

I Królewski wizerunek

1. Pomiedzy historia a literatura

Dziejopisarstwo to dziedzina zawieszona pomiedzy nauka a sztuka. Z jednej strony, wiernosc prawdzie winna byc naczelną zasada kazdego, kto zajmuje sie historia, z drugiej, nie da sie przedstawic dziejow inaczej niz snujac opowiesci, a wiec odpowiednio selekcionujac, organizujac i interpretujac suche fakty. Tak wiec, oprócz logicznego wyjasnienia poprzez dowod, w najbardziej nawet naukowych pracach historycznych do glosu dochodza rowniez wzgledy estetyczne, czyli sposoby fabularyzacji oraz nierzadko implikacje etyczno-ideologiczne danego dzieła. W przypadku dzieł inspirowanych historia – a zaliczyc by tu mozna nie tylko prace naukowe, lecz takze wszelkie fabularyzowane przedstawienia historycznych postaci czy wydarzen – poetyka i retoryka zwykle biora gore nad wymaganiami logiki. Wizyta w galerii sztuki, bibliotece czy kinie moze dostarczyc licznych dowodow na to, ze historii uzywano jako niewyczerpanego zrodla „z zycia wzietych” przykladow na poparcie niemal kazdej istniejacej teorii.

Stare lacinskie powiedzenie: *Historia Magistra Vitae*, kryje w sobie podstawowa sprzecznośc. To, co stanowi treść literatury oraz pokrewnych sztuk (np. filmu) to opowiesci, natomiast nikt nie przezywa swojego zycia w formie opowiesci; jedyny sens, jaki mozemy nadać wydarzeniom z naszej własnej historii, czy tez z historii wiekszych spolecznosci, jest wynikiem retrospektywnej interpretacji. Z drugiej strony, poznajac uporządkowane dzieje podane nam w formie klarownych ciagow powiazanych ze soba wydarzen, mozemy starac sie w podobny sposob nadać strukture i sens swojej własnej egzystencji albo terazniejszemu obrazowi kulturowemu spoleczenstwa, w którym zyjemy na co dzien.

Zagadnienia wzajemnych zwiazkow pomiedzy literatura a historia – a zwlaszcza nieusuwalnej zaleznosci dziedziny naukowej, zwanej historia, od metod nalezacych do obszaru subiektywnego i niejednokrotnie mocno zideologizowanego literaturoznawstwa – zaprzataly umysly wielu teoretykow i filozofow drugiej polowy dwudziestego wieku. Jednym z najbardziej oryginalnych, a zarazem kontrowersyjnych, jest Hayden White, który w swojej przełomowej pracy *Metahistory* (*Metahistoria*, 1973) sformulowal zalozenia filologicznej analizy nowozytnej historiografii, rozwijane nastepnie w kolejnych ksiazkach. Wychodzac od pojecia „metahistorii”, czyli spekulatywnej filozofii historii, która zaczerpnal od kanadyjskiego literaturoznawcy Northropa Frye’a, White sugeruje, ze poniewaz zespolo wydarzen mozemy rozumiec na rozne sposoby, fakty schodza w historiografii na

dalszy plan, stanowiąc jedynie punkt wyjścia do tworzenia opowieści. Historyk, bądź autor prozy historycznej, musi więc wziąć pod uwagę, jakiego typu opowieść można z tych faktów wysnuć, a w tym celu musi dokonać wyboru odpowiedniego schematu fabularnego. Rozpatrując dzieła dziewiętnastowiecznych historyków (Micheleta, Rankego, de Tocqueville'a i Burckhardta), White – który rozwija tu hipotezę Frye'a z książki *Anatomy of Criticism (Anatomia krytyki, 1957)* – dochodzi do wniosku, że dostępne są cztery schematy fabularne: epos (romans), komedia, tragedia i satyra, którym kolejno przyporządkowuje dzieła swoich poprzedników:

Analizując konkretny splot wydarzeń, historyk zaczyna dostrzegać możliwą formę narracyjną, w którą te wydarzenia mogą się ułożyć. Wyjaśniając, dlaczego dany zespół wydarzeń przybrał kształt, który wydaje się dla niego właściwy, dokonuje on fabularyzacji swojego opisu jako określonego rodzaju opowieści. W procesie odbioru tego opisu czytelnik stopniowo uświadamia sobie, iż historia, z którą ma do czynienia, należy do określonego rodzaju: romansu, tragedii, komedii, satyry, eposu itd., i kiedy już rozpozna klasę lub typ, do jakiego dany tekst się zalicza, doświadcza poczucia, że składające się na opowieść wydarzenia zostały wyjaśnione¹.

Schemat romansu bądź eposu zawiera w sobie zasadniczo opowieść o samopoznaniu – lub też, jak zaznacza White, samorozpoznaniu (*self-identification*)². Bohater zdobywa doświadczenie, które umożliwia mu rozwój i zwycięstwo nad ograniczeniami świata. Wzorcem takiej opowieści są podania o świętym Graalu, legendy rycerskie lub mity o odrodzeniu istoty boskiej. Zawierają one motywy walki dobra i zła, światła i ciemności, motywy wyzwolenia i odkupienia win. Schemat satyry oferuje spojrzenie przeciwne, zamiast odkupienia przedstawiając spętanie i rozdarcie (*diremption*)³. Bohater okazuje się być więźniem w świecie, niezdolny jest przeciwstawić się skutecznie jego mocy. Ludzka świadomość i wola ostatecznie okazują się niewystarczające, aby przekroczyć prawa śmierci przedstawianej jako nieprzejezdny przeciwnik człowieka. Komedia i tragedia, każda na swój sposób, umożliwia, zdaniem White'a, przynajmniej częściowy rozejm pomiędzy człowiekiem i światem. W komedii możliwe jest tymczasowe pogodzenie pomiędzy tym, co naturalne i tym, co kulturowe; a także pomiędzy ludźmi reprezentującymi różne wartości. Wyraźnym znakiem takiego podejścia są często wykorzystywane w komedii motywy wspólnego świętowania, podkreślającego szczęśliwe zakończenie. W tragedii radosne święta nie występują, chyba że dla ukazania iluzoryczności świata, jednak nieuchronny upadek tragicznego bohatera niesie ze sobą przynajmniej chwilowy stan harmonii pomiędzy człowiekiem i jego otoczeniem, wynikający z uświadomienia sobie reguł rządzących światem.

Jak zauważa Ewa Domańska, spośród różnych sposobów wyjaśniania historii, Hayden White najwięcej miejsca poświęca właśnie wyjaśnianiu poprzez wzorce

¹ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, [w:] *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. M. Wilczyński. Kraków: Universitas, 2000, s. 68–87.

² H. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, s. 8.

³ *Ibid.*, s. 9.

fabularyzacji⁴. Czerpie w tym ze źródła kulturowych archetypów tworzenia historii, umożliwiających tworzenie różnych sposobów opowiadania, wywołujących różne reakcje emocjonalne u odbiorców. Wyjaśniałoby to poniekąd istnienie wielu bardzo różnych interpretacji tych samych zbiorów faktów. Powracającym w dziełach teoretyków przykładem są rozmaite i bardzo różniące się od siebie przedstawienia historiograficzne oraz fabularyzowane wydarzeń drugiej wojny światowej, które w zależności od intencji autora jawią się jako przerażające, gorzko absurdałne, pełne heroizmu lub nawet beztrosko zabawne. Uprzywilejowanie pewnych faktów w stosunku do innych, występujących w konkretnej sekwencji, umożliwia sterowanie wymową całości. Jeśli, powiedzmy, za kluczowy uznamy pierwszy element ciągu zdarzeń, całość opowieści nabierze charakteru deterministycznego. Podobnie, przydanie mocy wyjaśniającej ostatniemu elementowi serii nadaje opowieści ton eschatologiczny lub idealistyczny. Pomiędzy tymi dwoma skrajnymi typami sytuują się rozmaite odmiany dziejopisarstwa nadające seriom wydarzeń klarowną formę i zrozumiałe znaczenie przez podkreślenie któregoś ze środkowych elementów sekwencji faktów⁵.

Ponadto, warto zauważyć, że dostępne suche kroniki wydarzeń i dat zwykle okazują się niekompletne lub pozbawione logicznych powiązań. Wyjściem w tym wypadku jest syntetyczne, bądź też analityczne opracowanie dostępnych faktów. Posługując się metodą, którą Stephen C. Pepper wyłożył w książce *World Hypotheses (Hipotezy świata, 1942)*, Hayden White dzieli model analityczny na dwie podgrupy: formistyczną (idiograficzną) i kontekstualną. Historyk posługujący się pierwszym typem analizy dąży do przedstawienia możliwie dokładnego opisu wydarzeń. Model formistyczny White odnajduje w pracach Julesa Micheleta, Thomasa Carlyle'a i G.M. Trevelyana – „w każdym dziele historiograficznym, w którym przedstawienie różnaitości, kolorytu i charakterystycznych cech danej epoki stanowiło główny cel historyka”⁶. Formizm oparty jest na „zdroworozsądkowym poszukiwaniu podobieństw”⁷, a pojęcie prawdy w tej metodzie wiąże się z dokładnością opisu raczej niż z odkryciem ogólniejszych praw. Zwolennik kontekstualizmu stara się znaleźć szersze tło dla opisywanych faktów, powstrzymując się jednakże od generalizacji. Podobnie jak formista, za swoje główne zadanie uważa opis wydarzeń, jednak szczególną rolę przywiązuje do przedstawienia ich w sieci zależności i koincydencji. Zasadniczym założeniem jest tu jednak określone trwanie w czasie danego wydarzenia, przy czym czas historyczny „wyobrażony jest na podobieństwo fali, gdzie pewne fazy są wyraźnie dominujące nad innymi”⁸. Zdaniem White'a, elementy tej metody można znaleźć w wielu dziełach historycznych, jednak najpełniej widać je w słynnej *Cywilizacji Renesansu we Włoszech* (1860) Jacoba Burckhardta.

⁴ E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 20.

⁵ H. White, *Tekst historyczny jako artefakt literacki*, s. 97.

⁶ H. White, *Metahistory*, s. 14.

⁷ S.C. Pepper, *World Hypotheses: a study in evidence*. Berkeley: University of California Press, 1942, s. 151.

⁸ H. White, *Metahistory*, s. 19.

O ile skoncentrowane na opisie wydarzeń formizm i kontekstualizm White określa, za Pepperem, jako „rozpraszające” (*dispersive*), metody dążące ku syntezie i „wyjaśnieniu” faktów nazywa on „integrującymi” (*integrative*)⁹. Metoda syntetyczna możliwa jest, zdaniem White’a, w dwóch wariantach: mechanistycznej i organicystycznej. Organicysta postrzega różne konteksty jako część szerszej historii, której zasady i nadrzędne idee stara się odsłonić. W sercu tej strategii leży przekonanie o wzajemnych powiązaniach makro- i mikrokosmosu. Historyk posługujący się tą metodą – White podaje jako przykłady między innymi Leopolda von Ranke, Theodora Mommsena i Williama Stubbsa – stara się wykazać konsolidację lub krystalizację jakiejś całości (np. „narodu”, „kultury”), której znaczenie jest większe niż prosta suma części. Spojrzenie mechanistyczne redukuje wydarzenia do związków przyczynowo-skutkowych. O ile organicysta sceptycznie podchodzi do hipotezy istnienia niezmiennych praw historii, funkcjonujących na podobnej zasadzie co prawa newtonowskiej fizyki czy darwinowskiej biologii, podejście mechanistyczne dąży do redukcji złożoności zdarzeń do możliwie najprostszych prawideł. Podstawową metaforą tego podejścia jest maszyna¹⁰, tak więc zwolennik tej metody stara się odszukać podobne, proste zależności również w innych aspektach życia. White zalicza do przedstawicieli mechanizmu Henry’ego Thomasa Buckle, Karola Marksa i Alexisa de Tocqueville, którzy, jego zdaniem, „studiowali historię aby odsłonić kierujące nią prawa”¹¹.

Kolejnym istotnym czynnikiem są implikacje ideologiczne dzieła historycznego. Poglądy polityczne historyka, bądź pisarza prozy historycznej, wpływają na interpretację obserwowanych zjawisk, wnosząc do pisarstwa historycznego element etyczny. Hayden White zapożycza podział wyróżniający podstawowe stanowiska w tej kwestii z książki *Ideologia i utopia* (1946) Karla Mannheim’a. Cztery postawy polityczno-ideologiczne to: anarchizm, konserwatyzm, radykalizm i liberalizm. Konserwatyści i liberałowie – dwie najważniejsze siły polityczne dziewiętnastego wieku – zachowywali dość sceptyczne podejście wobec postulatów zmian w społecznym *status quo*. Konserwatyści, jako najbardziej zachowawcza grupa, dopuszczali jedynie nieznaczne i bardzo stopniowe zmiany zachodzące w „naturalnym” rytmie, często przedstawiane za pomocą metafory rosnących powoli roślin. Dla liberałów wprowadzanie zmian społecznych przypominało raczej stopniowe udoskonalanie skomplikowanego mechanizmu i winno się odbywać w „społecznym” rytmie debaty parlamentarnej. W obu tych ideologiach podstawowym założeniem jest, że obecny stan państwa i społeczeństwa jest zasadniczo dobry, a konieczne zmiany należy wprowadzać ostrożnie. Radykałowie i anarchiści, z drugiej strony, są zwolennikami gwałtownych, czy wręcz rewolucyjnych zmian wprowadzanych odważnie i szybko. Dla obu tych grup *status quo* jest nie do przyjęcia i powinien zostać całkowicie zreformowany. Radykałowie postulują powstanie nowego społeczeństwa, opartego na innych od dotychczasowych zasadach. Anarchiści poddają w wątpliwość samo istnienie

⁹ Ibid., s. 15.

¹⁰ S.C. Pepper, *World Hypotheses*, s. 186.

¹¹ H. White, *Metahistory*, s. 17.

społeczeństwa, proponując w zamian ustanowienie „społeczności niezależnych jednostek, połączonych wspólnym poczuciem człowieczeństwa”¹².

Pojęcie utopii u Mannheim’a oznacza formę społeczeństwa, która dla danej grupy światopoglądowej wydaje się najkorzystniejsza, a jednocześnie najbardziej pożądana jako cel aspiracji. Dla konserwatystów jest to zwykle forma ustroju obecnie istniejąca, ewentualnie poddana niewielkim modyfikacjom. Liberałowie również wychodzą od znanego ustroju, ale realizację swojej utopii umiejscawiają w dość odległej przyszłości, kiedy system ten zostanie zasadniczo udoskonalony. Dla radykałów celem jawi się przyszłość niedaleka, tak więc dla uzyskania wymarzonej formy społeczeństwa konieczne są, ich zdaniem, zdecydowane działania i gruntowne zmiany. Anarchiści zwykle umieszczają swoją utopię w wyidealizowanej przeszłości, w czasach zanim ludzkość popadła w swój obecny, w ich opinii pełen zepsucia stan życia społecznego. Powrót do tej pierwotnej niewinności mógłby być możliwy właściwie w każdym czasie, pod warunkiem jednakże odzyskania przez jednostkę ludzką immanentnego poczucia człowieczeństwa poprzez świadomy akt wyzwolenia się z więzów społecznych. Podejście do studiów historycznych różni się u wszystkich tych grup. Radykałowie i liberałowie wierzą w możliwość „naukowego” i obiektywnego studiowania historii. Dla liberałów podstawowe znaczenie ma jednak rozpoznanie ogólnych trendów w historii, podczas gdy radykałowie szukają w niej prawideł regulujących procesy historyczne. Anarchiści skłaniają się w swoich rozważaniach o historii ku wzorcom Romantyzmu, podnoszącym znaczenie wybitnej jednostki wobec bezkształtnej masy ludzkiej. Konserwatyści preferują wizję holistyczną, opartą na wierze w autorytet instytucji społecznych.

White łączy te trzy porządki – estetyczny, epistemologiczny i etyczny – w sekwencji, wykazując występujące pomiędzy nimi powiązania. Komedia, ze swoim skoncentrowaniem na ostatecznym pogodzeniu ze światem i jego prawami, zdaje się najlepiej wyrażać konserwatywne poglądy polityczne, cechuje ją również organicystyczny sposób argumentowania. Z drugiej strony, tragedia – redukująca świat przedstawiony do mechanistycznego, tragicznego konfliktu – wydaje się powiązana z ideologią radykalizmu. W ten sam sposób anarchiczne poglądy znajdują swój najlepszy wyraz we wzorcu romansu bądź eposu oraz formalistycznym sposobie argumentowania. Satyra, operująca paradygmatem kontekstualistycznym, wyraża poglądy liberalne. Warto jednak podkreślić, że powstała w ten sposób tabela zależności nie powinna być traktowana dogmatycznie, a powstałe związki nie powinny być uważane za konieczne. W przedmowie do *Poetyki pisarstwa historycznego* White’a, Ewa Domańska zaznacza, że częstokroć:

w dziełach wielkich historyków mamy do czynienia z pewnym napięciem, które wynika z konfliktu pomiędzy sposobem kreowania fabuły, sposobem argumentowania a implikacją ideologiczną. Na przykład, w [omawianym przez White’a] *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville ujawnia się napięcie pomiędzy fabularyzacją tragiczną, mechanistyczną strategią argumentacji i deklarowanym liberalizmem¹³.

¹² Ibid., s. 24.

¹³ E. Domańska, *Wokół metahistorii*, s. 22.

Rozważania nad zależnościami pomiędzy historią a fikcją literacką podjął następnie Paul Ricoeur. Jako twórca metody hermeneutycznej i wierzący chrześcijanin (wyznania protestanckiego), Ricoeur wychodził z założenia, że poprzez czytanie człowiek może zrozumieć sens życia. Co więcej, twierdził, że pomiędzy życiem a literaturą ma miejsce swego rodzaju sprzężenie zwrotne, gdzie „dzieła pisane mają znaczenie, ponieważ odzwierciedlają życie, zaś życie zyskuje znaczenie dzięki temu, że może być odzwierciedlone w dziełach pisanych”¹⁴. Znaczna część jego monumentalnej pracy *Czas i opowieść* (trzy tomy 1983, 1984, 1985) poświęcona jest badaniu sposobów narracji, w tym również w dziełach historycznych. Podobnie jak White, Ricoeur dochodzi do wniosku, że „fikcja i historia należą do tej samej klasy pod względem narracyjnej struktury”¹⁵, zbliżając historię do dziedziny literatury jako „wytwór literacki” (*literary artifact*)¹⁶. Zgadza się też z White’em w tym, że metahistoria winna złamać opór „historyków, którzy utrzymują, że epistemologiczne cięcie między historią a tradycyjną i mityczną opowieścią wrywa historię z kręgu fikcji, oraz [z drugiej strony] krytyków literackich, według których rozróżnienia między wyobraźnią a rzeczywistością nie da się zakwestionować”¹⁷.

Zdaniem Ricoeura, historia i fikcja są ze sobą przeplecione, następuje zarazem ufikcyjnienie historii jak i uhistorycznienie fikcji¹⁸. Wielkie dzieła historiografii mają moc równą wielkim dziełom literatury właśnie dzięki temu, że wykorzystując schematy fabularyzacyjne, „konkretny ciąg zdarzeń uczymy się widzieć *jako* tragiczny, *jako* komiczny itd.” – tak więc „to samo dzieło może być wspaniałą książką historyczną i znakomitą powieścią”¹⁹. W takim przypadku następuje – by użyć znanych słów romantycznego poety Samuela Taylora Coleridge’a – tymczasowe „zawieszenie niewiary” (*suspension of disbelief*) czytelnika, który zawierza głosowi narratora i pozwala mu się prowadzić. Oddziaływanie to działa w obie strony: bohaterowie dzieł historycznych („wielcy ludzie” lub na przykład grupy narodowe) zachowują się podobnie jak postaci fikcyjne, zaś postaci fikcyjne zachowują się tak, jakby były prawdziwe. Wpływ historii na fikcję wyraża się także w przedstawianiu wydarzeń wyobrażonych w taki sposób, jak gdyby miały miejsce rzeczywistości. Opowieść fikcyjna oferuje czytelnikowi zapis wydarzeń mieszczących się w granicach prawdopodobieństwa przy założeniu „zawieszenia niewiary”, przedstawia wizję przeszłości taką, jaka „mogła się być zdarzyć”, zważywszy na to, że rzeczywista przeszłość pełna jest rozmaitych niezrealizowanych możliwości²⁰.

Zasadniczą różnicą pomiędzy fikcją historyczną a historią w rozumieniu naukowym są jednak ich cele. Zadaniem historii jest dostarczenie odpowiedzi na pytanie: „Co się wydarzyło?” – podanie możliwie dokładnie okoliczności wydarzeń,

¹⁴ K. Simms, *Paul Ricoeur*. Londyn i Nowy Jork: Routledge, 2003, s. 2.

¹⁵ P. Ricoeur, *Czas i opowieść, tom 1: Intryga i historyczna opowieść*. Tłum. M. Frankiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 221.

¹⁶ *Ibid.*, s. 222.

¹⁷ *Ibid.*, s. 223.

¹⁸ P. Ricoeur, *Czas i opowieść, tom 3: Czas opowiadany*. Tłum. U. Zbrzeźniak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 263.

¹⁹ *Ibid.*, s. 270.

²⁰ K. Simms, *Paul Ricoeur*, s. 98.

wymienienie osób biorących w nich udział, często również próby odpowiedzi na pytania, dlaczego coś się stało i co z tego dalej wynikło. Fikcja literacka oparta na historii „pozwała narratorowi wnikać do umysłów postaci”, które – szczególnie w przypadku narratora wszechwiedzącego – są dla niego całkowicie „przezroczyście”²¹. W tym względzie Hayden White zgadza się w pełni z opinią Ricoeura; jak powiedział podczas wykładu w Columbia University 23 marca 2005 roku: „Historia opowiada co się stało, fikcja historyczna – jakie to uczucie”²².

Ponieważ treścią niniejszej książki ma być kulturowo-literackie – a więc zasadniczo fikcyjne – funkcjonowanie postaci królowej Wiktorii, zasadne wydaje się skierowanie baczniejszej uwagi na komponentę literacką dzieł inspirowanych wydarzeniami historycznymi. Z pomocą przychodzi tu ponownie Paul Ricoeur, który odwołuje się do pracy *The Anatomy of Criticism* Northrope’a Frye’a, która *nota bene* wcześniej natchnęła również Haydena White’a. Frye przedstawia w niej swoją koncepcję usystematyzowanej teorii archetypów. Koncepcja zastosowania archetypów w krytyce literackiej wywodzi się z dwóch źródeł: antropologicznego i psychoanalitycznego. Praprzodkiem tego rodzaju podejścia do mitologii jest bez wątpienia słynna praca Jamesa G. Frazera *Złota gałąź* (1890), w której autor stara się prześledzić kulturową obecność mitów łączących koncepcję śmierci i odrodzenia ze zmiennością pór roku i kultami agrarnymi. Połączenie tematyki archetypów mitycznych z niematerialnym obszarem kultury jest dziełem Carla Gustava Junga, który sytuował archetypy w niedostępnej części ludzkiej psychiki zwanej nieświadomością. Postulując istnienie nieświadomości zbiorowej, a więc obszaru kulturowego istnienia najbardziej pierwotnych symboli, Jung dopuszczał możliwość dynamicznych zależności występujących pomiędzy człowiekiem a kulturą, w której żyje. Northrop Frye dostrzega niedoskonałości tych dwóch teorii i zwraca na nie uwagę w swoich pracach. Poddaje w wątpliwość rytualną naturę obrzędów rolniczych opisanych przez Frazera, widząc w nich przejawy działania nieświadomego. Z drugiej strony, Frye odrzuca możliwość studiowania Jungowskiej „nieświadomości zbiorowej”, twierdząc, że jako niedostępna empirycznie nie może być przedmiotem systematycznych badań. Nie mogąc odpowiedzieć na pytanie o pochodzenie archetypów, skupia się więc na ich funkcjonowaniu.

Ricoeur zaznacza, że teoria modeli (*theory of modes*) Frye’a, opierająca się na mocy i sposobach działania bohatera, występuje zasadniczo w dwóch wariantach: tragicznym i komicznym. Istotą tragedii jest odizolowanie bohatera od społeczeństwa, podczas gdy w modelu komicznym główną treścią jest jego reintegracja ze społeczeństwem²³. Opowieść tragiczna – w zależności od tego, czy dany bohater dysponuje siłą większą, równą lub mniejszą niż docelowy czytelnik – może więc mieć postać dionizyjskiego mitu o umierającym bogu; legendy o zgonie bohatera

²¹ Ibid., s. 92.

²² H. White, *The Future of Utopia in History: Literary and Cultural Modernism*. Wykład z 23 marca 2005, Columbia University: http://www.columbia.edu/cu/news/media/05/342_future_utopia_history/index.html (08.10.2010).

²³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść, tom 2: Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Tłum. J. Jakubowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 30.

lub męczennika śmiertelnego, lecz przewyższającego swymi przymiotami większość ludzi (jak król Artur); opisowi upadku szlachetnego człowieka obciążonego tragiczną winą (jak np. Otello); relacji o klęsce bohatera obdarzonego patosem lecz często opętanego jakąś obsesją (jak Hamlet czy Faust); aż po zabicie kozła ofiarnego o niskim statusie, wywodzącego się z greckiej idei *pharmakos*, czyli ofiary prześlągalnej (tego typu postacią jest np. K. w *Procesie* Kafki).

Analogicznie – w odniesieniu do mocy bohatera – można przedstawić modele komiczne, dążące do przedstawienia motywów wzrostu, odkupienia i wyzwolenia. I tak, naprzeciw tragicznych mitów dionizyjskich Frye umiejscawia mity apollińskie, których treścią jest apoteoza półboskiego bohatera (np. Herkulesa) po pomyślnym odbyciu przez niego szeregu prób. W kolumnie obejmującej opowieści cudowne mamy po stronie komicznej do czynienia z nurtem pastoralnym bądź idyllicznym. Odpowiednikiem upadku bohatera ze względu na *hamartia* (tragiczny błąd) będzie, po stronie modeli komicznych, wyniesienie szlachetnej postaci do godności i bogactwa po pokonaniu przez nią przeciwności losu (przykładem może być szekspirowski Prospero). Na poziomie „pospolitego naśladowania” (*low mimetic*) tryumf bohatera zazwyczaj znamionuje szczęśliwe rozwiązanie intrygi miłosnej, zakończone obrzędem zaślubin. Na miejscu tragicznego kozła ofiarnego w wymiarze komedii pojawia się *pharmakos* wypędzony lub poddany grupowemu wyszydzeniu. Komizm staje się tutaj narzędziem kary, często zbliżającym się w swojej gwałtowności i dzikości do samosądu (takim typem *pharmakos* są Shylock i Tartuffe).

Northrop Frye dzieli dodatkowo modele tragiczny i komiczny na podkategorie, otrzymując podział na gatunki komiczne (komedię i romans) oraz tragiczne (tragedię i satyrę), zastosowane później przez White’a w opisie typów piśmiennictwa historycznego. Układ tych gatunków odpowiada również mitycznemu cyklowi narodzin – tryumfu – schyłku i śmierci, w swojej najbardziej pierwotnej formie wzorowanemu na kole pór roku obecnym w *Złotej gałęzi* Frazera. Komedia, opowiadająca o odrodzeniu bohatera, łączyłaby się symbolicznie z wiosną. Lato, stanowiące szczytowy punkt roku, miałoby w tym układzie wspólny mianownik z gatunkiem eposu bądź romansu, które zawierają w sobie element wyniesienia i tryumfu. Jesień, w ujęciu Frye’a, łączy się z tragedią swoim nieuchronnym dążeniem do upadku i zamierania. Satyra, jako forma „mroczna” i cechująca się pozbawionym złudzeń szyderstwem z trzech pozostałych, łączyłaby się symbolicznie z okresem zimy. Następuje powrót chaosu, a bohater zostaje ostatecznie pokonany – jak można sądzić po to, aby w następnym roku zainicjować kolejny cykl.

Analizując dzieło Frye’a, Ricoeur podkreśla znaczenie dwóch prawidłowości. Pierwszą z nich jest obecna w kulturze Zachodu tendencja do przemieszczania punktu ciężkości z góry w dół, od boskości do ironii. Drugą jest zaimplikowana cykliczność, czyli przekonanie, że „ironia, w taki czy inny sposób, prowadzi [z powrotem] do mitu”²⁴. Uzupełnieniem teorii modeli jest teoria symboli, a zwłaszcza roli symbolu literackiego jako archetypu – z założeniem, że symbol

²⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, tom 3, s. 32.

„jest taką strukturą, w której ukierunkowanie »do wewnątrz« przeważa nad ukierunkowaniem »na zewnątrz«, właściwym dla znaków o charakterze realistycznym i ekstrawertycznym”²⁵. Chodzi tu przede wszystkim o powtarzalność form werbalnych, znaną również pod nazwą intertekstualności, czyli o to, co Ricoeur nazywa „schematyzmem wynikającym z nawarstwiania się tradycji”²⁶.

Metodologia Frye’a wydaje mi się istotna z jeszcze jednego względu. Sprowadzając przekrój przez rozmaite poziomy twórczości ludzkiej, teoretyk zdaje się powstrzymywać od wydawania sądów wartościujących odnośnie omawianych przykładów. W sposobie swego funkcjonowania mit o Herkulesie nie różni się zasadniczo od komedii Iotrzykowskiej czy romansu Harlequina – kierują nimi te same zasady. Również nowe rodzaje sztuki, takie jak film, zostały przez niego potraktowane na równi z gatunkami okrzepłymi i cieszącymi się wielowiekową tradycją. Sam Frye przyznał w wywiadzie, że uważa film za „formę sztuki literacką *par excellence*, obdarzoną mocą przekazywania treści symbolicznych nieporównywalną z żadną inną sztuką w historii ludzkości”²⁷. Jest to szczególnie istotne przy tych fragmentach niniejszej pracy, które odnoszą się do dziewiętnastowiecznej i dzisiejszej kultury popularnej oraz do obecności w niej królowej Wiktorii. W pierwszej kolejności chciałabym skupić się na rodzaju przedstawień postaci królowej zakorzenionych najgłębiej w tradycyjnie pojmowanej historiografii, jak również obecnych najdłużej w brytyjskiej i zagranicznej kulturze popularnej – a mianowicie na wizerunkach Wiktorii jako uosobienia sprawowanej przez nią funkcji królewskiej, personifikacji Wielkiej Brytanii oraz Imperium Brytyjskiego. Obrazy te pochodzą będą zarówno z okresu życia samej władczyni, jak i z czasów późniejszych – a również będą one dziełem tak zwolenników jak i przeciwników nie tylko samej monarchini, lecz przede wszystkim uosobianego przez nią państwa, ustroju i międzynarodowej potęgi.

Życie króla lub królowej z konieczności jest funkcjonowaniem w obrębie mitu. Symbolika władzy i rytuały jej sprawowania odgrywają zasadniczą rolę w podtrzymywaniu tradycji państwowej tych krajów, w których obowiązującym ustrojem jest monarchia. Szczególnie widoczne jest to w społeczeństwach nowoczesnych, gdzie funkcje rzeczywistego sprawowania władzy zostały stopniowo oddelegowane na rząd i ministerstwa – teoretycznie działające w imieniu i z upoważnienia suwerena, ale w praktyce niemal dyktujące mu swoje warunki. Mit ciągłości linii dynastycznej wiąże kraj z odległą przeszłością, stanowiąc punkt oparcia dla tożsamości narodowej. W społeczeństwach medialnych, gdzie życie władców podlega nieustannemu oglądowi i ocenie ze strony środków masowego przekazu, istnienie rodziny królewskiej w przestrzeni publicznej coraz częściej – z lepszym lub gorszym skutkiem – sprowadza się do odgrywania roli przykładu moralności i „dobrego prowadzenia”.

²⁵ Ibid., s. 32–33.

²⁶ Ibid., s. 34.

²⁷ N. Frye, R. Denham (red.), *A World in a Grain of Sand: Twenty-Two Interviews with Northrop Frye*. Nowy Jork: Peter Lang, 1991, s. 47.

Wielka Brytania pod wieloma względami jest kwintesencją nowoczesnej monarchii. Władzę ustawodawczą pełni tam dwuizbowy Parlament – choć nominalnie suweren ma nad nim zwierzchnią rolę, a żadna ustawa nie wejdzie w życie bez jego podpisu. Władza wykonawcza znajduje się w rękach rządu utworzonego przez członków partii politycznej, która zwycięży w wyborach parlamentarnych – choć zgodnie z prawem zarówno premier, jak i poszczególni ministrowie są mianowani osobiście przez monarchę. Władzę sądowniczą sprawuje system niezależnych sądów – jednakowoż ferujących wyroki w imieniu Jej Królewskiej Mości. Mimo pozorów władzy, faktyczne funkcje króla bądź królowej – rozszerzone najczęściej na najważniejszych członków ich rodziny – są czysto reprezentacyjne. Przyjmowanie oficjalnych gości, odwiedzanie wszelkiego rodzaju instytucji i nadawanie tytułów za zasługi to główne zajęcia królowej.

Dzisiejszy układ, w którym dziedziczna głowa państwa stanowi bardziej symbol niż realny urząd, ukształtował się u zarania nowoczesności i był konsekwencją burzliwych zmian społecznych przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku, pogłębionych później przez epokę wiktoriańską. Rewolucja amerykańska, skierowana przeciwko słabemu i podupadającemu na zdrowiu królowi Jerzemu III, podkopała fundamenty władzy królewskiej, delegując realne podejmowanie decyzji w ręce ministrów. Rewolucja przemysłowa, która przekształciła Wielką Brytanię w najnowocześniejszą i najbogatszą gospodarkę ówczesnego świata, doprowadziła do wykształcenia się klasy średniej jako nowej – i coraz zamożniejszej – warstwy społecznej, zdolnej konkurować o wpływy z posiadającymi arystokratyczne tytuły obszarnikami ziemskimi. Ostatecznie rewolucja francuska 1789 roku nadała tej nowej klasie niebagatelne znaczenie polityczne, które odbiło się echem po całej Europie, ustalając nowy porządek społeczny.

Spadkobierczyni Jerzego III, jego wnuczka Wiktoria, obejmująca tron po trwającym kilkadziesiąt lat kryzysie dynastycznym, jako następczyni swoich dwóch niepopularnych stryjów musiała dostosować się do nowej rzeczywistości, o ile zależało jej na utrzymaniu monarchii jako systemu. Młoda i niedoświadczona osiemnastoletnia królowa zdała się na rady wytrawnych polityków, którzy pomogli jej stworzyć nowy wizerunek rodziny królewskiej. Wizerunek, który poddani Wiktorii gotowi byli zaakceptować i pokochać. Pomimo licznych błędów, których nie ustrzegła się królowa, ten obraz, wykreowany na początku jej panowania, stanowił dla niej źródło oparcia w czasach politycznych zawirowań. Wzmocnił poczucie patriotyzmu wśród Brytyjczyków, co ostatecznie znalazło wyraz w niezwykle hucznych obchodach pięćdziesiątej i sześćdziesiątej rocznicy panowania Wiktorii.

2. Zmierzch Hanowerczyków

Aby zrozumieć znaczenie, jakie dla historii Wielkiej Brytanii ma królowa Wiktoria, warto przyjrzeć się dynastii, w której przyszła na świat. Osiemnastoletnia Wiktoria wstąpiła na tron jako przedstawicielka domu panującego od