

# Białe majtki

Z okazji 65 lat swojego istnienia Festiwal w Cannes składa hołd Marilyn Monroe wybranej jako twarz tegorocznego Festiwalu. Pięćdziesiąt lat po śmierci Marilyn wciąż jest kluczową postacią światowego kina, wieczną ikoną, której wdzięk, tajemniczość i siła uwodzenia nic nie straciły ze swojej aktualności. [...] Festiwal jest świątynią *glamour*, a Marilyn – jego doskonałym wcieleniem.

— Fragment oficjalnego komunikatu prasowego wydanego przez organizatorów 65. Festiwalu w Cannes 28 lutego 2012 roku.

Chicago, 15 lipca 2011 roku. Od kilku dni przechodnie na Pioneer Court mogą podziwiać gigantyczne kształtne nogi Marilyn Monroe, powiększone do ogromnych rozmiarów stopy w szykownych szpilkach i paznokcie pomalowane na szkarłatny kolor. Teraz pozostała część monumentalnego posągu o wysokości niemal ośmiu metrów, *Forever Marilyn*, zaprojektowanego przez J. Sewarda Johnsona zostaje odsłonięta – i natychmiast wzbudza mieszane uczucia. Oto Marilyn Monroe w samym sercu Wietrznego Miasta, przy jednej z najbardziej reprezentatywnych ulic, Michigan Avenue, pokazuje wielkie białe majtki, które wkrótce zostaną utrwalone na tysiącach zdjęć dziennikarzy, mieszkańców i turystów z całego świata. Każdy może stanąć między nogami Marilyn i zajrzeć jej pod spódnicę.

Statua nawiązuje do legendarnej sceny z filmu Billy'ego Wildera *Słomiany wdowiec*<sup>1</sup>, w której grana przez Marilyn Monroe dziewczyna (*The Girl*) wychodzi z kina w gorący letni wieczór, staje nad kratą wentylacyjną metra, a podmuch powietrza podwiewa jej białą, plisowaną sukienkę ze sztucznego jedwabiu, ukazując w pełnej okazałości uda bohaterki. Marilyn, figlarnie się śmiejąc, próbuje przytrzymać rękoma falującą niesforne sukienkę, ale materiał wymyka się jej

1 *Słomiany wdowiec* (*The Seven Year Itch*), reż. Billy Wilder, USA 1955.

niczym żywa, spragniona wolności istota i wtedy przez krótki moment na ekranie rozbłyśka niewinna biel kuszącej bielizny. Zbliżenie na majtki bogini.

Widzieliśmy te majtki, wszyscy, choć przecież w *Słomianym wdowcu* ich nie pokazano. Billy Wilder kręcił bowiem tę scenę dwukrotnie: najpierw na skrzyżowaniu nowojorskich ulic Lexington Avenue i 52nd Street, a następnie w warunkach kontrolowanych w studio 20th Century Fox<sup>2</sup>. Do filmu weszły ujęcia ze studia, na których nie widać bielizny – nigdy nie było jej widać i nigdy nie będzie. Jednak fotografie z pierwszej próby, uwieczniające białe majtki Marilyn, przedostały się do masowej publiczności, podsycając i utrwalając zbiorową fantazję. Inspiracją dla J. Sewarda Johnsona, jak podaje oficjalny opis rzeźby, było zdjęcie z planu zrobione przez Brunona Bernarda, zwanego Bernardem z Hollywood, który regularnie fotografował Marilyn od połowy lat 40.

„Dziewczyna nad Wentylatorem” – takich słów użyła, by opisać tę scenę, Joyce Carol Oates w *Blondynce*, dziele fikcyjnym, lecz swobodnie wykorzystującym zdarzenia i postacie z życia Marilyn Monroe, a może raczej – Normy Jeane. Biografia byłaby próbą dotarcia do prawdy o konkretnym człowieku, próbą rekonstrukcji rzeczywistej kobiety, jej losów, dramatów, marzeń, niepokojów, motywacji. Fikcja natomiast umożliwiła Oates podjęcie odmiennego wyzwania – dała jej szansę zmierzenia się ze zbiorową fantazją o kobiecości, z „Dziewczyną nad Wentylatorem”, „Dziewczyną bez Imienia”, „Dziewczyną Twoich Marzeń” lub też „Jasnowłosą Księżniczką”, wcieloną w Normę Jeane. Ujęcia z planu *Słomianego wdowca* stanowią pulsujące serce tej fantazji i J. Seward Johnson, wiedząc o tym bądź to przeczuwając, nie mógł nadać swojej rzeźbie innej pozy, innego kształtu. Stał się jedynie narzędziem – pozbawiony wyboru, bezsilny wobec potęgi seksualnego marzenia, wobec „Dziewczyny nad Wentylatorem”, w białych majtkach. „Dziewczyna o bujnych kształtach, w kwiecie urody. Ma na sobie letnią sukienkę z żorżety w kolorze kości słoniowej, góra trzyma się na ramiączkach i osłania piersi dwoma łagodnymi fałdami materiału” – fantazjuje Oates w *Blondynce*.

Dziewczyna stoi, rozstawiwszy obnażone nogi, na kracie wentylatora nowojorskiego metra. Podniosła głowę w zachwycie,

2 Michael Phillips, *Marilyn Monroe statue carries a spectacle across the decades*, „Chicago Tribune”, wydanie z dnia 15.07.2011. Zob. też Richard Woodward, *Iconomania: Sex, Death, Photography, and the Myth of Marilyn Monroe*, w: *All the Available Light: A Marilyn Monroe Reader*, edited by Yona Zeldis McDonough, Simon & Schuster, New York 2002, s. 25–28.

pęd powietrza unosi wysoko brzeg łopoczącej spódnicy, odsłaniając białe, bawełniane majteczki. Białe majteczki! Sukienka z żorżety kłębi się, wypełnia powietrzem, jest zwiewna i mglista jak magia. [...] Ramiona, ręce, piersi należą do dojrzałej kobiety, lecz twarz do młodej dziewczyny. Jest środek lata w Nowym Jorku, a ona drży, kiedy strumień powietrza z metra unosi jej sukienkę niczym przyspieszony oddech kochanka<sup>3</sup>.

### Zainstalowana na Pioneer Court

Zainstalowana na Pioneer Court w Chicago olbrzymia rzeźba Marilyn – na wzór posągów antycznych bogiń – przykuwa spojrzenia, wyznacza centrum, rzuca wyzwanie. Staje się obiektem swoistych pielgrzymek XXI wieku, pielgrzymek turystycznych. Marilyn nie przeraża, nie wzbudza lęku, nie każe zginać kolan, pozwala, aby ją oglądano ze wszystkich stron, aby na nią bezceremonialnie patrzono, choć sama ma oczy przymknięte. Jeśli jest boginią, to boginią pozbawioną grozy, która oddaje siebie, nie żądając nic w zamian. Aby ogarnąć spojrzeniem całą postać, trzeba na nią spoglądać z oddali, z dystansu – z bliska widoczne są jedynie stopy i łydki.

Szeroko rozstawione nogi Marilyn przypominają bramę, w której skrywa się tajemnica, zmaterializowana fantazja – białe majtki. Pielgrzymi zatrzymują się pomiędzy nogami Marilyn i zadzierają głowę. Przychodzi mi na myśl florenckie baptysterium, gdzie trzeba tak samo zadrzeć głowę, by zobaczyć, przedstawione na zdobiących ściany i sufit mozaikach, święte historie, by spojrzeć na królującego w chwale Chrystusa. Turyści, którzy przekraczają drzwi baptysterium, i turyści, którzy stają pomiędzy nogami wznoszącej się na chicagowskim placu Marilyn, wykonują identyczny gest – odchylają głowę i patrzą w górę, domagając się odpowiedzi, pragnąc poznać tajemnicę. Jednak sytuacja, która wytwarza się na Pioneer Court, znacząco różni się od tej w baptysterium. Marilyn na mnie nie patrzy, chroni mnie przecież jej własna spódnica, jej własne uda, mogę zatem przyglądać się jej majtkom bezkarnie i do woli. Jestem niewidoczna. Natomiast wzrok Chrystusa penetruje, przenika, osacza, śledzi każdy gest, każdy ruch. Syn Boży na mnie patrzy, i to z wysokości. Podnosząc głowę, zawsze napotykam jego spojrzenie, nieuchronnie uprzednie wobec mojego. Boga nie można podglądać, bogini *glamour*<sup>4</sup> – istnieje dla podglądaczy.

3 Joyce Carol Oates, *Blondynka*, t. 2, tłum. Mariusz Ferek, Libros, Warszawa 2002, s. 154–155.

4 *Glamour* (US także *glamor*; pierwsze użycie datuje się na początek XVIII wieku), rzeczownik pochodzący z języka szkockiego, oznaczający według SOED: „1. Magia, czar; 2. (A) Zwodnicze lub urzekające piękno lub wdzięk;

*Forever Marilyn* symbolizuje kobiecość oswojoną, bezpieczną, kobiecość pogodnie uśmiechniętą, przyzwalającą, zachęcającą, a przy tym całkowicie hermetyczną, skończoną, powierzchniową i fantazmatyczną. Bogini *glamour* pozostaje zatem w kontraście z sięgającym czasów archaicznych wyobrażeniem bogini-matki, które powraca w XX wieku między innymi w rzeźbach Niki de Saint-Phalle, szczególnie w jej cyklu *Nana* gloryfikującym bujną, twórczą, niczym nieskrępowaną, totalną kobiecość. W 1966 roku Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely i Per Olov Ultvedt wystawiają w Moderna Museet w Sztokholmie wspólne dzieło *Hon – en katedral* (*Ona – katedra*), gigantyczną i barwną postać leżącą, ciężarnej kobiety z rozchyłonymi udami, przypominającą paleolityczne figurki bogiń płodności, przykładowo Wenus z Willendorfu. W takim ujęciu tajemnica kobiecości, a zarazem sekret życia i śmierci, umiejscowiona zostaje w trzewiach kobiety, we wnętrzu jej płodnego, nieokreślonego ciała, do którego prowadzi wagina. Pomiędzy nogami pokazywanej w sztokholmskim muzeum dwudziestośmiometrowej figury znajdował się otwór – zwiedzający wkraczali przez niego w przestrzeń wnętrza, jakby wchodzili do świętej jaskini czy grotty (archaicznej katedry).

J. Seward Johnson przedstawia model cielesności i seksualności kobiety konstruowany za pomocą radykalnie odmiennego kompleksu znaczeń. Ciało Marilyn nie jest ciałem matki, potencjalnym, stwarzającym, ekspansywnym i otchłannym. To ciało

---

(a) W tajemniczy sposób podniecający lub pociągający fizyczny powab, zwł. sztucznie wykreowany”. To ostatnie znaczenie wyłania się w połowie XIX wieku. Słowo wprowadził do języka literackiego w 1805 roku Walter Scott w poemacie *The Lay of the Last Minstrel* jako określenie magicznej mocy upiększania. Od *glamour* pochodzą pojawiające się pod koniec XIX wieku przymiotnik *glamorous* (którego używam w niezmienionej formie), czyli ‘pełen *glamour*’, i przysłówki *glamorously*. *Glamour* od początku funkcjonuje również jako czasownik przechodni w znaczeniu: ‘rzucić czar, urok na kogoś’. W połowie XX wieku zyskuje dodatkowe znaczenie (głównie w użyciu potocznym), w połączeniu z przyimkiem *up*: ‘uczynić kogoś, coś *glamorous*, atrakcyjnym’. W tym samym czasie pojawia się w Stanach Zjednoczonych czasownik względem tego znaczenia synonimiczny: *glamorize* (ponadto dopuszczalna pisownia: *glamorise* i *glamourize*, choć *glamorize* – zapewne ze względu na amerykańskie pochodzenie wyrazu – jest najczęściej wybierana). Od niego pochodzi rzeczownik *glamorization* – stosowany przede mną w wersji spolszczonej, „glamoryzacja”. W języku potocznym skrót *glam* może zastępować *glamour* (jako rzeczownik i jako czasownik) lub *glamorous*. W języku angielskim poza nielicznymi wyjątkami rzeczowniki nieosobowe nie mają rodzaju (zastępuje je zaimek *it*), jednak odwołując się do zasad gramatyki polskiej, będę traktować *glamour* jak rzeczownik rodzaju męskiego. *The New Shorter Oxford English Dictionary: On Historical Principles*, vol. 1, A–M, edited by Lesley Brown, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 1096.

zdyscyplinowane i foremne, dzieło doskonałe, niepodlegające dalszym metamorfozom, hiperwidoczne i dostępne, a jednak szczelnie zamknięte. Można stanąć pomiędzy nogami Marilyn i zdrzeć głowę, by spojrzeć na jej majtki, nie można jednak dostać się do jej wnętrza: nie ma wejścia, a może w ogóle nie ma wnętrza. Bogini *glamour* nie tworzy – bogini *glamour* objawia się jako „ciało-dła”, ciało estetyczne wyrwane z ambiwalentnego kontekstu potu, krwi, płynów ustrojowych. Ona nie jest mięsem – ani nie rodzi, ani nie gnije; ona jest zjawiskiem.

Na fotografii Matty Zimmermana z nowojorskiego planu *Słomianego wodorwa* falująca sukienka Marilyn Monroe ułożyła się w kształt skrzydeł „wyrastających” z bioder aktorki. Oto „cielesny anioł”<sup>5</sup>.

Wspomniana sukienka, zaprojektowana przez Williama Travilla, została po raz pierwszy sprzedana w 1999 roku podczas nowojorskiej aukcji w Christie’s za milion dolarów<sup>6</sup>. W 2011 roku na aukcji zorganizowanej przez Debbie Reynolds sukienkę kupiono za zawrotną sumę 4 600 000 dolarów. Taką samą kwotę zapłacił anonimowy kupiec za miejsce pochówku tuż nad Marilyn w Westwood Village Memorial Park w Los Angeles, wygrywając internetową aukcję na portalu eBay, reklamowaną hasłem „Spędź wieczność bezpośrednio nad Marilyn Monroe”.

Trudno zliczyć publikacje o Marilyn Monroe – pod koniec lat 90. XX wieku Paige S. Baty pisała o niemal siedemdziesięciu książkach o różnym profilu poświęconych wyłącznie Marilyn<sup>7</sup>; z kolei na początku XXI stulecia Graham McCann naliczył ponad czterdzieści książek *stricte* biograficznych o aktorce, co ciekawe, w większości autorstwa mężczyzn<sup>8</sup>. Każda kolejna biografia, każde kolejne wspomnienia jej poświęcone miały odkryć wielkie i małe tajemnice jej życia, miały wreszcie odsłonić prawdziwą

5 R. Woodward, *Iconomania*, dz. cyt., s. 29.

6 Zob. Yona Zeldis McDonough, *Reliquary*, w: *All the Available Light*, dz. cyt., s. 214.

7 Paige S. Baty, *American Monroe: The Making of a Body Politic*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1995, s. 5. Autorka wymienia między innymi „akademicką” biografię (Graham McCann, *Marilyn Monroe*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1988), książkę wspomnieniową (Susan Strasberg, *Marilyn and Me: Sisters, Rivals, Friends*, Warner Books, New York 1992) oraz powieść (Sam Staggs, *MMIII: The Return of Marilyn Monroe*, Harper Collins, New York 1993).

8 Graham McCann, *Biographical Boundaries: Sociology and Marilyn Monroe*, w: *The Body: Social Process and Cultural Theory*, edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner, Sage Publications, London 2001, s. 328. Do najgłośniejszych biografii Marilyn należą m.in.: Norman Mailer, *Marilyn*, tłum. Ewa Westwalewicz-Mogilska, Bellona, Warszawa 2005;

twarz bogini<sup>9</sup>. Jaką twarz? W kwietniu 2011 roku Wydawnictwo Literackie opublikowało, z wielką troską o atrakcyjność wizualną, książkę *Marilyn Monroe, fragmenty. Wiersze, zapiski intymne, listy*. Na tylnej okładce tej publikacji widnieje elektryzująca obietnica dla żądnego prawdy czytelnika: „Przez prawie dwadzieścia lat życia, do momentu śmierci, zapisywała swoje myśli, wrażenia, lęki. Świat dowiedział się o nich niedawno. Marilyn Monroe. Kim była naprawdę?”<sup>10</sup>. Odpowiedź na to pytanie okazuje się banalnie prosta – Marilyn była nadwrażliwą intelektualistką, która otaczała się książkami i pisarzami, a do tego sama tworzyła poezję. Oto Marilyn z *Ulisesem*, z Heinem, z Whitmanem, z biografią Goi; Marilyn czytająca na kanapie, na fotelu, na trawie, w hotelowym łóżku, w księgarni; Marilyn tańcząca z Trumanem Capote’em, Marilyn rozmawiająca z Karen Blixen, Marilyn z notatnikiem. Niemal zawsze równie piękna i równie perfekcyjnie umalowana, raz zamysłona z lekko rozchyłonymi ustami, raz promiennie uśmiechnięta; doskonały przedmiot pożądania. Podglądamy Marilyn, czytającą?

Na zdjęciu z książką Heinricha Heinego Marilyn, ubrana w krótki, rozchyłony na dekolcie szlafrok, leży na łóżku zasłanym białą, połyskującą kołdrą, głowę podpira ręką, jasne, świeżo ułożone włosy okalają gładką twarz, obok pełnych, pociągniętych ciemną szminką ust wyraźnie rysuje się sztuczny pieprzyk. Nie patrzy w obiektyw – ma spuszczone oczy i wzrok skierowany na książkę – ale pozwala, byśmy ją oglądali w sypialnianym zaciszu. Podobnie na fotografii z *Ulisesem* czy *Żdźbłami trawy*, widz nie musi konfrontować się ze spojrzeniem Marilyn zanurzonej w lekturze, może bezkarnie delektować się widokiem gwiazdy, bezbłędnie przygotowanej do bycia ogladaną, a może i współodpowiedzialnej za aranżację zdjęcia. Oto bowiem Marilyn czytająca powieść Whitmana leży na brzuchu na trawie, krzyżuje nogi w krótkich, białych spodenkach, a w pomalowanych ustach trzyma

---

Gloria Steinem, *Marilyn/Norma Jean*, Henry Holt and Co., New York 1986; Anthony Summers, *Bogini. Tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe*, wyd. 2, tłum. Grażyna Jagielska, Henryk Ziętek, Iskry, Warszawa 1996; Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe*, W.H. Allen, London 1961 (wydanie książki poprzedziła seria artykułów w „Los Angeles Daily Mirror” w 1960 roku).

9 Przykładowo jedna z biografii Marilyn zatytułowana jest po prostu *Prawdziwa Marilyn Monroe* (oryg. *La Véritable Marilyn Monroe*): Bertrand Meyer-Stabley, *Prawdziwa Marilyn Monroe*, tłum. Andrzej Wróblewski, Klub dla Ciebie, Warszawa 2010.

10 *Marilyn Monroe, fragmenty. Wiersze, zapiski intymne, listy*, oprac. Stanley Buchthal, Bernard Comment, tłum. Agata Kozak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

żdźbło trawy. Jeśli już aktorka spogląda na fotografa, to jest to spojrzenie zalotne, zapraszające i przyzwalające, jak na zdjęciu z biografią Goi, na którym ukazana od tyłu ponętna Marilyn – w bardzo obcisłych spodenkach i bluzce – z uśmiechem odwraca się w kierunku obiektywu.

Lęki, smutki, tęsknoty przedrukowane na doskonałej jakości papierze, którego strach dotknąć bez uprzedniego umycia rąk, stają się dalekie i nierzeczywiste jak sama Marilyn. Może tylko wstrząsający list do Ralpa Greenzona, psychoanalityka gwiazdy, pisany ze szpitala psychiatrycznego, i mowa pogrzebowa Lee Strasberga wydają się rozbijać to wymuskane, błyszczące dzieło sztuki poligraficznej, gotowe do postawienia na półce z książkami w salonie. Jest bowiem coś boleśnie realnego w prostych zdaniach, które Marilyn pisała do swojego psychiatry z kliniki Payne Whitney:

Poprosili, żebym spokojnie się przeszła, ale ja odmówiłam wstania z łóżka, a wtedy oni chwycili mnie za cztery łapy, dwóch silnych mężczyzn i dwie silne kobiety, po czym zawieźli windą na siódme piętro. Muszę przyznać, że przynajmniej mieli na tyle przyzwoitości, żeby mnie nieść twarzą do podłogi. [...]. Przez całą drogę płakałam, potem zaś umieszczono mnie w celi, o której już panu mówiłam, i to krówsko, jedna z tych silnych bab, powiedziała: „Proszę się wykąpać”. Odpowiedziałam, że dopiero się kąpałam na szóstym piętrze, a ona na to bardzo surowo: „Kiedy się zmienia piętro, trzeba jeszcze raz się wykąpać”<sup>11</sup>.

Wdziera się poprzez te słowa samo chropowate życie z całym właściwym mu doświadczeniem ucieleśnionego cierpienia i absurdu, ale też przeblask ten zostaje natychmiast zgaszony w gładkim, lśniącym, rozkosznym w dotyku papierze. Staje się jasne, że kolejna książka o Marilyn petryfikuje jej mit, będąc tego mitu analogonem – piękny przedmiot skrywający bolesne tajemnice. Obiekt pożądania, rozpalająca zmysły seksbomba, ale przy tym niegroźna, bezbronna, podatna na zranienie: taki przekaz zakodowano w splocie biograficznej narracji Monroe i jej kreacji filmowych<sup>12</sup>.

W tym samym roku – antycypując przypadającą w 2012 roku pięćdziesiątą rocznicę śmierci Marilyn Monroe – w Polsce ukazała się kolejna albumowa pozycja, wizualna biografia, *Metamorfozy Marilyn Monroe*, w równym stopniu operująca dyskursem prawdy i tajemnicy.

11 Tamże, s. 243.

12 Zob. Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, 2nd edition, Routledge, London–New York 2004, s. 39–48.

„Od nieśmiałej dziewczyny z fabryki samolotów do ikony popkultury i symbolu seksu. Nieznane twarze Marilyn Monroe”<sup>13</sup> – zachęca Wydawnictwo Znak. Album przegląda się z wielką przyjemnością, jednak „nieznane twarze Marilyn Monroe” się z niego nie wyłaniają. Fotografie w *Metamorfozach* – a wiele z nich pochodzi z planu filmowego, magazynów bądź wydarzeń publicznych i od dawna współtworzy dominujący dyskurs o Marilyn – zostały ułożone w porządku chronologicznym, aby pokazać ewolucję jej wyglądu, ale też i postawy wobec pracy zawodowej. A zatem od „Normy Jeane 1942–1946” do „Bogini 1962”. To zaledwie informacyjne podtytuły rozdziałów oznaczonych za pomocą aż nadto poetyckich metafor: *Kokon*, *Przeobrażenie*, *Syriusz*, *Renesans*, *Ikar*. Na poziomie narracyjnym ciało Normy Jeane zostaje zatem uznane za formę gorszą, przejściową, niedorobioną, z której dopiero zrodzi się forma właściwa, piękny motyl.

We wstępie David Wills podejmuje się analizy psychologicznej Marilyn Monroe, próbuje zrekonstruować osobowość gwiazdy, odczytać jej emocje i intencje: „Dla kogoś pokroju Marilyn Monroe bardzo dramatyczną rzeczą musiało być spojrzenie w lustro i odkrycie pierwszych oznak starzenia się” lub: „Jej niska samoocena skutkowałą nadzwyczajną motywacją i ambicją, dzięki której przetrwała lata początkowych niepowodzeń”<sup>14</sup>. Stworzenie prawdziwego profilu psychologicznego Marilyn Monroe wydaje się zadaniem nie tyle ambitnym, ile karkołomnym, i owocuje banałem. Paige S. Baty pisze: „Prawdziwa/rzeczywista Marilyn» to oksymoron – jako symulacja samej siebie, Marilyn jest medium prawdy/rzeczywistości”<sup>15</sup>. Dążenie do odkrycia, opisanie i pokazania „prawdziwej Marilyn” wiąże się zatem z ignorowaniem sposobów obecności Marilyn i sposobów obcowania z nią, zwłaszcza po jej śmierci. Marilyn żyła i żyje w mediach – na fotografiach, w filmach, w gazetach, w programach telewizyjnych, w książkach itp. – a jej historia nigdy się nie kończy i nigdy się nie zaczyna; Marilyn istnieje więc *in medias res*<sup>16</sup>, jak to dwuznacznie formułuje Baty, jako „bohaterka reprezentatywna” ucieleśniająca różnorodne i zmienne w czasie wartości i wyobrażenia. W ujęciu Baty bohater reprezentatywny funkcjonuje jako miejsce, w którym wytwarza się i przekształca amerykańska kultura polityczna<sup>17</sup>.

13 David Wills, Stephen Schmidt, *Metamorfozy Marilyn Monroe*, tłum. Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011.

14 David Wills, *Wstęp*, w: D. Wills, S. Schmidt, *Metamorfozy Marilyn...*, dz. cyt., s. XXIV–XXV.

15 P.S. Baty, *American Monroe*, dz. cyt., s. 24.

16 Tamże, s. 29.

17 Tamże, s. 10.



Opowieść o Marilyn Monroe powinna pozostać opowieścią otwartą i pozbawioną tezy, powinna toczyć się w formie wariacji i mieć strukturę migoczącą, kalejdoskopową, oderwaną od despotycznej kategorii prawdy i fałszu. W samych *Metamorfozach*, niejako na przekór własnym słowom i na przekór nie mniej tendencyjnej narracji wizualnej, David Wills taką mozaikową i polifoniczną wersję historii Marilyn Monroe przedstawia, zderzając obrazy z wypowiedziami Marilyn i osób z nią związanych: aktorów, reżyserów, fotografów, projektantów, publicystów, przyjaciół. Wytwarza się sytuacja dialogowa, spójność zostaje nadszarpnięta, „prawda” się wymyka, ginie wśród licznych pęknięć i szczelin. Jaki był stosunek Marilyn do własnego ciała? „Stosowała ten sam trik, co Harlow. Przychodziła owinięta w jakiś płaszcz i znienacka pozwalała mu opaść. Chodziło chyba o to, żeby wszystkich podniecić. Cóż, one obie były ekshibicjonistkami”<sup>18</sup> (George Hurrell, fotograf). „Była bardzo nieśmiała. Pamiętam, że się wstydziła, kiedy pracownicy w studiu gwizdali na jej widok”<sup>19</sup> (Cary Grant, aktor, wspólnie wystąpili w filmie *Małpia kuracja*). Według Baty: „W matrycy mediów rodzi się podmiot rozbity. [...] Nie ma jednej historii, jednego źródła, ostatecznego końca: żyje jako kopia, wskrzeszany w formie obrazu przez siły reprodukcyjne mediów masowych”<sup>20</sup>. Wills bezskutecznie próbował scalić Marilyn w integralny i stabilny podmiot („prawdziwą Marilyn”), lecz w *Metamorfozach* nieustannie pojawia się scharakteryzowany przez Baty podmiot rozbity i niespójny (wiele Marilyn), odpowiadający postmodernistycznej rzeczywistości mediów masowych. Pytania o osobowość Marilyn pojawiają się jednak dopiero po jej tragicznej śmierci, która rozбивa hermetyczny i połyskujący obraz bogini *glamour*, obnażając zarazem problematyczny charakter – pozornie jakże nieskomplikowanego – modelu kobiecości *glamour*.

\*\*\*

Ta książka jest kulturoznawczą próbą opisania pewnej fantazji o kobiecości zmaterializowanej w ciele Normy Jeane – kobiecości *glamour*, od drugiej połowy XX wieku cyrkulującej przede wszystkim w mediach masowych, lecz wyrastającej z dziewiętnastowiecznej tradycji teatru, miejskiej rozrywki i widowisk popularnych. Przez pojęcie *glamour* rozumiem kształtujący się w nowoczesnym środowisku miejskim kod wizualny operujący dialektyką dostępności i niedostępności oglądanego obiektu i urabiający kobiece

18 D. Wills, S. Schmidt, *Metamorfozy Marilyn...*, dz. cyt., s. 102.

19 Tamże, s. 67.

20 P.S. Baty, *American Monroe*, dz. cyt., s. 34.

ciało w obiekt pożądania, przedmiot konsumpcji i nośnik aspiracji społecznych – stąd kulturowy proces takiego oznaczania kobiecego ciała proponuję nazywać jego „glamoryzacją” lub produkcją kobiecości *glamour*. Interesuje mnie relacja między kobiecością – którą definiuję jako podlegającą naturalizacji społeczną konstrukcję wyobrażenia o kobiecie – a widowiskiem; relacja niejako podwójna, chodzi bowiem zarówno o kobiecość w widowisku, jak i kobiecość jako widowisko. Kobiecość *glamour* to zatem wariant kobiecości „widowiskowej”, performans kobiecości, kobiecość wytwarzana, doświadczana i oglądana w obrębie widowisk kulturowych, w szczególności w przedstawieniach teatralnych. Refleksja nad kobiecością *glamour* obnaża w moim przekonaniu zależności między kobiecością, widowiskiem i pożądaniem w nowoczesnych społeczeństwach konsumpcyjnych.

Interpretacji domaga się sama formuła kobiecości *glamour* genealogicznie powiązana z figurą aktorki oraz przestrzenią szeroko rozumianej sceny, a zwłaszcza z figurą tak zwanej *chorus girl* – „chórzystki”, teatralnej Każdej, czyli młodej, atrakcyjnej i anonimowej artystki scenicznej, bohaterki drugiego planu, którą *glamour* przekształca ze zwyczajnej „dziewczyny z sąsiedztwa” w zachwycający obiekt pożądania. Kategoria *glamour* pozwala nam spojrzeć na instytucję i historię teatru przez pryzmat aktorki: zagadnieniami centralnymi stają się miejsce wyznaczone aktorce w tej instytucji oraz sposoby konstruowania cielesności aktorki i dysponowania tą cielesnością w spektaklu teatralnym. Na znaczeniu zyskują popularne gatunki teatralne, jak komedia muzyczna, rewia, burleska anglosaska, które zasadały się na ekspozycji kobiecej cielesności i seksualności<sup>21</sup>, lecz istotny jest także namysł nad podejmowanymi w teatrze od drugiej połowy XX wieku próbami przekroczenia i zakwestionowania modelu kobiecości *glamour*.

Pytanie brzmi: czy faktycznie kobiecość *glamour* jest wyłącznie męskim fantazmatem dyscyplinującym cielesność i seksualność kobiecą tak, aby dawała przyjemność? Czy mamy do czynienia jedynie z formą sprawowania kontroli społecznej nad kobietami? Czy wprost przeciwnie – kobiecość *glamour* może służyć również jako narzędzie emancypacji kobiet? I na ile taki model kobiecości – formujący się począwszy od drugiej połowy XIX wieku – oraz samą figurę aktorki można wskazać jako paradygmatyczne dla społeczeństwa konsumpcyjnego?

21 W polskich studiach teatralnych dotychczas poświęcono niewiele prac widowiskom popularnym – mam na myśli sceniczne performanse, jak music-hall, rewia, burleska, a nie teksty dramatyczne, takie jak komedia.