser powrócił do kwestii traumy żołnierzy z *Najpiękniejszych lat naszego życia*. Nekropolityka militaryzującej się Ameryki i geopolityka zimnej wojny skłoniły go do realizacji tzw. trylogii pacyfistycznej. Jej inwencyjność w konstruowaniu alternatywnych utopii postmęskości budzi szacunek przenikliwością i odwagą. Pierwszą częścią tryptyku jest *Przyjacielska perswazja* (1956) – quasi-western będący dekonstrukcją mitu wojny secesyjnej. W sytuacji bratobójczego konfliktu, którego tłem jest stosunek do wolności, Wylera interesują kwakrzy i ich dylemat: imperatyw odmowy stosowania przemocy. Bohater filmu będącego adaptacją książki Jessamyn West zmuszony jest do udziału w wojnie. Okoliczności stają się dla mężczyzny unikalnym testem weryfikującym wyznawane wartości. Reżyser bronił się przed kwalifikowaniem go jako pacyfisty. Latał B-17 i uzasadniał na taśmie filmowej konieczność prowadzenia wojny. „Nie dla tego interesuje mnie ten projekt. [...] film mówi, że zbawienie to

nie masowy towar. Mówi, że ocalasz lub tracisz swą duszę jako jednostka. Jeśli nam się udało, ludzie po wyjściu z kina nie powiedzą: »co z tego?«. Powiedzą: »Ten facet miał odwagę. Zrobił, co uważał za słuszne« (SINYARD, 2013).

Wylera interesuje relacja pacyfizmu i wolności – „migotliwego” fundamentu kultury Zachodu. Walczył w realnym konflikcie, bo uznał, że musi czynnie sprzeciwić się faszyzmowi. Ale to nie znaczy, że pojmował pacyfizm jako błąd w obliczu intensyfikacji zła. Kwaków i ich wiarę pokazał na ekranie jako powidok naturalnej moralności w świecie zbrutalizowanej nekropolityki, ślad przyzwoitości ludzkiej natury. W czasie, gdy Ameryka znajdowała się w centrum zimnowojennego konfliktu, zainteresował się radykalną prozą krytykującą imperializm. Rozważał sens przemocy, gdy amerykańska biurokracja wyznaczała sobie rolę żandarma strzegącego fantazmatu liberalnej demokracji. Myślał o wolności sumienia w obliczu kryzysu, gdy Hollywood ulegało politycznej presji maccartyzmu.

Wyler nie był na „czarnej liście” Hollywood, ale jako liberał uznawany był za sympatyka tzw. komunistów. Kwakrowie ich przypominają, wzorują się bowiem na etosie pierwszych chrześcijan: „Wyler był poruszony moralną siłą ludzi przywiązanych do swojego głęboko zakorzonego światopoglądu w obliczu zamętu historii. Dla niego wybór pomiędzy dobrem a złem, słusznym a niesłusznym, działaniem a biernością rzadko okazywał się prosty [...]. Złożoność pacyfistycznego wyboru jest intensywniejsza na tle wojny albo właśnie w filmach, które opowiadają o ofiarach wojen” (SINYARD, 2013).

Oglądając film, można pomyśleć, że Wyler śmieje się z kwaków. Tymczasem używa on konwencji komediowej, bo opowiada o grotesce: „słabych” kwakach postawionych w sytuacjach rywalizacji i agresji. Western miesza się z konwencją kina rodzinnego. Cywilizacja wstrzemięźliwości pozwala na obserwację utopianistycznych konsekwencji odmowy agresji. W tej historii – podważenia wierności sobie oraz doświadczenia sprzeczności wiary i życia – Wyler sympatyzuje z moralnym relatywizmem. Pokazuje ambiwalencję prawości w biopolis poprzez: „kwaków rozdartych między przekonania religijne a imperatywem obrony rodzinnych domów [...]. Mimo że film Wylera bywał opisywany jako hołd dla pacyfizmu, to jednak jego dramatyczne kadry [...] uparcie kwestionują wartość pacyfizmu jako realnej ideologii dzisiejszego świata. Sielankowy nastrój filmu odzwierciedla upodobanie Wylera do stylu życia rodziny Birdwellów. Ale reżyser przywołuje ten nastrój w taki sposób, by sceny te pełniły rolę fantazmatyczną. Mówiły o marzeniu, a nie realistycznym portrecie egzystencji” (MILLER, 2013, s. 341).

Wyler chętnie opowiadał o tym, jak konstruuje postaci w swoich filmach. Był zafascynowany dialektyką między naturalnym

instynktem a uzurpacjami superego wyznawcy: „Temat kwakrów był delikatny, więc próbowaliśmy potraktować go lekko. Pokazaliśmy, że istnieją różne odcienie bycia kwakrem, tak jak istnieją różne odcienie w każdym wyznaniu i społeczeństwie” (WYLER, 2009, s. 20). Gary Cooper okazał się najcelniej dobranym rekwizytem w biopolitycznej przypowieści o urojeniowej, trybalnej mitologii mężczyzn. W *Dziedzicze* reżyser atakował przemoc męskiego *gender*, kusząc widza pięknem Clifta. W *Przyjacielskiej perswazji* wyzwaniem było obsadzenie hipermęskiego Coopera (archetyp szlachetnego kowboja, sprawiedliwego szeryfa) w roli miłującego pokój Jessa Birdwella. Widz obserwuje bohatera toczącego wewnętrzny bój. Jess czuje się rozdarty między „naturą” i Pawłową *agape*. Komizm ilustruje profanacyjne praktyki; zabawa (rywalizacja z sąsiadem w wyścigach zaprzęgów przed niedzielnym nabożeństwem) staje się wentylem nadmiaru męskiego testosteronu. Nadmiarowa cielesność Coopera informuje nas o wewnętrznej walce jego postaci. Pozornie pasywny bohater robi wrażenie, jakby miał wybuchnąć. Sprzeczności zachowania pokazują męskość w kryzysie. Po wojnie w Ameryce ten kryzys wyrażały niesymetryczne kulturowo objawy. W kulturze wysokiej – teatr Tennessee Williamsa, w kulturze popularnej – aktorstwo Montgomery’ego Clifta i Marlona Brando, w mediach – magazyny o kulturystyce, a społecznie na przykład rosnąca w siłę gejowska subkultura. „Każde z tych zjawisk ilustruje, w jaki sposób [...] amerykańska męskość stała się młodsza i atrakcyjniejsza estetycznie, a przy tym niejednoznaczna seksualnie. Pomimo represyjnego konstrukt społeczeństwa [...] artefakty tych czasów ujawniają migotliwe, często mylące przesłania” (KRAUSS, 2014, s. 8).

Stary Cooper bronił się przed rolą. Nie wierzył, że ją udźwignie, skoro tak ewidentnie była sprzeczna z jego wizerunkowym stereotypem. Wyler sądził, że Cooper miał problem z graniem pacyfisty. Lękał się, że nie zaakceptują tego fani aktora. Uważał, że Gary właśnie z powodu lęku o swą inscenizowaną męskość zagra rolę życia. „Coop [...] był dobrym komediowym aktorem. Rewelacyjny partner do współpracy z reżyserem, ponieważ miał bardzo subtelne i autoironiczne reakcje. Był człowiekiem, który potrafił być łagodny bez bycia słabym i który był silny bez bycia twardym. Niezwykła rzadkość” (WYLER, 2009, s. 30).

Reżyser wyczuwał niespójność kreacji ekranowej Coopera i jego realnej emocjonalności. Rozmawiając z autorką opowiadań, Gary zwierzał się z wątpliwości: „Chciałbym zagrać tę rolę. Ale nie wiem, czy dobrze zagram kwakra?” (HERMAN, 2015). Na kolejnym spotkaniu Cooper chciał wiedzieć, czy jego postać jest aktywna, gdy sytuacja wymaga działania. „Ależ tak, aktywna” – odpowiedziała mu West. „Czyli?” – „Aktywnie powstrzyma się” – wyjaśniała pisarka. – „Dostarczysz publiczności odświeżający ob-

raz powstrzymującego się silnego mężczyzny” (HERMAN, 2015). O tych samych dylematach opowiadał Wyler. Mówił o męskim instynkcie gry Coopera. Aktor nie rozumiał scen obcych mu kulturowo, dalekich od konwencji westernu. Ale wyszedł z nich obronną ręką dzięki temu, że miał dystans do siebie: „Główny bohater *Przyjacielskiej perswazji* odmawia walki [...], dochodzi do chwili próby, gdy sięga po rewolwer i go nie używa. Jessamyn West [...] powiedziała mu: »Robisz coś. Opierasz się bardzo silnej pokusie – opierasz się pokusie walki«. To jest sedno, w niektórych wypadkach jesteś czymś więcej niż człowiekiem tzw. akcji. Zrobienie czegoś, sięgnięcie po broń, ale nieużycie jej w sytuacji, gdy bronisz własnego życia, jest oznaką większej siły niż zabicie wroga. O to tu chodzi!” (WYLER, 2009, s. 138).

Biowładza wymusza walkę. Fizyczna siła Coopa legitymizuje jego wolę wstrzymania przemocy. Aktor jest ucieleśnieniem tej przemocy, bo widać, że choć z trudem, unika jednak agresji. Uosobia determinację, która dzięki wierności zasadom wygrywa z jego wewnętrznym wojownikiem. Ale zwycięża też dlatego, że nie broni się przed instynktem. Rozumie ducha rywalizacji. Zwycięża, bo cechuje się odrobiną uporą, który równoważy wyidealizowany etos kwakra. Prywatne zwycięstwo nad męskim superego z jednej, a dewotą z drugiej strony było utopią płci Wylera – uciekiniera z Europy<sup>2</sup>.

Współscenarzysta filmu Michael Wilson znajdował się na niesławnej „czarnej liście” Hollywood i Wyler nie mógł wymienić jego nazwiska jako współtwórcy. Zdecydował się na wyjazd z filmem do Europy. Zgłosił *Przyjacielską perswazję*, odrzucaną w Ameryce, do stawki konkursu w Cannes w 1957 roku. Film stawał w szranki z silną konkurencją: *Siódmą pieczęcią* Ingmara Bergmana, *Kanałem* Andrzeja Wajdy i „emigracyjnym” (także z powodu maccartyzmu) *Tym, który musi umrzeć* Jules’a Dassina. Złota Palma dla Wylera była zaskoczeniem. Na pewno filmowi pomogła *l’affaire Wilson*. O trudnej sytuacji scenarzysty filmu wypowiedziała się oburzona gildia pisarzy francuskich (PRIME, 2014, s. 73). Ironicznie „biolityczny” epilog dopisała polityka. Trzy dekady później, u zarania epoki „głastności”, Ronald Reagan – konserwatywny polityk i aktor, którego Wyler osobiście nie znosił – zabrał kasetę z filmem *Przyjacielska perswazja* do

<sup>2</sup> W kontekście filmu Wyler wspominał swe podzielone niemiecko-francuskie dzieciństwo w Alzacji: „Nie tylko dziecko na wojnie jest przerażającym powszechnym obrazem, ale też dziecko w sytuacji, w której jego lojalność jest dzielona [...]. Patriotyzm i machanie flagami. Widzimy tutaj paradujących z flagami, setkami flag, ale i w Związku Radzieckim, i w nazistowskich Niemczech. Tam, gdzie dorastałem, tak było. Słyszałem jedną prawdę w szkole, a drugą w domu. Niektórzy byli po tej stronie, a ci, którzy byli po drugiej, nie byli przecież zdrajcami. Jeden sąsiad był po naszej stronie, inny sąsiad po drugiej. Nie wszyscy machali tą samą flagą, dobrą czy złą” (MADSEN, 2015).



Moskwy. Podczas oficjalnej kolacji podarował kasety Michaiłowi Gorbaczowowi, a część toastu poświęcił wyjaśnieniom: „Film ma rozmach, majestat i patos. Pokazuje nie tylko tragedię wojny, lecz także problemy pacyfizmu, szlachetność patriotyzmu i wagę umiłowania pokoju” (cyt. za: HERMAN, 2015). Gdy „New York Times” przedrukował słowa prezydenta, Wilson w liście do redakcji wskazywał niestosowność wypowiedzi Reagana i jego hipokryzję. Scenariusz pisany przez tzw. Commie został przejęty jako ideologiczna broń wymachującego szabelką, skrajnie konserwatywnego polityka, który kiedyś robił karierę na demonizacji „lewaków”. Wilson mówił o uldze, iż Wyler nie dożył wstydlivej sytuacji. Przypominając moralny dylemat pacyfistycznej rodziny zmagającej się z przemocą, wskazywał, że analogiczną przemocą jest polityka Reagana (zob. HERMAN, 2015).

### **Kowboj, który nie jest „straight”**

Wyler skarżył się, że odgrywa rolę wyrobnika w „niemym” Hollywood, gdy „taśmowo” realizował westernowe narracje. Cierpiał z powodu konieczności powtarzania schematu. „Wszystkie [postacie – R.S.] zachowywały się zgodnie z jakimś wzorcem. Była jedna dobra postać i inna zła postać. Te złożone postacie są interesujące. To one i ich nieprzewidywalność dają aktorom okazję do stworzenia kreacji. Pozytywne cechy mięśniaka albo słabości pozytywnego bohatera. Oto co jest interesujące w postaciach. Jeśli bohater jest jednoznaczny [straight], całkowicie pozytywny lub całkowicie negatywny, nie jest interesujący. Nie ma takich ludzi (WYLER, 2009, s. 30).

Takim niemożliwym herosem, wzorcem patriarchalnej męskości był Gregory Peck. Zabójczo przystojny, fenomenalnie zbudowany (jak model z kulturystycznych magazynów) idealnie wcielał się w szlachetnie „męskie” charaktery. Pecka wyróżniały poglądy. Był zaprzeczeniem Johna Wayne’a. Kowbojskie kreacje Pecka, z pewnością schematyczne w pozycjonowaniu herosa, promowały liberalną odmianę patriarchy. Gregory zauważył pacyfizm *Przyjacielskiej perswazji* i zaproponował reżyserowi współprodukcję epickiej opowieści rozgrywającej się w realiach Dzikiego Zachodu. Tak powstał najbardziej radykalny w dziejach gatunku antywestern *Biały kanion* (*The Big Country*, 1958)<sup>3</sup>. Film ten był wówczas manifestacją sprzeciwu wobec polityki zimnej wojny: „*The Big Country* i *Przyjacielska perswazja* są podobne, ale nie takie same. Jeden z nich mówi o głębokiej wierze [...], drugi jest rodzajem antywesternu. Główna postać [...] uwiodła mnie, ponieważ robiłem wiele westernów, w których pokazywałem

<sup>3</sup> Będę używał oryginalnego tytułu *The Big Country*, a nie jego niecelnej translacji.

bohaterskich młodziaków, którzy niczego się nie bali [...]. A tu bohater nie chciał być heroiczny, nie popisywał się” (WYLER, 2009, s. 139).

W westernach lat pięćdziesiątych podejmowano nowatorską, alternatywną narrację o wartości negocjacji z konkurentem zamiast konfrontacji z nim. Narracja ta korelowała z ówczesną polityką konfliktów. Tak jak w światowej polityce, utrzymanie stabilizacji na ekranowych „zachodnich rubieżach” wymagało od bohaterów empatii i rezygnacji z przemocy. Podobnie jak w polityce, na ekranie szukanie kompromisów nie likwidowało powodów konfliktów. Wyler, sympatyzujący z postawami pacyfistycznymi, znów nie rozstrzygał: „pacyfistyczna skłonność znajduje w filmie odbicie w unikaniu przez McKaya przemocy nawet w samoobronie. [...] w każdym wypadku pacyfizm jest jednak kwestionowany. W obliczu nieuniknionego i nieprzejednanego wroga odmowa przemocy nie daje się stosować. Ciekawe, że najbardziej pamiętne sekwencje *The Big Country*, w tym pojedynk Pecka i Hestona w świetle księżyca i finałowa strzelanina w Białym Kanionie, mówią o nieuchronności przemocy w obrębie filmu »pacyfistycznego«” (MILLER, 2013, s. 358). Ambiwalencja taka jest dylematem biopolityki jako narzędzia pragmatycznego gospodarowania genderowo „męskim” instynktem rywalizacji. Rezygnacja z libidalnych determinacji jest, tak pokazano to w filmie, samobójczym gestem poddania się przemocy. A zatem umiarkowany postępowiec i pacyfista liczy się z możliwością użycia przemocy w obronie własnej i własnych przekonań.

Tym, co spowodowało, że *The Big Country* dokonał zmiany w westernie jako gatunku, była pragmatyczna postać Jamesa McKaya (Gregory Peck). Postkowboj odmawia działania zgodnie z rytuałami. Sprzeciwia się obłudzie etycznego kodeksu Dzikiego Zachodu (MADSEN, 2015). Jankes, dżentelmen, przybył na Zachód. Sytuacja wyjściowa filmu pokazuje zderzenie outsidera z męskim światem. W konwencji westernu nie ma takich facetów. Mężczyzna nie może odmawiać tańca godowego przed swą wybranką. Powinien rywalizować w turniejach miłości dworskiej z innymi samcami. Z powodu „niemożliwego” bohatera krytyka odrzuciła antywestern z udziałem Pecka. „The Times” określił Wylera jako „reżysera rozumienia i empatii, który czuje, ale którego kwalifikacje są [...] omylne i niepewne” (MADSEN, 2015). *The Big Country* traktowany był protekcyjnie jako nieudany „kuzyn” tzw. liberalnych westernów, jak *W samo południe* (1952) Freda Zinnemanna czy *Jeździec znikąd* (1953) George’a Stevensa. Filmy umiarkowanie krytyczne wobec konwencji były akceptowane. Obraz Wylera wyróżniał się jednak radykalnością zwrotu (SIN-YARD, 2013). „Jim McKay jest [...] pacyfistą (gdy w końcu strzela z pistoletu w pojedynku – celuje w ziemię) i zapewne pasjonaci westernów uznali takiego bohatera (czy antybohatera) za fru-

strujący element spektaklu. Zasadniczym problemem filmu była jednak dla Wylera rewizja westernowego gatunku. Zachowując manieryczny dystans między swą światopoglądową pozycją a bohaterami, pozwolił epickiej przestrzeni kpić z ludzkich aspiracji” (ANDEREGG, 1979, s. 195).

Rzecz w tym, że w zreifikowanej formule westernu odmowa uczestnictwa w pojedynku, rytualnym spektaklu wojny, wytwarza niespójną – (nie)męską (*no straight*) propozycję męskości. Nieprzystawalność tej propozycji do krajobrazu *Wild West* emanuje emancypującą mocą. Brak zachwyty widowni nieamerykańskim zachowaniem McKaya jest intencją wmontowaną w film. Zmusza widzów do rozważenia sensu męskiej ideologii, której opiera się antykwowboj. Skandaliczne traktowanie ulubionej konwencji Amerykanów było celem produkcji. Na briefingu dla hollywoodzkich korespondentów Wyler prowokował: „Nigdy nie uznawałem za wielką szlachetność amerykańskiej tradycji rąbania faceta w nos, jeśli [facet ten – R.S.] powiedział coś, co ci się nie podoba. To tylko dowodzi, kto potrafi uderzyć szybciej bądź mocniej – niczego więcej. Problem, który mnie intryguje, dotyczy tego, czy widzowie mogą uwierzyć w człowieka, który nie chce używać pięści” (MADSEN, 2015).

W rewizji mitu Dzikiego Zachodu ważny jest tytułowy „wielki kraj”. McKaya pytają na miejscu o wrażenia: „Czy widziałeś kiedyś coś równie wielkiego?”. Odpowiada, szczerze rozbawiony: „Widziałem. Oceany”. Ogrom krajobrazu jest komentarzem do ludzkich losów na ekranie. Krytycy zauważali, że krajobraz przyćmiewa swoim rozmachem aktorów, sprawia, że wydają się niepozorni wobec natury. Było to zgodne z „antymaczystowską” wizją Wylera. Zwłaszcza walka na pięści odgrywana przez Pecka i Hestona obalała stereotypy inscenizowania pojedynków: „Tym, co było niezwykle w tej scenie, nie była sama walka, ale zdystansowany sposób jej filmowania na tle dominującego i zniewalającego pustkowia” (HERMAN, 2015). Rozgrywający się na pustkowiu pojedynki bez świadków jest chwilą definitywnego zwycięstwa natury nad przemocą człowieka uzurpującego sobie nad naturą władzę: „Maleńkie postacie w ciemności na tle rozległego krajobrazu. Zdystansowana kamera podkreśla wymiar tych zmagania – pomniejsza rosnących mężczyzn do miniaturowych rozmiarów i sprawia, że walka, wraz z utratą proporcji, jawi się groteskowo. »Powiedz mi, Leech – pyta McKay po pojedynku – Co udowodniłiśmy?«” (SINYARD, 2013).

Bezmiar przestrzeni oddaje „nadmudzka” wymowę filmu. Wyler chciał, by krajobraz pochłaniał postacie z ich narcystycznymi uzurpacjami. Krajobraz jednak pochłoniął też film. Na aspekt „boskiej przemocy” natury zwróciła uwagę weteranka kobiecej krytyki C.A. Lejeune. Wskazała biopolityczną determinantę filmu jako jego siłę i słabość. Krytyczny dyskurs ginie pod ciężarem

panoram: „*The Big Country* jest zbyt szeroki dla jego małych bohaterów. [...] Pamiętam, kilka lat temu w Londynie miała miejsce wystawa współczesnych obrazów amerykańskich. Szczególnie zapadło mi w pamięć płótno zatytułowane *Świat Joanny* [...]. Przedstawiało ono dziewczynkę leżącą na łące. Zamyślona spoglądała w stronę białego domku w szczerym polu. Pomyślałam, że obraz jest bardzo piękny i w ulotnej poetyce mówi wszystko, co przeczuwam o wielkości, przestrzeni i spokoju krajobrazu Ameryki. Wciąż go [ten obraz – R.S.] pamiętam i urzeczona odnajduję [w nim – R.S.] w jakiś sposób *The Big Country*. Nie ma tu wiele refleksji, ale jakież to piękny film” (MADSEN, 2015).

### **Nie pozwólmy, by Heston domyślił się, że jest gejem**

„Nie ma kogoś takiego jak osoba homoseksualna czy heteroseksualna. Są tylko akty homo- lub heteroseksualne. Większość ludzi jest mieszkanką impulsów [...], i to, co każdy robi ze swym partnerem, nie ma znaczenia społecznego ani kosmicznego. Skąd tyle zamieszania? Aby klasa rządząca władała, muszą istnieć arbitralne zakazy. Ze wszystkich zakazów tabu seksualne jest najbardziej przydatne, ponieważ seks angażuje wszystkich” (VIDAL, 1999, s. 138). Zakończeniem pacyfistycznej trylogii Wylera jest (nie)sławny *Ben Hur* (1959) – gigant historyczny, film o czasach u zarania chrześcijaństwa. Podczas produkcji filmu niemego Cecille’a B. DeMille’a Wyler był asystentem. Wytwórnia MGM zaproponowała mu pełen rozmachu panoramiczny *remake*. „Studio było w tak złej kondycji [finansowej – R.S.], że szefostwo zachowywało się jak dinozaury stojące w obliczu klimatycznej katastrofy” – opowiadał współscenarzysta *Ben Hura* biseksualny prozaik Gore Vidal (PORTER, 2014). Wszystko w *Ben Hurze* było nadmiarowe. Był najbardziej kosztowną produkcją kina. Zdobył rekordową liczbę Oscarów – jedenaście. I był przyczyną upadku reputacji Wylera jako artysty – przyniósł mu pogardę intelektualistów. Gdy w „*Cahiers du Cinema*” przestano pisać o jego filmach, komentował: „Istnieje grupa francuskich krytyków, którzy nie znoszą filmu, bo jest wprost komercyjny, co ich zdaniem jest przeciwieństwem sztuki [...]. Mogę im odpowiedzieć, że *Ben Hur* nigdy nie był czymś więcej niż historią przygodową bez artystycznych pretensji. Gdybym wymyślił inspirację, która byłaby sprzeczna z prostotą, z jaką opowiadam, film zawiódłby i komercyjnie, i artystycznie” (WYLER, 2009, s. 74-75).

Nie ufajmy deklaracji Wylera, że *Ben Hur* to jedynie historia przygodowa. Film ukrywa subwersywny potencjał, najgłębsze niedopowiedzenie reżysera. Zacznijmy od pacyfizmu. Analogie między *Ben Hurem* a *The Big Country* były ewidentne: „Oba filmy zakładają, że pacyfizm jest przeciwny ludzkiej naturze lub przynajmniej narusza męskie kodeksy postępowania” (MIL-

LER, 2013, s. 362). Niewygasły konflikt pacyfistycznych ideałów i prawa do oporu wobec ucisku rezonuje w *Ben Hurze*, gdy biopolityka Messali (rzymskiego przyjaciela tyłowego żydowskiego księcia) zagraża fizycznej egzystencji Żydów. Aluzja jest celowo niesubtelna – Rzymianie to faszyci świata klasycznego. Trybun deklaruje: „Cesarz jest niezadowolony. Chce, by Judea stała się posłuszną i zdyscyplinowaną prowincją” (WYLER, reż., 1959). Radzi przyjacielowi: „Bądź mądry, Judo. To rzymski świat. Jeśli chcesz w nim mieszkać, musisz stać się jego częścią. Przekonaj swój lud, że opór wobec Rzymu jest głupi. Gorzej – bo daremny. Może skończyć się tylko w jeden sposób: eksterminacją ludu” (WYLER, reż., 1959). Ideologia skrywana za słowami o opatrności, posłuszeństwie i zagładzie jest nazistowska (MILLER, 2013, s. 362). Można też widzieć w filmie widmo maccartyzmu. Messala chce wiedzieć, kto spośród przyjaciół Judy Ben Hura odmówił posłuszeństwa. Chce, by ten zdradził imiona. Gdy Ben Hur odmawia roli konfidenta, Messala tłumaczy: „Nie masz wyboru: jesteś albo ze mną, albo przeciw mnie” (WYLER, reż., 1959). To język The House Un-american Activities Committee (HUAC, Komisji ds. Działań Antyamerykańskich) w Hollywood. Podobnie jak inkwizytorzy senackiej komisji, Messala jest nie tyle ideologiem, ile politycznym oportunistą (SINYARD, 2013). Odpowiedź Judy to najambitniejszy akt krytyki Rzymu w powojennym kinie: „Rzym jest zły... Rzym jest obrazą Boga. Rzym dusi mój lud i mój kraj, cały świat, ale nie na zawsze. Mówię wam, w dniu upadku Rzymu rozlegnie się okrzyk wolności, jakiego świat nigdy wcześniej nie słyszał” (WYLER, reż., 1959). *Ben Hur*, mimo wad, wykracza poza stereotyp przedstawiania imperium (WINKLER, 2001, s. 72).

Wyler odrzucał banał przygodowej powieści generała Wallace'a, ewangelicznej baśni o wyspie pacyfizmu w zmilitaryzowanym świecie. Szukał drugiego dna opowieści. Źródła ekscesywności obrazu ukrywają się w anegdotach z jego produkcji. Zreferujmy rozdział książki zatytułowany znacząco: *The Queering of Ben-Hur*. „How Gore Camouflaged The Homoeroticism of Ancient Rome” (PORTER, 2014). Reżyser uważał, że musi znaleźć dobry powód, dla którego przyjaciele z dzieciństwa: żydowski książę i rzymski trybun, stają się nieprzejednanymi wrogami. Uzasadnienia polityczne wydawały się Wylerowi sztuczne. Dlatego zaprosił on na plan Vidala – pisarza, który niejednokrotnie zajmował się starożytnością. Nie było innego podtekstu tego zaproszenia, ale Vidal zapamiętał z pierwszych rozmów z reżyserem i producentem Samem Zimbalistem znaczącą okoliczność: panowie tak jakby testowali reakcję, gdy wymieniali nazwiska rozważanych aktorów do roli Ben Hura: Paula Newmana, Rocka Hudsona, Burta Lancastera, Marlona Brando. Gore, rozbawiony, zauważył w duchu, że wszyscy aktorzy byli homoseksualni lub biseksualni. W końcu powie-

dzieli, że Ben Hura zagra Charlton Heston. Gore był sceptyczny: „Ma urok drewnianego Indianina” (PORTER, 2014).

Nie miał racji. Rola była schematyczna, nie wymagała aktora tej miary co Brando. Istotniejszy był suplement męskiej cielesności. Heston był symbolem skrajnie prawicowego odłamu amerykańskiej polityki. Wyler znał go jednak z planu *The Big Country* i jako gwiazdę historycznych produkcji: „Standardową anegdotą Hollywood jest powiedzenie, że gdyby Bóg przyszedł na ziemię, większość kinomanów nie uwierzyłaby, gdyby nie wyglądał jak Charlton Heston” (RAYMOND, 2006, s. 36-37). Wyler wiedział, jak bardzo aktor dba o fizyczny wizerunek. W specjalnym programie o Hestonie prowadzący powiedział: „Sprawdziliśmy – jest to statystycznie mierzalne: pojawiłeś się roznegliżowany w większej liczbie filmów niż jakikolwiek inny aktor – no może z wyjątkiem Raquel Welch” (RAYMOND, 2006, s. 35-36). Z kolei rolę Messali dostał Stephen Boyd. Vidal nie tylko wiedział, że aktor był homoseksualny. Miał z nim romans na planie.

Urok nagich mężczyzn rzymskiej epoki był niepokojącym tłem przygotowań produkcji. Pozostawała kwestia niewyjaśnionych w książce Wallace’a motywacji konfliktu. Wyler chciał, by Vidal uzasadnił przemianę przyjaźni w nienawiść. Gore po rozmowach uznał, że rozpoznaje oczekiwany od niego węzeł fabuły: „Ben Hur i Messala byli bliskimi przyjaciółmi z dzieciństwa. Lata później spotykają się jako silni dorośli, przepełnieni testosteronem, których osobowości i polityka różnią się znacznie i niebezpiecznie [...]. Heston jest żywiołem ziemi, żarliwie patriotycznym syjonistycznym Żydem, Messala – arystokratycznym rzymskim oficerem [...]. Mimo że ich powtórne zjednoczenie jest pełne miłości, wkrótce kłóć się o suwerenność i politykę” (PORTER, 2014).

Pisarz proponował, by w filmowej przeszłości młodzi bohaterowie byli kochankami. Po latach dekadencji i bardziej liberalny Messala miałby być wciąż zakochany i chcieć wznowić relację. Jednak Ben Hur, starotestamentowy książę żydowski, bez wahania miał odrzucać awanse Messali. Wyler wydawał się zszokowany rozwiązaniem, które zostało podsunięte przez pisarza: „przetwarzałem fabułę mej powieści *The City and the Pillar*. Na szczęście [...] Willy tego nie czytał. Przez chwilę siedzieli w kamiennej ciszy, patrząc na mnie, jakbym oszalał. W końcu Wyler wysapał: »Jak proponujesz to pokazać... Jak chcesz to nazwać? Gejowskie baraszki Judy i Messali? Pamiętaj, że to *Ben Hur. Opowieść o Chrystusie*, a nie *Chłopięca nocka w łaźni*«” (PORTER, 2014).

Wyler nie był przekonany do arogancko bezczelnego pomysłu pisarza, ale potraktował pomysł jako wątek ezopowy, niedopowiedziany: „»Na dzisiejszym etapie wypróbuję każdy pomysł – byle bez obciążania [...]. Jesteśmy zdeterminowani, by znaleźć silną motywację!« [...]. Wyler nalegał, aby reżyserować sceny Hestona / Ben Hura tak, by »Wielki Wsiok« [Cornpone – przezwisko He-

stona – R.S.] nigdy nie załapał, co się wyrabia. W żadnym wypadku Heston miał nie wiedzieć, że jego sceny mają homoerotyczny podtekst” (PARINI, 2015).

Heston odrzucał taką interpretację odgrywanych przez siebie scen, ale jego znajomi mówili, że ta niepamięć jest symptomatyczna (PORTER, 2014). Wyler nie przeczył faktom, ale dyplomatycznie tłumaczył, że nie pamięta dyskusji z Vidalem. Reżyser był w ewidentnej pułapce *public relations* filmu i nie potwierdzał homoerotycznego podtekstu przeboju chrześcijańskiego kina. Żydowski reżyser realizujący film, którego tłem jest pasja Chrystusa, nie mógł wyjawiać, że realizuje przełomowy dla kina dramat o komplikacjach gejowskiej miłości.

Nie musiał niczego wyznawać. Powstał film, który nie milczy w kwestii miłości homoseksualnej. A w każdym razie jego język jest subwersywny: kilkuminutowa muzyczna uwertura do filmu, zilustrowana fragmentem *Stworzenia Adama*, fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Adam unosi rękę w kierunku szubującego w dół ku niemu Boga. Nie można na progu filmu nie dostrzec analogii między freskiem a relacją Ben Hura i Messali, których dawna bliskość została zniszczona przez polityczne pozycje mężczyzn – w przypadku Messali w Imperium Rzymskim, w przypadku Ben Hura – w Izraelu. „W większości filmów homoerotyzm istnieje, ale go nie ma [...]. Wyobrażenie Stworzenia jako spotkania dwóch półnagich męskich postaci zapewnia hollywoodzkim kulturystom na ekranie [...] kulturowo wysoki przypis i jest aluzją do pierwszoplanowej w filmie quasi-erotycznej relacji mężczyzn. Palce Adama i Boga niedługo się dotkną, ale na obrazie zawsze pozostają frustrująco rozdzielone [...]. Znaczna część dramatu rodzi się z powodu tej luki [...]. Ben Hur, imponująco ucieleśniony przez Charltona Hestona (jego twarz jak rzeźbiona w granicie), wstrząsany jest gwałtowną frustracją [...]. Obraz Michała Anioła jest kondensacją wielu tematów filmu. Jego [fresku – R.S.] homoerotyczny odcień – ilustracją intensywnego patosu społecznie niemożliwej miłości [...], frustracji z niemożności dotknięcia” (FITZGERALD, 2001, s. 38–39).

*Ben Hur*, nowatorski w użyciu homoerotycznej metafory, podąża za estetycznym trendem kina o antyku *toga movie*, „wypełnionego naoliwionymi męskimi ciałami” (FITZGERALD, 2001, s. 36). Męska nagość w *Ben Hurze* oznacza jednak również wzajemnie sprzeczne obrazy biowładzy i cielesnej słabości, będące ostrożną odpowiedzią na zmieniające się wówczas poglądy na temat męskiej tożsamości i ról płciowych. „Messala otwarcie pokazuje swą męską moc, a jednocześnie ujawnia słabość. Rozebrany, uwodzony jest »jak kobieta« słodkimi komplementami Szejka. Podobnie ekspozycja nagiego ciała Judy występuje najczęściej w scenach, w których ten negocjuje warunki relacji z Arriusem. W sytuacji niewolnika słabość nagości Judy jest widoczna w kambuzie łodzi,

gdy Arrius patrzy, jak ten [Juda – R.S.] poci się w galerach [...]. *Ben-Hur* podkreśla paradoksalny status męskości, zarówno jako konwencjonalnego symbolu potęgi Rzymu w eleganckiej muskułarności Messali, jak i jako woli i wytrwałości nagiego człowieczeństwa Judy. Gdy wykrzykują młodzieńcze hasło »Down Eros, Up Mars!«, obaj są ukazani w niecenzurowanym męskim pięknie, jego zarazem sile i uległości” (CYRINO, 2005, s. 87).

Jeśli siłą jest Messala, a słabością Juda, to interesujące jest symetryczne uznanie i wyparcie dwóch stron męskości – libidalnej i przemocowej. To jest oś Vidalowskiej sceny, w której przyjaciele, na moment przed ostatecznym poróżnieniem, rywalizują w rytm buńczucznej motta: „Down Eros, Up Mars!”. Zauważmy też minimalne znaczenie kobiecych ról w tym filmie. W *Dziedzicze* i *The Big Country* kobiety były libidalną atrakcją, nagrodą napędzającą męską przemoc. Tymczasem związki księcia Judy z kobietami wydają się ledwie alibi dla jego relacji z Messalą. Sentymentalne przywiązanie Judy do Estery (judeochrześcijańskie domowe ognisko) nie likwiduje mocy jego realnego popędu, mieszczącego się między niechrześcijańską nienawiścią (Mars) a chrześcijańską miłością (Eros). Estera reaguje na Ben Hura pragnieniem zemsty: „Prawie tak, jakbyś stał się Messalą” (WYLER, reż., 1959). Wątek uczuć Judy do Estery zajmuje podrzędne miejsce. Tam, gdzie powieść czerpie znaczną część wahań Ben Hura z wpływu nań dobrej kobiety (Estera) lub złej (egipska Iras), w filmie drastycznie zredukowano historię miłosną (wyeliminowano Iras). Reżyser skupił się na *jouissance* Ben Hura płynącej z jego relacji z mężczyznami (Messalą, Arriusem). Preferując męską cielesność i męską obecność, najintensywniej – zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie – dotknął nowej w kinie relacji – między mężczyznami (FITZGERALD, 2001, s. 38).

### Zakończenie

W „mesjanistycznym” fresku męskość obserwowana jest poza heteroseksualnymi stereotypami. Wyler dopowiada tutaj to, co było niedomówieniem i kompromisem w *The Big Country*: możliwość zrzucenia ograniczeń heteronormatywności ujawnia libidalny podmalunek męskiej biopolityki. Konwencja kina historycznego służy zatem niewyłącznie antyfaszystowskiemu i pacyfistycznym przesłaniom. Rewoltująco używa inwersji romantycznej miłości. Klasyczny romans zostaje zastąpiony ukrytym romansem homoerotycznym. Vidal pomógł Wylerowi wysublimować libidalne zaplecze biopolityki. Mesjańska figuratywność opowieści nie po raz pierwszy posłużyła politycznej narracji o emancypacyjnej sile Erosa.

*Ben Hur* kończy nieoficjalną trylogię pacyfistyczną. Podsumowuje postmęski projekt Wylera. Zabrał on Ben Hura w podróż,



w której trakcie człowiek pokoju stał się agresywnym mścicielem. Dopiero w pasywnym finale następuje (*deus ex machina*) oczyszczenie niewinnych i poniechanie karania winnych. Juda wyrzeka się przemocy na rzecz przebaczenia. Po wysłuchaniu Chrystusa mówi do Estery: „Poczułem, jak jego głos wyjmuje miecz z mej ręki” (WYLER, reż., 1959). Wyler świadomie wraca do punktu kulminacyjnego *Przyjacielskiej perswazji*, w którym Gary Cooper postanawia nie zabijać konfederata. Męskość wstrzymująca się to ten inny początek. Męskie konflikty są wyczerpane, polityczna nieefektywność przemocy skompromitowana. Nowi mężczyźni pragną wyzwolenia z dotychczasowych ograniczeń.

### Bibliografia

- ANDEREGG Michael A., 1979: *William Wyler*. Boston: Twayne Publishers.
- BYARS Jackie, 1991: *All that Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- CHANDLER Karen Michele, 2002: „Her Ancient Faculty of Silence”. *Catherine Sloper’s Ways of Being in James’s Washington Square and Two Film Adaptations*. In: *Henry James Goes to the Movies*. Eds. Susan M. GRIFFIN. Lexington: The University Press of Kentucky.
- CYRINO Monica Silveira, 2005: *Big Screen Rome*. Malden: Blackwell Publishing.
- DOHERTY Thomas P., 1999: *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press.
- EBERWEIN Robert, 2007: *Armed Forces. Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- FITZGERALD William, 2001: *Oppositions, Anxieties, and Ambiguities in the Toga Movies*. In: *Imperial Projections: Ancient Rome and Modern Popular Culture*. Eds. Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE, Jr. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GREEN Philip, 1998: *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- HERMAN Ian, 2015: *A Talent for Trouble The Life of Hollywood’s Most Acclaimed Director William Wyler*. New York: Phantom Outlaw Editions [e-book].
- KRAUSS Kenneth, 2014: *Male Beauty. Postwar Masculinity in Theater, Film, and Physique Magazines*. Albany: State University of New York.
- LEFF Leonard J., 2001: *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- MADSEN Axel, 2015: *William Wyler. The Authorized Biography*. New York: Open Road Distribution [e-book].

- MILLER Gabriel, 2013: *William Wyler: the Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- PARINI Jay, 2015: *Empire of Self. A Life of Gore Vidal*. New York: Doubleday.
- PORTER Darwin, 2014: *Pink Triangle: The Feuds and Private Lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote, and Famous Members of Their Entourages*. New York: Blood Moon's Babylon LTD [e-book].
- PRIME Rebecca, 2014: *Hollywood Exiles in Europe. The Blacklist and Cold War Film Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- RAYMOND Emilie, 2006: *From My Cold, Dead Hands: Charlton Heston and American Politics*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- REESER Todd W., 2010: *Masculinities in Theory: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- RIVKIN Julie, 2002: *Prospects of Entertainment. Film Adaptations of Washington Square*. In: *Henry James Goes to the Movies*. Ed. Susan M. GRIFFIN. Lexington: The University Press of Kentucky.
- SINYARD Neil, 2013: *A Wonderful Heart. The Films of William Wyler*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers [e-book].
- VIDAL Gore, 1999: *Sexually Speaking: Collected Sex Writings*. San Francisco: Cleis Press.
- WINKLER Martin M., 2001: *The Roman Empire in American Cinema after 1945*. In: *Imperial Projections: Ancient Rome and Modern Popular Culture*. Eds. Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE, Jr. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WYLER William, 2009: *Interviews*. Ed. Gabriel MILLER. Jackson: University Press of Mississippi.
- WYLER William, reż., 1949: *Dziedziczka*. Scen. Augustus GOETZ, Ruth GOETZ. Paramount Pictures. Stany Zjednoczone.
- WYLER William, reż., 1959: *Ben Hur*. Scen. Karl TUNBERG, Gore VIDAL, Christopher FRY. MGM. Stany Zjednoczone.
- ZIMMERMAN Jacqueline Noll, 2003: *People Like Ourselves. Portrayals of Mental Illness in the Movies*. Lanham: The Scarecrow Press.