

# Marilyn Monroe 1962

GRZEGORZ PIOTROWSKI, KAROL SZYMAŃSKI

## *Ja po prostu nienawidzę być rzeczą*<sup>1</sup>

Edward Gordon Craig – jeden z Wielkich Reformatorów XX-wiecznego teatru – na głównego twórcę, autora spektaklu skupiającego w swych rękach wszystkie decyzje dotyczące inscenizacji, powoływał reżysera. Reżyser-hegemon winien – na drodze do doskonałego widowiska totalnego – uwolnić teatr od literatury, od udziału autora dramatycznego, a także zerwać z pasożytniczym wpływem malarza-dekora-tora<sup>2</sup>. Tyrania reżysera miała ponadto zastąpić dotychczasowy dyktat teatralnego aktora. Żywy aktor był bowiem w myśleniu Craiga – za sprawą swej rzeczywistości, „organiczności” i „prywatności” – wehikułem wnoszącym do teatru spreczny z samą jego istotą, „zdegenerowany realizm”. Synonimem realistycznego zwyrodnienia były nie tylko wszystkie aktorskie środki ekspresji, chwytły i triki mające imitować życie, ale w ogóle wszelka naturalność w mowie, geście i ruchu. Craig postulował więc czysto instrumentalne traktowanie aktora lub w ogóle wyeliminowanie jego funkcji i zastąpienie go jakością specjalnie stworzoną na potrzeby spektaklu: lalką-marionetką<sup>3</sup>.

Zauważmy zapewne upraszczającą, ale inspirującą analogię, którą można by sprowadzić do paradoksalnego stwierdzenia, że postulaty Craiga dotyczące roli aktora w teatrze, najskuteczniej i najpełniej zrealizował „system hollywoodzki” – w odniesieniu do aktora filmowego. W „spektaklu totalnym pod nazwą Hollywood”, który z założenia i wykonania daleki był od rzeczywistości i kopiowania życia, hegemonię sprawował producent – jako „reżyser”, autor „widowiska”. Aktorzy zaś byli *bardziej przedmiotami niż podmiotami swoich filmów*<sup>4</sup>, zostali zdegradowani do roli filmowanych obiektów. Aktor był więc tu jedynie *marionetką*; nawet aktor-gwiazda nie mógł się stać „hegemonem spektaklu”, a co najwyżej wykreowaną na jego potrzeby *nadmarionetką*.

Działania producentów, ograniczających do minimum ryzyko płynące z artystycznego indywidualizmu, doprowadziły – jak zauważyła Alina Madej przy nieco innej okazji – do przeobrażenia unikatowego stylu aktorskiego w aktorski schemat. „Hegemoni spektaklu” *posługiwali się (...) gotowymi obrazami aktorskimi, które w konstrukcji filmu spełniały podobną rolę, jak prefabrykaty w architekturze. (...) Monotonna powtarzalność (...) procesu wiodła (...) nieuchronnie ku filmowym sztamptom*<sup>5</sup>. Ponadto, dążenie do dokonania wszechogarniającej wizualizacji rzeczywistości, do zamienienia jej w znak i w „totalne widowisko”, miało taki skutek, że człowiek stał się *tylko materiałem filmu, jak rekwizyt czy pejzaż*<sup>6</sup>. Z drugiej strony, możemy dopowiedzieć, idąc śladem spostrzeżeń Pierre’a Brossarda, że w „spektaklu hollywoodzkim” – *owej silnej maszynie do wytwarzania mitów, [która] jest jedynie maszyną mistyfikującą*<sup>7</sup> – aktor właściwie nie istnieje. Jest tylko idealnym wizerunkiem nieegzystującym poza filmem, w którym występuje, zaś

jego materialne ślady na ekranie – obrazy ciała i twarzy, gesty i głosy – *nie są niczym innym jak* [tylko – G. P., K. S.] *zespołem znaków*<sup>8</sup>. Są więc aktorskie *marionetki* zaledwie fantomem, paradoksalnie – raczej śladem nieobecności niż obecności aktorów, bo nie odsyłają do ich realnego istnienia i cielesności.

W tak nakreślonej perspektywie możemy postrzegać przebieg kariery Marilyn Monroe najpierw jako udział w funkcji *marionetki* w „spektaklu” reżyserowanym przez „hegemonia”: wytwórnię 20<sup>th</sup> Century Fox, następnie jako zdobywanie w tym „spektaklu” mistrzostwa w roli *nadmarionety* (zwłaszcza kiedy oddelegowanym reżyserem-„tyranem” był np. Billy Wilder), a w końcu jako osiąganie przez *marionetkę* aktorskiej i zawodowej autonomii.

Była bowiem Marilyn Monroe – chociaż najjaśniejsza z aktorek-gwiazd w swoich czasach i mistrzyni świata w swym fachu – uwięziona w „spektaklu”, na reguły którego nie miała wpływu. *Wchodziła do filmu* – jak by powiedziała Madej – *niczym „gotowe struktury”, sugestywne, ukształtowane na zewnątrz świata filmowego obrazy. Niesione przez te obrazy informacje określały od razu charakter postaci*<sup>9</sup>. Podobnie jak Greta Garbo, Pola Negri czy Marlena Dietrich, Marilyn Monroe bywa zaliczana do tego typu gwiazd wykreowanych przez Hollywood, które – według określenia Grażyny Stachówny – *nie mają lat, są bez wieku*<sup>10</sup>. Ich ekranowe postacie pojawiły się od razu w gotowej, ukształtowanej formie, która nie podlegała przemianom przez cały okres kariery. Ich niezmiennie przez lata twarze, twarze-symboly, sztucznie wykreowane przez operatorów i charakteryzatorów, były „zakładane” jak kostiumy, niezależne od wymogów akcji filmów, specyfiki odtwarzanych postaci itp. Gwiazdy te nie zmieniały się i – bez względu na to, czy miały lat 20, 30 czy 40 – zawsze były określane jako młode i piękne<sup>11</sup>. Nie poddawały się modom – ewentualnie przestawały występować, gdy przeminęła moda na nie; ich ekranowe ciała nie chorowały i nie starzały się – lecz znikwały z ekranów, gdy choroby i starość uniemożliwiały podtrzymywanie wizerunku. Była więc MM – w ramach estetyki kina hollywoodzkiego – pewną idealną optyczno-akustyczną abstrakcją i fantazją. Jako pewien typ realizowała wymogi gatunków filmowych, jako pewien mit uosabiała potrzeby zbiorowości, jako seks-symbol ucieleśniała męskie pragnienia – zawsze „pociągana za sznurki”.

Konsekwencją takiego postrzegania owego typu aktorskiego *bez wieku* było oczekiwanie, aby gwiazdy gasły w pełnym blasku, żeby nie stało się z nimi to, co „zdarzyło się Baby Jane”. W gruncie rzeczy uważa się więc, że dobrze, iż *Marilyn odeszła z tego świata w momencie swojej erotycznej chwały (...). Dekadę później byłaby bowiem karykaturą samej siebie, śmiesznym i żalonym monstrum niewygaszonego wiekiem kobiecego pożądania*<sup>12</sup>. I *jak długo mogłaby jeszcze ucieleśniać symbol seksu, skoro powszechny stereotyp łączy go nierozzerwalnie z młodością?*<sup>13</sup> Czy jednak Marilyn Monroe miała szansę uniknąć tego schematu? „Symbol”, „mit”, „gwiazda”, „instytucja” – Truman Capote wieszczył, że *smętny* byłby dzień, w którym *ta żywa, śliczna dziewczyna* dałaby się zamknąć w takim *zatechłym słownym uwięzieniu*<sup>14</sup>.

W ostatnich latach życia Marilyn Monroe mówiło się o niej – zwykle nieco protekcjonalnie – że stawała się coraz lepszą aktorką. Oceniano, że z każdym kolejnym filmem w jej gwiazdorstwie było coraz mniej konwencji, a coraz więcej tego, co poza rolą – obecności, aury, promieniowania osobowości. Jednocześnie nie omieszkiwano zauważać u MM pierwszych symptomów starzenia się, jej skłon-

ności do tycia, tego, że zaczynała *wyglądać jak kobieta, która osiągnęła „lat swych południe”*<sup>15</sup>.

Czy da się jednak w kreacjach filmowych Marilyn Monroe i w zmianie jej fizycznego wizerunku – od drugiej połowy lat 50., ale przede wszystkim na początku lat 60. – zauważyć symptomy procesu, który pozwoliłby jej wybić się na niezależność twórczą i stać się znakomitą aktorką w wieku dojrzałym? Czy MM miała predyspozycje, by zaistnieć w kinie, w którym w cenie była *wyłącznie bogata aktorska osobowość, a jej brak lub fałszywy rodzaj ekspresji*<sup>16</sup> dyskwalifikowały aktora? Przecież tyle *pięknych dziewczyn*, jak pisze Stachówna, przeobraziło się w interesujące aktorki dopiero jako kobiety dojrzałe – kiedy wkomponowały w swoją sztukę oznaki starzenia się (Romy Schneider), chorób (Simone Signoret) czy nałogów (Judy Garland)<sup>17</sup>. Czy Marilyn Monroe umiałyby wykorzystać *każdą zmarszczkę, każdy siwy włos* jako narzędzie ekspresji<sup>18</sup>, czy zdołałyby wpisać proces przemijania we własną sztukę aktorską, a dojrzałą fizyczność i menopauzalną kobiecość uczynić elementem kreacji aktorskiej?

Rozpoznane i opisane zostały działania Marilyn Monroe mające na celu zmianę jej statusu w systemie hollywoodzkim: założyła własną firmę produkcyjną MM Productions, aby mieć kontrolę artystyczną nad projektami<sup>19</sup>, dążyła do zmiany wiążącego ją z 20<sup>th</sup> Century Fox *slave contract*<sup>20</sup>, próbowała wpływać na wybór reżyserów swoich filmów, brała udział w opracowywaniu scenariuszy, a od 1955 r. uczestniczyła w warsztatach Actors Studio. Próba przekroczenia pozycji, jaką wyznaczył aktorce *nowoczesny świat sukcesu*, było również poszukiwanie przez nią *wyjścia ze złotej klatki (...)* w *dwóch kierunkach – po stronie rzeczywistych wartości intelektualnych oraz w „uczciwym, normalnym małżeństwie”*<sup>21</sup> z Arthurem Millerem.

My natomiast chcemy się przyjrzeć, w jaki sposób Marilyn Monroe wyzwalała się spod dominacji oczekiwań „hegemonów spektaklu” (a przy okazji i męskich spojrzeń) przez zmiany w fizycznej samoekspresji i w sposobie cielesnej obecności na ekranie. Impulsem do napisania niniejszego tekstu było dojmujące wrażenie, jak bardzo Marilyn Monroe sfotografowana i sfilmowana w 1962 r. różni się od powszechnie znanej MM z okresu wcześniejszego. Dokonany przez nas opis i analiza wizerunku aktorki w nieukończonym filmie *Coś trzeba dać (Something's Got to Give)*, reż. George Cukor, 1962)<sup>22</sup> oraz w ostatnich sesjach zdjęciowych Berta Sterna i George'a Barrisa wynikają z naszego zainteresowania tym, jak Marilyn Monroe przeciwstawiała się swemu statusowi za pomocą coraz dojrzałego aktorstwa (w jego wymiarze „anatomicznym” i sensualnym) oraz jak fizyczna przemiana gwiazdy i zmiana sposobu używania przez nią swojej cielesności jako narzędzia ekspresji aktorskiej mogły z niej czynić w większym stopniu podmiot twórczy aniżeli tylko wykonawcę. Proponujemy więc odkrywanie tego, co faktycznie można by nazwać *podkładaniem pod siebie lontu*<sup>23</sup> przez MM lub *najbardziej ryzykownym eksperymentem*<sup>24</sup>, na jaki gwiazda mogła się zdobyć.

Brossard twierdził<sup>25</sup>, że obraz aktora w filmie – jako znak ikoniczny niemający żadnej realności materialnej – świadczy co prawda o istnieniu osoby aktora, ale nie odsyła do jego rzeczywistej fizycznej istoty, a jedynie do jego innych wcieleń ekranowych. *Aktor* miałby być tylko substytutem realnego człowieka i stanowić (obok *aktanta, roli i postaci*) jeden ze składników *instancji aktorskiej*, który – jako że pochodzi z zewnątrz procesu narracyjnego – odsyłałby raczej do *mitów spo-*

leczno-kulturowych danej cywilizacji i danej epoki niż do indywidualnego wyglądu i swoistych cech anatomicznych osoby odtwórcy. W filmie z realnej postaci aktora – *prefilmowej*, a nie filmowej – pozostawałby więc jedynie wygląd (analogon), a tożsamość osoby mogłaby się w ogóle nie ukazać. Rolą aktora ma być bowiem niesienie znaczenia, a nie reprezentowanie konkretnej i wyjątkowej egzystencji osoby, która jest aktorem. Nas takie postawienie sprawy i nierozstrzygalność oddzielenia aktora od postaci nie zadowala. Chcemy inaczej rozłożyć akcenty i skupić się na tym, że nie tylko *obraz aktora funkcjonuje jako obraz postaci*, ale obraz postaci funkcjonuje także jako obraz aktora<sup>26</sup>. Uznajemy, że w informacjach wizualnych i akustycznych zmaterializowanych na taśmie filmowej i na zdjęciach zapisuje się podobizna realnie istniejącej osoby – wszystko to, co dotyczy jej cech indywidualnych: wyglądu fizycznego, gestów i zachowań, głosu i spojrzeń oraz osobistej „aury”. Interesuje nas więc warstwa denotacyjna, a nie konotacyjna obrazu aktora filmowego – owa *zmysłowa autonomia, która może swą wcześniejszą formę egzystencji narzucić każdemu działaniu postaci filmowej*<sup>27</sup>. Wydaje się nam ona istotna, a niesłusznie bagatelizowana lub ignorowana, ponieważ to powierzchowność aktora i jego charakterystyczny sposób bycia stwarza przede wszystkim intuicyjną, niewerbalną i najgłębszą więź aktora z widzem<sup>28</sup>. To dzięki wglądowi w ciało i twarz aktora dotykamy bezpośrednio tajemnicy niepowtarzalnej podmiotowej egzystencji, w której przeglądamy się i odnajdujemy katharsis.

Planujemy zatem pokazać, w jakim kierunku zmierzają owo aktorskie wybiecie się *nadmarionety* Marilyn Monroe na wolność przez oswobodzenie cielesności – wybiecie, którego prefiguracją była już rola Roslyn Taber w *Sklóconych z życiem* (*The Misfits*, reż. John Huston, 1961). Od tego filmu następuje bowiem wyraźny odwrót od MM: gwiazdy, metafory na rzecz Marilyn Monroe: aktorki, bohaterki filmów, konkretnego człowieka<sup>29</sup>. Nie chcemy rozstrzygać sprzeczności, nie chcemy oceniać; nie chcemy też wnioskować o ewolucji charakteru czy osobowości Marilyn Monroe (zwłaszcza że *badacze zastanawiają się nieustannie, czy sygnały wysyłane przez ciało faktycznie zdradzają charakter człowieka; (...) czy pierwsze wrażenie, mowa ciała, twarz dostarczają informacji o tym, jaki jest człowiek*<sup>30</sup>). Chcemy jedynie przeanalizować cielesność aktorki w ostatnich miesiącach jej życia taką, jak została utrwalona na zdjęciach Sterna i Barrisa oraz w filmie *Coś trzeba dać*. Ponadto chcemy zbadać zmianę fizycznego wizerunku Marilyn Monroe przez odtworzenie tego, co widać na taśmie filmowej i fotograficznej, oraz zastanowić się, o czym ta zmiana mogła świadczyć. Wyznaczyliśmy więc sobie trudne zadanie: opisać coś z natury trudno poddające się opisowi, zgłębić coś nieuchwytnego na podstawie czarno-białych i kolorowych plam na ekranie albo siatek rastrowych na odbitkach fotograficznych. Nie obędzie się bez licznych przymiotników. Spójrzmy na ciało Marilyn Monroe inaczej niż 150 milionów mężczyzn na całym świecie<sup>31</sup>.

### ***Kiedy jest – jest naprawdę***<sup>32</sup>

Kluczowe dla rekonstrukcji i interpretacji wizerunku Marilyn Monroe w ostatnim okresie jej życia są sesje fotograficzne, które towarzysząc wywiadam dla ekskluzywnych czasopism: „Vogue”, „Life” i „Cosmopolitan”, były częścią szeroko zakrojonej akcji medialnej (Donald H. Wolfe określa ją mianem *Blitzkriegu*<sup>33</sup>) przeciw 20<sup>th</sup> Century Fox po zerwaniu przez wytwórnię kontraktu na realizację *Coś trzeba dać*<sup>34</sup>. W sesjach tych Marilyn Monroe wróciła poniekąd do pierw-

tnego zawodu modelki, ale był to powrót innej już kobiety – dojrzałej i samoświadomej.

Najważniejsze, a zarazem najbardziej znane są wzajemnie się dopełniające zdjęcia Berta Sterna dla „Vogue’a” oraz George’a Barrisa dla „Cosmopolitan”. W żadnej z tych dwóch sesji nie zobaczymy ani konwencjonalnych póz i min, ani mechanicznej kokieterii, dobrze znanych z wielu wcześniejszych fotografii Monroe (na przykład z „gwiazdorskim” uśmiechem odsłaniającej białe zęby itp.).

Sesja dla „Vogue’a” odbyła się w czerwcu 1962 r. w apartamencie hotelu Bel-Air w Hollywood w trzech odsłonach. W trakcie pierwszego spotkania, z 23 na 24 czerwca, Marilyn Monroe pozowała przez dwanaście godzin, początkowo według instrukcji fotografa, później zaś sama coś proponując<sup>35</sup>. Stern wykonał wówczas serię aktów, które „Vogue” uznał jednak za *zbyt erotyczne*. Ostatecznie redakcja zdecydowała się więc na tradycyjną sesję modową – odbyła się ona tydzień później w asyście redaktorów, makijażystów i fryzjera, zaś na koniec Stern, już sam na sam z aktorką, wykonał jej kolejne akty. Po dniu przerwy fotograf zrealizował jeszcze cykl czarno-białych portretów Monroe<sup>36</sup>. W sumie, w trakcie trzech sesji, Stern wykonał prawie 2700 zdjęć; niemal w całości, łącznie z aktami, ukazały się one drukiem dopiero po dwudziestu latach<sup>37</sup>.

Sesja dla „Vogue’a” ma charakter studyjny. Zdjęcia Marilyn Monroe nie były retuszowane, jak choćby wiele fotografii dojrzałej Marleny Dietrich, której twarz – oświetlana silnie rozproszonym, często górnym światłem – jest nienaturalnie gładka, posągowa, jak z marmuru. Monroe również kontrolowała fotograficzne życie swojego ciała, ale inaczej, drogą eliminacji: wykreślając z odbitek stykowych ujęcia jej zdaniem nieudane. Te zaakceptowane pokazują gwiazdę zaskakująco naturalną. Monroe prezentuje (*jak medal* – powiada Daniel Dreier<sup>38</sup>) dużą bliźnię w okolicach prawego podżebrza po przebytej operacji woreczka żółciowego; twarz gdzieś pokrywa delikatny, biały meszek, także na przedramionach widoczne jest owłosienie; biust ma naturalną wielkość i kształt; w zbliżeniach zwracają uwagę subtelne zmarszczki mimiczne w okolicach oczu i ust; nie wyretuszowano także pomarszczonej skóry na łokciach oraz drobnych przebarwień i nierówności pigmentacji na całym ciele i dłoniach. Ciało pozostaje więc jak najbardziej realne – mimo całej stylizacji i inscenizacji kadru, mimo wyrazistego makijażu i kostiumu. Jest też „materialne”, sprawia wrażenie, że – jak mówił Billy Wilder o magii zdjęć Monroe – *można go dotknąć*<sup>39</sup>.

Na fotografiach Sterna ciało Marilyn Monroe żyje, porusza się i wibruje. Aktorka nawet w ustawieniach frontalnych unika symetrycznego układu: przesuwa linię bioder w stosunku do linii ramion, odgina głowę, operuje asymetrycznym ułożeniem rąk. Wprawia ciało w rodzaj wirowego ruchu, jakby skręcając je wokół pionowej osi albo okręcając się jak w tańcu. Daje to efekt falowania, dynamizmu, choć ruch jest subtelny, bez niepokoju; nie wydaje się „wartością dodaną”, płynie z wewnątrz, w całkowitej harmonii z ciałem aktorki. Można by wręcz powiedzieć, że zdjęcia Sterna są w pewnym sensie wizerunkami tancerki. Skojarzenia takie wspomaga seria czarno-białych, „nostalgicznych” portretów Monroe w planie amerykańskim – w ciemnej sukni z odkrytymi plecami i z dopiętym kokiem. Ręce modelka zaplata tu asymetrycznie wokół korpusu, skręca szyję, pochyla głowę. Ta swego rodzaju wariacja na nieśmiertelny temat baletowego „łabędzia” pokazuje wspaniałą plastyczność i koordynację ruchową ciała Monroe.



Poza tym, na fotografiach Sterna wyodrębniają się jeszcze inne wątki inscenyjacyjno-tematyczne: seria zdjęć z półprzezroczystą chustą w geometryczne wzory, cykl portretów ze sztuczną biżuterią czy *haute couture*. Ten ostatni cykl był ponoć dla modelki najtrudniejszy i najbardziej irytujący. Marilyn Monroe przebiera się tu w futra, płaszcze, suknie i wyrafinowaną galanterię, podejmując rodzaj gry z wizerunkami ikon ekranu i mody. Z wyprostowanymi włosami, w czarnym płaszczu i kapeluszu przypomina Gretę Garbo; w eleganckim trenczu z grubego tweedu – Marlenę Dietrich; w białym atlasowym turbanie z woalką – gwiazdy kina niemego; w wąskiej sukni i długich rękawiczkach, z upiętymi włosami – Audrey Hepburn ze *Śniadania u Tiffany’ego* (*Breakfast at Tiffany’s*, reż. Blake Edwards, 1961). Takiej Monroe chyba dotąd nie znaleźliśmy – eleganckiej, wyrafinowanej kobiety, nieco tajemniczej i niedostępnej. Jednak aktorka, zmieniając twarze i wcielenia, nie traktuje stylizacji dosłownie, bawi się nimi, sygnalizuje dystans. Operuje różnymi – by tak powiedzieć – formami obecności: czasem jest – i zawiązuje bezpośredni kontakt z okiem aparatu, innym razem staje się introwertyczna, schowana w siebie (czyli w futrzany kołnierz); sugeruje też odmienne nastroje, a nawet różny wiek postaci. Zdecydowanie wykracza więc poza konwencję zdjęć mody dla popularnego kobiecego czasopisma.

Fotograf znakomicie jej w tym pomaga. Często korzysta z technik *high i low key*, wprowadzając, zgodnie z regułami rzemiosła, kontrastującą dominantę, ku której kieruje się wzrok widza: jasną – jak włosy lub karnacja, bądź ciemną – na przykład oprawę oczu. Czasem „grafizuje” obraz (uwidaczniając ziarno fotografii lub strukturę skóry), wykorzystuje też efekty niezbalansowanego, ostrego (bocznego) światła.

Porozumienie modelki i fotografa osiąga szczególny wymiar w (pół)aktach, które w niczym nie przypominają sławnych aktów młodej MM z końca lat 40., upozowanych i estetyzowanych w konwencji soft porno. O ile zdjęcia z ciałem przysłoniętym półprzezroczystą chustą mieszczą się na pograniczu portretu-artystycznego aktu i fotografii modowej, to zdjęcia z białym prześcieradłem jako rekwizytem dają intensywne wrażenie dostępu do prywatności modelki. Monroe jest tu rozleniwiona, zrelaksowana, z rozburzonymi włosami i przymkniętymi oczami. Jej ciało jest realne i zarazem zupełnie naturalne, zaś atmosfera – zmysłowa, acz niewymuszona, bez cienia „niezdrowego” napięcia. Można też na te zdjęcia z prześcieradłem patrzeć inaczej – jako na zwiastun przejmująco smutnych, wykradzionych z archiwum sądowego fotografii Marilyn Monroe po śmierci, z twarzą zniekształconą po autopsji<sup>40</sup>.

W porównaniu z sesją dla „Vogue’a” George Barris operuje skromniejszymi środkami, lecz fotograf i modelka osiągają tu może nawet bardziej radykalny rezultat. Plany obojga artystów obejmowały przygotowanie materiału nie tylko dla „Cosmopolitan”, lecz także do wspólnej książki, będącej w zamyśle autobiograficzną opowieścią Marilyn Monroe. Sesje fotograficzne i towarzyszące im rozmowy trwały przez kilka tygodni, od 9 czerwca do 18 lipca 1962 r.<sup>41</sup> Zdjęcia były realizowane częściowo w plenerach – głównie na plażach Santa Monica, zaś częściowo we wnętrzach – w domu Tima Leimerta, przyjaciela Barrisa, ponieważ własny dom Monroe w Brentwood nie był jeszcze umeblowany<sup>42</sup>.

Barris ma rękę i oko reportera, ale reportera obdarzonego – chciałoby się powiedzieć – poetycką wrażliwością. Zdjęcia Monroe są wykonane „z ręki” i w więk-

szości przy zastanym świetle; chwytają na gorąco jej „półprywatność”. Aktorka nosi nowe ubrania, specjalnie kupione do sesji w jej ulubionych sklepach i prezentujące jej ówczesny styl: kolorowe spodnie oraz topy i wzorzyste koszulowe bluzki od Emilio Pucciego, a na plaży – pomarańczowe bikini, na które narzuca gruby sweter lub biały szlafrok frotté. Często jest bosa.

Zauważmy przy tej okazji, że w końcowym okresie życia styl Marilyn Monroe bardzo się zmienił. Kostiumy do jej dwóch ostatnich filmów zaprojektował Jean Louis<sup>43</sup> – twórca słynnej sukni, w której aktorka wystąpiła 19 maja 1962 r. w nowojorskiej Madison Square Garden na urodzinowej gali Johna Kennedy’ego, śpiewając *Happy Birthday, Mr. President*. W projekcie tym Louis nawiązał do estradowych strojów Marleny Dietrich własnego autorstwa: obcisłych sukien z cielistego materiału zwanego *souffle* („tchnienie”), naszywanych – ponoć pod dyktando samej Dietrich – tysiącami cekinów i strasem. Suknia Monroe, głęboko odsłaniająca dekolt, ramiona, ręce oraz plecy i włożona przez aktorkę na nagie ciało, dawała bardzo realny – by tak powiedzieć – wgląd w cielesność, choć na zachowanych zdjęciach i w materiale filmowym z występu MM nie wyczuwa się ani cienia wulgarności. Gwiazda wydaje się jednocześnie cielesna i odrealniona. *Chyba nigdy nie widziałem nikogo, kto byłby tak piękny jak tamtej nocy Marilyn Monroe* – powiedział Adlai Stevenson II, jeden z gości Kennedy’ego<sup>44</sup>.

Opinia ta koresponduje z wieloma podobnymi, które podobałoby się, że w ostatnim okresie życia Monroe wyglądała znakomicie. Straciła kilkanaście kilogramów, osiągając figurę najszczęśliwszą od czasów młodości<sup>45</sup>. Zmieniła fryzurę. Dłuższe włosy, zupełnie już białe, podnoszone i układane w szerokie, miękkie pasma, zastąpiły misternie fryzowane loki i fale. To zwieńczenie smukłej sylwetki obfitą aureolą włosów było znakiem firmowym mody wczesnych lat 60., podobnie jak pastelowy, bardziej oszczędny makijaż, z wyrazistą czarną kreską na górnej, rozbielonej powiece. *Less-is-more look* – mówią o ówczesnym wizerunku Monroe Christopher Nickens i George Zeno, zwracając uwagę na minimalizm i naturalność<sup>46</sup>. Można by dodać: Marilyn Monroe jest dynamiczna, nowoczesna, kobieca, z klasą i na luzie.

Podkreślają to prywatne, konsekwentnie dobrane stroje: proste sukienki wspomnianego włoskiego projektanta Pucciego (z długimi rękawami, podciągany przez aktorkę do łokci, i przewiązane w pasie) oraz jego jedwabne koszulowe bluzki – w graficzne wzory lub gładkie, o intensywnej kolorystyce (także błękitne i zielonkawożółte, których to odcieni Monroe wcześniej nie nosiła<sup>47</sup>). Do bluzek i topów aktorka zakładała pastelowe bądź białe spodnie ponad kostkę, szpilki lub baleriny. Nickens i Zeno określają jej wygląd na fotografiach Barrisa jako *nieformalny, seksowny, elegancki i bardzo kalifornijski*<sup>48</sup>.

Na zdjęciach tych – robionych we wnętrzach domu, w patio i samochodzie – Monroe zachowuje image: ma makijaż, jest starannie uczesana, aczkolwiek nie tuszuje rozburzenia włosów przy różnych czynnościach. Przede wszystkim jednak jest fizycznie rozluźniona, nie pozuje w konwencjonalnym znaczeniu tego słowa, zachowuje się „po domowemu”: siedzi na ziemi ze skrzyżowanymi nogami, wyciąga się na łóżku „przyłapaną” na rozmowie telefonicznej, w przeróżnych, swobodnych pozach studiuje scenariusze. Dotyczy to również twarzy, która żyje – by tak powiedzieć – swoim zwykłym życiem. Niekiedy zdaje się tym, co chcielibyśmy uznać za psychosomatyczną esencję Monroe, niekiedy wydaje się że daje wgląd

w jej chwilowy nastrój, a kiedy indziej w całości wyraża zaabsorbowanie aktorki wykonywaną czynnością i jej kontekstem, na przykład rozmową z fotografem ukrytym za obiektywem aparatu.

Najbardziej „ekstremalne” są fotografie na plaży, wykonywane w większości chyba późnym popołudniem, niektóre jakby niedoświetlone i przez to poetycko widmowe, z mgiełką rozsnutą w powietrzu. Wizerunek gwiazdy artystki poddają tu skrajnej dekonstrukcji i reinterpretacji. Po raz pierwszy od lat widzimy włosy Monroe bez stylizacji; mimo chemii i zabiegów kosmetycznych są wciąż kędzierzawe, nieco niesforne, zmoczone wodą, wysuszone przez wiatr, przeczesane dłonią. Twarz aktorki, z lekkim makijażem, i jej ciało są równie naturalne. Marilyn Monroe brodzi w falach, leży na piasku, walczy z wiatrem, patrzy, śmieje się, coś mówi do fotografa – z całym bogactwem mimiki, naturalnością gestu, wyrazistością spojrzenia, swobodnym układem szyi i dłoni, bez przejmowania się ewentualnymi zmarszczkami i ciężeniem policzków. To bez wątpienia *woman*, a nie *girl* – kobieta, która sporo przeżyła, zna samą siebie i nie boi się być sobą. Jak trafnie zaobserwował Norman Mailer, *fotografie zrobione przez George’a Barrisa (...) nie są bynajmniej wizerunkami ujawniającymi otchłań. (...) Po prostu wrażliwa i nie pozbawiona tężyzny młoda kobieta siedzi w swetrze na plaży, wyglądając na rozmarzoną i twardą*<sup>49</sup>.

#### ***Aktor ma być ponoć wrażliwym instrumentem***<sup>50</sup>

Realizacja filmu *Coś trzeba dać* przypadła na bardzo trudny okres w dziejach 20<sup>th</sup> Century Fox. Macierzysta wytwórnia Marilyn Monroe, dla której gwiazda od dwóch lat niczego nie nakręciła, stała przed widmem katastrofy wywołanej przede wszystkim niezwykle kosztowną realizacją *Kleopatry* (*Cleopatra*, reż. Joseph L. Mankiewicz, 1963)<sup>51</sup>. W tej sytuacji nowy film Monroe, jej swego rodzaju comeback – jako remake *Mojej ulubionej żony* (*My Favourite Wife*, reż. Garson Kanin, 1940) – miał być niskobudżetowym<sup>52</sup>, doraźnym środkiem na kłopoty finansowe. Tak się jednak nie stało.

Monroe wyraziła zgodę na udział w filmie w grudniu 1961 r.<sup>53</sup>; odbyła wtedy kilka spotkań ze scenarzystą Nunnallym Johnsonem (przerabiającym oryginalny scenariusz Arnolda Schulmana do *Mojej ulubionej żony*), znanym jej jeszcze z czasów wspólnej pracy przy *Jak poślubić milionera* (*How to Marry a Millionaire*, reż. Jean Negulesco, 1953). Wczesną wiosną 1962 r. aktorka omawiała z Lee Strasbergiem i jego żoną Paulą, swoją korepetytorką, pierwotny szkic scenariusza. Jednak niespodziewanie na moment przed rozpoczęciem zdjęć został on całkowicie zmieniony przez Waltera Bernsteina<sup>54</sup>. Zaczęły się one 23 kwietnia<sup>55</sup>, ale ani wówczas, ani później scenariusz nie został ukończony; powstawał chaotycznie, nierzadko z dnia na dzień, także przy udziale George’a Cukora, któremu powierzono reżyserię, oraz pod wpływem sugestii samej Monroe. Realizacja zdjęć również napotykała przeszkody. Z powodu infekcji aktorka pojawiła się na planie dopiero 30 kwietnia, następnie – na chwilę – 7 maja. 14 maja rozpoczęła regularną pracę, która – z małymi przerwami – trwała do 1 czerwca<sup>56</sup>. Tego dnia Marilyn Monroe kończyła 36 lat i dzień zdjęciowy został uwieńczony krótką uroczystością z tej okazji. Jak się miało okazać, był to jednocześnie ostatni dzień jej obecności na planie *Coś trzeba dać*.

Dlaczego aktorka nie pojawiła się już w studiu Foxa? Biografowie mnożą – nierzadko sprzeczne i nieweryfikowalne – sensacyjne hipotezy dotyczące prywat-



nych powodów jej absencji. Trudne do zrekonstruowania i wyjaśnienia są też dwuznaczne działania wytwórni <sup>57</sup>, która zamierzała zastąpić Monroe inną aktorką (zgodę miała wyrazić Lee Remick), ostatecznie zaś gwiazdę zwolniła, wnosząc 7 czerwca do Sądu Okręgowego w Los Angeles żądanie wysokiego odszkodowania za niewywiązywanie się z obowiązków <sup>58</sup>. Do czego miało doprowadzić to zagranie? Okazało się zresztą nieskuteczne, ponieważ partnerujący Monroe Dean Martin, na mocy przywilejów zagwarantowanych w jego kontrakcie, odmówił grania z kimś innym. W tej sytuacji sprawę sądową wytoczono również jemu. Chyba dopiero wówczas wśród władz Foxa i realizatorów filmu nastąpiło pewne otrzeźwienie: zwolnienie Monroe uznano za nierozważne i podjęto mediacje dotyczące jej powrotu na plan. Zakończyły się one na przełomie czerwca i lipca sukcesem aktorki: produkcja *Coś trzeba dać* miała zostać wznowiona jesienią, a nowy kontrakt gwiazdy opiewał na milion dolarów, z czego połowę stanowiło honorarium (pięciokrotnie wyższe od pierwotnego), zaś drugą połowę wynagrodzenie za udział w kolejnym projekcie – musicalu *What a Way to Go!* z piosenkami July Styne'a <sup>59</sup>. Ponadto na życzenie Monroe postanowiono przywrócić scenariusz Johnsona i poszukać nowego reżysera, którego aktorka byłaby skłonna zaakceptować.

Śmierć Marilyn Monroe 5 sierpnia 1962 r. przekreśliła te plany. Fragmenty jej ostatniej, nieukończony roli zostały wykorzystane w filmie montażowym Foxa *Legenda o Marilyn* (*Marilyn*, reż. Harold Medford, 1963). Natomiast sam koncept fabularny posłużył – już w 1963 r. – do realizacji komedii z Doris Day *Przesuń się, kochanie* (*Move Over, Darling*, reż. Michael Gordon). Do prac rekonstrukcyjnych nad oryginalnym materiałem *Coś trzeba dać* przystąpiono dopiero w 1999 r.; z zachowanych ponad ośmiu godzin zdjęć z planu zmontowano około 35-minutową wersję filmu, którego premiera odbyła się 1 czerwca 2001 r., w 75. rocznicę urodzin MM.

Jak przedstawia się fabuła *Coś trzeba dać* na podstawie tej wersji? W trakcie rozprawy sądowej dowiadujemy się, że Ellen Wagstaff Arden (Monroe), matka dwojga dzieci, zaginęła pięć lat temu w czasie rejsu jachtem; jej mąż Nicholas Arden (Dean Martin) wyjaśnia, że żona wypadła za burtę podczas sztormu. Sąd postanawia uznać ją za zmarłą. Jednocześnie okazuje się, że Nick chce upiec dwie pieczenie przy jednym ogniu: w sali rozpraw czeka już na zaślubiny jego nowa ukochana, Bianca (Cyd Charisse). Nowożeńcy wyruszają w podróż poślubną. Ich szczęście zakłócają jednak problemy – jak się można domyślić – ze skonsumowaniem związku. Afektowana Bianca, zafascynowana psychoanalizą, wykazuje protekcyjną wyrozumiałość; jej zdaniem Ellen była dla Nicka substytutem matki i jego obecne problemy w kontakcie z „prawdziwą kobietą” są zupełnie zrozumiałe.

Tymczasem Ellen, pod nieobecność męża, niespodziewanie powraca do rodzinnego domu. Spotyka tu swoje kilkuletnie dzieci (Alexandra Heilweil i Robert Christopher Morley), które oczywiście jej nie poznają; ku ich zdziwieniu rozpoznaje ją jednak pies i cieszy się na widok dawnej pani. Ellen szybko nawiązuje czułe porozumienie z dziećmi i cała trójka beztrudno baraszkuje przy basenie.

Po powrocie nowożeńców okazuje się, że posadę opiekunki do dzieci objęła Ingrid Tic, nieco ekscentryczna Szwedka, w której oszołomiony Nicholas rozpoznaje... Ellen. Zachowuje jednak milczenie, podejmując grę pierwszej żony. Na dobitkę kłopoty erotyczne z Biancą nie ustają; próbuje ona uwieść męża, konsultując

się telefonicznie ze swoim psychoanalitykiem, doktorem Schlickiem. Z niezręcznej sytuacji wybawia Nicholasa nagle przybycie agenta ubezpieczeniowego (Phil Silvers), który wypytuje go o Ellen, ponieważ odnaleziono kobietę odpowiadającą jej opisowi. Miała ona spędzić kilka lat na „bezludnej wyspie” z innym rozbitkiem, młodym mężczyzną o nazwisku Steven Burkett (używali imion Adam i Ewa). Ellen całe to zamieszanie doprowadza do zenitu, kąpiąc się nago w przydomowym basenie.

Rozmowa sam na sam Ellen i Nicholasa ma charakter potyczki: on oskarża ją o niewierność, ona odpiera zarzuty i domaga się wyjawienia prawdy Bianca. Nicholas rozpoczyna poszukiwania Burketta, chce zobaczyć swojego rywala, z kolei Ellen wychodzi z domu, próbując wziąć sprawę w swoje ręce. Tymczasem Bianca spotyka się z dr. Schlickiem (Steve Allen), z którym – w zabawnym dialogu dwuznacznych niedopowiedzeń – analizuje swoje małżeństwo. Ostatecznie proponuje psychiatrze lunch.

Nicholas nie bez problemów odnajduje na marinie Burketta (Tom Tryon) i jest wyraźnie skonsternowany widokiem kąpiącego się, przystojnego rywala o muskularnym, opalonym ciele, którego na dodatek otacza wianuszek zachwyconych kobiet. W tym czasie Ellen odwiedza luksusowy sklep z obuwiami. Prosi niepozornego, nieco usztywnionego ekspedienta (Wally Cox) o wspólny lunch. Okazuje się, że chce go przedstawić mężowi jako rzekomego Adama. W ogrodzie domu Ardenów cała trójka spotyka się i prowadzi komiczny dialog, w czasie którego Nick próbuje jakoby wy badać fałszywego Adama. Ponieważ widzi, że Ellen szczerze pragnie pojednania, przyjmuje jej fortel za dobrą monetę. Ale jak to wszystko doprowadzić do happy endu? Tego, jak wspominaliśmy, nie wiedzieli nawet twórcy filmu.

W 35-minutowej wersji *Coś trzeba dać* Marilyn Monroe jest obecna na ekranie w sumie przez jakieś 14 minut. Pojawia się w pięciu dłuższych oraz dwóch króciutkich scenach. Materiał ten możemy na nasze potrzeby wzbogacić o niewykorzystane duble filmowe oraz zdjęcia z planu zamieszczone w dokumencie *Marilyn Monroe: Ostatnie dni*, w tym o ważne materiały z próby kostiumowo-charakteryzatorskiej.

Próba ta odbyła się 10 kwietnia 1962 r. Wszyscy jej świadkowie komentowali, że Marilyn Monroe była *at her best, brilliant, extraordinary*. Zachowane ujęcia filmowe i fotografie bez wątpienia to potwierdzają: widzimy na nich piękną, dojrzałą i elegancką kobietę spokojnie przechadzającą się po pokoju. Niczego tu nie gra, choć – jak na zdjęcia próbne przystało – pokazuje różnorodność i elastyczność swojego „wizerunku”. Nie występuje ani jako prowokująca seks-bomba, ani jako zdystansowana gwiazda-*femme fatale*. Jest naturalna, świeża i czarująca. Sprawia wrażenie spolegliwej, obowiązkowej i gotowej do współpracy. Chętnie prezentuje stroje, w zbliżeniach pokazuje do kamery makijaż i charakteryzację, poddaje się próbom oświetlenia. Oddana pracy profesjonalistka – żadnej kokieterii, żadnego mizdrzenia się, „usteczek w ciup” i specjalnych min, żadnej wulgarności w wyglądzie czy zachowaniu. Promieniuje naturalnym pięknem i wyzbytym wszelkiej sztuczności, niczym niewspomagany erotyzm kobiety z klasą. *It-lady*. Trudno jednak przeoczyć brak żywiołowej bez troski i radości oraz smutne oczy i refleksyjny uśmiech „kogoś, kto wie”. Marilyn Monroe sprawia wrażenie troszkę wyobcowanej i wyizolowanej – samotnej, dojrzałej kobiety, która może liczyć tylko na siebie.



*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)

Z kolei sceny z planu zdjęciowego oraz zachowane duble są świadectwem stylu pracy swoistego dla Marilyn Monroe, niezwykłym zapisem jej zmagania z rolą i „męki twórczej”. Pokazują to, co przed i po właściwym ujęciu: możemy więc podejrzeć chwile, w których aktorka koncentruje się i skupia przed wejściem w rolę, przygryza i zwilża językiem zaschnięte wargi, powtarza sobie kwestie i próbuje mimiki, stara się strząsnąć napięcie i treść. Niezwykle i bardzo przejmujące są duble z kręcenia zbliżeń Monroe, np. to, w którym aktorka – najpierw w planie bliskim, a potem w dalekim – wyłania się z nieostrości, albo to, które przerywa, wznosząc oczy do góry z wyrazem zakłopotania i bezradności, ze słowami *Can't* – „Nie potrafię tego zrobić”.

Natomiast ze scen filmowych najbardziej rozbudowana (i złożona montażowo) jest pierwsza sekwencja – powrotu Ellen do domu i powitania z dziećmi i psem. Gra z dziećmi i zwierzętami jest podobno dla aktorów najtrudniejszym sprawdzianem umiejętności zawodowych, bo przy nich ujawnia się wszelka sztuczność aktorskich kreacji. Marilyn Monroe – jak wynika z materiałów z planu i relacji świadków – nawiązała doskonały kontakt z dziećmi, wykazując cierpliwość dla kolejnych dubli z powodu ich pomyłek. Jeszcze większą cierpliwością, znosząc wielogodzinne próby krótkiej scenki, obdarzyła psa – wyjątkowo opornego w odgrywaniu zadanej mu roli. Jest zresztą coś zdumiewająco absurdałnego i zarazem wyjątkowo przejmującego w materiale nakręconym 14 maja, kiedy ekipa przez cały dzień zdjęciowy skupia się wyłącznie na psie i jego układaniu, zaś aktorka (nie dublerka), z poświęceniem wartym lepszej sprawy, nagrywa z nim kolejne powtórki. I ponownie Monroe wydaje się tu wyalienowana; wzrokiem poszukuje wsparcia w otaczających ludziach, jakby pytając: „co mam grać?”, czeka na instrukcje reżysera, lecz wyraźnie natrafia na ścianę.

Na początku sekwencji widzimy Ellen wchodzącą z torbami podróznymi do przydomowego ogrodu, w planie ogólnym, z góry. Bohaterka jest ubrana zgodnie z aktualną modą początku lat 60. – nosi dopasowaną, krótką letnią suknię bez rękawów i z dekoltem na plecach, w drukowany deseń (na białym tle duże, intensywnie czerwone kwiaty i zielone liście), oraz biały płaszcz. Strój ten eksponuje młodzieńczą sylwetkę Monroe, podkreśla też wspaniałą biel jej karnacji i ułożonych, wyraźnie dłuższych niż dotychczas włosów. Wydaje się jednak, że ta dopra-



*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)

cowana stylizacja, zwłaszcza w ujęciach z dziećmi, krępuje ją jako aktorkę i człowieka. Przeszkadza w działaniu, w byciu – i Monroe w pewnym sensie ją rozsadza. Jest ruchliwa i spontaniczna: przyklęka, biega, targa psa, wyciąga ręce, baraszkuje z dziećmi, obejmuje je, tarza się z nimi po trawie, jakby jej żywe ciało chciało się wyrwać z eleganckiego „pancerza”; burzy też niemal zupełnie ułożoną fryzurę. Doskonała maska MM pęka pod naporem realnej cielesności i witalności oraz nowej ekspresji artystycznej. Znamienne też, że w filmie będącym bądź co bądź farsową komedią pomyłek aktorka gra wbrew konwencji, buduje coś poważnego i przesyca omawianą scenę smutkiem.

Ogromne wrażenie wywiera, ukazywana w dużym zbliżeniu, twarz Marilyn Monroe, kiedy przygląda się domowi i dostrzega dzieci. W dostępnej „redakcji” filmu ujęcie to, stosunkowo krótkie, jest podzielone i montowane w kontrapunkcie do spojrzeń subiektywnej kamery na bawiące się dzieci; dużo pełniej jawi się ono w całości – w zachowanych dublach pokazujących różne warianty fascynującej gry Monroe. Przez jej twarz w ciągu sekund przepływają różne uczucia – od zaciekawienia i onieśmielenia, przez zaskoczenie na widok dzieci, do radości i rozzewnienia. Aktorka gra tylko oczami i ustami. Minimalne ruchy i zmiana napięcia

*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)



powiek, uniesienie kącika ust, mieniąca się twarz, od której nie można oderwać wzroku. Oblicze Ellen zmienia się, podobnie jak potrafiła się zmieniać twarz Roslyn w *Skłóconych z życiem*: w jednym krótkim ujęciu przechodzi od radosnej niewinnej dziewczynki do gorzkiej dojrzałej kobiety (choćby w scenie, gdy podziwia nasiona sadzonej przez siebie sałaty<sup>60</sup>). Nasuwają się tu również analogie do gry Grety Garbo w sekwencji (*I want to be alone*) z Johnem Barrymore w *Ludziach w hotelu* (*Grand Hotel*, reż. Edmund Goulding, 1932)<sup>61</sup>, w której gwiazda subtelnie i szybko, „w skrócie” – za pomocą drobnych ruchów twarzy – sugeruje przepływ różnych emocji. Monroe w *Coś trzeba dać* osiąga podobny efekt przy użyciu może nawet bardziej subtelnych sposobów. Wyrażanie bardzo silnych emocji za pomocą minimum środków, kiedy najdrobniejszy gest jest pełen znaczeń (Peter Brook nazwałby to mistrzowską *zwięzłością*<sup>62</sup>), decyduje o nieprzemijającym walorze zbliżeń Marilyn Monroe. Jej twarz staje się fenomenem równie dyskretnym i wysublimowanym, a zdumiewającym i porywającym, jak twarz Chaplina w finałowej scenie *Światła wielkiego miasta* (*City Lights*, reż. Charles Chaplin, 1931) czy Marie Rivière w zakończeniu *Zielonego promienia* (*Le rayon vert*, reż. Eric Rohmer, 1986).

Nie jest to aktorstwo realistyczne czy mimetyczne w sensie „przywdziewania” min odpowiadających stereotypowym wyobrażeniom ucieleśnionych emocji. Ekspresja twarzy Monroe jest niezwykle bogata, „wielowątkowa” i zarazem subtelna, płynna, bez cezur – jakby odpowiadała całemu powikłaniu, sprzeczności i niewyrażalności, które człowiek w sobie nosi. Wystarcza jednak spojrzenie na tę twarz – i już wiemy. (Zbliżenie staje się samowystarczalne?<sup>63</sup>) Twarz jest sugestywną, syntetyczną i wspaniale niedosłowną emanacją całej złożoności postaci i jej historii, które – choć mgławicowe – są dane widzowi całkowicie bezpośrednio i materialnie. To nie jest metafora, to żywy człowiek<sup>64</sup>. W tym sensie aktorstwo Marilyn Monroe trzeba więc określić jako performatywne.

Szczególne miejsce w *Coś trzeba dać* zajmuje scena kąpieli Ellen w przydomowym basenie. Antycypuje ją, wraz z pluskaniem wody, głos bohaterki, który słyszymy z offu i który zwabia do okna Nicholasa. Głos jednak – co ważniejsze od fabularnego suspensu – wprowadza przede wszystkim cielesność Ellen. Jak bowiem zauważa Dorota Szymonik, głos ludzki jest *performansem ciała* (...). *Co więcej, pełnię znaczenia głosu można uchwycić tylko wtedy, kiedy pojmie się sam głos jako ciało – ciało w ciele i ciało z ciała, materię, żywą tkankę powiązaną najczulszymi nerwami z konkretną osobą – jej psychosomatycznością, charakterem, marzeniami, lękami, możliwościami, a także sytuacją, w której się znajduje*<sup>65</sup>. W scenie kąpieli Marilyn Monroe posługuje się na pozór głosem MM, ale już w innej funkcji: w piskach i radosnych okrzykach, w perlistych kaskadach gardłowego śmiechu i śmieszku – pokazujących skalę i bogactwo brzmienia instrumentu – nie ma ani kokieterii, ani dziecięcej autostylizacji. Jest radość, beztroska, przyjemność posiadania ciała. Również nagość aktorki jest tu spontaniczna, bezpośrednia i żywiołowa. Nie ma w niej posmaku „zakazanego owocu”, perwersji, żadnej niezdrowej aury, tylko piękno ciała dojrzałej, doskonale zbudowanej kobiety. I znowu: w basenie kąpie się *woman*, nie zaś *girl* czy bogini seksu.

Scenę tę Monroe zaczęła kręcić w cielistym bikini, które jednak stopniowo zdejmowała, kiedy okazało się, że kamera je widzi<sup>66</sup>. W rezultacie oglądamy ciało aktorki na brzegu basenu w niemal pełnym akcie (ze wspomnianą blizną na brzuchu), także wtedy, kiedy wymyka się ono z niesfornego szlafroka frotté w inten-





*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)

sywnie niebieskim kolorze. Swoją nagość Monroe poniekąd kontroluje (zastłania biust splecionymi rękoma, przy wkładaniu szlafroka obraca się tyłem do kamery); trudno wróżyć, w jakim stopniu mogłaby ona – z uwagi na Kodeks Haysa – trafić na ekran w 1962 r. Czy więc mamy tu do czynienia z transgresją? W ujęciu Jacka Kochanowskiego, odwołującego się do koncepcji Georges’a Bataille’a, sama nagość nie ma transgresyjnego charakteru; ten pojawia się dopiero wtedy, kiedy jednostka odczuwa trwogę i jednocześnie przewycięża ją, decydując się na *utratę twarzy i rozpad tożsamości* <sup>67</sup>.

Obnażając się w *Coś trzeba dać* (a dodatkowo także przed wezwanymi przez wytwórnictwo fotoreporterami, dzięki którym zdjęcia basenowe trafiły do prasy), jak również na fotografiach Sterna i Barrisa (w bikini mocno odsłaniającym ciałem), Monroe zdecydowała się na coś, na co nie odważyła się bodaj żadna (poza Brigitte Bardot) gwiazda filmowa. Oczywiście, gwiazdy kina często prezentują (pół)nagie ciało, ale zawsze jest to ciało upozowane, zmanipulowane (przez światło, stelaż, woal), włożone w kulturowy gorset idealnego piękna, doskonałości i seksu. Marilyn Monroe dopuszcza widza do swojego ciała ludzkiego, które choć piękne i pociągające, jest ciałem żywym, realnym i w tym sensie niedoskonałym, ograniczonym.

Kontynuacją sekwencji kąpieli jest rozmowa z mężem będąca najciekawszym – obok pojawienia się Ellen i sceny z dziećmi – osiągnięciem aktorskim Monroe w *Coś trzeba dać*. Bohaterka przeciąga się tu w szlafroku, leniwie jak kot, i rozczesuje mokre włosy, bez namaszczenia, szarpiąc je grzebieniem i układając dłonią, a równocześnie prowadzi dialog z Nicholasem. Scena ta jest zagrana przez aktorkę „na jednym oddechu”; świadczy o jej znakomitym warsztacie i refleksie, o świetnym opanowaniu ciała, które działa jak idealnie sprawny, naoliwiony mechanizm. Aktorstwo Monroe jest tu niesłychanie nowoczesne – minimalistyczne i naturalne, bez lepszego czy gorszego psychologizowania, na zasadzie szybkich reakcji somatycznych. Ale jest tu coś jeszcze: Monroe jako aktorka i Ellen jako postać są nieprzewidywalne, zaskakują widza, wytrącają go z koleiny konwencji gatunkowej i hollywoodzkiej, mechanicznie (choć nie bez pewnego wdzięku i profesjonalizmu) potwierdzanej przez Deana Martina i Cyd Charisse.



*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)

Mocno dźwięczy tu nowy ton kobiecości Marilyn Monroe. Ellen w starciu z mężem nie jest przymilna, nie występuje w roli ofiary bądź maskotki. To już nie jest kobieta-balsam, kobieta-lukier znana z tyłu kreacji MM. Okazuje zniecierpliwienie, ma własne zdanie, argumentuje, żąda – od pierwszego gestu definiuje się jako istnienie równorzędne, autonomiczne, pełne godności.

Po części potwierdza to również scena w sklepie z obuwem. Ellen nosi tutaj beret z norek oraz beżowy kostium z futrzanym kołnierzem i mankietami, przy szyi ozdobiony brylantową broszą, a więc strój, który odpowiadałby raczej wizerunkowi dojrzałej Marleny Dietrich (na przykład w *Kiedy Paryż wrze /Paris – When It Sizzles/*, reż. Richard Quine, 1964) niż niedawnej Sugar Kane. W scenie tej Monroe jest co prawda także najbardziej konwencjonalna, to znaczy najbardziej przypomina tę MM, którą znamy z wcześniejszych komedii (z *Jak poślubić milionera* czy *Pół żartem, pół serio*). Ponieważ jednak gra tutaj pewną „gierkę”, stosuje sztuczki, by w ekspresywnym tempie uwieść sprzedawcę, tę konwencjonalność należałoby potraktować raczej jako meta-konwencję: Marilyn Monroe gra MM. Przy całej krotkochwilności jest jednak „królewska”, dostojna, elegancka, wzbudza respekt. To nie jest „słodka idiotka”, *dumb blond* – raczej bogini, która zesła z Olimpu, by sprawić psikusa i posłużyć się mężczyzną do ukrycia swoich grzeszków.

Fabularne *qui pro quo* osiąga kulminację w scenie spotkania Ellen i Nicholasa z ekspedientem – fałszywym Stevenem/Adamem. Wytrawny (*sophisticated*) dialog rozpisany na tercet jest podawany z szybkością karabinu maszynowego; Monroe pasuje jak ulał do tej *screwball comedy*, w dialogu wygłaszając kwestie jak trzeba, lekko przerzucając się nimi z partnerami. Jednocześnie w jej grze wyczuwa się wyrafinowanie, ironię i odrobinę dystansu do tego wygłupu. Świetnie rozgrywa na przykład kwestie zbudowane na zasadzie anadiplozy (*Ask him. Ask him anything*), rasowo operując intonacją głosu i wzmacniając powtarzane słowo; w tej scenie głosowi w ogóle nadaje nieco inną jakość, odrobinę go obniża, a brzmienie czyni bardziej zwartym, nasyconym, mniej dziecięcym niż zazwyczaj. Nie wyłamuje się z konwencji (nie jest to „persyflaż”), lecz puszcza do widzów (i do siebie samej – w dzień 36. urodzin?<sup>68</sup>) oko czy raczej – dosłownie – lekko je mruży. Jest po prostu *meta-sophisticated*, także w kończącym scenę lustrzanym powtórzeniu gestu Ni-



*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)

cholasa, wyrażającego rezygnację (uniesienie ramion z głębokim westchnięciem – na zasadzie „dobrze, nie mam już sił, wygrałaś”). Ellen, małpując ten gest jak dziecko, lecz z porozumiewawczym uśmiechem („no, dajże już spokój”), zmienia jego emocjonalny „znak”. Pieczętuje porozumienie między małżonkami. Wiemy już, że historia Ardenów musi się skończyć happy endem.

Aktorstwo Monroe i potencjalne perspektywy jego rozwoju interesująco oświetlają też dwie krótkie sceny o charakterze pastiszu, będące zupełnie nowym doświadczeniem w dossier gwiazdy. Ellen przedstawia się Nicholasowi i Biance jako Szwedka Ingrid Tic. Najpierw słyszymy jej głos: niskie nosowe *Ya*, i zaraz ją widzimy, kiedy schodząc ze schodów oznajmia: *Miss Ingrid Tic. T-I-C*. Zachowania Miss Tic (sztywność, także postawy – ze złożonymi rękoma, oziębłość, lakoniczność), nosowy głos oraz sposób mówienia (ze „szwedzkim” akcentem i dobitnym wyodrębnianiem słów) miały być ponoć pastiszem Greta Garbo<sup>69</sup>. *Such a strong man* – flegmatycznie i chropawo wzdycha Ingrid, odrzucając głowę, kiedy Nicholas niezgrabnie usiłuje przenieść Biankę, na jej życzenie, przez próg. Czyż nie jest to cytat z jakiejś roli Garbo? Z kolei w króciutkiej scenie wyjścia z domu (niespełna 10 sekund!) Ingrid w „szybkiej akcji” i bez ceregieli zbywa Biankę chłodnym zdaniem: *It's my day off, madam!* – i wychodzi. Prawie jak „biały płomień Szwecji”.

W zachowanych fragmentach *Coś trzeba dać* widzimy więc Marilyn Monroe niezwykle różnorodną: jako aktorkę, kobietę, człowieka. Ma w filmie zarówno wygląd prosty, niezobowiązujący (*casual*), jak i elegancki, oficjalny (*formal*). Wiele sytuacji fabularnych ma charakter „intymny”, „prywatny” – codzienny. Pokazują one kobietę, która jest matką, wykonuje prozaiczne czynności, po prostu żyje.

Marilyn Monroe zagarnia ekran dla siebie i to nie ze względu na *sex appeal*, ale przede wszystkim dlatego, że jej każde najdrobniejsze zachowanie jest niesztampowe. Pozostali aktorzy są kompletnie przewidywalni, konwencjonalni do bólu w farsowym schemacie, podczas gdy Monroe reprezentuje żywe reakcje. Jej ciało to plastyczny instrument, którym posługuje się w naturalny i niepospolity sposób – to „żywe srebro”, a jej środki ekspresji są nietuzinkowe. To nie jest zestaw min i gestów przez kogoś innego napisanych i wyreżyserowanych, odtwarzanych w określonym porządku; Monroe nie jest zaprogramowaną lalką ze ściśle określo-

nymi cechami i reakcjami. Jest człowiekiem wśród *cartoons*.

Dominującym uczuciem w trakcie naszej swoistej „archeologii antropologicznej” – podczas oglądania króciutkich scen, kilkunasto- lub kilkudziesięciosekundowych ujęć, fragmentów z planu zdjęciowego, stop-klatek i momentów wydartych z filmowych archiwów 20<sup>th</sup> Century Fox – było wrażenie, że obserwujemy Marilyn Monroe, którą uwiera maska, kostium, wizerunek. Było to poczucie, że spod pękającej, nieadekwatnej maski wydostaje się twarz dojrzałej, doświadczonej kobiety, mądrzejszej od roli i będącej ponad nią. Środki aktorskie Marilyn Monroe w *Coś trzeba dać* są zbyt subtelne jak na taki film, odstają od jego konwencji i stereotypowej gry pozostałych aktorów. Przez maskę Monroe przeziiera dramat; w tej farsie gra ona „smutnego błazna”, którego twarz sugeruje widzom „historię” z trochę innej bajki niż *Coś trzeba dać*.

### ***Spojrzenie na twarz aktora staje się myślą poczętą w naszym umyśle*** <sup>70</sup>

Parafrazując Edgara Morina <sup>71</sup>, możemy śmiało powiedzieć, że uroda była językiem Marilyn Monroe – środkiem jej ekspresji aktorskiej i narzędziem intensywnej obecności. MM zawsze porozumiewała się z publicznością za pośrednictwem swego ciała i oddziaływała przede wszystkim wyglądem zewnętrznym: *ustami, piersiami, skórą, pośladkami* <sup>72</sup>, słynnym *Monroe's walk*. *Jej wilgotne wargi, rozsypane blond włosy i opadające ramiączka stanika, rytmiczne falowanie ruchliwej pulchności borykającej się o miejsce w zbyt ciasnym dekolcie – oto jej emblematy, te przejaskrawione efekty, które (...) uczyniły ją z punktu rozpoznawalną na całym świecie* <sup>73</sup>.

Uroda MM była przede wszystkim urodą gwiazdy filmowej, czyli pięknem wyrażającym nadludzkie właściwości i boskość. Twa r z MM była więc *twarzą Greta Garbo* Rolanda Barthes'a: *stanowiła jakby ciało w stanie absolutnym, świętą maskę, wspaniałą twarz-przedmiot (...) zarazem doskonałą i ulotną* <sup>74</sup>. *Wartość fragmentu jest równa wartości całości* <sup>75</sup>, wobec tego ciało MM – należące raczej do porządku pojęciowego <sup>76</sup> niż substancjalnego czy egzystencjalnego – stanowiło *piękność esencjonalną*, ideał piękności, prawzór odsyłający do nieskończoności i nieśmiertelności. Jednocześnie owo ciało-przedmiot było dosyć enigmatyczne i „wielostronne”, niechętnie poddawało się decyzjom i krystalizacji, bo tylko takie mogło być *podstawą mechaniki współczesnej mitologii erotycznej, mitologii zewnętrznych symboli* <sup>77</sup>. Była więc MM *Ideą* <sup>78</sup>, tyle że o wiele bardziej „demokratyczną” od *Ideji twarzy Garbo*. *Była bóstwem na co dzień, bóstwem wymarzone, ale rzeczywistym i przystępnym, (...) tak iż można sobie było doskonale wyobrazić samego siebie, popijającego z nią kawę czy piwo w banalnym drugstore* <sup>79</sup>.

Jednakże co najmniej od *Skłóconych z życiem* coraz mocniej wybrzmiewa kontrast między złudnym konwencjonalnym charakterem hollywoodzkiego widowiska filmowego i publicznym wizerunkiem gwiazdy a prawdziwym obliczem aktorki. *Gwiazda-marionetka* MM zaczyna uwalniać się spod władzy „hegemonu spektaklu” w kierunku autonomicznej fizycznej egzystencji aktorki Marilyn Monroe. Ciało MM „decyduje się”, konkretyzuje i krystalizuje w swoim aktualnym fizjonomicznym wymiarze. Jak słusznie zauważył, za Trumanem Capote, Jacek Tabęcki, takie parametry, jak *usta, piersi, skóra, pośladki*, były to elementy, po których można było Monroe rozpoznać, ale nie zidentyfikować <sup>80</sup>. Stało się to możliwe, gdy MM zaczęła obok wyglądu „reprezentacyjnego” i zewnętrznych

symboli odsłaniać – i używać jako środka ekspresji aktorskiej – swój wygląd „prywatny” i intymny, swą fizyczną, rzeczywistą obecność. Tym samym granica między sztucznością a naturalnością staje się coraz bardziej płynna. Realna cielesność Marilyn Monroe i materialność jej działań zaczyna wówczas dominować nad ich dotychczasową znakowością<sup>81</sup>.

Postacie stworzone przez Monroe w *Sklóconych z życiem* i *Coś trzeba dać* są nadal idealnie osadzone w tekście i narracji spektakli, jej twarze utrwalone na zdjęciach Sterna i Barrisa wciąż mogą doskonale spełniać standardowe oczekiwania wobec luksusowych sesji fotograficznych; równocześnie jednak, dzięki „nowej” ekspresji aktorki, wyrastają ponad nie. Filmy te i zdjęcia pokazują, że stereotypowe role i wizerunki, czasem nadal krojone na dawną miarę MM, można zagrać w sposób nieszablonowy – na granicy *emploi* lub poza nim, coraz wyraźniej akcentując własną indywidualność, aktualną cielesność oraz fizyczność „osobistych” działań i gestów. Pożywką dla postaci „nowej” Monroe w *Coś trzeba dać* jest *podtekst*<sup>82</sup>, tym bardziej znamieny i wspierający wysiłki aktorki zmierzające do wyzwolenia się spod „hegemonii sytemu”, że słabo „przylegający” do głównego tekstu filmu. W efekcie działań Marilyn Monroe tekst zostaje odsunięty na plan dalszy, staje się drugorzędny, a zaczyna dominować (jako swoisty *podtekst*) wizualny i akustyczny efekt zmysłowy aktorki. Sylwetka, kształty, twarz, fizyczność i odruchy Monroe bez reszty skupiają uwagę widzów, są niepowtarzalne, jedyne w swoim rodzaju i indywidualne, stając się wartością samą w sobie<sup>83</sup>.

W *Coś trzeba dać* oraz na zdjęciach Sterna i Barrisa możemy obserwować *in statu nascendi*, jak gwiazda zamienia się w aktorkę-człowieka. W miejsce pewnej abstrakcji – gwiazdy-(nad)marionetki – pojawia się świadomy i autonomiczny twórca, inaczej operujący swoją faktyczną cielesnością, naturalną fizycznością i autentyczną egzystencją; w miejsce (czy obok) konwencjonalizmu pojawia się realne ciało i antropologia fizyczna. W *indywidualnej tkance gry aktorskiej* następuje więc przesunięcie od *człowieka na ekranie* i gwiazdy w kierunku *człowieka w życiu*<sup>84</sup> i aktora. Obok istoty realizującej daną rolę ekranową na poziomie gry aktorskiej, programowanej przez reżysera i konwencje (np. gatunkowe) oraz uosabiającej pewien mit filmowy<sup>85</sup>, pojawia się nowa jakość: semiotyczna, estetyczna i performatywna, dzięki której sztukę aktorską można postrzegać jako *pewien model i konkretyzację losu ludzkiego i międzyludzkich stosunków oraz (...) jako złożony, lecz „żywo” odbierany komunikat*<sup>86</sup>. Ujawnia się w nim coś podstawowego, pierwotnego, *co nie poddaje się zabiegom kultury*<sup>87</sup>, a jednocześnie nie ma nic wspólnego z ekshibicjonizmem.

Zapewne z tych względów Jackiewicz ocenił rolę Monroe w *Sklóconych z życiem* następująco: *To już nie aktorstwo. To obnażony człowiek*<sup>88</sup>. W ostatnich kreacjach aktorki – a może we wszystkich rolach wybitnych aktorów w ogóle? – tkwi jednak paradoks, który sprawia, że ocena Jackiewicza jest naszym zdaniem nie trafna. Nie można bowiem powiedzieć, że Marilyn Monroe w ostatnich filmach coraz mniej „gra”, a bardziej „jest”. Owszem, jest intensywnie obecna; kamerze, która (według rozróżnienia Davida Thompsona<sup>89</sup>) dotąd badała *fikcję* graną przez aktorkę-profesjonalistkę oraz „neutralną” *maskaradę kobiety-aktorki*<sup>90</sup>, Monroe pozwala teraz badać „realność” siebie samej i analizować swoją fizyczną naturę. Jednak świadomie, jeszcze zanim padnie klaps, je kształtuje, prezentując w formie równocześnie i bezpośrednio, i twórczo przetworzonej. Często operuje też róż-



nymi formami dystansu (cielesnego, ale i artystycznego, kiedy na przykład gra przeciw konwencji lub ponad nią), który jest sygnałem świadomości i panowania nad warsztatem. Jednocześnie zaś (i to jest drugą stroną paradoksu) postać, twarz, oczy i głos Marilyn Monroe stają się – bardziej niż *prefabrykatem* hollywoodzkiego spektaklu – środkiem „*prywatnej historii*” i *osłoniętego mgiełką fikcji dokumentu o gwieździe, eufemistycznie nazywanego „filmem fabularnym”* <sup>91</sup>. To dopiero jest rzeczywiste zastąpienie tego, co Thompson nazywał *ciné-mensonge* przez *ciné-vérité!* <sup>92</sup>

Uroda Marilyn Monroe jest więc w 1962 r. językiem odbijającym już nie boskość i nieskończoność, a bardziej zdarzenia, kruchość i przemijalność. Na poziomie ikonograficznym następuje przejście od idealizacji ku urealistycznieniu. Zamiast MM „estetycznej”, oderwanej od świata, wyposażonej w pewien rodzaj „uniwersalności” i fizycznej gładkości, ukazuje się nam aktorka Marilyn Monroe „realistyczna” sama w sobie, z ciałem noszącym znamiona wieku, fizycznych ograniczeń i śmiertelności, z twarzą z wypisanym na niej bagażem doświadczeń i wiedzą o życiu. Ciało Marilyn Monroe staje się bardziej zindywidualizowane, szczególne i *substancjalne*, tworzone przez *nieskończoną złożoność funkcji morfologicznych* <sup>93</sup>. *Piękność esencjonalną* zaczyna uzupełniać, a nawet przesłaniać *piękność egzystencjalną*. Twarz aktorki w mniejszym stopniu podlega teraz oczekiwaniom producentów, reżyserów i widzów, a w coraz większym staje się narzędziem prywatnej ekspresji, najbardziej bezpośrednim środkiem do artystycznego wyrażania samej siebie. Fizjonomia i ciało stają się bardziej osobiste, indywidualne. Co prawda prawdór zostaje w ten sposób zdesakralizowany i przybiera śmiertelną postać, ale *aureola semiotyczna* <sup>94</sup> Marilyn Monroe staje się dzięki temu jeszcze „jaśniejsza”, bardziej wielowarstwowa i nasycona złożonymi znaczeniami. Twarz Marilyn Monroe jest teraz – jak *twarz Audrey Hepburn* u Barthes’a – *Zdarzeniem* <sup>95</sup>. *A czas jest głównym jej znamieniem* <sup>96</sup>.

Prawda fizycznej egzystencji w specjalny sposób materializuje się – jak pisaliśmy przy innej okazji <sup>97</sup> – w twórczości artystów starszych, bardziej „charakternych”, „naznaczonych”, nonkonformistycznych. W ich wypadku płynniejsza staje się granica między „ja – wizerunkowym” a „ja – rzeczywistym”; w efekcie ich ciało w coraz mniejszym stopniu staje się nośnikiem fikcyjnych znaczeń, wymyślonych i odgrywanych „twarzy”, a coraz bardziej – ciałem samym w sobie, bezpośrednio wyzwalającym emocje i przeżycia egzystencjalne w miejsce estetycznych czy intelektualnych. (Dla widza doświadczenie to bywa zarazem traumatyczne i oczyszczające).

Również Marilyn Monroe w ostatnich filmach i zdjęciach zwraca uwagę widzów na swoje jednostkowe *bycie-w-świecie*. Jak gdyby mówiła: *Przyjrzyjcie się temu ciału, jak cierpi i jaśnieje, a wtedy pojmiecie, że ukazuje się ono właśnie jako to, czym tak bardzo chcecie być – prześwieconym ciałem* <sup>98</sup>. Idąc dalej za refleksjami Eriki Fischer-Lichte, moglibyśmy powiedzieć, że ciało Monroe *zyskuje aurę, którą odebrał mu postępujący proces cywilizacyjny*, a aktorka przeciwstawia reprodukowanym w milionach kopii obrazom MM swoje „ludzkie” ciało w całej jego *wyjątkowości i wydarzeniowości*; wystawia na widok publiczny swą realną cielesność i fizyczną obecność, naznaczone wiekiem, doświadczeniem i śmiertelnością, ale też *przeniknięte światłem i mimo swojej kruchości „wspaniale jak pierwszego dnia stworzenia”* <sup>99</sup>.

Marilyn Monroe znosi *opozycję gry i tożsamości, autentyzmu i aktorstwa*<sup>100</sup>, czego efektem nie jest *banalna imitacja życia*<sup>101</sup>, lecz niewyczerpana kreacja, która z jednej strony wyzwala nieograniczoną semiozę, zaś z drugiej staje się częścią zupełnie bezpośredniego doświadczenia widza.

Jackiewicz przy okazji niemych zdjęć z planu *Coś trzeba dać* pisał, że Marilyn Monroe *markuje postać, poza tym pozostaje sobą. Staje przed kamerą, uśmiecha się, mówi coś do nas. Po wszystkim, po jej śmierci, po tym, co o niej wiemy i czego nie wiemy, i nigdy się już nie dowiemy (...), owa scenka wygląda, jakby MM starała się nam coś jeszcze przekazać, zakomunikować, nawiązać w ostatniej chwili kontakt... Jest to wrażenie kiczowate i zarazem przejmujące, jak wszystko, co się z nią łączy*<sup>102</sup>. Fizyczna i twórcza przemiana Marilyn Monroe z lat 1961-1962 – która, jak wierzymy i jak chcieliśmy udowodnić, miała doprowadzić do objawienia się jedynej w swoim rodzaju oraz ekscytującej jakości aktorskiej i człowieczej – jak się okazało, samą Monroe zaprowadziła gdzie indziej.

GRZEGORZ PIOTROWSKI, KAROL SZYMAŃSKI

- <sup>1</sup> *I just hate to be a thing* – słowa Marilyn Monroe z ostatniego wywiadu, przeprowadzonego przez Richarda Merymana dla magazynu „Life” (numer ukazał się 3 sierpnia 1962 r., na dwa dni przed śmiercią aktorki).
- <sup>2</sup> D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Z. Strzelecki, K. Mazur, PIW, Warszawa 1980, s. 43.
- <sup>3</sup> P. Skrzypczak, *Od pantomimy do Metody. Uwagi o ewolucji warsztatu aktora filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 12. Teorie Craiga nie zawierają jednoznacznej definicji (*nad*)marionety i historycy teatru spierają się, czy miał on na myśli rzeczywiste zastąpienie aktora lalką, czy też marionetka była dlań jedynie symbolem aktora idealnego, bezcielesnego, pozbawionego indywidualności i powolnego reżyserowi.
- <sup>4</sup> D. Thompson, *Spojrzenie na twarz aktora*, tłum. A. Bogobowicz, „Film na Świecie” 1978, nr 12, s. 65.
- <sup>5</sup> A. Madej, *Człowiek wyrazisty*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 49-50.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 54-55.
- <sup>7</sup> P. Brossard, *Szkielet do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 24.
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> A. Madej, dz. cyt., s. 49.
- <sup>10</sup> G. Stachówna, *Aktor filmowy i czas*, „Iluzjon. Kwartalnik Filmoteki Polskiej” 1986, nr 3, s. 26. Autorka dokonała następującej klasyfikacji gwiazd filmowych: 1) *zawsze młodzi*, 2) *bez wieku*, 3) *dojrzały* oraz 4) *zawsze starszy*.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> Tak pisze Marek Jastrzębiec-Mosakowski przy okazji analizy *Na samym dnie* (*Deep End*, reż. Jerzy Skolimowski, 1970), traktując rolę Diany Dors w tym filmie jako aluzję do wizerunku Marilyn Monroe (*W stronę niepokojącej kobiecości i męskości*, w: Skolimowski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Gdańsk 2010, s. 127).
- <sup>13</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 23.
- <sup>14</sup> T. Capote, *Marilyn Monroe*, tłum. B. Zieliński, w: tegoż, *Psy szczekają. Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 196.
- <sup>15</sup> Określenie G. Stachówny (dz. cyt., s. 23).
- <sup>16</sup> M. Hendrykowski, *Współczesne aktorstwo filmowe*, „Kino” 1980, nr 9, s. 17.
- <sup>17</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 28.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 24, 31.
- <sup>19</sup> Monroe była w historii Hollywood trzecią, po Alice Guy-Blaché i Mary Pickford, kobietą-szefową/właścicielką firmy producenckiej.
- <sup>20</sup> Rezultatem tego kontraktu była m.in. omawiana przez nas dalej realizacja filmu *Coś trzeba dać*. Kontrakt był dla 20<sup>th</sup> Century Fox „żyłą złotą”, przynosząc wytwórni w ciągu 10 lat 200 milionów dolarów zysku i czyniąc z Monroe najbardziej dochodową gwiazdę Hollywood od czasów Shirley Temple.
- <sup>21</sup> K. T. Toeplitz, *Dramat sukcesu*, w: *Marilyn Monroe. Anatomia mitu*, oprac. P. Kotowski, M. Michalczyk, DKF Bariera, Lublin 1984, s. 141.
- <sup>22</sup> Funkcjonuje również inne polskie tłumaczenie tytułu oryginalnego: *Słodki kompromis*. W tekście opieramy się na wydaniu DVD: *Marilyn Monroe: Ostatnie dni* (*Marilyn Monroe: The*

- Final Days*), reż. Patty Ivins, produkcja: 20<sup>th</sup> Century Fox 2001, dystrybucja w Polsce: Imperial CinePix. W tej edycji montaż filmu *Coś trzeba dać* stanowi ostatnią część (na wspólny ścieżce czasowej) filmu dokumentalnego *Marilyn Monroe: Ostatnie dni*.
- <sup>23</sup> W. Woroszyński, *Astrologia*, w: tegoż, *Dziesięć lat w kinie. Felietony filmowe*, Iskry, Warszawa 1973, s. 220.
- <sup>24</sup> K. T. Toeplitz, dz. cyt., s. 141.
- <sup>25</sup> P. Brossard, dz. cyt., s. 21.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> D. Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w „Mildred Pierce”*, tłum. J. Ostaszewski, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 29.
- <sup>28</sup> Zob. A. Madej, dz. cyt., s. 51.
- <sup>29</sup> Modyfikację aktorskiego *emploi* Monroe od połowy lat 50. wiąże się zwykle z jej nauką w Actors Studio – gwiazdę uznaje się za jedną z najwybitniejszych „studentek” Lee Strasberga, czasami wręcz utożsamiając jej nazwisko z Metodą Studia. Naszym zdaniem ostatnie filmy aktorki wcale tego nie potwierdzają. Kreacje w nich stworzone, jeżeli były zgodne z nauczaniem Strasberga, to raczej z metodą przez małe „m”, rozumianą jako po prostu trening i zestaw praktycznych wskazówek wspomagających aktorską kreatywność w celu budowania bogatych wewnętrznie postaci. Tak rozumiana metoda miałyby służyć odnalezieniu przez adeptów Actors Studio własnych osobowości artystycznych. Uważamy natomiast, że role filmowe stworzone przez Monroe stoją wręcz w kontradykcji do Metody przez duże „m”, w której aktor miał się całkowicie stawać postacią, zrastać się z maską – przede wszystkim na drodze poruszania w sobie i wykorzystywania pamięci emocjonalnej. Do stworzenia przekonującej, realistycznej postaci nie wystarczyło już aktorskie „jak gdyby” – *aby odczuć i wyrazić na scenie przeżycia danej postaci (...), trzeba wywołać wybuch wzruszenia prawdziwego, za pomocą swoich osobistych wspomnień, przypominając sobie wzruszenie odczuwane w przypadku analogicznym do tego, który się odgrywa* (O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M. O. Bienka, PIW, Warszawa 1978, s. 242). Monroe za każdym razem wypracowywała w swych rolach filmowych kompletnie inną i zupełnie subiektywną kreację artystyczną, która nie mieściła się w żadnej uniwersalnej metodzie gry. Przeciwnie utożsamianiu z Metodą Strasberga działał również zmysł ironii aktorki i jej dystans do postaci, konwencji czy samej siebie. W *Skłóconych z życiem* widać wyraźnie, jak bardzo *wizualne istnienie* [Monroe jest] *odmienne od innych aktorów* (N. Mailer – cyt. za: A. Jackiewicz, *Marilyn Monroe – ostatnia „naturalna” gwiazda kina*, w: tegoż, *Gwiazdobiór*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1983, s. 56). Role M. Clifta i E. Wallowa, związanych z Actors Studio, jak również C. Gable’a oraz T. Ritter, są świetne, poruszające, ale na ich tle to Monroe jest aktorko nowoczesna, nieprzewidywalna i bogata w „drugie życie” – pozaekranowe. Stosuje najbardziej błyskotliwe i śmiałe środki wyrazu, nie zabijając przy tym subtelności i tajemnicy granej postaci. Jej ciało nie jest skrepowane rolą, jej reakcje nie są podporządkowane „koncepcji” postaci. Jest żywym aktorem-człowiekiem wśród świetnych aktorów-postaci.
- <sup>30</sup> E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 164.
- <sup>31</sup> Jean Negulesco (reżyser *Jak posłużyć milionera*) twierdził podobno, że nie może być normalnym człowiekiem i wykonywać normalnych ludzkich czynności kobieta, która jest stale świadoma, że 150 milionów mężczyzn na całym świecie chciałoby pójść z nią do łóżka.
- <sup>32</sup> *When she's there, she's really there* – Clark Gable o Monroe (cyt. za: D. H. Wolfe, *The Assassination of Marilyn Monroe*, Sphere, London 2007, s. 518).
- <sup>33</sup> Tamże, s. 531.
- <sup>34</sup> Piszemy o tym w dalszej części tekstu.
- <sup>35</sup> B. Stern, M. Monroe, *The Last Sitting. 101 Selected Photographs*, wstęp D. Dreier, Schirmer Art Books, London 1993, s. 10.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>37</sup> B. Stern, M. Monroe, *The Complete Last Sitting. 2568 Photographien*, Schirmer/Mosel, München 1982.
- <sup>38</sup> B. Stern, M. Monroe, *The Last Sitting...* dz. cyt., s. 10.
- <sup>39</sup> Cyt. za: D. Wills, S. Schmidt, *Metamorfozy Marilyn Monroe*, tłum. D. Żukowski, Znak, Kraków 2011, s. 157.
- <sup>40</sup> Zob. Np. <http://www.findadeath.com/Deceased/m/MONROE/Marilyn%20Autopsy%20photograph%20dead.JPG> (dostęp: 3.09.2013).
- <sup>41</sup> G. Barris, *Marilyn. Her Life in Her Own Words. Marilyn Monroe's Revealing Last Words and Photographs*, Citadel Press, New York 2003, s. XV.
- <sup>42</sup> Tamże, s. XIV.
- <sup>43</sup> Wcześniej kostiumy Monroe (aż do 8 filmów) projektował William Travilla, niewątpliwie współautor jej klasycznego wizerunku, twórca

- m.in. sukni z zielonego pluszu i drutu z odrobiną czarnej koronki zasłaniającej dekolt – w *Rzece bez powrotu* (reż. Otto Preminger, 1954); *świeżego i czystego* białego kostiumu z luźną spódnicą powiewającą nad kratką metra w szarym i brudnym Nowym Jorku – w *Ślomianym wdowcu* (L. W. Banner, *The Creature from the Black Lagoon: Marilyn Monroe and Whiteness*, „Cinema Journal” 2008, nr 4, s. 4) oraz szokująco różowej sukni z „tapicerkowej” sztywnej satyny, szczególnie osłaniającej Monroe w scenie *Diamonds Are a Girl's Best Friend* – w filmie *Mężczyźni wolą blondynki*. Travilla musiał sobie jakoś radzić m.in. z „inżynierią” biustu gwiazdy, ponieważ 20<sup>th</sup> Century Fox nie zgadzała się na żadne „nieprzypoite” dekolty i domagała się dla Monroe strojów *absolutnie asekualnych* (!); kostiumolog stosował więc druciane konstrukcje, w których piersi nie śmiały drgnąć podczas ruchu, a ciało trafiło w swoisty pancerz, który modelował sylwetkę jak XIX-wieczny gorset (talia osy kontrastująca z wydatną linią bioder). Zob. D. Chierichetti, *Hollywood Costume Design*, Cassell & Collier Macmillan, London 1976, s. 125, 128.
- <sup>44</sup> Cyt. za: D. Wills, S. Schmidt, dz. cyt., s. 259.
- <sup>45</sup> Z protokołu autopsji wynika, że Monroe ważyła nieco ponad 53 kilogramy przy wzroście 166 centymetrów (D. H. Wolfe, dz. cyt., s. 580).
- <sup>46</sup> Ch. Nickens, G. Zeno, *Marilyn in Fashion. The Enduring Influence of Marilyn Monroe*, Running Press, Philadelphia 2012, s. 194.
- <sup>47</sup> Por. tamże, s. 116.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 118.
- <sup>49</sup> N. Mailer, *Marilyn*, w: *Marilyn Monroe. Anatomia mitu...* dz. cyt., s. 118.
- <sup>50</sup> *An actor is supposed to be a sensitive instrument* – Monroe w wywiadzie dla „Life” (cyt. za: D. H. Wolfe, dz. cyt., s. 531).
- <sup>51</sup> Zob. np. L. Crown, *Marilyn at Twentieth Century Fox*, Comet, London 1987, s. 188.
- <sup>52</sup> Jak podaje Donald Spoto, budżet filmu wynosił tylko nieco ponad trzy miliony dwieście pięćdziesiąt tysięcy dolarów (*Marilyn Monroe. Biografia*, tłum. M. Cendrowska, Prima, Warszawa 1997, s. 471).
- <sup>53</sup> D. H. Wolfe, dz. cyt., s. 480.
- <sup>54</sup> Tamże, s. 500-501.
- <sup>55</sup> D. Spoto, dz. cyt., s. 472.
- <sup>56</sup> Przebieg pracy na planie dość szczegółowo relacjonuje Spoto (tamże, s. 474n). Zob. również informacje zawarte w filmie *Marilyn Monroe: Ostatnie dni*, wyd. cyt.
- <sup>57</sup> Zauważmy, że produkcja *Coś trzeba dać* była w ogóle dość „specyficzna” jak na hollywo-
- odskie warunki: na comeback swojej największej gwiazdy Fox zaplanował remake i to raczej drugorzędny film, przeznaczając na to niski budżet, rozpoczynając zdjęcia bez zakończonych prac scenariuszowych, w „oszczędnościowych” dekoracjach zbudowanych na wzór prywatnej willi Cukora itp. Te horrendalne okoliczności mogą wskazywać na historyczne, paniczne miotanie się władz Foxa w sytuacji kryzysu, nieumiejętność skutecznego wykorzystania swego największego i sprawdzonego atutu gwiazdorskiego.
- <sup>58</sup> D. Spoto, dz. cyt., s. 497. Sprzeczne są informacje na temat wysokości odszkodowania: pół miliona czy 750 tysięcy dolarów? (zob. np. J. Tabęcki, *Marilyn Monroe: ja im pokażę*, „Iluzjon. Kwartalnik Filmoteki Polskiej” 1985, nr 3, s. 9; Ł. P., *Monroe Marilyn*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 643).
- <sup>59</sup> D. H. Wolfe, dz. cyt., s. 535.
- <sup>60</sup> Jest to 39. minuta *Sklóconych z życiem* w wersji na płycie DVD: *The Misfits*, reż. John Huston, produkcja: Seven Arts Productions 1961, dystrybucja: MGM Home Entertainment 2004.
- <sup>61</sup> Zob. G. Piotrowski, *Ironia losu. Filmy Eldara Riazanowa*, w: tegoż, *Pre-teksty. Myśli czytelnika i widza*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, s. 119.
- <sup>62</sup> P. Brook, *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, tłum. I. Libucha, M. Orski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1997, s. 22.
- <sup>63</sup> Zob. P. Brossard, dz. cyt., s. 23.
- <sup>64</sup> Mailer napisałby, że język Monroe jest tu hiperboliczny, ale jej efekty – nie (cyt. za: A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 56).
- <sup>65</sup> D. Szymonik, *Głos jako ciało. Perspektywa performatywna*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 233.
- <sup>66</sup> D. Spoto, dz. cyt., s. 487.
- <sup>67</sup> J. Kochanowski, *Socjologia seksualności. Marginesy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 99-100.
- <sup>68</sup> Przypomnijmy, że scena była kręcona 1 czerwca.
- <sup>69</sup> Monroe podziwiała Gretę Garbo za *artystyczną kreatywność oraz osobistą odwagę*, a także, co bardzo dla nas znaczące, za jej *integritę*, dość niefortunnie spolszczoną jako *uczciwość* (*Marilyn Monroe. Fragments. Poems, Intimate Notes, Letters*, red. S. Buchtał, B. Comment, HarperCollins Publishers, London 2010, s. 221 oraz *Marilyn Monroe. Fragmentsy. Wiersze, zapiski intymne, listy*, oprac. S. Buchtał, B. Comment, tłum. A. Kozak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 253).

- <sup>70</sup> Tamże, s. 72.
- <sup>71</sup> A. Madej, dz. cyt., s. 56.
- <sup>72</sup> Określenia Claire Clouzot (cyt. za: J. Tabęcki, dz. cyt., s. 11).
- <sup>73</sup> T. Capote, dz. cyt., s. 195.
- <sup>74</sup> R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, w: tegoż, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008, s. 98.
- <sup>75</sup> P. Brossard, dz. cyt., s. 23.
- <sup>76</sup> R. Barthes, dz. cyt. s. 99.
- <sup>77</sup> Słowa K. T. Toepflitz (cyt. za: J. Tabęcki, dz. cyt., s. 10).
- <sup>78</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 99.
- <sup>79</sup> J. Błoński, *Tren na śmierć Marilyn Monroe*, „Przekrój” 1962, nr 906, s. 21.
- <sup>80</sup> J. Tabęcki, dz. cyt., s. 11. Według T. Capote (dz. cyt., s. 195): *w tym, co się nazywa realnym życiem, niełatwo jest zidentyfikować Marilyn Monroe*.
- <sup>81</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 22.
- <sup>82</sup> W rozumieniu Odette Aslan (dz. cyt., s. 76-77).
- <sup>83</sup> Tę autonomiczność Monroe i „odrębność” jej obecności w filmach zauważał już np. Z. Pitera w odniesieniu do *Niagary (Tragedia Marilyn)*, w: tegoż, *Dzieje Gwiazdy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 144) czy W. Woroszyński w odniesieniu do *Poko-chajmy się (Kochajmy Marilyn Monroe)*, „Film” 1966, nr 1, s. 6). Ten ostatni pisał np.: *Mniej ważny staje się (...) udział aktorki w perypetiach podpowiedzianych przez scenariusz (...)* – największego zaś znaczenia w filmie nabiera samodzielna etiuda wokalnie-taneczna oparta na świetnej piosence Cole Portera (...). *Piszącemu te słowa wystarczyłaby ona zresztą za cały film*.
- <sup>84</sup> J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 175.
- <sup>85</sup> Tamże, s. 169, 177-178.
- <sup>86</sup> M. Klecel, *O aktorstwie*, „Kino” 1980, nr 9, s. 25.
- <sup>87</sup> A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 55.
- <sup>88</sup> Tamże, s. 57.
- <sup>89</sup> D. Thompson, dz. cyt., s. 65.
- <sup>90</sup> Tamże.
- <sup>91</sup> Tamże.
- <sup>92</sup> Tamże.
- <sup>93</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 98-99.
- <sup>94</sup> J. Łotman, dz. cyt., s. 179.
- <sup>95</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 98-99.
- <sup>96</sup> Jak by powiedział Krzysztof Mętrak (*Twarze*, „Film” 1971, nr 6, s. 7).
- <sup>97</sup> G. Piotrowski, K. Szymański, *Jak Pani nie wstyd (tak śpiewać)! Spektakl piosenki Anny Prucnal*, w: *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, red. naukowa J. Potkański, R. Pruszczyński, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011, s. 124.
- <sup>98</sup> E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 149.
- <sup>99</sup> Tamże, s. 150.
- <sup>100</sup> M. Klecel, dz. cyt., s. 25.
- <sup>101</sup> M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 19.
- <sup>102</sup> A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 56.



*Coś trzeba dać*, reż. George Cukor (1962)