

Wszystko o Ewie „kobiecość” w roli głównej

KINGA GAŁUSZKA

Podwójne istnienie

„Zagrać siebie” to dla profesjonalnego aktora chyba niełatwe zadanie; nie tylko dlatego, że zawiera pozorną tylko sprzeczność – bo właściwie z takich sprzeczności składa się fenomen aktorstwa. Ujawniają się one na przykład w przypadku zjawiska gwiazdy filmowej. Ale problematyzują się przede wszystkim na obszarze ogólnych rozważań dotyczących tej sztuki. *Aktor mówi i gra za siebie, a nie za osobę, którą ma przedstawiać i w ten sposób staje się swoim własnym wykonawcą* – wprost stwierdza czeski teatrolog Otokar Zich¹.

W sztukach wykonawczych zacierają się umowne kategorie prawdy (autentyzmu) i fałszu (udawania, grania). Są one nieoczywiste nie tylko w przypadku sztuki, ale i tożsamości człowieka – w przypadku statusu aktora tym bardziej. Aktorstwo zajmuje w kulturze wyjątkowe miejsce; od zawsze drażni i przyciąga uwagę wpisana w nie relacją między podmiotowością a przedmiotowością². Podwójne istnienie aktora frapuje ludzi nieustannie odczuwających potrzebę oddzielania (albo pełnego nieoddzielania) maski, którą wykonawca zakłada na czas odgrywania roli, od jego „prawdziwej” twarzy.

Nowe światło na kwestię filmowego grania rzucają teorie performatywne, szczególnie jeśli tłem rozważań staje się płęć kulturowa. Natura kina sprawia, że filmy bardzo często instalują sensy w fenomenie podwójnego istnienia aktora: jako świadomego, bądź nieświadomego uczestnika prowadzonej nieustannie na różnych – także genderowych – poziomach gry. Dlatego ciekawe są pytania, które stawia film *Wszystko o Ewie* (1950) Josepha L. Mankiewicza. Co się dzieje, kiedy aktorka filmowa otrzymuje zadanie zagrania aktorki? Jaki jest „materiał”, z którego buduje rolę? Przyjmując, że materiał ten w przypadku aktorstwa realistycznego pochodzi z konkretnej rzeczywistości, ale jest także uwarunkowany przez bardziej uniwersalne treści kulturowe, efekty mogą być zaskakujące. Tak właśnie jak w filmie Mankiewicza.

Podwójność, o której mowa, prowokuje pytanie o tożsamość kobiety-aktorki, którą na ekranie odgrywa inna kobieta. *Aktorskie „ja” jest zawsze gdzieś indziej, jest nieuchwytnie i niewyraźne do końca w żadnej z ról. Przeciwstawia się określonej i wszelkiej definiowalności (...), jest poszukiwaniem postaci, jest niespełnieniem i tęsknotą do całości*³. Jeśli trzymać się tej pojemnej antropologicznie definicji aktorstwa, to w kontekście odgrywania (czyli maskarady) uderza pewne napięcie, które ujawnia film Mankiewicza. Chodzi o relację pomiędzy wysoce skonwencjonalizowaną w kinie maskaradą kobiecości (która dąży do jednozna-

czności), a poszukiwaniem wieloznacznej prawdy o człowieku. W kinie klasycznym aktorka-kobieta ma do odegrania jedną, ciągle powtarzaną, choć umykającą, niepewną i umowną rolę – „kobiecość”. Główne bohaterki *Wszystko o Ewie* – aktorki teatralne i gwiazda filmowa – dają przykład mniej lub bardziej świadomej maskarady. Najciekawsze jest jednak jej powiązanie z istotą aktorstwa filmowego.

Performance i maskarada kobiecości

We *Wszystko o Ewie* figura aktorki grającej aktorkę określa charakter performance i kobiecej maskarady. „Odgrywanie” aktorki-kobiety w kinie jest momentem szczególnie znaczącym, ponieważ ujawnia ramy spektaklu i wprost wskazuje na proces „grania” – konstruowania przedstawienia.

Kategoria maskarady jest jednym z ważnych w kulturze elementów kobiecego performance’u, jego analizy filmowe przynoszą różnorakie efekty ⁴. Tutaj posłuży ona do odczytania klasycznego hollywoodzkiego dramatu przez pryzmat *acting* – aktorstwa, grania. James Naremore pisze, że *wszystkie formy aktorskiego zachowania cechują formalne, artystyczne cele, które są zdeterminowane ideologicznie* ⁵. Nacechowanie ideologiczne jest charakterystyczną cechą tego elementu filmowego *mise-en-scène*.

Kobieta w kulturze patriarchalnej instaluje swoją tożsamość pomiędzy wyobrażeniami o własnej płci, sztucznością i maską. Funkcjonuje jako aktorka. To kultura narzuca wyobrażenie „kobiecości”, które przyjmuje zewnętrzne formy powtarzane przez wszystkie kobiety-aktorki świata. Jednak – według teorii performatywnych – ideał, który podsuwa się kobietom do naśladowania, fizycznie nie istnieje. Ujawnia się więc kolejny paradoksalny związek grania i maskarady: *to nie kopia pochodzi od oryginału, lecz oryginał wynika z kopii* ⁶.

Dyskusję, zmieniającą nieco postrzeganie i rozumienie kategorii *gender*, w latach 90. zainicjowała amerykańska filozofka Judith Butler. W świetle jej teorii zarówno płeć biologiczna (*sex*) jak i płeć kulturowa (*gender*) podlegają procesom performatywności: w równym stopniu są wytworem obowiązującego dyskursu. To na powierzchni ciała – przez strój, gest, wypowiedzi – realizują się normy kulturowe, które stwarzają iluzję ludzkiej esencji, duszy czy też tożsamości ⁷.

W słynnej książce Butler odnajdujemy dyskusję poświęconą skomplikowanym strategiom maskarady płci. Punktem wyjścia są tu różniące się w interpretacjach: klasyczny esej Joan Riviere *Kobiecość jako maskarada* z 1929 roku (*Womanliness as a Masquerade*) oraz teorie Jacques’a Lacana. Butler dyskutuje z nimi, ale przede wszystkim przypomina podstawowe pytanie o cel maskarady: *czy ukrywa [ona] kobiecość rozumianą jako prawdziwą i autentyczną, czy może znaczy, że kobiecość i to, co zawiera ponad „autentycznością”, jest wytwarzane?* ⁸ Według Luce Irigaray – pozostającej w duchu Lacanowskiego rozumienia – *maskarada jest dla kobiet sposobem uczestniczenia w męskim pożądaniu, ale kosztem poświęcenia samych siebie* ⁹. Pozostawiając jednak krytyczne rozważania Butler, skupmy się na klasycznej i wciąż nośnej interpretacji, którą wyłożyła Riviere: *...czytelnik może teraz zapytać, jak definiuję kobiecość lub gdzie stawiam granicę pomiędzy prawdziwą kobiecością i „maskaradą”. Uważam, że nie ma żadnej różnicy; czy to głębokie, czy też powierzchowne, są tym samym* ¹⁰.

Wykonywanie zawodu aktora, choć z pewnością nie stanowi marginesu w sensie analizowanych przez Butler zjawisk i nie ma wyraźnej subwersywnej mocy, mieści się – z dość oczywistych względów – w paradygmacie performatywności¹¹. Odgrywanie roli, choć może lepiej: konstruowanie wewnętrznej przestrzeni postaci, polega na mniej lub bardziej świadomym manipulowaniu aktorskim „ja” umieszczonym w konkretnym kontekście kulturowym. To tworzenie pewnej iluzji, podobnej do tej, o jakiej mówi amerykańska filozofka. Maskarada kobiecości również jest iluzją, nawiasem mówiąc czasem radosną: ze świadomości płynącej z jej działania można czerpać pewną przyjemność, którą pięknie nazwano *ekstazą bycia czystą fikcją*¹².

Kobiety spektakl, czyli „przedstawienie-w-przedstawieniu”

W książce *Acting in the Cinema* James Naremore zastanawia się, jak określić różnicę pomiędzy graniem w życiu codziennym a graniem w sensie teatralnym. Wskazuje tym samym na związek filmowego aktorstwa z zachowaniami i prezentacją „ja” w społeczeństwie. Wszyscy jesteśmy aktorami, którzy w sytuacjach publicznych dostosowują zachowania do „właściwego” głosu, postawy ciała etc.¹³ (Wracając do Butler, można zadać pytanie, czym jest owo właściwe zachowanie). Nieświadomie uczestniczymy w społecznym performance. Teatr-spektakl – według Ervinga Goffmana – zaczyna się w momencie ustanowienia ramy, w obrębie której wszyscy ludzie i przedmioty zyskują specjalne przedstawieniowe znaczenie¹⁴. Spektakl rozpoczyna się, gdy konkretne zachowanie przekształca jednostkę w obiekt do oglądania.

We *Wszystko o Ewie* rama spektaklu jest ustanowiona podwójnie: kobieta-aktorka, jak w ogóle w kinie klasycznym, funkcjonuje jako obiekt do oglądania. Patrzymy na nią przez „męski” obiektyw, ale jednocześnie oglądamy jej aktorski spektakl o sobie samej, wykonywany w ramach fabuły filmu i przebiegu narracji. Innymi słowy: obserwujemy „przedstawienie-w-przedstawieniu”. *Profesjonalne aktorstwo może być postrzegane jako część niekończącego się procesu – kopii codziennych przedstawień, które same dla siebie są kopiami*¹⁵ – pisze Naremore. Według Richarda Schechnera performatywne zachowania cechuje „dwukrotne powtórzenie” (*twice behaved*)¹⁶. Aktorskie odgrywanie „kobiecości” jest więc czystym performance.

W świetnej queerowej analizie *Wszystko o mojej matce* Tomasz Basiuk pisze: „...„aktorki grające aktorki” denaturalizują płęć, wprowadzając jej rozumienie jako aktu performatywnego (w rozumieniu Austina, a w odniesieniu do płci – m.in. Judith Butler)¹⁷. Nie powinno więc nikogo dziwić, że Pedro Almodóvar – wychulony na głęboko zakorzenione w kulturze „odgrywanie” (precyzyjniej: odgrywanie ról związanych z płcią) – rozpoczyna swój film piękną, symboliczną dedykacją: *Bette Davis, Genie Rowlands, Romy Schneider... i wszystkim aktorkom grającym aktorki. Wszystkim kobietom, które grają (...)*. Oczywiście nie przypadkiem reżyser zainspirował się klasycznym *Wszystko o Ewie*. Tyle że mechanizmy, o których tak cudownie, z dojrzałą i odrobinę frywolną świadomością opowiada w swoim filmie Almodóvar, w przypadku wcześniejszego o 50 lat filmu są ukryte. Choć raczej trzeba powiedzieć, że o trochę inny spektakl tutaj chodzi. Hiszpański twórca świadomie podejmuje tematykę transpłciowości i per-

formatywności płci, podczas gdy film Mankiewicza pokazuje maskaradę gender jako pewną „uniwersalną” sytuację kobiety, mówi o niemal egzystencjalnym jej doświadczaniu.

We *Wszystko o Ewie* aktorka-kobieta jest pochwycona w kleszcze tego przekazu. Przede wszystkim za sprawą kłamry oraz sposobu prowadzenia opowiadania. Film rozpoczyna się narracją pierwszoosobową: z offu słychać męski głos wprowadzający widza w świat przedstawiony. *Opowiem wam wszystko* – mówi. Wszystko, znaczy w tym przypadku tyle, że mężczyzna dysponuje całą wiedzą o bohaterkach oraz że rozpracował mechanizmy ich działania. *Beze mnie ten teatr nie mógłby się obyć* – przechwala się narrator. Znaczące słowa, które wypowiada ten cyniczny krytyk teatralny, poprzedzają prezentację kluczowych bohaterów zgromadzonych na uroczystości wręczania nagrody dla najlepszej aktorki teatralnej. Intryga Ewy Harrington, młodej artystki, która nagrodę tę odbiera, okazuje się dla niego prostą zagadką. A właśnie spektakl tej kobiety rozpoczyna dyskurs o performance i maskaradzie.

Strategie maskarady

Zarówno struktura narracyjna, jak i fabularna *Wszystko o Ewie* ustanawia ramę paradygmatu spektaklu i maskarady, w której mieszczą się dwie „główne” i trzy „drugoplanowe” aktorki. Ewa, jako jedyna, ma świadomość intratnej ceny własnego przedstawienia. Druga, garderobiana Birdie – co ciekawe – natychmiast rozpoznaje fałsz Ewy. Trzecia – Karen, przyjaciółka Margo, jedyna nieaktorka, staje się właściwie wyłączną ofiarą całej sytuacji. Kolejna to Miss Caswell natychmiast przywołująca tradycyjny model gwiazdy filmowej. Pozostaje wreszcie Margo, która poszukiwanie swojej aktorskiej, zagubionej tożsamości kończy... małżeństwem. Wszystkie razem są uwikłane w spektakl, jaki wprawdzie tworzą same dla siebie, ale który przecież jest im niejako narzucony. Maskarada dwóch ostatnich zyskuje dodatkowe znaczenie za sprawą emploty aktorek wcielających się w rolę panny Caswell (Marylin Monroe) i Margo Channing (Bette Davis).

Tytułowa Ewa rozpoczyna swoje przedstawienie przed „publicznością” zgromadzoną w garderobie Margo. Wszystko, co wydarzy się później, będzie zmierzało do tego, żeby młoda kobieta z wielkim powodzeniem stanęła na teatralnej scenie. Zaczyna jednak od skromniejszego show, w którym odgrywa typ „niewinnego dziewczęcia” – oszukuje przejęte towarzystwo, opowiadając o swym smutnym losie. To „rozmazane dziecko”, jak nazywają ją bohaterowie, doskonale wie, jak zwrócić na siebie uwagę „publiczności”. Przyjmuje rolę pokrzywdzonej, ale niewinnej kobiety-dziecka i osiąga swój cel. Ewa to aktorka, której działanie uruchamia stereotyp aktora-kłamcy. Poza tym operuje strategią wytrawnego performerera – dokonuje rozpoznania celu, który zamierza osiągnąć, posługuje się świetną techniką i jest w tym niepowtarzalna, stwarza swoje własne, autorskie show¹⁸. Pozostaje zadać pytanie, kim chce się stać młoda kobieta i jak wygląda ideał, który tak pazernie pragnie osiągnąć.

Kiedy Ewa skrycie przymierza sceniczny kostium swej idolki i z wystudowaną gracją wielkiej damy wykonuje ukłony w stronę pustej widowni, wszystko wydaje się jasne. Chce być taka, jak właścicielka tego kostiumu. Ideał jednak

ciągle umyka, bo Margo jest niepewną swej tożsamości, zagubioną gwiazdą. *Aktor* – pisze Helmut Plessner – *musi kontrolować obrazowe ucieleśnienie i zachowywać w stosunku do niego dystans. Ten dystans jest warunkiem gry*¹⁹. Przypadek aktorek z filmu Mankiewicza pokazuje, że ich uwikłanie w maskaradę sięga głęboko i wychodzi daleko poza ramy umowności i możliwość zdystansowania. *Ludzie uwalniają się od siebie, przemieniają się w innych. Odgrywają inne istnienie*²⁰ – humanistyczne podejście Plessnera do aktorstwa nie ma nic wspólnego ze spektaklem bohaterek *Wszystko o Ewie*. Bo maskarada jest istotą, a bycie aktorką sposobem istnienia.

Ewa studiuje każdy krok i gest Margo, naśladowując jej nie tylko sceniczne zachowanie. Ze swej młodości i „kobiecości” czyni największą zaletę, wiodąc za nos skupionych w jej otoczeniu przyjaciół gwiazdy. Sama poddaje się fetyszystycznemu spojrzeniu – stara się być tym, co pragną zobaczyć mężczyźni. Brak dystansu świetnie obrazują słowa dramaturga przygotowującego nową sztukę; jego pragnieniem jest *choć raz ujrzeć dokładną realizację tego, co napisał*. Ewa realizuje to Pigmalionowe pragnienie z przenikliwą świadomością. Przebiegły krytyk teatralny – ten, który wprowadza widza w świat przedstawiony – rozpoznaje jej maskaradę, skwapliwie wykorzystując do swych celów. Zdobywa Ewę, zapanowuje nad jej pragnieniami i podporządkowuje sobie. *Zredukujmy udawanie do minimum* – mówi do Ewy, uprawomocniając tym samym – jako narrator i krytyk, czyli ktoś, kto opisuje, nazywa i ocenia – jej maskaradę.

Ona cię studiuje, analizuje to, jak chodzisz, śpisz – mówi do Margo jej stara garderobiana. Potem dokładnie te same słowa aktorka powtarza swojemu narzeczonemu. Można odnieść wrażenie, że bohaterowie mają poczucie istnienia jakiegoś scenariusza; nieświadomie odnoszą swoje zachowania do rzeczywistości scenicznej, a w pewnym momencie padają nawet słowa: *Atmosfera jak z Makbeta*.

Gderliwa Birdie jako jedyna kobieta od samego początku podejrzewa Ewę o nieszczerą grę. Można to wyjaśnić na dwa sposoby. Jednej interpretacji dostarcza sama, jest bowiem była dobrą – jak podkreśla – aktorką, świetnie więc zna reguły rządzące maskaradą. Poza tym, jako kobieta stara, czyli seksualnie nieatrakcyjna, nie musi udawać, nie musi uczestniczyć w grze. Druga interpretacja – o wiele bardziej niejasna – każe skupić uwagę na dwuznacznym związku łączącym ją z Margo. Być może podejrzliwość wobec atrakcyjnej Ewy, która skupia na sobie uwagę gwiazdy, wynika z zazdrości²¹.

Kolejna bohaterka, Karen, żona dramaturga, przedstawia Ewę pozostałym – nie rozpoznając maskarady, wpada w pułapkę. W efekcie głupiego żartu zdradza przyjaciółkę i doprowadza do tego, że Ewa dopina swego i staje na scenie w zastępstwie Margo. Czyżby fakt, że Karen nie jest aktorką, miał tu jakieś znaczenie? Wiele można wybaczyc kapryśnej gwiazdce, jaką jest jej przyjaciółka – bo to wielka aktorka, ale gdy idzie o inną kobietę, dystans znika całkowicie. Ciekawe, że to Karen staje się obok krytyka jednym z narratorów subiektywnych – jej głos wprowadza nas w historię Ewy. Ale w filmie Mankiewicza, jak zostało już powiedziane, cała wiedza należy do narratora – mężczyzny. Wszystkie wydarzenia są ujęte w ramę jego postrzegania; on wie wszystko o kobiecej maskaradzie, w każdym razie dużo więcej niż naiwna Karen. Bycie nie-aktorką jest więc równoznaczne z porażką, z byciem obok. Nieuczestniczenie w maskaradzie to całkowita utrata podmiotowości.



Choć Ewa doskonale wie, jak uwieść mężczyznę, nie ma w sobie czarownego powabu panny Caswell – samej Marilyn Monroe. Trzy lata po premierze *Wszystko o Ewie*, za sprawą filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (Howard Hawks, 1953), *image* Marilyn stał się rozpoznawalną ikoną, *emblemem perfekcyjnie naerotyzowanych kształtów*²². Monroe w filmie Mankiewicza gra początkującą, głupiotką aktoreczkę towarzyszącą starszemu mężczyźnie, producentowi filmowemu. Włosy utlenione na blond, jasna, szykowna suknia i brylantowe kolczyki, prawie niewinne spojrzenie – promienieje właściwym tylko jej blaskiem gwiazdy. Wszystko, co wnosi z sobą na ekran, wychodzi daleko poza omawiane wyżej strategie kobiet.

Dwa modele maskarady

W scenie przyjęcia u Margo panna Caswell – Monroe – siedzi na schodach w towarzystwie producenta, Ewy, Karen oraz jej męża. Bohaterowie prowadzą

dyskusję o skomplikowanej sytuacji aktorów, którzy nie mogą być zwykłymi ludźmi, z przejściem mówią także o poświęceniu ludzi teatru. W scenie tej można zauważyć dwa modele aktorskiej-kobiecej maskarady, które reprezentują Ewa i panna Caswell.

Panna Harrington jest introwertyczna, odnosi wszystkie słowa do siebie. Jej spektakl jest głęboko narcystyczny, a maskarada służy zdobyciu konkretnego celu, zaś najważniejszym jest społeczne potwierdzenie statusu aktorki. Kobieta zyskuje tożsamość w momencie, kiedy maskarada, która jest sensem i celem działania, zostaje publicznie uprawomocniona.

Inaczej rzecz ma się w przypadku panny Caswell: jej maskarada jest jawna, lśni prawie tak samo jak promienny uśmiech i suknia, którą ma na sobie. Aktorka szuka kontaktu, ściąga wzrokiem przechodzących obok mężczyzn. Spektakl w jej wykonaniu jest publiczny, więcej, jest skonstruowany do oglądania. Postać reprezentowana przez Monroe jest przecież, jak pisze Mulvey, symbolem lat 50., kiedy wraz z ekonomicznym boomem kino hollywoodzkie weszło w szczytową fazę rozwoju. Perfekcyjny system kinematograficzny oferował towar doskonały: nie tylko elegancko opakowany, ale i wyprodukowany z uwzględnieniem masowych gustów i potrzeb. W patriarchalnym społeczeństwie konsumpcyjnym fetyszizowanie towaru i kobiecej seksualności na ekranie odbywa się na podobnych zasadach – ciało kobiety staje się przedmiotem konsumpcji i pożądania²³.

Cała postać Marilyn Monroe staje się spektaklem, maskaradą, fetyszem. Jej image – pisze Mulvey – reprezentuje *konstrukcję kobiecego glamour jako przestrzeń fantazji: jej inwestycja w wygląd zewnętrzny jest tak intensywna, że zdaje się sugerować, że powierzchnia skrywa „coś innego”*²⁴. Młoda aktorka-Monroe funkcjonuje jako świadomy swej doskonałości produkt do konsumpcji.

Maska aktora ma znaczenie, jeśli potwierdza jego obecność i kieruje ku rozpoznaniu ukrytego pod nią bycia, pisze Mirosława Bukowska-Schiellmann²⁵. Aktorstwo Monroe (według mnie nie tylko urocze, ale i wartościowe) operuje głównie maską, która sama w sobie niesie ogromny ładunek różnych znaczeń. Kim byłaby Marilyn Monroe bez drugiej twarzy? W latach 50. z pewnością nikim.

Autentyczność maskarady

Główna bohaterka filmu – Margo – nie bierze udziału w rozmowie na schodach. Jest pijana i histerycznie pogrąża się w kryzysie, zauważając, że młoda, „kobieca” – jak sama to określa – Ewa zaczyna coraz bardziej angażować się w jej życie, myśleć za nią i ślepo ją naśladować. Ciekawa jest obsesja tej starzejącej się gwiazdy w kontekście osoby Bette Davis, ikony amerykańskiego kina, symbolu ambicji i wielkiego talentu; zarazem ucieleśnienia niezależności w świecie zdominowanym przez męskie spojrzenie²⁶. Umowność pojęcia „kobiecość”, której utraty lęka się Margo, potęguje się jeszcze bardziej, gdy skupimy się na wyglądzie Davis i jej emploi. Aktorka nie została obdarzona warunkami zewnętrznymi, za które zazwyczaj uwielbiane są gwiazdy. Charakterystyczne wyłupiaste oczy, „męska” twarz i role silnych kobiet (*wraskliwa, kłótniwa jędra* – mówi Margo o sobie) sprawiły, że stała się tak zwaną ikoną gejowską (*gay icon*)²⁷.

Kiedy na początku filmu narrator przedstawia głównych bohaterów, widzimy charakterystyczną twarz Bette Davis-Margo Channing: *Margo jest wielką, praw-*

dziwą gwiazdą. Nigdy nie była i nie będzie nikim innym – oznajmia głos z offu. Przedstawienie prezentowane nam przez męskiego narratora jest przecież nie tylko spektaklem gwiazdy, aktorki – jest spektaklem kobiety. Najbliższe otoczenie postrzega Margo przez pryzmat wykonywanego przez nią zawodu. Wszystko, co robi i mówi, jest związane z jej aktorskim statusem. Kobieta jest więc kapryśna, nieobliczalna, cudowna i charyzmatyczna – wszystko kręci się wokół jej osoby. „Grać siebie” to krótka, dość pejoratywna definicja gwiazdorstwa filmowego cechującego się wyjątkowym statusem – gwiazdą się po prostu jest. Nie wiadomo czy rzeczywiście Davis w filmie Mankiewicza gra siebie – wspaniałą, chimeryczną, dojrzałą supergwiazdę u szczytu kariery. Jest jednak wielką aktorką, świadomą swych umiejętności artystką. *Dobra gra nigdy nie jest dziełem przypadku* – mówi do filmowego narzeczonego. Ale, co może być znaczące w kontekście tego tekstu, w swojej autobiografii Davis pisze, że *czuje pociąg do autentyczności*²⁸. *Co ty wiesz o uczuciach naturalnych lub nie?* – pyta w pewnym momencie Margo. W jej przypadku owa autentyczność jest tożsama z maskaradą. To maskarada jest autentyczna.

W roli aktorki we *Wszystko o Ewie* Davis staje przed zadaniem zagrania kryzysu kobiecego spektaklu. To jest moment dojrzałości, w którym zadaje sobie pytanie o swoje miejsce. Jej Margo działa na oślep, histerycznie. *Sama nie potrafię oddzielić Margo Channing ode mnie* – mówi. W chwilę potem padają jeszcze ważne autorefleksyjne słowa: *...chciałabym wiedzieć, jaka jestem naprawdę*.

W pewnym sensie bohaterka Davis wyznacza dla pozostałych aktorek filmu Mankiewicza punkt odniesienia. Jest uznaną, wielką aktorką o potwierdzonym statusie społecznym. Jest Margo Channing – „tą” aktorką. Natomiast kryzys, który przechodzi – w ostatecznym rozrachunku – ma proste rozwiązanie: przynosi kolejną umowną definicję kobiety. Oto nowe credo aktorki: *Kariera kobiety to drobnostka: tak wiele wyrzuca po drodze, by móc wspinać się szybciej. Zapomina, że wszystko to będzie jej jeszcze potrzebne – kiedy znów z e c h c e b y ć k o b i e t ą* (podkr. K.G). *Jedno łączy wszystkie kobiety, czy tego chcą, czy też nie: są kobietami. Prędzej czy później musimy się z tym pogodzić, niezależnie od tego, ile ról w życiu pełniłyśmy*.

Margo redefiniuje swoją tożsamość, a wszystkim wydarzeniom oraz poczynaniom pozostałych bohaterek wyznacza miejsce na skali wartości – dotyczącej przede wszystkim rozmiaru i sensu maskarady. Kiedy klamra narracyjna się domyka, widzimy, że po powrocie z uroczystości wręczenia nagrody Ewa zastaje w swoim pokoju młodzieńką, gorliwą dziewczynę. Jest ona podobna do nowej gwiazdy z czasów, gdy ta wyczekiwała przed garderobą Margo, żeby potem żarliwie ją naśladować. Więc chociaż pozornie wyzwolona Margo już w nim nie uczestniczy, przedstawienie będzie jednak trwać. Walka o główną rolę wymaga pełnego – choć nie zawsze uczciwego czy mądrego – zaangażowania. Szczególnie jeśli przedstawienie jest równoznaczne z istnieniem.

KINGA GAŁUSZKA

- ¹ Cyt. za: M. Bukowska-Schiellmann, *Mit aktora w refleksji strukturalistów*, w: *Aktor w kulturze współczesnej*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 35.
- ² Tamże, s. 33.
- ³ J. Kociuba, *Tożsamość aktora*, Lublin 1996, s. 28.
- ⁴ Również w szerokim sensie pojęcia *performance*, m.in. narracja jako akt performatywny, film jako tekst performatywny, analizy poświęcone zjawiskom *queer* etc.
- ⁵ J. Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, 1990, s. 49.
- ⁶ D. Balejko, *Teatr ról płciowych. Teorie o performatywnym charakterze tożsamości płciowej w oparciu o film Jennie Livingston „Paris is Burning” oraz teksty teoretyczne Judith Butler*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków, s. 141.
- ⁷ Tamże, s. 139.
- ⁸ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, 1999, s. 204.
- ⁹ Tamże, s. 60.
- ¹⁰ Tamże, s. 67.
- ¹¹ Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć wyraźnie, że sama Butler podkreśla rozróżnienie między *performance* a performatywnością: *pierwszy zakłada podmiot, ale drugi kwestionuje istnienie pojęcia podmiotu*.
- ¹² K. Szczuka, *Kopciuszek i maskarada kobiecości*, w: *Siostry i ich Kopciuszki*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 275.
- ¹³ J. Naremore, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁴ Tamże, s. 14.
- ¹⁵ Tamże, s. 68.
- ¹⁶ Za: W. Beeman, *Performance Theory in an Anthropology Program*, z zasobów: www.brown.edu/Departments/Anthropology/publications/PerformanceTheory.htm.
- ¹⁷ T. Basiuk, „*Madres embarazadas?*” W odmiennym stanie: *Pedro Almodovar, Elia Kazan i Tennessee Williams*, w: *Odmiany odmienia. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Katowice 2002, s. 103.
- ¹⁸ W. Beeman, dz. cyt.
- ¹⁹ H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa, 1988, s. 212.
- ²⁰ Tamże, s. 208.
- ²¹ Trop związku homoseksualnego, por. tekst T. Basiuka.
- ²² L. Mulvey, *Fetishism and Curocity*, Londyn 1996, s. 47.
- ²³ Tamże, s. 45.
- ²⁴ Tamże, s. 48.
- ²⁵ M. Bukowska-Schiellmann, dz. cyt., s. 32.
- ²⁶ E. Katz, *The Film Encyclopedia*, New York, 1994, s. 333.
- ²⁷ Zob. tekst T. Basiuka, dz. cyt.
- ²⁸ B. Davis, *The Actress Plays Her Part*, w: *Playing to the Camera*, wyd. B. Cardullo, H. Geduld, R. Gottesman, L. Woods, New Haven and London 1998, s. 181.