

W cieniu Elżbiety

Filmowe wizerunki Marii Stuart

BARTOSZ KAZANA

Stefan Zweig, autor monografii szkockiej królowej, pisze, że tragiczne losy Marii Stuart przywołują na myśl dzieła Szekspira ¹. Jak w *Hamlecie*, kochanek królowej zabija swego władcę, a następnie staje z ukochaną na ślubnym kobiercu. Zarówno bohaterowie dramatu Szekspira, jak i bohaterowie rzeczywistej tragedii sprzed kilkuset lat – Maria Stuart i lord Bothwell – ukrywają prawdę, wypierając się podstępного zabójstwa. Życie Marii Stuart posłużyło również za kanwę innego dzieła elżbietańskiego dramaturga, *Makbeta*. Według Zweiga: *To, co się działo w zamku Dulsinae w wyobraźni dramaturga, działo się przedtem w zamku Holyrood [edynburskiej siedzibie Marii Stuart – przyp. B. K.] w rzeczywistości. Tu i tam takie samo poczucie osamotnienia, taki sam przygniatający duszę ciężar po dokonanej zbrodni, takie same budzące grozę uczty, na których nikt nie ośmiela się bawić, i z których goście wymykają się jeden po drugim, gdyż czarne kruki nieszczęścia już krążą nad domem* ². Czy słowa i czyny lady Makbet to rzeczywiście poetycka metafora losów Marii Stuart? Szekspir z pewnością je znał. Kiedy w 1587 r. święto szkocką królową, od dwóch lat przebywał w Anglii i jako podwładny Elżbiety I rozumiał zapewne wagę rozgrywających się na jego oczach wydarzeń.

W filmowych biografiach Marii Stuart jedynie częściowo odnajdujemy ducha dramatu Szekspira. W nich wszystkich nad Marią wisi fatum, które nosi wyraźne znamiona tragedii antycznej. Próżno jednak szukać w nich podobieństw do bohaterki dzieła Szekspira na poziomie psychologicznym. Maria Stuart nie jest z pewnością lady Makbet. Daleko jej do wyrachowania postaci literackiej. Inne są motywacje obu kobiet. Filmowe przedstawienia Marii Stuart to z jednej strony portrety wyidealizowane (*Maria Stuart, Królowa serc*), ukazujące Marię jako męczennicę i ofiarę angielskiego spisku, z drugiej zaś obnażające jej słabości, które wynikają w dużym stopniu z jej młodego wieku (*Proch, zdrada i spisek*) i romantycznej, nieco naiwnej natury (*Maria, królowa Szkotów*). Ekranizacje te doskonale oddają niejednoznaczność bohaterki.

Postać Marii Stuart nie miałyby jednak tak wyrazistego rysu, gdyby nie Elżbieta I – starsza kuzynka, „najdroższa siostra”, a przede wszystkim rywalka polityczna. Losy Elżbiety i Marii Stuart są ze sobą ściśle sprzężone od najwcześniejszych lat. W świadomości współczesnych widzów Maria Stuart jawi się niezmiennie jako postać pozostająca w cieniu Elżbiety I, wielkiej Królowej Dziewicy, bohaterki epickich fresków biograficznych, w których w postać słynnej władczyni wcieliły się największe gwiazdy kina: Sarah Bernhardt (1912), Bette Davis (1955), Glenda Jackson (1971), a ostatnio Cate Blanchett (1998, 2007) i Helen Mirren (2005). Maria Stuart jest w tych filmach zwykle przedstawiana nie tylko jako jeden z największych wro-

gów Elżbiety, ale także zagrożenie dla suwerenności ustanowionego przez nią ładu. Zazwyczaj jest tam chorą z ambicji uzurpatorką, a często również postacią karykaturalną, będącą zaledwie nikłym odbiciem majestatu i intelektu Elżbiety. Takie przedstawienie zaproponowali m.in. twórcy serialu *Elizabeth R* (1971)³ oraz Shekhar Kapur w filmie *Elżbieta – Złoty Wiek* (*Elizabeth – The Golden Age*, 2007). Czynią z niej zwykle postać drugo- lub trzecioplanową. W świetle historii takie umniejszenie roli Marii Stuart jest nie tylko krzywdzące, ale również niezgodne z jej faktycznym miejscem w dziejach Europy. Jako prawnuczka Henryka VII oraz w obliczu kwestionowanego prawa Elżbiety do objęcia tronu po Marii I Tudor⁴, Maria Stuart była prawowitą pretendentką do tronu Anglii po śmierci królowej i w opinii wielu współczesnych to ona powinna była zasiąść na angielskim tronie.

To jednak Elżbieta była królową Anglii, kontynuatorką budowy jej potęgi i matką transformacji społeczno-kulturowej, która umożliwiła królestwu wejście w epokę Odrodzenia. Trudno zatem dziwić się twórcom filmowym, że to właśnie Elżbieta jest ich ulubioną bohaterką, że to ją faworyzują i hołubią. Nie sposób bowiem nie docenić jej osiągnięć jako władczyni jednego z ówczesnych mocarstw. Jednocześnie, uogólniając, można skonstatować, że śmierć Marii Stuart z ręki Elżbiety jest jedną z niewielu rys na biografii wielkiej królowej. Paradoksalnie to jednak Maria Stuart jako pierwsza przykuła uwagę pionierów sztuki filmowej. W 1895 roku Alfred Clark zrealizował dla Thomasa Edisona dwa jednonominutowe filmy, w których zainscenizował widowiskowe śmierci Joanny d'Arc (*Burning of Joan of Arc*) i Marii Stuart (*The Execution of Mary, Queen of Scots*). Zestawienie królowej Szkocji z Dziewicą Orleańską, jedną ze świętych Kościoła katolickiego, wydaje się znamienne szczególnie dla pierwszego półwiecza kina, w którym dominował portret szkockiej królowej jako męczennicy, nie tyle za wiarę, ile za obecność w historii w ogóle.

Analizując filmowe wizerunki Marii Stuart, należy odwołać się do filmowych przedstawień Elżbiety. Porównania te są nieuniknione i niezbędne zarówno na płaszczyźnie historycznej, jak i kulturoznawczej. Relacje z angielską królową, podobnie jak te z Franciszkiem II, Darnleyem i Bothwellem – trzema mężami Marii⁵, określają szkocką królową nie tylko jako kobietę, ale również jako władczynię i polityka. Jej losy są nierozzerwalnie związane z obecnością wymienionych postaci. Warto również wskazać na odmienny sposób konstruowania ekranowych wyobrażeń Elżbiety I i Marii Stuart w ich biografiiach filmowych. Unaocznia to zasadniczą różnicę w podejściu twórców do obu królowych, a także zarysowuje ważną zależność, która zdaje się jednym z najważniejszych tropów w odczytaniu portretów filmowych Marii Stuart jako postaci bardziej niejednoznacznej niż Elżbieta, a przez to poddającej się różnym interpretacjom.

Elżbieta jest zwykle kreowana jako tajemnicza, wielce teatralna postać, skryta pod maską makijażu, o nienaturalnie wysokim czole, z kryzą na szyi. I choć odziana w najbardziej sztywne suknie, przynależne tylko boskiej królowej, zdaje się niemal całkowicie odarta z kobiecości, niedostępna. Takie wydają się jej najbardziej znane filmowe odwzorowania w ujęciach Glendy Jackson i Cate Blanchett. Obie aktorki są najbliższe współczesnemu odczytaniu granej postaci w scenach, w których Elżbieta jest pozbawiona znanej z malarskich płócien „charakterystyki”, alegorycznej maski, która ukazuje jedynie cechy przypisane władczyni przez historię.

Postać Marii Stuart wymusza zgoła odmienne podejście. Stanowi ona jedynie niedookreślony zarys, który musi zostać wypełniony aktorską osobowością, charakterem lub manierą. To rola znacznie bardziej elastyczna pod względem interpretacyjnym, łatwo poddająca się subiektywnemu ujęciu aktorskiemu. O ile rys psychologiczny Elżbiety rozwija się linearnie (z czasem coraz mniej pozostaje w niej młodzieńczej niepewności, szybko nabiera cech dojrzałej kobiety i stanowiącej władczyni), o tyle postać Marii Stuart cechuje emocjonalna niestabilność i intelektualne rozartagnienie. Trudno przewidzieć jej zachowania i stany ducha, choć łatwo dostrzec, że w jej charakterze dominują cechy liryczne czy wręcz romantyczne. Jest podatna na bodźce zewnętrzne, szczególnie łatwo ulega wpływom mężczyzn. Jak już wspomniałem, jej związki z Franciszkiem II, Darnleyem i Bothwellem, a także relacja z bratem są niezwykle ważne, ponieważ wpływają na jej zachowanie, niejednokrotnie diametralnie różne od wcześniejszego – jej charakterystyka podlega ciągłej rekonstrukcji. Przedstawienia filmowe Marii wydają się więc w większym stopniu aktem kreacji artystycznej niż – jak to jest w przypadku Elżbiety – próbą idealnego odtworzenia autentycznej, lecz posągowej postaci. Analizując filmowe wizerunki szkockiej królowej, należy więc spojrzeć na nie z pewnością także przez pryzmat osobowości aktorek wcielających się w jej postać.

Z siedmiu poświęconych Marii Stuart obrazów zaledwie cztery zrealizowano po przełomie dźwiękowym w kinie. To właśnie one znajdują się w centrum zainteresowania niniejszego szkicu: hollywoodzka *Maria Stuart (Mary of Scotland)*, 1936) Johna Forda, niemiecka *Królowa serc (Das Herz der Königin)*, 1940) Carla Froelicha, angielska *Maria, królowa Szkotów (Mary, Queen of Scots)*, 1971) Charlesa Jarrota oraz zrealizowany dla BBC film telewizyjny *Proch, zdrada i spisek (Gunpowder, Treason & Plot)* Gilliesa MacKinnona. W rolę Marii Stuart wcieliły się tak różne aktorki, jak: prekursorka wyemancypowanego Hollywoodu Katherine Hepburn (*Maria Stuart*), gwiazda Trzeciej Rzeszy Zarah Leander (*Królowa serc*), lewicowa aktywistka Vanessa Redgrave (*Maria, królowa Szkotów*) oraz przedstawicielka najmłodszego pokolenia francuskiej kinematografii Clémence Poésy (*Proch, zdrada i spisek*). Każda z nich wniosła do kreowanej roli bagaż własnych doświadczeń życiowych i artystycznych, rysując tym samym cztery odmienne wizerunki szkockiej królowej.

Bohaterka emblematu i opery

Maria Stuart pozostawiła po sobie sonety oraz obfitą korespondencję, na którą złożyły się między innymi listy do Elżbiety I oraz do kochanka, a następnie męża – lorda Bothwella. Te drugie, zwane „listami ze szkatuły”, często są kwestionowane przez zwolenników królowej jako nieprawdziwe, zważywszy na ich intymny i niejednokrotnie kompromitujący charakter. Posłużyły one jednak, wraz z innymi dostępnymi źródłami historycznymi, za kanwę wielu ciekawych opracowań biograficznych Marii. Unieśmiertelniły ją jednak przede wszystkim dzieła literatury, muzyki i filmu. Już w 1587 r. nieznanymi ksiądz jezuicki poświęcił Marii Stuart emblemat, a w 1800 r. Fryderyk Schiller zaprezentował w Weimarze sztukę, która jest obecna na afiszach teatralnych do dzisiaj. W pięcioaktowym utworze, którego akcja rozpoczyna się w ostatnim roku życia Marii Stuart, Schiller rysuje postać heroiczną i dumną. Więziona przez Elżbietę za zabójstwo męża Maria jest w rzeczywistości

winna przede wszystkim jednego – królewskiego pochodzenia, które może zagrozić angielskiej monarchini. W kulminacyjnej scenie obie kobiety spotykają się. Ich rozmowa wkrótce przemienia się jednak w walkę temperamentów i odmiennych racji.

Wyznaczona przez Schillera linia fabularna i interpretacyjna narzuciła na wiele lat sposób artystycznej prezentacji postaci Marii Stuart. Posłużyła między innymi za kanwę libretta Giuseppe Bardariego z 1835 r. do opery *Maria Stuarda* Gaetana Donizettiego, która jest z pewnością najpopularniejszym hołdem złożonym szkockiej królowej i w której analogiczne ujęto jej historię jako ofiary angielskiego spisku. Nad operą Dionizettiego od początku jednak wisiało fatum. Jeszcze przed premierą cenzura zażądała zmian w librecie. Kiedy wykonywanie opery we Włoszech zostało ostatecznie zakazane, zorganizowano jej premierę w Londynie. Ta jednak nie doszła do skutku z powodu nagłej śmierci odtwórczyni głównej roli w 1836 r. Operę odkryto na nowo dopiero w 1958 r., a na stałe przywrócono ją publiczności po sukcesie adaptacji w reżyserii Piera Luigiiego Pizzi z 1967 r. Od tego czasu dzieło Donizettiego powraca regularnie na deski oper w całej Europie. Kilkakrotnie została ona także sfilmowana. W 1988 r. niemiecki reżyser Peter Weigl zaprezentował hybrydową realizację *Marii Stuardy* ze współczesnymi scenami aktorskimi, do których podłożono ścieżkę dźwiękową z wykonania opery w 1975 r. w bolońskim Teatro Comunale (m.in. z udziałem Joan Sutherland, Huguette Tourangeau i Luciano Pavarottiego) w reżyserii Richarda Bonyng'e'a. Dostępne są także rejestracje opery z 2002 i 2006 r. z Teatro Donizetti di Bergamo oraz z 2008 r. z La Scali. Ta ostatnia ponownie w reżyserii Piera Luigiiego Pizzi.

Postać Marii Stuart uwiecznił także na kartach swej książki sir Walter Scott. Powieść *Tajemnica opactwa*⁶ z 1820 r. poświęcił wydarzeniom z życia królowej z przełomu 1567 i 1568 r., a więc okresowi jej uwięzienia przez szkockich lordów na zamku w Lochleven, a następnie ucieczki i przegranej bitwy pod Langside, po której Maria Stuart była zmuszona wyjechać do Anglii. Utrzymany w romantycznym duchu pean na część dzielnej władczyni, która nie ugina się przed przeciwnościami losu i odzyskuje wolność, aby po raz ostatni stawić czoło zaciętym wrogom, to przede wszystkim znakomita powieść awanturnicza, w której przygody protagonisty – pania królowej (wzorowanego na autentycznej postaci Williama Douglasa, który przyczynił się do ucieczki Marii z Lochleven) – spletają się z wątkiem miłosnym. Tło dla powieści stanowią zaś ważne dla Szkocji wydarzenia historyczne, umiejętnie podkoloryzowane zręcznym piórem szkockiego pisarza.

Powieść sir Waltera Scotta jest ważna także z innego powodu. Pisząc *Tajemnicę opactwa*, Scott wykonał trudną pracę bibliograficzną. Wśród zebranych przez niego materiałów źródłowych znalazły się między innymi polemiki szesnastowiecznych przywódców protestanckich i katolickich: Johna Knoksa, George'a Buchanana i Johna Lesliego, a także osiemnastowieczne dzieła *De vita & rebus gestis serenissimae principis Mariae, Scotorum Reginae* Samuela Jebba i *The History of the Affairs of the Church and State in Scotland* Roberta Keitha. Ważnym źródłem informacji była także dla Scotta opublikowana w 1818 r. praca *Life of Mary, Queen of Scots* George'a Chalmersa, która odnowiła zainteresowanie postacią Marii Stuart w XIX wieku⁷.

Szkocka królowa ma także w adaptacjach literackich polski wątek. W 1830 r. Juliusz Słowacki napisał pięcioaktowy dramat *Maria Stuart* (wyd. 1832 r.), uznawany za najbardziej dojrzałe dzieło z wczesnego okresu twórczości pisarza. Sku-

piając się na zabójstwie Henryka Darnleya, Słowacki przedstawił bardziej krytyczny wizerunek szkockiej władczyni jako współwinnej królobójstwa. W 1862 r. sztuka Słowackiego miała premierę sceniczną we Lwowie. Współcześnie powstały także adaptacje telewizyjne dramatu Słowackiego⁸.

Pod koniec XIX wieku sylwetką szkockiej królowej zainteresowało się kino.

Maria Stuart w kinie

Po filmie Alfreda Clarka z 1895 r., w niemym okresie kina Maria Stuart pojawiła się na dużym ekranie jeszcze trzykrotnie. W 1923 r. w postać szkockiej królowej wcieliła się Maisie Fisher w epizodycznej roli w filmie *The Virgin Queen* J. Stuarta Blacktona, monumentalnej biografii Elżbiety I⁹ według scenariusza znanego angielskiego dziennikarza i badacza historii Harry'ego Pirie-Gordona. W listopadzie tego samego roku w Londynie odbyła się premiera zrealizowanego dla wytwórni Ideal 90-minutowego filmu *The Loves of Mary, Queen of Scots* w reżyserii Amerykanina Denisona Clifta, w którym królową zagrała Fay Compton, ówczesna gwiazda angielskiego teatru i kina. Compton należała do najbardziej cenionych aktorek swojego pokolenia. Uznanie i popularnością cieszyły się zarówno jej role teatralne, jak i filmowe, a później także telewizyjne. Na deskach angielskich teatrów występowała u boku Johna Barrymore'a, Johna Gielguda i Laurence'a Olivera. Pierwsze kroki w filmie stawiała jeszcze w okresie niemym. W późniejszych latach zagrała kilka znaczących ról drugoplanowych w takich filmach, jak *Niepotrzebni mogą odejść* (*Odd Man Out*, 1947, reż. Carol Reed) czy *Otello* (*Othello*, 1952, reż. Orson Welles). Występując w roli Marii Stuart w 1923 r., cieszyła się statusem wschodzącej gwiazdy ekranu. Film Clifta, który był także autorem scenariusza, opowiadał historię tajemniczej śmierci Henryka Darnleya oraz trzeciego małżeństwa Marii z lordem Bothwellem, który miał brać udział w spisku przeciwko Darnleyowi. Założona przed końcem I wojny światowej brytyjska wytwórnia Ideal największe sukcesy odnosiła w pierwszej połowie lat 20. XX w., a Denison Clift był przez kilka lat jej najważniejszym reżyserem. Film *The Loves of Mary Stuart* należał do najbardziej znanych produkcji Ideal i był ostatnim obrazem Clifta dla angielskiej wytwórni przed wyjazdem reżysera do Hollywood¹⁰.

W grudniu 1927 r. w Berlinie zaprezentowano dwuczęściową biografię Marii Stuart przygotowaną przez wytwórnię UFA. Film *Maria Stuart, Teil 1 und 2* wyreżyserowali znani twórcy okresu weimarskiego – Leopold Jessner i Friedrich Fehér. Scenariusz oparto na powieści Jessnera, Fehéra i Antona Kuha. Rolę Marii Stuart zagrała wiedeńska Magda Sonja, żona Fehéra i popularna aktorka kina niemiego, znana głównie z ról w filmach męża. Film *Maria Stuart, Teil 1 und 2* powstawał cztery miesiące, a na jego realizację zużyto ponad cztery tysiące metrów 35-milimetrowej taśmy filmowej. Oprócz tytułowej kreacji w filmie *Mata Hari, die rote Tänzerin* (1927, reż. Friedrich Fehér) rola Marii Stuart należała do najważniejszych w karierze Magdy Sonji, której blask przygasł wraz z nadejściem przełomu dźwiękowego. Na ponad dziesięć lat była to ostatnia europejska ekraniżacja losów Marii Stuart. W międzyczasie sięgnęło po nią jednak Hollywood.

Film *Maria Stuart* z 1936 r., adaptacja współczesnej sztuki Maxwella Andersona – autora popularnego cyklu dramatów o Tudorach, m.in. *Anny tysiąca dni* (*Anne of the Thousand Days*, 1948) – powstał na zlecenie RKO Pictures, wytwórni

kojarzonej w tym okresie głównie z musicalami z Fredem Astaire'em i Ginger Rogers w rolach głównych. Reżyser John Ford, znany przede wszystkim jako twórca westernów, realizował także filmy innych gatunków. Znany z konserwatywnych poglądów był także *apologetą wartości związanych z indywidualizmem i niczym nie skrupowanym prawem jednostki do samoekspresji*¹¹. Maria Stuart wpisuje się w ten światopogląd jako postać dążąca nieustannie do realizacji swoich pragnień i potrzeb pomimo trudnych okoliczności, w jakich się znajduje. Nieakceptowana jako nowa władczyni przez szkockich lordów, próbuje realizować się jako monarchini, wychodząc za mąż za Henryka Darnleya, następnego po niej pretendenta do tronu Anglii. Kiedy małżeństwo okazuje się nieudane, próbuje się zrealizować jako kobieta w ramionach Bothwella. To postać o silnym poczuciu indywidualizmu i dużej odwadze, podejmująca próbę wprowadzenia ładu utożsamianego z zachodniochrześcijańską tradycją, wypieraną ze Szkocji przez aktywną działalność wpływowego duchownego protestanckiego Johna Knoksa. Potrzeba samoekspresji jest u niej celem ukrytym, bardziej podświadomym niż wynikającym z wcześniejszego zamiaru. Postawa ta koresponduje jednocześnie ze zmianami w sposobie przedstawiania postaci kobiet w kinie hollywoodzkim lat 30., zmianami utożsamianymi między innymi z rolami Katherine Hepburn, która zagrała szkocką królowę w filmie Forda.

Na początku lat 30. na ekranach amerykańskich kin pojawił się nowy typ bohaterki – silnej i ambitnej „kobiety upadłej” – zrywającej z dotychczasowym, ugrzecznonym wizerunkiem¹². W 1933 r. postać taką zagrała Katherine Hepburn w filmie Dorothy Arzner, jednej z niewielu kobiet-reżyserów w Hollywood tamtego okresu. W filmie *Christopher Strong* aktorka wcieliła się w postać kobiety-lotnika, która po zejściu w ciążę z żonatym mężczyzną popełnia samobójstwo. W tym samym roku Hepburn wystąpiła w utrzymanej w podobnej tonacji roli w filmie *Morning Glory* Lowella Shermana, gdzie zagrała aktorkę rezygnującą z miłości na rzecz kariery. Kreacja ta przyniosła jej nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej, umacniając jednocześnie jej ekranowy wizerunek jako nowoczesnej i wyemancypowanej kobiety, nieakceptującej patriarchalnego porządku otaczającej rzeczywistości. Po 1934 r. nastąpiła jednak kolejna zmiana w postawie hollywoodzkich twórców. Zwrócili się oni w stronę komercyjnej odmiany filmu społecznego, który miał być zbudowany na przejrzystej ideologii i tradycyjnym (chrześcijańskim) systemie wartości. Filmowy wizerunek kobiety uległ w dużym stopniu konwencjonalizacji, a problematyka poruszana w wymienionych wcześniej filmach Dorothy Arzner czy Lowella Shermana stała się niepopularna¹³. Bohaterka filmu Forda przynależy do drugiego ze wspomnianych etapów i zrywa z dotychczasowym *emploi* Katherine Hepburn.

Pomimo udziału jednej z największych ówczesnych gwiazd Hollywoodu film Forda nie odniósł oczekiwanego sukcesu. Grana przez Hepburn postać okazała się nazbyt wyidealizowana i jednowymiarowa w porównaniu z poprzednimi kreacjami. Mimo to w roli Hepburn można dostrzec próbę odejścia od narzuconej przez filmową konwencję charakterystyki Marii Stuart jako postaci nieskazitelnej moralnie. Między wierszami rola Hepburn zdaje się zbudowana na stopniowym odzieraniu Marii z owego naiwnego piękna i przesadnej prawości. Kolejne wydarzenia po przybyciu Marii do Szkocji konfrontują jej wyobrażenie świata z szorstką i brutalną rzeczywistością kraju, którego nie zna, a którego ma być królową. Maria z filmu Forda stawia kolejne kroki coraz ostrożniej, umacniając się, co prawda, w swoich przekonaniach,

ale jednocześnie dostrzegając potrzebę rekonstrukcji swojego światopoglądu. Ford, a za nim Hepburn, wykorzystują najczulszy punkt w biografii królowej – związek z lordem Bothwellem, aby ujawniając jej słabość, odkryć w swojej bohaterce choćby namiastkę cech, które czynią z niej postać z krwi i kości, kobietę spragnioną miłości niemożliwej i przez to dążącą do samozniszczenia.

Bardziej uproszczony, bo jednoznacznie pozytywny portret szkockiej królowej proponuje kolejna biografia filmowa Marii Stuart. Zrealizowana w 1940 r. *Królowa serc* reprezentuje odmienny biegun ideowy. Jako produkcja UFA z okresu II wojny światowej (w 1933 r. szefem wytwórni został Joseph Goebbels, w 1937 r. większość akcji należała do NSDAP, a znacjonalizowano ją w 1942 r.) wpisuje się w nurt kina faszystowskiego, które oprócz realizacji filmów mitologizujących „tysiącletnią Rzeszę” skupiało się na produkcji obrazów propagandowych: antybrytyjskich, antypolskich, antyżydowskich czy antyradzieckich. Twórca filmu, Carl Froelich, jeden z animatorów niemieckiej kinematografii, członek NSDAP, w czasie wojny stał na czele Reichsfilmkammer (RFK), działającej w latach 1933-1945 państwowej instytucji nadzorującej funkcjonowanie niemieckiego przemysłu filmowego, podległej bezpośrednio ówczesnemu ministrowi propagandy Josephowi Goebbelsowi. W postać Marii Stuart w filmie Froelicha wcieliła się Zarah Leander, pochodząca ze Szwecji aktorka i piosenkarka, uznawana za czołową gwiazdę filmu faszystowskiego, od 1936 r. związana ze wspomnianą wytwórnią, gdzie zasłynęła rolami *femmes fatales*.

W momencie realizacji *Królowej serc* Zarah Leander była u szczytu sławy. Debiutowała na przełomie lat 20. i 30. jako piosenkarka i artystka kabaretowa, odniosła sukces na scenie operetki i Theater an der Wien, a w filmach UFA stworzyła popularne role, grając kobiety piękne i namiętne, niezależne i pewne siebie. Równocześnie rozwijała się jej kariera piosenkarska. Największe triumfy święciła po 1942 r., kiedy występowała przeboje uznawane za najbardziej wyraziste przykłady piosenki propagandowej: *To nie koniec świata (Davon geht die Welt nicht unter)* i *Wiem, że kiedyś wydarzy się cud (Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n)*¹⁴.

Maria z filmu Froelicha to postać obdarzona cechami matczynymi. Ma wszelkie predyspozycje, aby być opiekunką narodu, zaufaną władczynią i godną reprezentantką rodzimych interesów. Nie jest jej jednak nigdy dane w pełni zatriumfować i otworzyć przed wszystkimi swe dobre serce, o którym tak często wspomina. Od początku jest bowiem ofiarą wielkiego spisku, którego celem jest skompromitowanie jej w oczach szkockiego społeczeństwa i odsunięcie od władzy. Wyśpiewując smutne, lecz ujmujące pieśni, Maria wyraża swoje głębokie uwrażliwienie na otaczające ją zło. Nie potrafi mu jednak zaradzić.

Filmy Johna Forda i Carla Froelicha dzielą zaledwie cztery lata. Stąd liczne podobieństwa na gruncie estetyki obrazu łączącej doświadczenia niemieckiego ekspresjonizmu. W obu filmach, zrealizowanych na czarno-białej taśmie, świat przedstawiony jest stylizowany za pomocą gry światłem i cieniem. Efekt osaczenia Marii przez otaczającą rzeczywistość potęguje w obu przypadkach umiejscowienie akcji w studyjnych wnętrzach. Ujawnia się to w licznych scenach na zamku Holyrood, który z jednej strony stanowi dla Marii enklawę, miejsce, w którym może się ona schronić przed nieufną miejscową ludnością, z drugiej zaś jest jej więzieniem, w którym za każdym rogiem czai się polityczny wróg lub zdrajca. Nieco odmienny jest jednak w obu filmach sposób fotografowania rzeczywistości filmowej.

W *Marii Stuart* Joseph H. August nadaje niektórym ujęciom bardziej oniryczny i niejednoznaczny charakter, który sprzyja uwzniośnieniu postaci Marii. W *Królowej serc* ostrość i upodobanie dla kontrastu w zdjęciach Franza Weihmayra nadają światu przedstawionemu bardziej jednoznaczny wymiar, koncentrując się na kreowaniu wyrazistego oblicza szkockiej (niemieckiej) królowej.

Oba filmy charakteryzuje podobny stosunek do postaci Marii Stuart. Zrealizowane przez Amerykanów i Niemców filmy przyjmują perspektywę współczucia wobec szkockiej królowej. Sympatyzując z racjami zwolenników Marii Stuart, Ford i Froelich uwydatniają męczeński aspekt jej biografii, nie tyle jako obrończyni wiary rzymskokatolickiej (obie filmowe Marie są tolerancyjne dla wyznawców protestantyzmu i dążą do równorzędnego istnienia obu wyznań), ile ofiary knowań i dziejowej niesprawiedliwości. O ile jednak w filmie Johna Forda ma to raczej znaczenie symboliczne, a wszelkie próby powiązania przesłania ideologicznego filmu z ówczesną sytuacją społeczno-polityczną wydają się nietrafne, o tyle film Carla Froelicha, nawiązując do bieżących wydarzeń wojennych, ma silny wydźwięk propagandowy. Antypatyczną postacią Elżbiety I, przedstawionej w sposób jednoznacznie negatywny, niemiecki widz z okresu II wojny światowej mógł utożsamiać z narodem brytyjskim jako jednym z głównych wrogów Rzeszy. Znamienny jest w tym kontekście czas powstania filmu Froelicha. Premiera *Królowej serc* odbyła się 1 listopada 1940 r., zaledwie jeden dzień po przegranej Luftwaffe w bitwie o Anglię. Maria Stuart w kreacji Zarah Leander – nad którą Goebbels ubolewał, że nie jest Niemką, lecz Szwedką – przyjmuje w tym kontekście niejako rolę matki-Rzeszy, niesłusznie atakowanej przez Anglię.

Po filmach Forda i Froelicha kino przypominało o Marii Stuart na przełomie lat 60. i 70. na fali nowej tendencji w brytyjskim filmie historycznym¹⁵. W ciągu kilku lat, dzięki wsparciu finansowemu Amerykanów, powstał cykl wystawnych filmowych biografii Tudorów i Stuartów, m.in. *Oto jest głowa zdrajcy* (*A Man for All Seasons*, 1966, reż. Fred Zinnemann), *Anna tysiąca dni* (*Anne of the Thousand Days*, 1969, reż. Charles Jarrott), *Cromwell* (1970, reż. Ken Hughes) i wspomniana już wcześniej *Maria, królowa Szkotów* Charlesa Jarrotta, który po kilkunastu latach pracy w telewizji zablaskował nieoczekiwanie na dużym ekranie dwoma popularnymi filmami wspomnianego nurtu. Filmy te charakteryzował *kulturowy i estetyczny konserwatyzm: literacki scenariusz, starannie dopracowane kwestie, elegancki styl barwnych kadrów, zasadniczo frontalne ujęcia*¹⁶. Charakterystyczne było też dla nich podejmowanie nieobecnych dotychczas na taką skalę w kinie historycznym tematów społecznych czy teologicznych. Twórcy nie stronili od długich dialogów i szczegółowego opisu tła historycznego, co – jak stwierdza James Chapman – *każde sądzić, że były [one] realizowane z myślą o bardziej ambitnym widzu*¹⁷. W postaci szkockiej królowej w filmie Jarrotta wcieliła się Vanessa Redgrave, wybitna aktorka teatralna i filmowa, a także aktywna działaczka społeczna znana z lewicowych poglądów.

W połowie lat 60., po blisko dziesięciu latach gry w teatrze, Redgrave zaistniała na dużym ekranie jako bohaterka późnych filmów „młodych gniewnych”, stając się jedną z najbardziej rozpoznawalnych aktorek swojego pokolenia. W wieku zaledwie trzydziestu lat była laureatką dwóch nagród na MFF w Cannes za role w filmach Karela Rejsza – *Morgan: Przypadek do leczenia* (*Morgan: A Suitable Case for Treatment*, 1966) oraz *Isadora* (1968). Obie kreacje przyniosły jej także nominacje do Oscara. Ponadto wystąpiła kilkakrotnie w filmach Tony’ego Richardsona, wówczas

swego męża, m.in. w *Szarży Lekkiej Brygady* (*The Charge of the Light Brigade*, 1968). Widzowie zapamiętali także jej rolę Jane w *Powiększeniu* (*Blow-Up*, 1966) Michelangela Antonioniego. Ekranowy wizerunek Redgrave, uważany za jeden z symboli rewolucji kulturowej lat 60. w kinie brytyjskim, w połączeniu z otwarcie głoszonymi przez aktorkę poglądami skoncentrowanymi w tym okresie na sprzeciwie wobec wojny w Wietnamie i obronie praw człowieka, nabierał bardzo współczesnego wymiaru. Obsadzenie Redgrave w roli Marii Stuart nabierało tym samym dodatkowych znaczeń. Wnosiła ona do filmu dylematy współczesnego społeczeństwa znajdującego się w samym środku kontrkulturowej rewolucji. Dzięki udziałowi Redgrave z szesnastowieczną postacią szkockiej królowej mogło się utożsamiać młode pokolenie, wychowane w nowej, powojennej rzeczywistości.

Zaprezentowany w filmie Jarrota portret szkockiej królowej wydaje się najbliższy wyobrażeniom Marii Stuart znanym ze źródeł historycznych i jej późniejszy monografii. Dotyczy to także sposobu przedstawienia epoki, w której żyła królowa, ze szczegółowo zarysowanym tłem społecznym, religijnym i etycznym tego okresu. To również jedyny film przywołujący niezwykle ważny w życiu Marii związek z Franciszkiem II, z którym łączyła ją silna więź emocjonalna, której utrata w młodym wieku mogła być powodem niepowodzeń jej kolejnych związków, a więc jednocześnie źródłem jej tragedii jako władczyni. Także tutaj w sposób obiektywny i najpełniejszy została przedstawiona namiętność Marii do Darnleya, a następnie jej fascynacja Bothwellem, który zdobywa ją siłą. Wkrótce Maria staje się zakładniczką tej fascynacji. Jarrott jest także daleki od podporządkowywania się znanemu z wcześniejszych ekranizacji biografii szkockiej królowej imperatywowi ugładzania jej wizerunku. Maria Stuart jest w filmie Jarrota postacią bardziej autentyczną i współczesną niż jej poprzedniczki. Niedoświadczona życiowo, kochliwa dwudziestolatka wchodzi w dorosłość w wyjątkowo burzliwych okolicznościach historycznych. To zapewne zaważyło na surowej ocenie amerykańskiego krytyka Rogera Eberta, który zarzucił filmowi, że posługuje się stylistyką opery mydlanej¹⁸. Faktem jest, że Marii z filmu Jarrota daleko do dojrzałych emocjonalnie i na swój sposób statecznych bohaterek filmów Forda czy Froelicha. Nie sposób jednak nie dostrzec, że wizja zaproponowana przez Jarrota znacznie bardziej przybliża widza do rozwikłania zagadki tragicznego losu Marii Stuart. Mimo iż wciela jąca się w postać szkockiej królowej Vanessa Redgrave miała wówczas ponad trzydzieści lat¹⁹, zdołała nacechować graną przez siebie postać emocjami typowymi dla wieku kształtowania się psychiki. Dzięki temu znacznie łatwiej zrozumieć zagubienie młodej królowej, która utraciwszy Franciszka II, próbuje odnaleźć się u boku próżnego i równie niedoświadczonego życiowo Darnleya, a następnie poszukuje ukojenia w związku ze starszym o osiem lat Bothwellem. Przyjrzenie się intymnej sferze życia królowej wydaje się niezwykle ważne we wszelkich próbach całościowego ujęcia jej biografii, rzutuje ona bowiem bezpośrednio na wydarzenia o charakterze politycznym, które zadecydowały o życiu i śmierci Marii Stuart. Zarzut Eberta wydaje się więc w tym kontekście niesłuszny.

Ostatnia dotychczas biografia filmowa Marii Stuart powstała w 2004 roku z inicjatywy BBC. W roli głównej wystąpiła Clémence Poésy, 22-letnia absolwentka prestiżowej paryskiej Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique z dziesięcioletnim doświadczeniem aktorskim. Na blisko czterogodzinny film telewizyjny *Proch, zdrada i spisek* w reżyserii Gilliesa MacKinnona składają się dwie

odrębne historie. Pierwsza jest poświęcona postaci szkockiej królowej, druga – jej synowi Jakubowi, władcy Szkocji, a po śmierci Elżbiety I także królowi Anglii i Irlandii. Autorem scenariusza do filmu był Jimmy McGovern, znany między innymi z obrazów *Ksiądz* (*Priest*, 1994) Antonii Bird i *Małego Liama* (*Liam*, 2000) Stephena Frearsa, zapamiętanych za krytyczny stosunek wobec instytucji Kościoła katolickiego. W *Prochu, zdradzie i spisku* temat ten jest ważny, lecz nie dominujący. Stanowi zaledwie jedno z naczyń połączonych tła zdarzeń filmowych, których pozostałe elementy to: *przemoc, walka o władzę, korupcja, namiętność i potrzeba odkupienia*²⁰. Dlatego losy Marii Stuart stanowią tu jedynie pretekst do ukazania specyfiki epoki, w której żyła szkocka królowa. Tematem filmu jest fragment krwawych dziejów, których mechanizmy są niepokojąco bliskie współczesności. Ważne są tu sceny, w których ekranowe postaci zwracają się bezpośrednio do kamery, komentując otaczającą rzeczywistość w pełnych emocji monologach niczym bohaterowie Szekspirowskich tragedii. Owa teatralność wprowadza poczucie dystansu do przedstawianej rzeczywistości, ale jednocześnie uwydatnia najbardziej typowe dla niej aspekty: spiskowanie, zdradę i zabójstwa.

Clémence Poésy, wiekiem najbardziej zbliżona do Marii Stuart, w przedstawianych wydarzeniach z życia szkockiej królowej gra postać omylną i wyraźnie zagubioną. Nie ma w sobie jednak nic z nerwowości i niepokoju ducha Marii z filmu Charlesa Jarrotta. Jest introwertyczką, waży słowa, jednak nie dlatego, że jest jej bliska maksyma „milczenie jest złotem”, lecz ponieważ nie potrafi odnaleźć się w wielu nowych dla niej sytuacjach. Jej pozorna równowaga duchowa, która wyraża się w trwaniu przy ustalonych przymierzach i wierze w swoją nadrzędną pozycję względem szkockich lordów, zostaje zachwiana pod wpływem arogancji Bothwella, otaczającego Marię siecią miłosnych zasadzek, których młoda królowa się nie spodziewa. Jej namiętność, podobnie jak inne emocje, są umiejętnie skrywane do ostatniej chwili pod maską wyuczonych zachowań, które niechętnie dopuszczają wpływy z zewnątrz. Maria w kreacji Poésy jest mniej ufna niż jej poprzedniczki, a jej związki z mężczyznami bardziej wykalkulowane. Daleko jej jednak pod tym względem do Elżbiety. Podobnie jak Maria Jarrotta, dopiero uczy się życia. Jest przede wszystkim ofiarą trybów historii, w której nie ma miejsca dla osób wrażliwych i niezdecydowanych. Historia w filmie MacKinnona i McGoverna, wyraźnie zafascynowanych Szekspirem²¹, determinuje ludzkie dramaty, niszczy życie i jest pozbawiona współczucia. Dlatego nad Marią nikt się nie pochyla. Nawet jej syn, który niemal całkowicie rezygnuje z okazywania emocji, przyjmuje postawę cynika i dzięki temu zdobywa władzę. Jako jedyny uczy się na błędach przeszłości. Wie, że matka za przepaściła polityczną szansę, ponieważ ujawniła swą miłość do Bothwella.

Aby dokładnie przyjrzeć się filmowym wizerunkom Marii Stuart, należy przeanalizować szczegółowo jej filmowe relacje z Elżbietą I. Odniesienie dla takiej analizy muszą stanowić historyczne związki obu postaci.

Najdroższe siostry

Królowe są swoim przeciwieństwem. Urok i popularność Marii wśród mężczyzn kontrastują z aseksualnością Elżbiety, strategiczna i wykalkulowana polityka Elżbiety ze spontaniczną postawą Marii. Szkocka królowa jest namiętna, a Elżbieta niezdolna do prawdziwej miłości lub odrzuca ją za cenę utrzymania pełni władzy.

Analizując relację Elżbiety i Marii, można dojść do wniosku, że to właśnie kompleks związany z bezpłodnością jest dla Elżbiety źródłem niechęci do szkockiej kuzynki. Jeśli Maria choć raz triumfuje nad angielską królową, to jest tym momentem dzień, w którym – według jednej ze scen z filmu Johna Forda – posłaniec przerywa bal na dworze Elżbiety, aby – ku zgrozie królowej – przekazać wieści o narodzinach syna szkockiej władczyni. Elżbieta przegrywa najważniejszą z bitew, ponieważ wie, że syn Marii – Jakub, potomek i spadkobierca Stuartów, po jej śmierci zastąpi Tudorów na tronie Anglii. Dokładnie problem ten przedstawia jedna ze scen z filmu *MacKinnona*, w której Elżbieta wymienia rody, które wygasły z braku męskiego potomka. Scena ta sygnalizuje jednocześnie, że narodziny Jakuba były źródłem niechęci Elżbiety wobec Marii przede wszystkim w wymiarze politycznym, nie tylko osobistym. Angielska królowa ma jednak jeszcze w zanadru inny silny argument, który pozwoli jej na wyrównanie, choćby częściowo, rachunków z kuzynką.

Konflikt między obiema królowymi to także spór wyznaniowy, w którym ściągają się racje wyznawców katolicyzmu ze zwolennikami protestantyzmu. Tłem dla losów Marii Stuart jest zataczająca coraz szersze kręgi fala reformacji, która stanowi nieodłączny element nie tylko duchowej sfery życia ówczesnych społeczeństw, ale także jeden z głównych ośrodków determinujących życie polityczne Europy. Jako długi proces historyczny, mający źródła w wielkiej schizmie zachodniej, a także schizmie anglikańskiej, reformacja nie była zjawiskiem nowym, ale fakt powrotu do Szkocji Marii Stuart ożywił zamęt wyznaniowy. W 1560 r. John Knox, zaufany Jana Kalwina, doprowadził w Szkocji do triumfu prezbiterianizmu²². Tymczasem powrót Marii Stuart obudził nadzieje nie tylko katolickich mieszkańców Szkocji, ale także Anglii, w której po śmierci Marii I Tudor, wyznawczyni rzymskiego katolicyzmu, na dobre zadomowił się anglikanizm²³. Rozumiejąc wagę kwestii religijnych w ówczesnej rzeczywistości, szczególnie na poziomie polityki, łatwo dostrzec symboliczny charakter postaci i losów Marii Stuart. Jej silna lub słaba pozycja mogła mieć czynny wpływ na miejsce religii katolickiej w Szkocji i Anglii, definiując tym samym relacje dyplomatyczne z innymi krajami europejskimi.

W starciu tym bardziej skuteczną bronią dysponuje Elżbieta. Opłacani przez nią szkoccy lordowie na czele z Morayem chętnie wychowują syna królowej w wierze protestanckiej, w której sami zostali wychowani lub którą przyjęli dla przyspieszenia kariery politycznej. Maria traci syna dwukrotnie – kiedy zostaje jej odebrany i wychowany przez podwładnych Elżbiety oraz kiedy po latach ich kontakt listowny zostaje zerwany w wyniku sporu o sukcesję tronu angielskiego.

Usankcjonowane historycznie miejsce Marii Stuart i Elżbiety w dziejach Europy obrazują najlepiej ich pierwsze lata. Elżbieta sięga po władzę za sprawą ogromnego uporu i determinacji. Na tron Anglii wstępuje po śmierci przyrodniego rodzeństwa – Edwarda VI i Marii I Tudor, która przez jakiś czas nosiła się nawet z zamiarem ścięcia młodszej siostry. Ważną rolę odgrywa zatem w przypadku Elżbiety zarówno wytrwałość, jak i sprzyjający los. O ile łatwiejszy był start jej szkockiej kuzynki. Maria Stuart w wieku siedmiu dni zostaje królową Szkocji, a w wieku lat szesnastu królową Francji przez małżeństwo z delfinem Franciszkiem. Dzięki dzieciństwu spędzonemu na francuskim dworze od najmłodszych lat przebywa w otoczeniu licznych fraucymeru, zdobywa umiejętności i wiedzę niezbędne dla przyszłej królowej. Jej urodę opiewają liryki Pierre'a Chastelarda, zakochanego

w niej poety. Ta namiętność będzie przyczyną jego tragicznej śmierci. Nastoletnia Maria nasiąka atmosferą poezji i dworskiego przepychu. Sama zaczyna pisać sonety. W wolnych chwilach w otoczeniu świty poluje. Daje się także poznać jako wyborny i nieustraszony jeździec²⁴. Również w późniejszych latach w Szkocji bierze udział w licznych zabawach sprawnościowych, m.in. gra w tenisa i w golfa²⁵. W odpowiednich okolicznościach i przy większym szczęściu, które odgrywało niebagatelną rolę w życiu ówczesnych monarchów, Maria Stuart niechybnie zostałaby królową Anglii, Irlandii i Szkocji. Możliwe także, że jako katoliczka przywróciłaby na Wyspach do łask „starą wiarę” i zacieśniła tym samym relacje z Francją i Hiszpanią.

Tymczasem Maria została zapamiętana jako postać niespełniona i pełna sprzeczności: młoda wiekiem, lecz dojrzała hartem ducha; znawczyni tajników dyplomacji, ale słaby polityk; charyzmatyczna władczyni, która jednak nie potrafi okiełznać własnych namiętności; niedoszła przywódczyni kontrreformacji, która nosząc w łonie dziecko kochanka, przystaje na kacerski ślub. Do dzisiaj Maria Stuart ma tylu obrońców, ilu przeciwników²⁶. Ci pierwsi będą w niej upatrywać postaci skrzywdzonej przez los i historię. Drudzy będą jej wytykać nieumiejętność w sprawowaniu rządów i przedkładanie osobistych potrzeb nad dobro państwa, a przede wszystkim mężo- i królobójstwo. Chłodna ocena historyczna każe jednak wskazać na co najmniej jeden fakt z jej życia, który odegrał istotną rolę w dziejach Europy. Jako pierwsza znacząca władczyni, namaszczona przez Boga córka szlachetnego rodu Stuartów, została skazana przez ziemski sąd na ścięcie. Ta bezprecedensowa sytuacja²⁷ jawi się jako zapowiedź późniejszych wydarzeń w Anglii i Francji, których finałem były publiczne egzekucje Karola I i Ludwika XVI. O ile jednak śmierć władców Anglii i Francji była następstwem głębokiego kryzysu społecznego i zbliżających się przemian cywilizacyjnych, o tyle śmierć Marii Stuart stanowi – także w filmowych biografiiach szkockiej królowej – zemstę Elżbiety, akt agresji wyrosły z kumulującego się od lat strachu i zazdrości. Stosunek Elżbiety do młodszej kuzynki dowodzi jednak, jak ważną postacią w historii Anglii i Szkocji była Maria Stuart, skoro wzbudzała strach jednej z najpotężniejszych władczyń w dziejach świata.

Ten negatywny stosunek Elżbiety do Marii jest obecny zarówno w filmie Johna Forda, jak i w obrazie Carla Froelicha. Więcej miejsca angielskiej królowej poświęca paradoksalnie ten pierwszy. Elżbieta jest u niego postacią szczególnie małosłowną i złowieszczą, a przez to karykaturalną. Jej autorytarna postawa wzbudza strach wśród podwładnych, w tym mężczyzn, od ambasadorów po poniżanego Dudleya. Elżbieta z filmu Forda ma świadomość, że nie jest prawowitą następczynią tronu, nie zawaha się więc w obliczu najbardziej odrażającego spisku, aby nie utracić władzy. Podczas spotkania z Marią traci kontrolę nad emocjami i zapytana przez nią o to, czy ta kiedykolwiek była jej wrogiem, wykrzykuje: *Od zawsze, od urodzenia!* Maria ma przewagę nad Elżbietą, której brakuje prawowitego następcstwa tronu, urody i męskiego potomka. Również wdzięk i godność są w scenie konfrontacji Marii z Elżbietą atutem tej pierwszej. Angielska królowa zdaje się tu poniżana z każdym gestem Marii: jej dumną postawą, wzbudzającą szacunek retoryką i niezachwianą wiarą. Następujący po scenie konfrontacji obu władczyń proces może już przybrać tylko postać parodii. Tak też się dzieje. Podkreśla to groteskowa architektura sali rozpraw, z siedzącymi na nienaturalnie dużym podwyższeniu oskarżycielami, wysuwającymi ku swojemu własnemu zdumieniu kolejne

zarzuty niemające poparcia w dowodach. Najbardziej znamieną dla charakteru relacji Marii z Elżbietą w filmie Forda jest jednak scena, w której angielska królowa ogląda portret kuzynki, komentując, że to zaledwie *dziewczę, a nie królowa*. W istocie jest odwrotnie. Pomimo różnicy wieku Maria wydaje się bardziej dojrzała do sprawowania władzy. Udowadnia to w krótkim czasie przed przewrotem lordów, kiedy to dekretuje kolejne ważne dla Szkocji rozporządzenia. Elżbieta jawi się w tym czasie jako rozkapryszona prostaczka, choć niepozbawiona politycznej intuicji.

Odmienny, bardziej realistyczny wizerunek Elżbiety proponuje w swoim filmie Froelich. Starcie obu królowych na poziomie psychologicznym ma tu znacznie bardziej wiarygodny wymiar. W *Królowej serc* Elżbieta bowiem traktuje Marię poniekąd jako równą sobie, przynajmniej na gruncie politycznym. W jednej ze scen przyznaje zresztą, że Szkocja jest rządzona przez nią silną ręką. To jednak jedyny moment, kiedy Elżbieta odnajduje wspólne cechy z młodszą kuzynką. To także główne źródło niepokojów angielskiej królowej. Jako prawowita następczyni angielskiego tronu, Maria musi umrzeć, ponieważ stanowi dla Elżbiety realne zagrożenie, które może skutkować co najmniej zachwianiem aktualnego układu sił na Wyspach, a w ostateczności odsunięciem Elżbiety od władzy przy udziale szkockich i angielskich katolików. Tragiczny los szkockiej królowej jest w filmie Froelicha w całości dziełem angielskiego planu. Elżbieta stoi za spiskiem szkockich lordów, osobiście opląca Moraya, na jej polecenie do Szkocji wyrusza także Darnley. Maria, w interpretacji Leander dojrzała i panująca nad emocjami dystygnowana spadkobierczyni rodu Stuartów, doskonale zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji. W jednej z pierwszych scen wygłasza kwestię, która określa jej trudną pozycję: *Mogą mi odebrać koronę, ale nie prawa do niej*. Istotnie, traci władzę, a następnie życie. Dla Elżbiety nie ma jednak innego rozwiązania zaistniałej sytuacji. Jak bowiem wyznaje w jednej ze scen: *Maria mogła mieć moją miłość, gdybym nie musiała jej nienawidzić*.

Jednak najpełniejszy obraz relacji Marii Stuart i Elżbiety I przedstawił dopiero Charles Jarrott w *Marii, królowej Szkotów*. W istocie, obok Marii Stuart protagonistką na równych prawach jest tu właśnie Elżbieta – grana przez Glendę Jackson, powtarzającą rolę z popularnego serialu BBC *Elizabeth R*. To ona pociąga za sznurki historii, wysyłając na dwór Marii Darnleya, zwlekając z oficjalnym spotkaniem ze szkocką królową. Jako bardziej doświadczony polityk, za pośrednictwem oplącanych przez nią szkockich lordów, próbuje manipulować młodszą kuzynką. Zadanie to nie jest jednak łatwe ze względu na nieodgadniony charakter Marii (Vanessa Redgrave), postaci niezwykle impulsywnej, egzaltowanej i naiwnie pięknej, a jednocześnie młodzieńczo buńczucznej i nadekspresyjnej. Elżbieta z filmu Jarrotta nie obawia się Marii jako konkurentki w walce o tron angielski. Historycznie kwestia ta została do pewnego stopnia zamknięta kilka lat wcześniej, kiedy Maria Stuart nie sprzeciwiła się zbrojnie objęciu tronu przez Elżbietę w 1558 r. Film Jarrotta nie wspomina o tym, ale postawa Marii każe sądzić, że ma ona świadomość tych wydarzeń. Zarówno w filmie Forda, jak i Froelicha nie jest to jednoznaczne. Można z nich wręcz wnioskować, że Maria została siłą pozbawiona angielskiego tronu. Elżbieta z filmu Jarrotta obawia się jednak Marii przede wszystkim jako kobiety – przedstawianej jako piękniejszej i wyraźnie przyciągającej uwagę mężczyzn. Nie podoba się także Elżbiecie owa aura otaczająca młodą królową, połączenie francuskiej wyniosłości i dumy z nieodgadnioną charyzmą

i darem rzucania uroku. Maria w filmie Jarrotta jest jednocześnie postacią znacznie bardziej wątlą niż Elżbieta. Jej emocje są widoczne na zewnątrz. Nie kryje złości, żalu ani łez. Kolejne uderzenia ze strony lordów lub Elżbiety jednak ją wzmacniają, choć częstotliwość, z jaką jest dokonywany gwałt na jej psychice, każe tłumaczyć dalsze postępowanie Marii, a więc przede wszystkim związek z Bothwellem, który zakończy się największą traumą w jej życiu.

Jarrott, choć sympatyzujący z Marią, zachowuje obiektywizm w stosunku do postaci Elżbiety. Aby zrozumieć jej działania, mające wpływ na losy Marii, próbuje także zarysować dramat angielskiej władczyni – kobiety samotnej, dla której związek z Robertem Dudleyem nie wyjdzie nigdy poza fazę erotycznej igraszki, nie wspominając już o tym rodzaju miłosnej pasji, która połączy Marię z Bothwellem. Tragizm sytuacji, w której znajduje się Elżbieta, jest tym większy, że ma ona świadomość jego przyczyn. Aby odnieść sukces jako królowa, stać się jedną z najbardziej wpływowych władczyń Europy i świata, musi zrezygnować z życia, na które Maria daje sobie przyzwolenie. Z jednej strony film Jarrotta rysuje więc portret skrzywdzonej przez los, bardzo młodej królowej, która zostaje rzucona na najgłębsze wody, z drugiej zaś opisuje jej upadek, którego przyczyną jest nieumiejętność oddzielenia tego, co ludzkie, od tego, co boskie. Elżbieta potrafiła to uczynić, zapłaciła jednak ogromną cenę.

Kulminacyjną sceną filmu Jarrotta jest spotkanie Marii z Elżbietą. Konfrontację obu kobiet za niezbędną dla dramaturgii uznało większość adaptatorów historii Marii Stuart, choć do takiego spotkania w rzeczywistości nigdy nie doszło. Scenę tę wprowadził do swojego dzieła Fryderyk Schiller, a za nim Donizetti i Bardari. Do rozmowy obu bohaterek dochodzi także w *Marii Stuart* Johna Forda i w *Królowej serc* Carla Froelicha. Maria Stuart wykazywała gotowość spotkania z Elżbietą od momentu przyjazdu do Szkocji. Angielska królowa nie pojawiła się ani na procesie Marii, ani na egzekucji. W filmie Jarrotta potajemne spotkanie królowych wynika przede wszystkim z ciekawości Elżbiety. Chce poznać kobietę, o której wie dużo zarówno z korespondencji, jak i informacji uzyskanych od jej przeciwników i angielskich posłów. Rozmowa kończy się nieporozumieniem. W starciu dwóch silnych temperamentów nie ma jednak wygranej. Maria unosi się dumą i wybucha, Elżbieta przyjmując ton twardego negocjatora i nie otwiera się na dobrą wolę, z jaką wita ją Maria. Elżbieta do końca pozostaje wytrawnym politykiem. Z obu kobiet rozczarowanie spotkaniem przeżywa jednak tylko Maria. Po raz kolejny zgrzeszyła naiwnością i przesadną otwartością, która tyle razy przysparzała jej kłopotów i była źródłem problemów. Protekcyjny ton Elżbiety szybko wprowadził ją z równowagi. Spotkanie z angielską królową i wiara, że pomoże jej odzyskać władzę w Szkocji, okazały się próżne. Maria nerwowo wsiada na konia i odjeżdża dręczona skrajnymi emocjami. Na twarzy Elżbiety pojawia się grymas satysfakcji. Spodziewała się, że rozmowa przebiegnie w taki sposób. Możliwe, że jej zachowanie było przemyślane i nakierowane na osiągnięcie konkretnego celu. Można jednak także odnieść wrażenie, że zajście to odcisnęło na Elżbiecie bolesne piętno. Dokładnie tak wyobrażała sobie Marię: jako pewną siebie, energiczną i nieco rozkapryszoną córkę Marii de Guise. Mimo to między obiema kobietami istniała nić sympatii, której Elżbieta nie zdołała jednak dać wyrazu.

Ostatni z opisywanych filmów, *Proch, zdrada i spisek* Gilliesa MacKinnona, z racji przyjętej optyki, kładącej nacisk przede wszystkim na zobrazowanie me-

chanizmów historii, traktuje relację Marii z Elżbietą w sposób, rzecz można, mniej osobowy. Dlatego też nigdy nie dochodzi do spotkania obu bohaterek. Ich współzależność nie jest tu tak bardzo odczuwalna, jak w poprzednich filmach. Między młodą królową szkocką a Elżbietą istnieje wyraźny dystans, ale także przepaść wynikająca z braku doświadczenia Marii. Mimo iż bohaterką filmu MacKinnona jest szkocka władczyni, głównymi rozgrywającymi są osoby z jej otoczenia – Moray i Bothwell, a także Elżbieta. Angielska królowa w filmie MacKinnona to twardy polityk mający poczucie władzy. Elżbieta za pośrednictwem Moraya sprawuje pieczę nad losem Marii, która staje się wówczas mało znaczącym trybikiem historii, zagubioną duszą z góry skazaną na tragiczny los. Dlaczego jednak musi zapłacić aż tak wysoką cenę, skoro w filmie MacKinnona nie rości sobie pretensji do angielskiego tronu ani nie wykazuje negatywnych odczuć w stosunku do starszej kuzynki? Śmierć Marii Stuart w filmie MacKinnona jest niezbędna, aby jej syn mógł zasiąść na tronie Anglii. Bez nienawiści i miłości, skrywanych uczuć, którymi darzy matkę, Jakub nie byłby tak silnym i zdeterminowanym władcą. Maria Stuart w dziejach Europy okazuje się więc niezbędna, mimo iż pozornie jej rola może się wydawać przypadkowa.

W ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat postać Marii Stuart powracała w filmach i produkcjach telewizyjnych mniej lub bardziej swobodnie czerpiących z historii, a także wplątujących postać szkockiej królowej w fikcyjne fabuły. W 1937 r. w komedii *Perły korony* (*Les perles de la couronne*, reż. Christian-Jaque i Sacha Guitry) postać Marii Stuart odtwarzała Jacqueline Delubac. Francuski film śledził z perspektywy trzech narratorów przez kilka stuleci losy pereł skradzionych szkockiej królowej. Francuscy twórcy przywoływali postać Marii Stuart jeszcze kilkakrotnie. W adaptacji powieści Madame de La Fayette *Księżna de Clèves* (*La princesse de Clèves*, 1961, reż. Jean Delannoy) poznajemy przyszłą szkocką królową jako nastolatkę na dworze swego opiekuna, króla Francji Henryka II. W 1962, 1978 i 1981 r. w produkcjach telewizji francuskiej w postać Marii Stuart wcielały się kolejno Pascale Audret (*Le meurtre de Henry Darnley ou La double passion de Marie Stuart*, reż. Guy Lessertisseur), Véronique Delbourg (*Les grandes conjurations: Le tumulte d'Amboise*, reż. Serge Friedman) oraz Annie Girardot (*La dernière nuit*, reż. Didier Decoin). Na małym ekranie Maria Stuart pojawiała się także w tym czasie kilkakrotnie w Wielkiej Brytanii. W 1961 r. w odcinku serialu przygodowego o sir Francisie Drake'u szkocką królową zagrała Noelle Middleton (*Queen of Scots*, reż. David Greene). Ciekawszą propozycją była jednak zrealizowana w 1969 r. przez BBC adaptacja sztuki Schillera, w której szkocką królową odtwarzała wybitna aktorka angielska Virginia McKenna (*Mary, Queen of Scots*, reż. Basil Coleman).

W drugiej połowie lat 60. o wiele głośniejsze było jednak o niezrealizowanym ostatecznie filmie Aleksandra Mackendricka, urodzonego w Stanach Zjednoczonych, lecz wychowanego w Szkocji twórcy m.in. *Jak zabić starszą panią* (*The Ladykillers*, 1955) i *Słodkiego zapachu sukcesu* (*Sweet Smell of Success*, 1957). Ekranizacja losów Mary Stuart miała być życiowym dziełem Mackendricka, o czym przypominała po latach żona zmarłego reżysera²⁸. Scenariusz do filmu

Mackendrick przygotowywał ponad dziesięć lat w przerwach między pracą nad innymi filmami. Jego zamysł autorski koncentrował się wokół bardziej realistycznego i surowego wizerunku królowej oraz epoki, w której żyła. Przygotowania do filmu były zaawansowane. W lutym 1969 r. reżyser odwiedził Szkocję, aby zaplanować zdjęcia plenerowe. Dysponował już także w tym czasie szkicami wybranych kadrów i projektami kostiumów. Odbyły się już również wstępne rozmowy z odtwórcami niektórych ról. Produkcja miała być finansowana przez wytwórnię Universal. Ta jednak wycofała się w ostatniej chwili na czas nieokreślony z realizacji wszystkich planowanych w Europie projektów filmowych, wstrzymując jednocześnie prace nad obrazem Mackendricka, który zniechęcony zrezygnował z kontynuowania kariery reżyserskiej na rzecz pracy pedagogicznej. Zrealizowany ostatecznie przez Universal w 1971 r. film *Maria, królowa Szkotów* w reżyserii Charlesa Jarrotta korzysta z innego scenariusza i nie stanowi bezpośrednio kontynuacji pomysłu Mackendricka. Wiele ujawnionych elementów koncepcji Mackendricka wydadaje się jednak obecnych w filmie Jarrotta.

BARTOSZ KAZANA

¹ S. Zweig, *Maria Stuart*, tłum. M. Wisłowska, PIW, Warszawa 1959, s. 269.

² Tamże.

³ *Elizabeth R* to cykl sześciu półtoragodzinnych spektakli telewizyjnych z Glendą Jackson w roli angielskiej królowej. Maria Stuart pojawia się w dwóch odcinkach serii – *The Marriage Game* oraz *Horrible Conspiracies*. W pierwszym z nich rola Marii jest mała i ogranicza się do zasygnalizowania jej powrotu do Szkocji oraz wynikających z tego zagrożeń dla Anglii. Drugi odcinek rozgrywa się w ostatnich miesiącach życia Marii Stuart i jest w całości poświęcony przygotowywaniu za nieformalną zgodą Elżbiety spiskowi mającemu przynieść dowody zdrady szkockiej królowej i w efekcie umożliwić jej ścięcie. W serialu BBC, wiernemu faktom, obie królowe nigdy się nie spotykają. I choć sympatia twórców jest po stronie Elżbiety, nie ulegają oni politycznej poprawności i pokazują wzajemną niechęć obu władczyń.

⁴ Matka Elżbiety, Anna Boleyn, *kochanka, która awansowała na żonę Henryka VIII*, miała za pewnic angielskiemu władcy męskiego potomka – idea objęcia królewskiego tronu przez kobietę była wówczas postrzegana jako groźba dla stabilności kraju. Potajemny ślub z Anną Boleyn przez wiele osób nie został uznany, jako że pierwsza żona Henryka VIII, Katarzyna Aragońska, nadal żyła, a papież odmówił rozwodu angielskiemu władcy. To z kolei było bezpośrednią przyczyną zerwania przez Henryka VIII w 1534 r. więzi z Kościołem rzymskokatolickim. Elżbieta była więc

w opinii wielu współczesnych bękartem. Za: G. M. Trevelyan, *Historia Anglii*, tłum. A. Dębicki, PWN, Warszawa 1967, s. 369-370.

⁵ Postać Franciszka II pojawia się jedynie w początkowych scenach filmu *Maria, królowa Szkotów*, przedstawiających chorobę i śmierć francuskiego króla. Darnley i Bothwell to już postaci kluczowe we wszystkich opisywanych dalej filmach. W miarę jednolity portret ma w nich jednak tylko drugi mąż Marii Stuart. Zarówno w filmie Forda, Froelicha, Jarrotta, jak i MacKinnona Darnley jest próżnym, wyniosłym i mało inteligentnym młodzieńcem. W jego rolę wcielali się kolejno Douglas Walton (1936), Axel von Ambesser (1940), Timothy Dalton (1971) i Paul Nicholls (2004). Charakterystykę Darnleya skomplikował jedynie Dalton, wzbogacając ją o elementy szaleństwa. Wypuklił także swoisty chłopięcy urok Darnleya, któremu Maria Stuart tak łatwo uległa. W przypadku Bothwella mamy każdorazowo do czynienia z nieco odmiennym przedstawieniem. W wykonaniu Frederika Marcha (1936) jest romantycznym bohaterem. Willy Birgel (1940) gra postać szubrawą, przebiegłą i fałszywą. Nigel Davenport (1971) kreuje postać dojrzałego, doświadczonego i rozważnego polityka, który ulega urokowi szkockiej królowej. Bothwell Kevina McKidda (2004) to nieokrzesany brutal, zafascynowany Marią przede wszystkim jako kobietą.

⁶ Polskie wydanie z 1949 r. nakładem wydawnictwa Stanisława Cukrowskiego.

⁷ *The Abbot* – informacje o książce na stronach Edinburgh University Library poświęconych

- twórczości sir Waltera Scotta: <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/home.html> (dostęp: 8.03.2009).
- ⁸ Kolejne realizacje telewizyjne utworu Juliusza Słowackiego powstały w latach: 1961 (fragment, reż. Henryk Szletyński), 1965 (reż. Ireneusz Kanicki, wyst. Aleksandra Śląska), 1974 (reż. Kazimierz Braun, wyst. Grażyna Barszczewska), 1991 (reż. Marek Okopiński, wyst. Dorota Kolak). Ponadto w 1994 r. Robert Gliński wyreżyserował dla TVP adaptację sztuki Schillera z Dorotą Segdą w roli Marii Stuart.
- ⁹ BFI Screenonline: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/559607/index.html> (dostęp: 8.03.2009).
- ¹⁰ R. Low, R. Manvell, *The History of British Film, Volume 1: 1896-1906*, George Allen & Unwin, London 1948, s. 118-119.
- ¹¹ Ł. A. Plesnar, *Świat westernów Johna Forda*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego – klasycy*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Rabid, Kraków 2006, s. 116.
- ¹² R. Sklar, *Film. An International History of the Medium*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1993, s. 210-211.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Zarah_Leander (dostęp: 8.03.2009).
- ¹⁵ J. Chapman, *Film historyczny – kino narodowe. Krótka historia brytyjskiego filmu historycznego*, tłum. M. Szczubiałka, w: „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 30-31.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ R. Ebert, *Mary, Queen of Scots*: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19720307/REVIEWS/203070301/1023> (dostęp: 8.03.2009).
- ¹⁹ Aktorki grające rolę Marii Stuart były w podobnym wieku. Fay Compton i Katherine Hepburn, wcielając się w tę rolę, miały 29 lat. Zarah Leander i Vanessa Redgrave – 33 lata.
- ²⁰ Materiały prasowe BBC: <http://www.bbc.co.uk/northernireland/drama/gunpowder/background.shtml> (dostęp: 8.03.2009).
- ²¹ Materiały prasowe BBC: <http://www.bbc.co.uk/northernireland/drama/gunpowder/synopsis.shtml> (dostęp: 8.03.2009).
- ²² J. Delumeau, *Odrodzenie jako reforma Kościoła*, w: tegoż, *Cywilizacja Odrodzenia*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1987, s. 120.
- ²³ Kościół anglikański, którego powstanie zapoczątkował akt o supremacji z 1534 r., nie był typową odmianą protestantyzmu, lecz łączył kult i hierarchię pozornie katolicką z teologią w znacznym stopniu kalwińską. Za: J. Delumeau, dz. cyt., s. 121.
- ²⁴ S. Connery, M. Grigor, *Being a Scot*, Weidenfeld & Nicolson, London 2008, s. 221.
- ²⁵ Tamże, s. 214.
- ²⁶ S. Zweig, dz. cyt., s. 5.
- ²⁷ Historia zna wcześniejsze przypadki podobnych wyroków śmierci orzeczonych w sprawie głowy państwa. Ich ofiarami byli jednak władcy o mniejszym znaczeniu niż Maria Stuart.
- ²⁸ H. Mackendrick, *The Lost Queen*: <http://www.guardian.co.uk/film/2004/jun/04/3> (dostęp: 8.03.2009).