

Elżbieta I – kobieta i królowa

GRAŻYNA STACHÓWNA

Początek chińskiego filmu *Hero* (2002) Zhanga Yimou z pełną ostentacją i wyrafinowaniem właściwym ludom Wschodu przedstawia układ, jaki przez wielki utrzymywał się między władcą i poddanym. Akcja filmu rozgrywa się, bagatelka, ponad dwa tysiące lat temu. Do pałacu króla przybywa tajemniczy urzędnik najniższego szczebla, który w istocie jest wojownikiem po mistrzowsku władającym mieczem. Najpierw przed jego powozem otwierają się wielkie wrota w murach otaczających twierdzę, potem już pieszo przemierza długi, ciemny tunel i chyba półkilometrowy dziedziniec – idzie między dwoma szpalerami uzbrojonych żołnierzy, dalej musi jeszcze pokonać monumentalne schody prowadzące do pałacu. W przedsionku zostaje rozebrany do naga i dokładnie obszukany, czy aby nie wnosi jakiejś ukrytej broni. Wreszcie wchodzi do ogromnej, pustej sali z kolumnami. Na jej końcu, na podwyższeniu siedzi król. Od przybyśza oddziela go sto kroków oraz pięć rzędów płonących kaganków, stojących na stopniach prowadzących do tronu i sygnalizujących potencjalne zagrożenie. Król ma na sobie zbroję.

Ogrom dziedzińca i pałacu, wymuszony dystans, podjęte środki ostrożności oraz rytualna celebra zachowań służą różnym celom. Zapewniają królowi bezpieczeństwo, podkreślają jego bogactwo, siłę i nieograniczoną władzę, tworzą wokół niego aurę wyjątkowości. Panujący ciągle jest narażony na jawny lub skrytobójczy zamach któregoś z niezadowolonych poddanych, dlatego pilnie strzeże swej nietykalności, budując między sobą a wasalami zapory w postaci odległości, uzbrojonych strażników, wiernych sług gotowych poświęcić życie w obronie pana, stalowych osłon ukrytych pod ubraniem oraz bezlitosnych kar dla zamachowców. Wielkość pałacu, splendor dworu, przepych szat i klejnotów podkreślają siłę i majestat władcy – wszystko należy do niego, wszystko też od niego zależy, może wzniesąć wojny i ustanawiać pokój, decydować o życiu każdego człowieka w swym państwie, odpowiada tylko „przed Bogiem i historią”. Wreszcie skomplikowane rytuały zachowań wobec władcy – głębokie ukłony, klękanie, padanie na twarz, zakaz odwracania się tyłem i patrzenia królowi w oczy, wyrażanie czci na wiele różnych sposobów – budują wokół osoby panującego aurę boskości: jest kimś wybranym, namaszczone do sprawowania władzy.

Oprócz wymienionych atrybutów chroniących króla i jego władzę panujący ma w zapasie jeszcze jedno – osobistą charyzmę. Gdy w finale filmu *Hero* wszystkie przeszkody dzielące wojownika od króla zostają już pokonane, gdy z bronią w dłoni zamachowiec przekracza dzielący ich dystans, wdzierając się na stopnie tronu i unosi miecz do zadania ciosu, króla broni już tylko jego osobisty majestat – odwaga, pogarda dla śmierci, poczucie wyjątkowości, powołanie do spełnienia

historycznej misji. I cios nie zostaje zadany, wojownik rezygnuje z dokonania zabójstwa.

Jednak królewskie tabu zostało złamane, śmiertelnik znieważył bóstwo, poddany pokonał dzielący dystans, dosłowny i symboliczny, wdarł się na stopnie tronu i zagroził królowi. Kara za to przestępstwo musi się więc dopełnić – mimo niechęci władcy do jej wymierzenia – ponieważ tak nakazuje prawo i tego domagają się inni poddani. Naruszony porządek musi wrócić do normy. Zamachowiec, pomimo szlachetnych pobudek swego czynu, zostaje zabity.

*Świat wynurzył się z chaosu. Ci, którzy poskramiają jego żywioły, zdobywają również władzę nad ludźmi, rządzą nimi. W ten sposób przedstawia początki rzeczywistości większość mitów – opowieści kosmogonicznych*¹.

Władca przynależy do świata mitu, jego stanowisko i osoba – często wywiezione z prastarych opowieści o powstaniu królestwa – gwarantują poddanym poczucie ładu, ciągłości i trwałości państwa, dominacji określonego porządku, przestrzegania obowiązujących zasad i hierarchii, respektowania prawa, bezpieczeństwa i ochrony obywateli. Król jest kimś wybranym i wyjątkowym – jego prawo do tronu wyznacza urodzenie, dziedziczenie, uroczysta koronacja w świątyni – m.in. namaszczenie olejem świętym, co czyni go pomazańcem Bożym – oraz skomplikowane rytuały zapewniające mu posłuch, cześć i nietykalność. *My, z Bożej łaski, król...* – brzmi uświęcona formuła królewkości, w której potęgą formy gramatycznej: *my* – tzw. *pluralis maiestaticus* – miesza się z przekonaniem o wybraniu przez Boga do pełnienia funkcji Bożego namiestnika, tworząc w efekcie niezwykły, sakralny prestiż władcy. Odstępstwa od zasad legalnej i uświęconej tradycją sukcesji tronu – rewolucja, zamach stanu, wolna elekcja – burzą naturalny ciąg dziedziczenia, ale nie zmieniają ogólnych zasad: nowy władca wycina oponentów, uroczyście wkłada na głowę symboliczną koronę poprzednika, czasem żeni się z jego żoną lub córką oraz robi wszystko, aby stać się nietykalnym, otacza się nimbem królewkości i usiłuje zapewnić tron swemu synowi.

W świecie współczesnym jesteśmy obserwatorami różnych zachowań rządzących: kreowania boskiego mitu władcy – Kim Dzong Il, trwałego zakorzenienia w długiej tradycji – królowa Elżbieta II, cesarz Akihito, budowania heroicznej legendy – Fidel Castro, radykalnego zerwania z potocznym wyobrażeniem przyszej królowej – księżna Diana, pozbywania się pozorów wyjątkowości – plotki w kolorowych magazynach na temat różnych kłopotów panujących, tworzenie rytualnego spektaklu władzy – wszyscy inni, w tym także przywódcy wybrani w wyborach demokratycznych. Sprawowanie rządów zawsze zmusza do konfrontacji z mitem władcy, bez względu na to, czy się go akceptuje i realizuje, czy też lekceważy i odrzuca – *Księżę, który nie chce być królem* (2003) to tytuł dokumentalnego filmu o księciu Williamie, następcy angielskiego tronu.

Władca przynależy do mitu, który tworzą nie tylko słowa, ale także strój, maska, zachowania, pozy, gesty, nie tylko proste informacje, ale również treści symboliczne zawarte w przedmiotach, miejscach, formułach i rytuałach. Mit zaś identyfikuje sacrum, czyli rzeczywistość absolutną, uświęconą, sam jest potencjalną religią². Władca postaciuje mit, ale oprócz elementów sakralnych, należących do sfery boskiej – wyjątkowej, świętej i wiecznej, skupia w sobie elementy profaniczne, należące do sfery ludzkiej – zwykłej, ułomnej i śmiertelnej. O tym,

jak trudno łączyć te dwie sfery, jak ciężko dźwigać los pomazańca, jak wiele się za to płaci, poucza nie tylko historia, ale także snute na jej podstawie opowieści. Kino wyspecjalizowało się w przekazywaniu fabuł będących w istocie zakamuflowaną mitologią³. Przynosi więc także opowieści, które dotyczą władców i ich losów, przedstawia ich jako zwykłych ludzi pełnych wad i słabości, ulegających pokusom, popełniających tragiczne błędy, ale także jako sprawców czynów wiekopomnych, kreatorów legend, twórców imperiów i założycieli dynastii, pozostających w długiej, wdzięcznej i pełnej podziwu pamięci następnych pokoleń.

Elżbieta I (1533–1603) z dynastii Tudorów, królowa Anglii i Irlandii od 1558 roku, jest postacią historyczną wyjątkowo lubianą przez kino. Poświęcono jej ponad dwadzieścia filmów i seriali telewizyjnych. Jej długie panowanie – 45 lat, dramatyczne wydarzenia, które je wypełniały, skomplikowana osobowość i niezwykłe życie prywatne stanowią wyjątkową pożywkę do snucia opowieści. Najczęściej dotyczyły one *la vie romancée* wielkiej królowej i jej prawdziwych czy wymaganych związków z mężczyznami: Thomasem Seymourem – *Młoda Bess* (Wielka Brytania, 1953); Robertem Dudleyem, hrabią Leicester – *Królowa Elżbieta* (Wielka Brytania, 1971, tv), *Elizabeth* (Wielka Brytania, 1998); Robertem Devereux, hrabią Essex – *Miłości królowej Elżbiety* (Francja, 1912), *Prywatne życie Elżbiety i Essex* (USA, 1939), *Królowa Elżbieta* (USA, 1968, tv), *Gloriana* (Wielka Brytania, 1984, tv); sir Walterem Raleighem – *Samotna królowa* (USA, 1955), a nawet Williamem Szekspirem – *Stary Bill przez wieki* (Wielka Brytania, 1924), *Czarna dama z sonetów* (Wielka Brytania, 1946), *Sen nocy letniej* (Francja, 1994, tv), *Zakochany Szekspir* (USA, 1998). Opowiadano także o jej tragicznym konflikcie z Marią Stuart – *Mary of Scotland* (USA, 1936), *Mary – królowa Szkotów* (Wielka Brytania, 1971), *Mary Stuart* (Wielka Brytania, 1982, tv). Pojawiała się jako wielka królowa – *Wyspa w płomieniach* (Wielka Brytania, 1937), *Pierły korony* (Francja, 1937), *Sir Francis Drake* (Wielka Brytania, 1962, tv), *Przygody Drake'a* (Wielka Brytania, 1980, tv) i jako damskie monstrum – *Elżbieta nie żyje* (Argentyna, 1960, tv), *Jubileusz* (Wielka Brytania, 1977), *Orlando* (Wielka Brytania, 1992); w komediach – *Czarna żmija II* (Wielka Brytania, 1986, tv) i filmach propagandowych – *Lew ma skrzydła* (Wielka Brytania, 1939). Trzy aktorki dwukrotnie grały na ekranie rolę królowej Elżbiety – Flora Robson (1937 i 1939), Betty Davies (1939 i 1955) oraz Glenda Jackson (1971). Zawsze jednak, bez względu na wygląd i sposób przedstawienia, Elżbieta Tudor reprezentowała potęgę Anglii, prestiż władzy królewskiej i urzekającą tajemnicę kobiecości.

Spośród filmów poświęconych królowej Elżbiecie największą popularnością cieszyły się te, które pokazywały ją jako władczą kobietę w koronie, stojącą na czele państwa, wydającą rozkazy mężczyznom, samotną i żłaknioną miłości. Królowa pragnie kochać jak każda kobieta, ale nie może, gdyż romans prowadzi do podporządkowania, a małżeństwo do przekazania królewskich obowiązków mężowi, na co Elżbieta nie chce się zgodzić. Mężczyźni, których kocha w filmach – Seymour, Leicester, Raleigh, Essex – darzą ją uczuciem, ale dążą przede wszystkim do tego, by za jej pośrednictwem zdobyć władzę, a ściślej, by władzę jej odebrać. Miłość lub korona – tak układa się dychotomia romansowych konfliktów i Elżbieta zawsze wybiera koronę.

Taki sposób filmowego przedstawiania losów Elżbiety pozwalał na uzyskanie dwu efektów odbiorczych: zasugerowanie widzom, że buduar królowej był miejscem, w którym rozstrzygały się najważniejsze sprawy Anglii, oraz wywołanie współczucia wobec władczyni, która strzegąc swego tronu, musi się wyrzec miłości dostępnej każdej z jej poddanych⁴. Sferą szczególnie podkreślaną w filmach była więc sfera kobiecej prywatności związana z alkową, sfera królewskiej oficjalności reprezentowanej przez salę tronową jawiła się jako dziedziczne obciążenie, historyczny przymus i ciężka neuroza.

Elizabeth, brytyjski film z 1998 roku wyreżyserowany przez Shekhara Kapura według scenariusza Michaela Hirsta, pokazuje historię Elżbiety w odmienny sposób, to nie – jak dotąd bywało – rozczarowana królowa, która chce kochać jak zwykła kobieta, ale rozczarowana zwykła kobieta, która chce zostać prawdziwą królową. Akcja filmu obejmuje lata 1554–1572, od uwięzienia Elżbiety w Tower przez jej siostrę królową Marię I, zwaną Krwawą, do spisku księcia Norfolk, pokazuje jej wstąpienie na tron, zmaganie się z dramatycznymi okolicznościami pierwszych lat panowania, uczenie się reguł sprawowania władzy, wreszcie powolne uświadamianie sobie własnego historycznego powołania.

W 1554 roku Elżbieta ma 21 lat i mieszka w zamku Hatfield z dala od królewskiego dworu. Jest bardzo ładna – wysoka, szczupła, o ostrych rysach, orlim nosie, jasnych, złocistych niemal, ale zdradzających krótkowzroczność oczach, i złotorudych włosach⁵. Tak też wygląda Kate Blanchet, która w *Elizabeth* gra rolę tytułową. Żyjąc na prowincji, poza głównym teatrem działań politycznych, Elżbieta może prowadzić normalne życie młodej dziewczyny, czas poświęca zabawie i przede wszystkim miłości do pięknego Roberta Dudleya (Joseph Fien-nes), swego rówieśnika i przyjaciela z lat dziecińczych. Oboje są młodzi, zakochani i bardzo szczęśliwi. Prostotę i zwyczajność życia Elżbiety w tym okresie wyznacza taniec z Robertem – pierwszy taniec tej pary pokazany w filmie. Zaczynają tańczyć w parku, w słońcu, potem w pokoju z kominkiem, oboje niedbale ubrani, zapatrzeni w siebie, promieniejący młodością i urodą. To właściwie nie taniec, a raczej umizgi markujące pieszczoty i wzajemne pożądanie, przynależąca całkowicie do prywatnej sfery życia Elżbiety, odbywają się bez świadków. Gdyby nie pochodzenie księżniczki, młodzi ludzie mogliby się po prostu pobrać i pędzić spokojne życie. Jednak Elżbieta to druga córka króla Henryka VIII i jakkolwiek jej pozycja jest obecnie mocno zachwiana – została uznana za dziecko nieprawie i podejrzewa się ją o sprzyjanie protestantom – to jednak wyklucza swobodne rozporządzanie własnymi losami.

Po straceniu 12 lutego 1554 roku Joanny Grey i Guilforda Dudleya, nie-szczęsnej pary wyniesionej na tron Anglii po śmierci króla Edwarda VI na zaledwie 10 dni przez ambitnego Johna Dudleya, księcia Northumberland⁶, Elżbieta zostaje aresztowana na rozkaz Marii I pod zarzutem udziału w tym spisku. Wielka historia puka do bram Hatfield. Elżbieta wspierana przez Roberta udaje się pod strażą do Londynu i zostaje uwięziona w Tower. Jest przesłuchiwana, grozi jej kara śmierci. Udaje się jej wyprosić audiencję u siostry Marii⁷ i przekonać ją o swej niewinności i lojalności. W filmie znowu pojawia się scena, która nabiera znaczenia symbolicznego. Po opuszczeniu apartamentów królowej Elżbieta przechodzi długim korytarzem zapelnionym ludźmi, musi pawie przeciskać się między nimi, nikt nie ustępuje jej miejsca. Dla dworaków Elżbieta

jest nikim, jest zwykłą dziewczyną, która w każdej chwili może zniknąć na zawsze unicestwiona jednym podpisem Marii. Po dwóch miesiącach więzienie w Tower zostaje zamienione na areszt domowy.

Historycy notują, że po powrocie do Hatfield Elżbieta usłyszała przez okno dobiegający z ogrodu śpiew małej młeczarki, potem w ciężkich chwilach miała powtarzać, że wołałaby urodzić się młeczarką, wiejską dziewczyną, niż królową⁸. W diegocie filmu tej refleksji Elżbiety odpowiadać może jej finałowe wspomnienie pierwszego tańca z Robertem, gdy oboje byli nie tylko zakochani, ale także niewinni i nieświadomi zagrożeń związanych z noszeniem korony i sprawowaniem władzy.

Mijają kolejne cztery lata, Elżbieta jest na poły więźniem, któremu ciągle zagraża niebezpieczeństwo, ale nadal pozostaje poza dworem i może prowadzić normalne życie. Maria I umiera i do Hatfield przybywają lordowie z rady królewskiej. Elżbieta przyjmuje ich w rozslonecznionym parku pod starym, zielonym dębem⁹, symbolizującym w angielskiej tradycji swobodę i prawo. Odbiera pierścienie angielskich władców i zostaje ogłoszona królową. Jej uroczysta koronacja odbywa się w Opactwie Westminsterskim, z zachowaniem prądawnych ceremonii, starą koroną św. Edwarda Wyznawcy. Elżbieta podejmuje swe królewskie obowiązki, ale poddaje się kierownictwu doświadczonego polityka, sir Williama Cecila (Richard Attenborough), który zostaje głównym sekretarzem stanu i członkiem jej Rady Osobistej, bezpieczeństwa strzeże sir William Walsingham (Geoffrey Rush), szef angielskiego wywiadu.

Elżbieta staje się królową Anglii, ale w istocie nadal jest młodą swawolną dziewczyną, zakochaną w Robercie Dudleyu, lubiącą zabawy i piękne suknie. Ten okres jej panowania charakteryzuje drugi pokazany w filmie taniec Elżbiety z Robertem. Tym razem odbywa się on w sali pałacowej, na oczach zachwyconych dworaków. Elżbieta zaprasza Roberta do tańca (tak było w zwyczaju) i on przyjmuje to z radością, czując się specjalnie wyróżniony. Oboje są modnie i bogato ubrani, wykonują określone figury taneczne, nadając im dodatkowe znaczenie, które wyraża poufałość, miłość, pożądanie, a także wzajemny stosunek obojga partnerów – Robert podnosi królową do góry, demonstrując wszystkim swą siłę i jej uległość. Wkrótce potem następuje scena miłosna między Elżbietą i Robertem¹⁰. Łoże kochanków przesłonięte jest muślinem zdobionym wielkimi oczami. Mogą one symbolizować prywatny wymiar romansu królowej – nazywała Roberta „Moje Oczy”, a także wymiar publiczny – od tej pory oboje będą stale śledzeni i podglądani. Względem królowej budzą w hrabim Leicester nadzieję na małżeństwo i uzyskanie korony, a tym samym przejęcie od niej władzy. Wszak dworacy ciągle powtarzają: *Wszystko zależy od męża, którego wybierze*, gdyż nie wyobrażają sobie, by Elżbieta nie chciała wziąć małżonka i zapewnić sukcesji tronu przez urodzenie dzieci.

Film Kapura wpisuje ten pierwszy okres panowania Elżbiety w sferę profanum, królowa jest przede wszystkim kobietą, tyle że w koronie, i wydaje jej się, że będzie mogła harmonijnie połączyć kobiecość z królewskością, zyskując przy tym powszechny szacunek, miłość ludu i Roberta, zrozumienie ministrów, poparcie ze strony możnowładców i bezpieczeństwo zewnętrzne. Tak się jednak nie dzieje. Podzieleni religijnie poddani nie są zadowoleni, lordowie spiskują, organizując zamachy na jej życie, ministrowie mają za złe jej postępowanie, inni

władcy uznają ją za słabą i zaczynają zagrażać Anglii, Robert chce zostać jej mężem, czyli królem, a rozczarowany odmową zdradza ją – uwodzi jej dwórki, żeni się bez wiedzy Elżbiety ¹¹ i ostatecznie dołącza do spisku księcia Norfolk ¹².

Historycznie ten czas obejmuje 14 lat, od koronacji Elżbiety w 1558 roku do stracenia księcia Norfolk w 1572, w filmowym przedstawieniu – w wyniku dramaturgicznej kondensacji – ulega skróceniu, wydarzenia szybko po sobie następują, wydają się splecione bezpośrednio warunkującymi się motywacjami, a ich konsekwencje stają się groźne: klęski w wojnie ze Szkocją, uchwalenie „Ustawy o supremacji” religii protestanckiej, potępienie przez papieża Pawła IV, knowania Francji i Hiszpanii, zasadzki skrytobójców, zdrada Roberta Dudleya, spisek księcia Norfolk. Na młodzięcą, radosną i nieco lekkomyślną Elżbietę sypią się ciosy zagrażające jej życiu i tronowi. Elżbieta dojrzewa i szybko się uczy, jej nowym mentorem zostaje sir Francis Walsingham, bezkompromisowy protestant, świetnie wykształcony na włoskich uniwersytetach, wielbiciel Machiavellego i jezuitów. Z lektury *Księcia* i obserwacji przebiegłej działalności zakonu wysnuł wnioski nakazujące politykowi prowadzenie walki o realizację swych celów wszystkimi dostępnymi metodami. Wrodzone predyspozycje oraz połączenie fanatyzmu protestanckiego z zasadą „cel uświęca środki” uczyniło z Walsinghama świetnego szefa wywiadu i kontrwywiadu, najlepiej poinformowanego ministra na dworze królowej. Film sugeruje, że to on ostatecznie przekonuje Elżbietę do rozprawienia się ze spiskowcami oraz radykalnej zmiany swego wizerunku i stylu panowania – *Księżę nie ugina się pod oskarżeniem o bezwzględność konieczną dla ratowania państwa i siebie. Pamiętaj o tym i nie bój się uderzyć nawet w najbliższe ci osoby, jeśli nie są bez winy.*

Symbolem zachodzących zmian staje się w filmie trzeci taniec Elżbiety z Robertem. Znowu królowa zaprasza hrabiego do tańca i on odbiera to jako nadzieję pojednania. Są już jednak poważnie skłócenia, stracili do siebie zaufanie i nie potrafili się porozumieć, ich tańce – wykonywany na oczach ponuro podglądającego dworu – wyraża narastający gniew Elżbiety, irytację Roberta, wzajemną niechęć i rozczarowanie. Jej – ponieważ czuje się zagrożona, jego – ponieważ spodziewał się więcej, niż dostał. Wreszcie królowa wyrwa się z ramion Roberta próbującego powtórzyć taneczne figury z podnoszeniem królowej i krzyczy: *Nie jestem twoją Elżbietą! Do nikogo nie należę! Chcesz rządzić? To błąd! Tu rządzi pani! Pana nie będzie!* Tłumacząc się potem ze swej zdrady, Robert mówi: *Niełatwo być kochanym przez królową. To plugawi duszę każdego mężczyzny* ¹³.

Pod bezpośrednim wpływem spisku księcia Norfolk i zdrady Roberta Elżbieta decyduje się na opuszczenie sfery profanum, w której żyła dotąd jako kobieta w koronie, i przejście do sfery sacrum, w której będzie wyłącznie władczynią. *Ludzie pragną czcić i podziwiać coś większego od siebie. Muszą się otrzeć o boskość tutaj, na ziemi* – mówi jej Walsingham. Elżbieta przygląda się białej figurze Matki Boskiej – *Miała taką władzę nad ludzkimi sercami. Ginęli za nią* – i zmienia swój zewnętrzny wizerunek: obcina długie, rude włosy, modeluje twarz odpowiednim makijażem, pokrywa skórę białą farbą, nakłada białe szaty. Czyni się repliką Matki Boskiej – *Stałam się dziewicą*, zamienia w bóstwo – doskonałe, chłodne, nieporuszone, będące poza porządkiem ziemskim, niemające nic wspólnego ze zwykłymi śmiertelnikami. Pojawia się w sali tronowej w aureoli światła, przechodzi miledząc wśród dworaków rozstępujących się przed nią z najwyższym

szacunkiem, staje na podwyższeniu i z góry patrzy chłodno na klęczący w pokorze dwór – także na Roberta – jak patrzy tylko prawdziwa bogini. Oto już nie Elżbieta, ale Gloriana¹⁴, nie kobieta w koronie zakochana w swym poddanym, ale wielka władczyni, która mówi o sobie: *Zostałam poślubiona Anglii*.

Potrzeba mitu ujawnia się zawsze wtedy, gdy rzeczywistość historyczna nie zaspokaja głodu ontologicznego, gdy następuje degradacja rzeczywistości odczuwana jako powrót do chaosu. Konieczne jest wtedy działanie stabilizujące nowy porządek.

*Mit ma chronić przed swoistą regresją, zanikaniem rzeczywistości. Mit narzuca wzorzec istnienia, stwarza nadzieję na regenerację świata. (...) Mit pozwala odzyskać utraconą miarę rzeczywistości, wtajemnicza w nowy porządek, który ma zastąpić ulegającą degradacji rzeczywistość historyczną*¹⁵.

W tej nowej rzeczywistości odkrywanej przez mit musi się dokonać hierofania – manifestacja świętości, objawienie sacrum – ustanawiająca nową ontologię. Staje się to przez rytuały i symbole. Rytualizacja świadczy o aktywnym oddziaływaniu mitu, język symboliczny wyraża sacrum. Znaczenia dosłowne są przenoszone w sferę znaczeń ukrytych, głębokich, ujawniających prawdy ostateczne.

Każda władza pragnie umocnić swój autorytet, wskazując na związki łączące ją z rzeczywistością ponadempiryczną. W tym celu kreuje „herosa kultowego”, wielkiego przywódcę, który wywołuje „święte drżenie”, przywraca porządek, leczy z poczucia trwogi i zagubienia, uwalnia od lęków, daje nadzieję, odblokowuje twórczą energię, ułatwia społeczeństwu zdeorientowanemu kryzysem odzyskanie utraconej równowagi¹⁶. Tworzy też nowe rytuały podkreślające kult nowych wartości i służące ugruntowaniu nowej legalności. Wreszcie narzuca nowy ład symboliczny, który inspirowanie poczucie pewności i bezpieczeństwa, przekonuje o stałości wprowadzanego porządku, ale także budzi szacunek, strach i obawę przed sprzeciwianiem się autorytetowi¹⁷.

Film *Elizabeth* sugeruje, że panowanie Elżbiety I rozpoczęło się w momencie wyjątkowego obniżenia prestiżu władzy królewskiej. Matrymonialne awantury Henryka VIII, przedwczesna śmierć 16-letniego Edwarda VI, 10-dniowe panowanie Joanny Grey, krwawe rządy fanatycznej Marii I podkopały stabilizację angielskiego tronu i wiarę poddanych w wyjątkowość ich władców. Sama Elżbieta, prowadząc początkowo złą politykę wewnętrzną i zagraniczną, skupiając się na uciechach i przyjemnościach, nie wpłynęła na poprawę obrazu monarchii. Dopiero sprowokowane klęski i zdrady uświadomiły jej wagę wyobrażeń na temat władcy, które tworzą jego wyjątkową, boską pozycję, zapewniają mu nietykalność i przywiązują do niego poddanych. Z całą świadomością stworzyła więc mit Gloriany, czerpiąc – za podszeptem Walsingham – inspirację z *Księcia Niccolò Machiavellego*, który głosił konieczność wykreowania „politycznej kosmogonii” opartej na o szeroko rozumianym języku władzy. *Mit polityczny rodzi się tam, gdzie język staje się narzędziem inscenizacji, tam gdzie główny nacisk spoczywa na aranżowaniu wyobraźni, a nie na przedstawianiu faktów. Skuteczne oddziaływanie mitu politycznego staje się efektem przewagi, jaką zdobywa symbol nad prozaiczną „mową faktów”. Symbol zaspokaja głód sensu, integruje wiedzę empiryczną z bezwzględными prawdami, ukierunkowuje emocje*¹⁸.

Przerażona konsekwencjami swej polityki zagranicznej, spisku księcia Norfolk i zdrady Roberta Dudleya, hrabiego Leicester, Elżbieta buduje nowy mit na

swój temat, już nie młodej, pięknej, radosnej królowej – kobiety w koronie, ale dziewiczego bóstwa władającego Anglią z wyżyn tronu. *Prawda mitu, to prawda wymagająca inscenizacji, przemawiająca poprzez obraz. (...) Mit wytwarza wokół siebie przestrzeń dramatyczną*¹⁹.

Z politycznej sceny znika więc rudowłosa dziewczyna, która lubi tańczyć i jest zakochana w pięknym młodzieńcu, a wstępuje na nią monarchini przypominająca świętą ikonę²⁰. Przemiana Elżbiety świadczy o uzyskanym przez nią, po wielu tragicznych doświadczeniach, zrozumieniu pełnionej funkcji, do jakiej się urodziła, oraz o świadomym wejściu w rolę królowej, dla której przestaje się liczyć szczęście osobiste, a najważniejsza jest gra, właściwie stała walka o władzę i autorytet polityczny. Skuteczną metodą osiągnięcia zamierzonego celu staje się teatralizacja, czyli spektakl władzy organizowany przez rządzącego z nim samym w roli głównej. Zasady wyłożył Niccolo Machiavelli w *Księciu*: o prestiżu władcy i sukcesie jego panowania decyduje odpowiednie ukształtowanie wizerunku publicznego. Książę powinien przygotować dla siebie scenę polityczną, zadbać o stosowne kostiumy i dekoracje, zachowania, gesty i słowa, stworzyć odpowiedni język komunikacji z poddanymi. Przede wszystkim musi wymyślić pełną majestatu rolę, w jakiej będzie prezentował się ludowi, wykreować własną osobowość sceniczną, *dawać sobą przykład ludzkości i łaskawości, trzymając jednak wysoko majestat swej godności, który w niczym ujmny nie znosi*²¹.

Podstawowe prawo dotyczące sceny politycznej odkryte przez Machiavellego głosi, że władca musi się troszczyć nie o to, jaki ma być, ale o to, jakim ma się wydawać. Pozór staje się prawdą, władca jest dobry, gdy za dobrego uchodzi: *Otóż niezbędnym jest dla księcia (...), aby zależnie od potrzeby posługiwał się lub nie posługiwał dobrocią*²². Władca ma budzić strach nie miłość: *Albowiem miłość jest trzymana węzłem zobowiązań, który ludzie, ponieważ są nieczenni, zrywają, skoro tylko nadarzy się sposobność osobistej korzyści, natomiast strach jest oparty na obawie kary; ten więc nie zawiedzie nigdy*²³. Nie liczą się zasady moralne, dla księcia ważna jest tylko sztuka zachowania tronu: *Niejedna rzecz, która wyda się cnotą, w zastosowaniu spowodowałaby jego upadek, a niejedna znowu, która wyda się wadą, w zastosowaniu przyniesie mu bezpieczeństwo i pomysłność*²⁴.

Książę nigdy nie może wypaść z oficjalnej roli władcy, powrócić do prywatności, stworzony wizerunek powinien uznać za swoją naturę: *Albowiem ludzie w ogóle więcej osądzają oczyma niż rękoma, bo widzieć dane jest każdemu, a dotykać niewielu. (...) tłum pójdzie zawsze za pozorami i sądzi według wyniku*²⁵. Rządzenie państwem staje się więc spektaklem, graniem roli władcy stworzonej na użytek publiczny i to zarówno w udawaniu, jak i w skrywaniu własnej natury.

Teatralizacja jest koniecznym warunkiem sprawowania władzy. Role, maski, kostiumy, słowa, rytuały wyznaczają obowiązujący porządek społeczny. Spektakl, który rządzący narzuca społeczeństwu, uczy szacunku, skłania do adoracji, umożliwia kontrolę zachowań. Każda władza kreuje swego przywódcę i wprowadza własny repertuar, inscenizuje narodziny nowego ładu, proponuje pewien obraz świata i usiłuje nakłonić lub zmusić rządzonych, by go zaakceptowali, a nawet polubili. Stara się też narzucić kult władcy, bliski kultowi religijnemu, wywiedziony z pierwotnych mitów o potędze wodza prowadzącego zastępy wiernych z ciemności chaosu ku światłu zwycięstwa i ładu.

Wódz – ruch – światło – rozproszenie ciemności, poprzez zespolenie wielu pojedynczych ognisk w zwartą kolumnę światła – sceny te to najistotniejsze motywy mitu regeneracji. Świat pogrążył się w mroku, w beładzie, ale zostanie ocalony dzięki potędze wodza-herosa, zdolnego koncentrować wokół siebie światło, energię i pokierować zbiorowym wysiłkiem wybranych ²⁶.

Po przemianie Elżbieta objawia się oczom swych poddanych w aureoli światła, ucharakteryzowana na Matkę Boską, jej inkarnacja jest doskonała: charakteryzacja, kostium, sposób mówienia, przepych, natrętna symbolika – wszystko to tworzy magiczne w swym pięknie widowisko wzbogacone o aurę świętości. Nowy majestat i dostojęństwo królowej skłaniają wszystkich do szczerzej adoracji – nawet spoufalonego dotąd Roberta i cynicznego Walsinghama – wprowadzają już nie etykietę, ale liturgię, która zacznie obowiązywać na angielskim dworze.

W sterowaniu postawami i zachowaniami społecznymi ważną rolę odgrywa także określona estetyka, która niesie ze sobą wartości etyczne i polityczne, dlatego ekspansja estetyczna oznacza również ekspansję polityczną. Dokonuje się zawsze za pośrednictwem określonych form plastycznych i muzycznych oraz specyficznej dekoracji i retoryki. Konsekwentnie stosowana oddziałuje na psychikę, warunkuje motywację, uczy określonych zachowań, stwarza przymus odczuwania i manifestowania ekspresji zgodnej z jej kanonami. Narzuca styl życia i ma większe znaczenie niż drastyczne środki kontroli i przymusu. *Zaakceptowanie określonej konwencji jest równoznaczne z zaakceptowaniem określonego porządku, udział w grze oznacza jego współtworzenie* ²⁷.

Powszechna akceptacja Elżbiety jako wszechwładnej Gloriany, Dziewiczej Królowej, z jej wyspekulowaną sztuczną odbiegającą od wyglądu i zachowań innych ludzi – ruda peruka, twarz grubo pobielona białą farbą, ciężkie, kosztowne szaty, hieratyczne pozy, wystudiowane zachowanie – rodzi u poddanych poczucie jej wyjątkowości i boskości. Monarchini nie przypomina już zwykłych kobiet, jest piękna doskonałą urodą maryjnej ikony, zajmuje najwyższe miejsce w feudalnej hierarchii, reprezentuje porządek doskonały, staje się godna podziwu i uwielbienia. Pokorna adoracja poddanych umacnia nowy styl jej rządów.

W ostatnim ujęciu filmu Shekhara Kapura Elżbieta zastyga w pozie znanej z późnych portretów królowej, a finałowe napisy informują, że panowała jeszcze wiele lat, zaniechała schadzek z Robertem Dudleyem, stała się wielką władczynią, a czas jej rządów nazwano potem Złotym Wiekiem. Z politycznego punktu widzenia planowe przejście w stylu sprawowania rządów od profanum do sacrum bardzo jej się opłaciło, choć wymagało zapewne wielkiej siły i determinacji. Z ludzkiego punktu widzenia okupione zostało licznymi wyrzeczeniami i nieszczęściami. Królowa Elżbieta zapłaciła wysoką cenę za zostanie jedną z najsławniejszych monarchiń w historii świata, ale taki to już los władców.

GRAŻYNA STACHÓWNA

- ¹ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 10.
- ² E. Cassirer, *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 160.
- ³ M. Sznajderman, *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Kraków 1998, *Mit i film*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41-42.
- ⁴ R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 83.
- ⁵ S. Grzybowski, *Elżbieta Wielka*, Wrocław 1984, s. 28.
- ⁶ Tę historię opowiada film *Lady Jane* (1985) Trevora Nunn.
- ⁷ W rzeczywistości Maria I nie zgodziła się spotkać z Elżbietą w czasie jej uwięzienia w Londynie.
- ⁸ S. Grzybowski, dz. cyt., s. 23.
- ⁹ Posłowie przybyli do Hatfield 17 listopada 1558 roku, dąb był już wtedy bezliśny.
- ¹⁰ Historycy do dziś sprzecają się na temat istoty stosunków łączących Elżbietę i Roberta Dudleya, hrabiego Leicester. Przyjmuje się, że był to związek wyłącznie platoniczny, jak wszystkie inne romanse królowej, która była nazywana Dziewiczą Królową. Spodziewając się śmierci po zarażeniu ospą, wyznała członkom swej Rady: *Kochałam zawsze lorda Roberta, ale nic niestosownego między nami nie zaszło*. S. Grzybowski, dz. cyt., s. 67.
- ¹¹ Leicester ożenił się po raz pierwszy w wieku 17 lat z Amy Robsart, a po jej tragicznej śmierci z Letycją Knollys, Elżbieta nigdy potem nie przyjęła jej na swym dworze.
- ¹² Leicester nie brał udziału w tym spisku.
- ¹³ Tylko Leicester umarł naturalną śmiercią, pozostali trzej główni faworyci królowej, Seymour, Raleigh i Essex, zostali ścięci na szafocie. Miłość królowej nie dała im szczęścia.
- ¹⁴ Nazwał tak Elżbietę poeta Edmund Spenser po zwycięstwie nad hiszpańską Wielką Armadą.
- ¹⁵ S. Filipowicz, dz. cyt., s. 45.
- ¹⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 123-168.
- ¹⁷ S. Filipowicz, dz. cyt., s. 183-189.
- ¹⁸ Tamże, s. 197.
- ¹⁹ Tamże, s. 121.
- ²⁰ Widać to także na portretach królowej Elżbiety: najpierw była przedstawiana jako pełna wdzięku młoda dziewczyna, potem już tylko jako ikona charyzmatycznej władczyni.
- ²¹ N. Machiavelli, *Książe*, tłum. C. Nanke, Warszawa 1984, s. 105.
- ²² Tamże, s. 80.
- ²³ Tamże, s. 85.
- ²⁴ Tamże, s. 81.
- ²⁵ Tamże, s. 88.
- ²⁶ S. Filipowicz, dz. cyt., s. 229.
- ²⁷ Tamże, s. 225.



Elizabeth, reż. Shekhar Kapur (1998)