

# **„Fotoszopizacja” historii. Wizja XVI-wiecznej Anglii w serialu *The Tudors* – między faktami a fikcją**

**Ewa Kujawska-Lis, Andrzej Lis-Kujawski**  
**Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie**

## **Abstract**

Modern culture promotes the image of a beautiful, slim, sexy, scented, and depilated body (both female and male). Beautifying one's own or someone else's image is, however, by no means a modern invention. After all, Hans Holbein, appreciated for the realism of his portraits, presented the best assets of Anne of Cleves to please the taste of King Henry VIII. Presently, modern technology enables artists to intervene more radically into one's image than subtly emphasizing specific features by the painter in order to hide the less desired ones. In this paper we consider whether “photoshopping” (used here metaphorically as a means of improving on reality and beautifying it) falsifies history – whether the image of 16th-century England presented in the TV series *The Tudors* is consistent with historical sources, or whether it changes some historical facts to please the tastes of modern viewers.

**Keywords:** historical TV series, historical truth, beauty cult, reception, *The Tudors*

## Abstrakt

Kultura współczesna promuje wizerunek pięknego, szczupłego, seksownego, pachnącego i wydepilowanego ciała (kobiecego i męskiego). Upiększanie własnego czy czyjegoś wizerunku nie jest jednak wynalazkiem współczesnym. Wszak sam Hans Holbein, wielbiony za realizm swych portretów, malując Annę Kliwijską wydobyl jej największe atuty, by zadowolić gust króla Henryka VIII. Obecnie technologia pozwala na bardziej radykalne ingerencje w wizerunek niż subtelne uwypuklenie pewnych cech przez malarza, by zatuszować te mniej korzystne. W niniejszym artykule rozważamy, czy „fotoszopizacja” (termin użyty tu metaforycznie i odnoszący się do „poprawiania” i „upiększania” rzeczywistości) zafałszowuje historię – czy obraz XVI-wiecznej Anglii przedstawiony w serialu *Dynastia Tudorów* zgodny jest z przekazami historycznymi, czy też zmienia go, by zadowolić gusta współczesnej widowni.

**Słowa kluczowe:** serial historyczny, prawda historyczna, kult piękna, recepcja, *Dynastia Tudorów*, *The Tudors*

## 1. Wprowadzenie

Władcy, fundatorzy i mecenasi sztuki zwykli oczekiwać od artystów, że ci uwiecznią ich w korzystny sposób, dzięki czemu potomni zapamiętają ich jako pięknych, przystojnych i dobrze zbudowanych, a przynajmniej pozbawionych widocznych fizycznych mankamentów<sup>1</sup>. Trudno takie działania porównywać z wykorzystaniem współczesnego oprogramowania do obróbki obrazu, niemniej jednak idea upiększania rzeczywistości nie jest nowa, podobnie jak manipulowanie obrazem rzeczywistości. Dostępna obecnie technologia stworzyła dla takich pomysłów nieznane wcześniej możliwości realizacji. Powszechnym procederem jest poddawanie wizualnemu liftingowi gwiazd z okładek kolorowych magazynów czy też tuszowanie niedoskonałości w wizerunkach polityków

---

<sup>1</sup> Oczywiście istniały w sztuce okresy realizmu, jak choćby szkoła realizmu w malarstwie zapoczątkowana w drugiej połowie XIX wieku przez Gustave Courberta, która objęła wiele krajów europejskich. Często jednak sztuka sponsorowana przez mocodawców uzależniona była od ich wymagań.

i innych osób publicznych. Pojawiające się oznaki oporu wobec takich praktyk nie są jeszcze na tyle silne, aby zatrzymać ten proceder.

Estetyzacja, której jednym z przejawów jest promowanie tego, co piękne i „upiększanie” tego, co przeciętne, „w naszych czasach stała się (...) dominującą tendencją, pewną funkcjonalną regułą kulturotwórczą” (Guzowska 2015, 57–58). Estetyka przestała być jedynie wiedzą o pięknie i sztuce, stała się „momentem realności”. Estetyzacja znosi podziały między sztuką a życiem codziennym, dotyczy niemal wszystkich dziedzin ponowoczesnego świata i tematyzuje niemal wszystkie spostrzeżenia: zmysłowe, duchowe, codzienne, wysublimowane, potoczne, artystyczne (Guzowska 2015, 58). Zatarcie granicy między prawdą a symulacją możliwe dzięki nowym technologiom i mediom oraz promowanie przez środki masowego przekazu nowego wzorca *homo aestheticus* sprawiły, że „estetyzacja dokonuje się wszędzie poczynawszy od *stylingu* ciała, aż po estetyczną spirytualizację psychiki” (Guzowska 2015, 64). Człowiek estetyczny, to – między innymi – człowiek zmysłowy i hedonistyczny (Welsch 2005, 39), a estetyzacja powierzchowna przejawia się – między innymi – w takim kształtowaniu otoczenia (w tym wydarzeń kulturalnych), by mogło stać się przedmiotem przeżycia i rozrywki (Welsch 2005, 10).<sup>2</sup> Estetyzacja powierzchowna to tendencja do nadawania rzeczywistości ładnego wyglądu. Estetyzacja tego typu ma znaczenie ekonomiczne, gdyż produkty wyrafinowane estetycznie lepiej się sprzedają. Chcemy się zastanowić, w jaki sposób kształtowany jest produkt, jakim jest serial o tematyce historycznej, by dostarczyć widzom rozrywki, zapewniając jednocześnie przeżycie estetyczne, i jak tego typu estetyzacja wpływa na przedstawienie rzeczywistości historycznej.

Przedmiotem naszych rozważań uczyniliśmy serial *The Tudors* (*Dynastia Tudorów*), produkcję amerykańsko-brytyjsko-irlandzko-kanadyjską, do której scenariusz napisał Michael Hirst. Premiera serialu miała miejsce 1 kwietnia 2007 roku, a ostatni, czwarty sezon zakończył się 20 czerwca 2010 roku. Hirst nie ukrywał, że swobodnie potraktował historię dynastii Tudorów. Mylący może być już sam tytuł (w obu wersjach językowych, choć w przypadku wersji polskiej dodanie słowa „dynastia” bardziej to uwypukla), ponieważ serial ogranicza się do okresu panowania Henryka VIII, od objęcia przez niego tronu. Dla autora serialu wierność realiom historycznym nie była priorytetem – jak mówił sam Hirst, producent oczekiwał od niego stworzenia widowiska rozrywkowego

---

<sup>2</sup> Welsch wyróżnia także estetyzację głęboką, czyli uestetycznianie rzeczywistości materialnej przez nowe technologie (np. symulacje komputerowe), rzeczywistości społecznej przez media oraz rzeczywistości podmiotowej przez autostylizację.

w rodzaju opery mydlanej<sup>3</sup>, a nie serialu historycznego. Zamówiono u niego produkt, który widz będzie chciał oglądać i to właśnie zamierzał dać widzom twórca serialu. Takie podejście doprowadziło do powstania produkcji, którą można byłoby nazwać „fikcją historyczną” (ang. *historical fiction*).

Jak każdy wytwór kultury (czy będzie to tekst literacki – powieść historyczna, czy film), serial nie musi wiernie odwzorowywać rzeczywistości, co więcej – jest to niemożliwe. Utwór o tematyce historycznej jest zawsze połączeniem elementów fikcyjnych i tych, które mają rekonstruować rzeczywistość historyczną (szczególnie nastrój epoki). Fabularność narzuca określone ograniczenia, a rzeczywistość pokazana na ekranie czy w utworze literackim jest rzeczywistością fikcyjną. Może się ona jednak zbliżać bądź oddalać od faktów historycznych. Jak podkreśla György Lukács, w powieści historycznej nie chodzi o to, by szczegółowo opowiedzieć wielkie wydarzenia historyczne, lecz żeby umożliwić czytelnikom doświadczenia motywacji społecznej i indywidualnej, która sprawiła, że ludzie myśleli, czuli i zachowywali się w określony sposób w rzeczywistości historycznej (1962, 63). Chodzi o to, w jaki sposób za pomocą środków artystycznych, utwór pokazuje okoliczności historyczne i choć twórca powieści historycznej dokonuje zawsze jedynie pewnej rekonstrukcji rzeczywistości (wszak wszystkie dialogi są fikcyjne, wiele wydarzeń jest wytworem jego wyobraźni), to rekonstrukcja ta nie powinna być sprzeczna z udokumentowanymi faktami. Jednym z wyznaczników „autentyczności” powieści historycznej jest odpowiednia charakterystyka postaci. Odwołując się do powieści historycznych Sir Waltera Scotta, Lukács podkreśla, że autor ten stworzył autentyczne postacie, ponieważ unikał ich romantyzacji, a historyczna wierność w jego powieściach polegała na autentyczności psychologicznej postaci w wymiarze historycznym (1962, 60).

Serial historyczny, podobnie jak powieść historyczna, prowokuje do stawiania pytań o relację między fikcjonalnym przedstawieniem przeszłości a faktami i realiami historycznymi. Nie jest to bynajmniej współczesny dylemat – od pojawienia się powieści historycznej w XVIII wieku, w której wydarzenia historyczne nie były jedynie tłem, a główną osią tematyczną, historycy wskazywali, iż w powieściach tych fakty historyczne nie zawsze były przedstawiane dokładnie i często tworzyły zniekształcone wyobrażenia na temat przeszłości. Jednym z głównych problemów jest pogodzenie autonomii fikcyjnego

---

<sup>3</sup> Naturalnie doskonale zdajemy sobie sprawę z różnicy genologicznej między serialem historycznym a operą mydlaną. Przytaczamy tu jedynie słowa z wywiadu udzielonego przez reżysera, który sam dość swobodnie posługuje się terminem „soap opera” w stosunku do swego serialu.

świata z uznaniem, że powieść stanowi przedstawienie rzeczywistości pozatekstowej (Murthy 2014, xii). Współcześnie twórcy utworów literackich czy filmowych o tematyce historycznej dość swobodnie traktują rzeczywistość historyczną, gdyż ich dzieła nie są źródłem wiedzy historycznej. Dlatego często się zdarza, że autorzy odwzorowują atmosferę danego okresu historycznego, natomiast zmieniają kolejność historycznych wydarzeń, pomijają niektóre, uwypuklają inne dla lepszego efektu dramatycznego. Jerome de Groot w swym studium poświęconym powieści historycznej (*The Historical Novel*, 2010) nie tylko analizuje jej rozwój począwszy od powieści gotyckich, przez „klasyczne” powieści historyczne Sir Waltera Scotta, aż po postmodernistyczne teksty Johna Fowlesa i Umberto Eco, lecz wskazuje też jak zmieniała się relacja między fikcyjnym przedstawieniem a rzeczywistością.

O ile XVIII i XIX-wieczna powieść historyczna opierała się na mimetycznym przedstawieniu historycznej rzeczywistości (zakładano, że fikcjonalne przedstawienie rzeczywistości historycznej musi być „wierne” rzeczywistości pozatekstowej<sup>4</sup>), to eksperymentalna powieść modernistyczna miała za zadanie pochwycić znaczenie życia w całej swej złożoności dla jednostki. Znaczenie to wyłaniało się poprzez percepcję, zatem ważniejsze było przefiltrowanie faktów przez indywidualną świadomość, co prowadziło do konfliktu między subiektywnością a obiektywnym przedstawianiem rzeczywistości pozatekstowej. Z kolei powieść postmodernistyczna dekonstruuje prawdę, pokazuje mnogie światy, opiera się na heteroglosji, gdzie rzeczywistość jest dyskursywna i może być konstruowana na różne sposoby.

Konfrontacja różnych światów prowadzi do „skandalu ontologicznego”, gdy zacierają się granice między światami, gdy postać autentyczna (ze świata pozatekstowego) umieszczona zostaje w świecie fikcyjnym i wchodzi w interakcje z postaciami fikcyjnymi, lub gdy dwie postacie autentyczne umieszczone są w fikcyjnym świecie, gdzie dochodzi do fikcyjnych interakcji między nimi (McHale 2003, 85). Założenia realizmu, iż powieść ma imitować rzeczywistość, czyli unikać idealizacji i upiększania tego, co piękne nie jest (Cuddon 1992, 773), a powieść historyczna rekonstruować nastrój epoki, zostały zakwestionowane przez modernizm i postmodernizm, które postulują pluralizm i subiektywność (również, jeśli chodzi o historiografię, sprawiając, że proces dokumentowania faktów staje się selektywny i subiektywny). Prowadzi to do szeregu pytań: skoro każdy wytwór kultury (utwór literacki, film, serial) jest fikcyjny, to czy fikcyjne przedstawienie

---

<sup>4</sup> Prowadzi to do wytworzenia przez czytelników przekonania, że to, o czym czytają w powieści historycznej jest rzeczywiste i autentyczne (*authentic fallacy*).

historii może być wierne? Jeśli tak, to wierne czemu: opisom historycznym, które same w sobie mogą być subiektywne? Czy możliwe jest obiektywne przedstawienie historii w formie fikcyjnej? Czy forma, w jakiej przedstawione są wydarzenia historyczne determinuje percepcję rzeczywistości historycznej? O ile w powieści realistycznej, czy szerzej w sztuce opierającej się o realizm, elementy fikcyjne nie powinny stać w sprzeczności z oficjalnymi zapisami i udokumentowanymi faktami historycznymi, to w erze postmodernizmu fikcjonalność i historia jednocześnie się przecinają, jak i rozchodzą. Fakty historyczne są reinterpretowane, „oficjalna” historia podważana, wprowadzany jest pluralistyczny ogląd wydarzeń. Identyfikacja znaczącego i znaczonego zostaje zakwestionowana. Pamiętać jednak należy, że w postmodernistycznym świecie każde działanie jest motywowane. Zakładać zatem można, że konkretne przedstawienie historii motywowane jest konkretnymi przesłankami.

Omawiając *The Tudors* w tym kontekście skupimy się głównie na dwóch planach: na wąsko rozumianej warstwie estetycznej, czyli wizualnej serialu, oraz na fabule, pokazując, jak twórcy konsekwentnie upiększali postacie i zmieniali realia, tworząc produkt, który poddany został „fotoszopizacji”. Terminu „fotoszopizacja” używamy w wymiarze metaforycznym. Photoshop oczywiście nie służy do obróbki filmów (plików wideo) w postprodukcji. Przywołujemy ten powszechnie stosowany program do obróbki plików graficznych, żeby wskazać tendencje do „poprawiania” i „upiększania” przekazu i obrazu. Nie są one bynajmniej niemotywowane. Wręcz przeciwnie – zabiegi stosowane dla uatrakcyjnienia przekazu mają na celu stworzenie widowiska, które przyciągnie jak największą liczbę widzów (zatem jest to ekonomicznie motywowana estetyzacja powierzchowna). Stąd unikamy terminu „fotoszopowanie”, który odnosiłby się do pracy z grafiką, a nacisk kładziemy na komercjalizację wypływającą z estetyzacji, stąd neologizm „fotoszopizacja”. W swoich poszukiwaniach postaramy się odpowiedzieć na dwa ważne dla recepcji serialu pytania:

- Czy „fotoszopizacja” zafałszowuje historię pokazaną w serialu?
- Czy obraz XVI-wiecznej Anglii przedstawiony w serialu *The Tudors* jest zgodny z przekazami historycznymi, czy też został on zmieniony, by zadowolić gusta współczesnej widowni?

Nie jest naszym celem krytyka twórców serialu, gdyż w epoce postmodernizmu dekonstrukcja rzeczywistości (także historycznej) jest pełnoprawną częścią kultury, lecz pokazanie, jakimi środkami osiągnęli swój – jasno sprecyzowany – cel: stworzenie produkcji rozrywkowej, która jednak reklamowana jest jako serial historyczny, a to (mimo wszystko) sugeruje zgodność (do pewnego stopnia) z historycznymi faktami i realiami.

## 2. „Fotoszopizacja” serialu – jak upiększyć historię?

Pod pojęciem „fotoszopizacji” rozumiemy hiperrealne upiększenie przekazu oraz manipulację faktami, przez co przekaz oddala się (przynajmniej częściowo) od rzeczywistości historycznej, którą ma przedstawiać, stając się do pewnego stopnia wirtualną konstrukcją, tworzącą własną rzeczywistość. Pojęcie hiperrzeczywistości wprowadził Jean Baudrillard, według którego jest to rzeczywistość bardziej rzeczywista od samej rzeczywistości – efekt zastąpienia rzeczywistości jej znakami (2005). Hiperrzeczywistość to stan, w którym następuje implozja tego, co „rzeczywiste” i tego, co wyobrażone.<sup>5</sup> Koncepcję tę rozwinął Umberto Eco, według którego jest to realistyczna fabrykacja, prowadząca do stworzenia czegoś lepszego niż rzeczywistość – bardziej ekscytującego, piękniejszego, interesującego niż to, co ma miejsce w prawdziwym życiu. Hiperrzeczywistość to wytworzenie absolutnej podróbki (*the absolute fake*), gdzie zacierają się granice między zabawą a iluzją, to substytut rzeczywistości – coś bardziej rzeczywistego niż rzeczywistość (Eco 1986, 8). Eco uważa, że informacje historyczne muszą przyjąć nowe wcielenie (reinkarnacja), by mogły zostać zaabsorbowane. Innymi słowy, jeśli coś ma konotować rzeczywistość, musi wydawać się rzeczywiste. To, co „całkowicie realne” staje się „całkowitą podróbką” (Eco 1986, 7). Hiperrzeczywistość to coś „więcej”, coś, co pokazuje lepszą „rzeczywistość” – to imitacje, które nie odwzorowują rzeczywistości, lecz ją poprawiają i ulepszają.

Zastanawiać się można, dlaczego serial zastępuje realną rzeczywistość (w zakresie, w jakim można ją zrekonstruować z przekazów historycznych) obrazem wyidealizowanym. Można odwołać się tu do poglądów Guya Deborda, według którego wszelka ludzka działalność to towar, a skoro tak, to musi być skonsumowany: realny świat zastępowany jest jego obrazami i spektaklami, które są bardziej autentyczne niż rzeczywistość, a „spektakl stanowi obecnie *model* społecznie dominującego życia” (1998, 12). Jeśli urealnimy obraz (pokażemy widzom obraz bardziej realny niż rzeczywistość), wówczas odrealnimy rzeczywistość. Spektakl w miejsce autentycznych przeżyć proponuje pseudowydarzenia: „W rezultacie zastąpienia realnego świata jego obrazami i spektaklami, te ostatnie są bardziej autentyczne dla jednostek niż realność” (Ogonowska 2012, 18). W przypadku serialu historycznego za pośrednictwem obrazów wykreowana jest rzeczywistość, która

---

<sup>5</sup> Według Baudrillarda hiperrzeczywistość ma miejsce wówczas, gdy następuje jej całkowite „rozłączenie” z rzeczywistością. W naszym tekście używamy tego pojęcia w rozumieniu Umberto Eco.

dla odbiorcy staje się realna, której zadaniem jest dostarczenie rozrywki, ale jednocześnie pasywne podporządkowanie odbiorcy.

Posługując się nazwą znanego programu do obróbki grafiki jako metaforą takiego podejścia, poprzez analogię do jego funkcji, czy raczej narzędzi, wyodrębniliśmy zabiegi, którymi posłużył się scenarzysta i producent, a także cały sztab filmowy, aby stworzyć serial o cechach przekazu hiperrealnego – czegoś, co stanowi substytut rzeczywistości (takiej, jaką można by zrekonstruować z przekazów historycznych). Pierwszym takim zabiegiem było uproszczenie i dramatyzacja niektórych faktów pokazanych w serialu. Drugim elementem „fotoszopizacji” było kreowanie zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca. W końcu trzecim i najbardziej rzucającym się w oczy sposobem uzyskania zakładanego efektu była manipulacja wizerunkiem przedstawianych postaci,<sup>6</sup> polegająca przede wszystkim na ich seksualizacji oraz podnoszeniu atrakcyjności fizycznej. Dwa pierwsze narzędzia odnoszą się do planu fabularnego, trzecie do warstwy estetycznej.

### **Narzędzie 1. Uproszczenie i dramatyzacja faktów historycznych**

Przykładem uproszczenia faktów historycznych jest sposób przedstawienia w serialu rodu Henryka VIII. Historyczny król miał dwie siostry. Młodsza z nich, Maria Tudor (1496–1533) poślubiła początkowo francuskiego króla Ludwika XII (w 1514 r.), a po jego śmierci Charlesa Brandona, księcia Suffolk (Wagner i Walters Schmid 2012, 1110). Ich najstarsza córka była matką Lady Jane Grey, późniejszej „dziewięciodniowej królowej”. Starsza siostra króla, Małgorzata Tudor (1489–1541) została żoną króla Szkotów Jakuba IV i babką Marii, królowej Szkotów (Wagner i Walters Schmid 2012, 1108). Oba te wątki są ważne z punktu widzenia powiązań dynastycznych oraz zdarzeń historycznych. Widz serialu przez cały czas jest przekonany, że Henryk VIII miał tylko jedną młodszą siostrę – Małgorzatę. Autor scenariusza zdecydował się na zabieg „wycięcia” jednej siostry, aby uniknąć nieporozumień i mylenia przez widza siostry króla Marii Tudor i jego córki, Marii I Tudor. Ze względu na zbieżność imion, zdecydowano, że prościej będzie

---

<sup>6</sup> Odnosimy się tu do wizerunku postaci przedstawionych w różnych źródłach historycznych. Portrety, wspomnienia, zapiski historyczne pozwalają z dużą dozą prawdopodobieństwa zrekonstruować wizerunek poszczególnych postaci historycznych, choć w kontekście współczesnego podejścia do historii i historiografii są to źródła o charakterze subiektywnym. Niemniej jednak podobieństwo przedstawienia określonych postaci historycznych w różnych źródłach pozwala na ustalenie pewnych faktów.



jako siostrę zostawić Małgorzatę, by odróżnić ją od córki – Marii. Niemniej jednak jedyna serialowa siostra Henryka posiada życiorys bardzo podobny do historycznej młodszej siostry króla oraz imię historycznej siostry starszej. Choć uznać można, że łączenie postaci w jedną (czy zabieg odwrotny: mnożenie postaci) to obecnie standard fabularny, zastanowić się można, czy jest to konieczne i uzasadnione w serialu, który w założeniu rekonstruować ma fakty historyczne (a te akurat fakty są dobrze udokumentowane).

W związku z tym, że historyczny król Ludwik XII nie żył już w czasie, w którym toczy się akcja *The Tudors* (od ok. 1518 r.), autor scenariusza w sezonie 1 wysłał jedyną serialową siostrę Henryka VIII do Portugalii, żeby tam poślubiła starego króla. W serialu nie do końca wiadomo, kim on jest. Postać ta może być luźno wzorowana na królu Manuelu I Szczęśliwym, który w roku 1518 szukał trzeciej żony i znalazł ją w osobie Eleonory Habsburg, która była nieco wcześniej narzeczoną Henryka VIII, ten jednak wybrał ostatecznie jej ciotkę Katarzynę Aragońską. Manuel I nigdy jednak nie poślubił żadnej siostry Henryka VIII. Jest to dobra ilustracja swobodnego podejścia Hirsta do faktów historycznych w dążeniu do stworzenia tego, czego od niego oczekiwano: historycznej „opery mydlanej”, jak to ujął.

Przy okazji przykład ten pokazuje stosunek do inteligencji i zdolności poznawczych widza. Twórcy serialu nie liczą się z tym, że w dobie wszechobecnego dostępu do Internetu i szybkiej możliwości weryfikacji danych, dociekliwym widzom zdarza się oglądać serial, sprawdzając równocześnie fakty historyczne w różnych źródłach. Serial nie jest skierowany do historyka czy widza dociekliwego. Jego główną funkcją jest funkcja rozrywkowa, stąd niuanse historyczne schodzą na dalszy plan. Przejawia się tu w pełni koncepcja społeczeństwa spektaklu Deborda. Jak wskazuje Agnieszka Ogonowska omawiając idee Deborda, „Spektakle nie dopuszczają u odbiorcy głębszej refleksji, nie pozostawiają mu miejsca na żadne komentarze, dopowiedzenia lub weryfikowanie prawdy” (2012, 21). Widz *The Tudors* ma pasywnie oglądać wykreowany dla niego świat XVI-wiecznej Anglii i wierzyć, że to co widzi jest prawdą.

Inne przykłady swobody narracyjnej wprowadzonej w serialu to losy syna Henryka VIII, Henryka FitzRoya (ur. w roku 1519). To jedyne nieślubne dziecko, które zostało przez króla uznane (otrzymał tytuł księcia Richmond oraz księcia Somerset), w serialu umiera przedwcześnie na „angielskie poty”. Dzięki temu zostaje usunięty z drogi jako potencjalny pretendent do sukcesji, co uzasadniać ma obsesję króla na punkcie spłodzenia męskiego potomka. Tymczasem historyczny Henryk żył aż do roku 1536, wystarczająco długo, by być świadkiem egzekucji Anny Boleyn (był obecny w Tower jako wystannik króla) i zawrzeć związek małżeński (w roku 1533 ożenił się Marią Howard, wzmacniając

tym samym swą pozycję, gdyż rodzina Howardów była potężnym rodem) (Wagner i Walters Schmid 2012, 462). W tym przypadku można uznać, że manipulacja ta ma na celu wzmocnienie portretu psychologicznego króla i „uwiarygodnia” jego zachowanie.

Podobnym przykładem przeinaczenia faktów historycznych może być scena, w której Henryk VIII poznaje Katarzynę Parr. W serialu jej mąż jeszcze żyje, tymczasem historyczna Katarzyna Parr pojawiła się na dworze królewskim dopiero po śmierci małżonka. Jak twierdzi jej biografka Elizabeth Norton, Katarzyna zawsze dbała o swoją reputację i jest mało prawdopodobne, żeby wdała się z kimkolwiek w romans przed śmiercią męża, Lorda Latimera. Choć już na początku roku 1543 była zakochana w Tomaszu Seymourze, nie było mowy o romansie i dopiero po śmierci Henryka w 1547 roku, napisała, że w końcu jest całkowicie wolna, by się z nim związać. W tym samym czasie, gdy Katarzyna już kochała Seymoura, zadurzył się w niej Henryk, ale małżeństwo zaproponował dopiero po śmierci jej męża, choć dokładna data nie jest znana (Norton 2011). W serialu pokazana jest jako mniej wierna więzom małżeńskim. Swobodne obyczaje zdają się być dominującą cechą Anglii Tudorów, co zapewne podyktowane było chęcią zainteresowania widzów: zdrada i niewierność przyciągają bardziej niż posłuszeństwo małżeńskie.

To tylko niektóre przykłady nieścisłości historycznych w serialu. Wśród nich są naprawdę poważne odstępstwa od faktów, jak i mniej ważne szczegóły. Niewątpliwie jednak mają one wspólny cel, jakim jest albo uproszczenie odbioru serialu przez widza albo dodatkowa dramatyzacja rzeczywistych wydarzeń, by uatrakcyjnić widowisko. Produkcja rozrywkowa nie musi być zgodna z przekazami historycznymi, można jednak nie tracąc na atrakcyjności ograniczyć odbieganie od udokumentowanych faktów historycznych.

Dramatyzację faktów historycznych w serialu osiągnięto także przez „kompresję czasu”. Oglądający serial widz ma wrażenie szybkości i ciągłości zdarzeń. Dla przykładu – w rzeczywistości od czasu, kiedy Henryk VIII poznał Annę Boleyn do ich ślubu minęło co najmniej 7 lat (Weir 1992, 339), wypełnionych staraniami króla o unieważnienie związku z Katarzyną Aragońską. Oglądający serial widz może mieć wrażenie, że trwało to nie więcej niż rok. Kompresja czasu w produkcjach telewizyjnych i filmowych jest nieunikniona i jest normalnym zabiegiem. Wszak wydarzenia przedstawione w serialu nie dzieją się w czasie rzeczywistym. Istnieją natomiast możliwości, by zwrócić uwagę widza na upływający czas: można wprowadzić daty do dialogów między postaciami, można skorzystać z kanału wizualno-werbalnego przekazu i zaprezentować na różne sposoby daty na ekranie.

W *The Tudors* sposób przedstawienia upływającego czasu wpływa na jego skróconą bądź wydłużoną recepcję przez widza. Czas ekranowy „przyznany” danym wydarzeniom

implikuje, jak długo, czy krótko trwały. Ze względu na ilość czasu i scen poświęconych Henrykowi i Annie Boleyn, widz może odnieść wrażenie, że małżeństwo to było stosunkowo długotrwałym związkiem, podczas gdy od ślubu do ścięcia królowej upłynęły zaledwie 3 lata. Manipulowanie odbiorem czasu przez widza jest dobrym sposobem na dramatyzację zdarzeń – „nudne” partie historii są skracane, a „ciekawe” wydłużane, przez co przekaz jest bardziej atrakcyjny, a akcja wartka, bo wypełniona atrakcyjnymi z punktu widzenia odbiorcy zdarzeniami. Warto zatem wspomnieć o właściwych proporcjach czasowych związków małżeńskich Henryka. Od jego ślubu do rozvodu z Katarzyną Aragońską upłynęły 24 lata, nieomal połowa życia króla. Dla porównania – pozostałych pięć małżeństw zajęło zaledwie 10 i pół roku. Małżeństwa z Anną Boleyn i Katarzyną Parr trwały po 3 i pół roku, związki z Joanną Seymour i Katarzyną Howard po 18 miesięcy, a małżeństwo z Anną Kliwijską zaledwie 6 miesięcy. Widz serialu uzyskuje zniekształcony pogląd na temat tych proporcji, głównie przez eksponowanie wątku związku miłosnego i małżeńskiego z Anną Boleyn.

## Narzędzie 2. Kreowanie faktów „historycznych”

W tworzeniu dzieła z gatunku fikcji historycznej (czy jak powiedział Hirst historycznej „opery mydlanej”) uproszczenie i dramatyzacja, nawet poparte odpowiednią kompresją czasu, mogą nie wystarczyć, by stworzyć atrakcyjne i wciągające widza widowisko. Kolejnym narzędziem jest zatem tworzenie nowych „faktów”, pasujących do fabuły, za to bardziej sensacyjnych i poruszających niż te, które rzeczywiście miały miejsce. Przykładem takiego dążenia do hiperrealnego przekazu (bardziej ekscytującego, bardziej przerażającego, jak ujął to Eco) jest scena fikcyjnego zamachu na Annę Boleyn. Takie zdarzenie nigdy nie miało miejsca. Hirst postanowił wprowadzić je do serialu jako „dowód”, jak bardzo Anglicy nienawidzili Anny Boleyn (Gates 2008). Wplecenie takiego wątku jest dobrym przykładem dążenia do stworzenia maksymalnie udratycznionej i sensacyjnej opowieści, nie tylko wciągającej widza, ale także wywołującej silne emocje. Przykładów takich w serialu jest więcej – wytworem wyobraźni Hirsta jest m.in. samobójstwo kardynała Wolseya (w rzeczywistości zmarł on w drodze do Londynu na spotkanie z Henrykiem VIII). Hirst, broniąc swej decyzji, stwierdził, że samobójstwo było historycznie prawdopodobne, bo Wolsey miał ku temu motyw – wracał do Londynu, by stanąć przed sądem i musiał się liczyć z możliwością publicznego ścięcia. Przede wszystkim jednak chciał, by grający go uznany aktor, Sam Neill, miał „swoje pięć minut” – żeby odszedł

z hukiem, a nie skomląc (Gates 2008). Prawda historyczna staje się drugorzędna w stosunku do efektu wizualno-emocjonalnego oraz statusu aktora.

Szczególnie dramatycznym (i widowiskowym) elementem serialu są ukazane w nim liczne egzekucje. To jeden z obszarów, w których następuje rozejście się udokumentowanych faktów historycznych i wykreowanej serialowej rzeczywistości. Dla przykładu – widz ogląda egzekucję uznanego za heretyka Simona Fisha, skazanego przez Tomasza Moore’a na spalenie na stosie w roku 1531. W rzeczywistości taka egzekucja nie miała miejsca, ponieważ Simon Fish zmarł nagle na zarazę w więzieniu, nie doczekawszy się procesu (Helt 2004). Nie zniechęciło to autora scenariusza, starającego się, aby w dobie wszechobecnych „krwawych seriali”, maksymalnie nasycić swoją produkcję elementami podnoszącymi dramatyzm i atrakcyjność przekazu dla odbiorcy, przyzwyczajonego, czy wręcz oczekującego takich scen.

Można powiedzieć, że serial to imitacja, która poprawia rzeczywistość – kolejny wyznacznik hiperrzeczywistości. Podobnie rzecz się ma z przedstawieniem egzekucji skazanej za herezję Anny Askew (1521–1546). Według zachowanych świadectw była to jedyna kobieta, którą torturowano w Tower of London, a następnie spalono na stosie. Przesłuchiwali i torturowali ją Sir Richard Ricks i Lord Kanclerz Henry Wriothesley (Beilin 2000), po czym nie mogła poruszać się o własnych siłach z powodu pozrywanych przez oprawców ścięgien. Z tego powodu została spalona w pozycji siedzącej, przykuta do krzesła. Hirst zmienił śmierć Askew w „bombową scenę” – w serialu kobieta otrzymuje przemycony woreczek prochu strzelniczego, który eksploduje podczas egzekucji, skracając jej cierpienie. Pokazuje to podejście twórcy: samo spalenie skazanej na stosie nie jest wystarczająco dramatyczne.

Znawcy zauważają jeszcze inne elementy wprowadzone do serialu sprzeczne z realiami epoki. W czołówce serialu słońce wschodzi zza budynku ratusza w Sztokholmie, którego budowa została ukończona 376 lat po śmierci Henryka VIII. Widz ma także okazję oglądać nieznanne w Anglii Tudorów gatunki ptaków, a nawet lilie Stargazer, które zostały wyhodowane w 1976 roku. Są to „mikroelementy serialu”, zauważalne tylko dla wytrawnych znawców z danej dziedziny, czy osób, które zajmują się czy to zawodowo, czy amatorsko wyszukiwaniem błędów w filmach i serialach, niemniej świadczą one o tym, że w przypadku *The Tudors* wierność realiom historycznym i dbałość o szczegóły nie była priorytetem.

### Narzędzie 3. Manipulacja wizerunkiem postaci

Jednym z zabiegów, poprzez który twórcy uzyskali efekt wizualny przywodzący na myśl cechy pożądane w społeczeństwie spektaklu (atrakcyjny wygląd, uwodzicielskość, por. Ogonowska 2012, 21) był odpowiedni dobór obsady. Stąd przy obsadzie bardziej dbano o atrakcyjność aktorów niż ich podobieństwo do postaci historycznych. Odtwórca roli Henryka VIII, Jonathan Rhys Meyers stwierdził wprost: „pod względem fizycznym nie mam żadnych cech wspólnych z Henrykiem VIII” (Gates 2008). Wizualnie jest dużo młodszy od postaci, którą odgrywa. Jest to zauważalne już w sezonie 1, kiedy to Henryk VIII wchodzi w związek z Anną Boleyn. W rzeczywistości w chwili zawarcia małżeństwa król miał 42 lata. Zaczynał poważnie przybierać na wadze. Był już także, według świadectwa weneckiego ambasadora z tego okresu „łysy jak Cezar” (Fraser 1994, 152). Takiego króla odgrywa trzydziestoletni Jonathan Rhys Meyers.

Oczywiście absurdem byłoby wymagać, aby aktor miał tyle samo lat, co postać, w którą się wciela. Wszak od czego jest charakteryzacja? Jednak rozbieżność wizualna między filmowym a historycznym Henrykiem VIII stopniowo powiększa się w kolejnych sezonach. Co znamienne dla tego serialu – przez pierwsze sezony niezauważalne są jakiegokolwiek zabiegi, aby za pomocą odpowiedniej charakteryzacji upodobnić Rhys Meyersa do Henryka VIII, o którego wyglądzie wiadomo dużo z przekazów historycznych. Naturalnie nie należy oczekiwać, że aktor musi być podobny do odgrywanej postaci historycznej. Jeśli traktujemy serial w kategoriach spektaklu, odrealnionej rzeczywistości, podobieństwo aktora do postaci historycznej nie ma znaczenia – w każdym razie dla tych widzów, którym dostarczyć ma jedynie rozrywkę. Spektakl nie dopuszcza u odbiorcy głębszej refleksji, podporządkowuje sobie widzów. Widzowie mają skosztować rozrywkę. Jednak nie wszyscy widzowie chcą być bezrefleksyjni, nie wszyscy unikają weryfikowania prawdy, nie wszyscy chcą należeć do społeczeństwa spektaklu. W wielu produkcjach mimo wszystko dba się o spójność i zbieżność wizerunku postaci z przekazami historycznymi, stąd odpowiedni casting i charakteryzacja<sup>7</sup>.

„Fotoszopizacja” serialu najpełniej uwidacznia się właśnie w ukazaniu postaci króla. Niewątpliwie w młodości był on atrakcyjnym mężczyzną. W odróżnieniu od swego

---

<sup>7</sup> Warsztat aktorski, możliwości charakteryzacji, ale i fizyczne podobieństwo do odgrywanej postaci historycznej są wszak brane pod uwagę przy dobieraniu aktorów do poszczególnych ról. Nieprzypadkowo królową Elżbietę II w filmie *The Queen* (2006, reż. Stephen Frears) czy spektaklu *The Audience* zagrała Hellen Mirren, a nie Angelina Jolie.

starszego brata i pierwszego męża Katarzyny Aragońskiej, Artura, Henryk był młodzieńcem pięknym, zdrowym i postawnym. Według świadectw z epoki, jego warunki fizyczne można było uznać za olśniewające. W wieku 23 lat miał 89 cm obwodu w pasie, a obwód jego klatki piersiowej wynosił w przybliżeniu 107 cm, przy wzroście nieomal 190 cm. Młody Henryk musiał wywierać wspaniałe wrażenie. Jeśli dodamy do tego złote włosy z rudymi błyskami, brodę, która „wyglądała jak ze złota”, niebieskie oczy oraz „cerę delikatną i jasną” (Fraser 1994, 69) otrzymamy obraz, który trudno jest przerysować. Obiektem szczególnego podziwu otoczenia były jego muskularne, potężnie zbudowane nogi (Fraser 1994, 56). W swoich czasach Henryk atrakcyjnością bił na głowę innych władców, a w młodości uważany był za najbardziej pożądaną partię epoki. Jest to zatem idealna postać historyczna, by zaspokoić gusta widzów społeczeństwa spektaklu.

Nawet mało drobiazgowy widz zauważy, że odtwórca głównej roli w serialu jest ciemnym brunetem i daleko mu do atletycznej budowy króla, choć sylwetkę ma pięknie wyrzeźbioną (często filmowany jest rozebrany od pasa w górę). Niewątpliwie uroda Johnatana Rhys Meyersa podkreśla atrakcyjność młodego Henryka. Problem z przekazem realiów historycznych polega na tym, że atrakcyjność Henryka VIII zaczęła dość szybko przygasać. Już w wieku około 40 lat miał pokaźną łysinę, zawsze maskowaną na obrazach przez nakrycie głowy. Szybko też zaczął przybierać na wadze. Proces ten przyspieszył wyraźnie od 1524 roku, kiedy to król uległ wypadkowi na turnieju, co doprowadziło do powstania odnawiającej się rany na nodze. Wypadek zmienił tryb życia władcy, który stopniowo zażywał coraz mniej ruchu, zarazem nie stroniąc od tłustych potraw (Fraser 1994, 386–387; Castor 2011, 64; Weir 1992, 302). W czasie małżeństwa z trzecią żoną, Joanną Seymour, Henryk był już niezmiernie otyły, a jego dawna atrakcyjność minęła bezpowrotnie.

Król przybierał na wadze do końca życia. Wyjątkiem był krótki okres małżeństwa z Katarzyną Howard, kiedy to próbował poprawić swój wygląd i stan zdrowia, poddając się surowym rygorom. Za pomocą systematycznej jazdy konnej uzyskał niewielki efekt, świadczący o sile jego uczuć do nastoletniej żony (Fraser 1994, 387). Niemniej, w wieku 50 lat i później Henryk wzbudzał zapewne raczej wstręt niż pożądanie. W ostatnich latach życia miał w pasie ok. 140 cm, i z trudem poruszał się o własnych siłach, wyraźnie utykając na chorą nogę, nie był w stanie samodzielnie dosiąść konia (McCarthy 2009).

Prawdopodobnie otyłość była jednym z czynników, które przyspieszyły śmierć władcy. O ile widz dowiaduje się o ranie odniesionej w turnieju i wywołanych przez nią późniejszych komplikacjach, o tyle serial pomija inne problemy zdrowotne Henryka. Od czasu wspomnianego wypadku cierpiał on na żylakowate owrzodzenie nóg, które od

1528 roku zaczęło być chroniczne (Fraser 1994, 387). Wzmianki o otwierających się wrzodach czy podagrze nie mieszczą się w serialowym przedstawieniu atrakcyjnego i walecznego Henryka. Pokazanie problemów medycznych króla znacząco wpłynęłoby na wizerunek i w konsekwencji recepcję jego postaci: nie mógłby już być przedstawiany jako pełen sił witalnych król nieustannie skory do seksu.

Serialowy Henryk pod koniec życia co prawda utyka i chodzi pomagając sobie laską, a widz zauważyć może także, że „przytył” w stosunku do wcześniejszych sezonów, efekt ten osiągnięto poprzez dobranie odpowiednio „poszerzających” strojów, a nie poprzez pokazanie otyłości samego króla. Twarz „postarzonego” Rhys Meyersa z pewnością nie jest twarzą człowieka chorobliwie otyłego. Włosy serialowego Henryka co prawda siwieją, a właściwie przyprószone są atrakcyjną siwizną, ale aż do końca serialu nie można zauważyć na jego głowie śladu łysiny. Charakteryzacja w tym przypadku polegała na zmianie fryzury: z młodzieńczych krótko przystrzyżonych na dłuższe, okalające twarz, co daje efekt powagi, z siwymi przebłyskami, oraz wyżej zarysowaną linią czoła.

Tymczasem już wizerunek króla z 1536 roku namalowany przez Holbeina pokazywał „twarz zdeformowaną otyłością – wąskie, zaciśnięte usta, małe oczy, zarost, pod którym rysuje się bezkształtny podbródek” (Fraser 1994, 302). Na portrecie namalowanym przez Corneliusa Massysa w roku 1544 zauważyć można, że twarz monarchy w opinii historyczki, Antonii Fraser, „przypominała ogromny kartofel, a jej cechy ludzkie zachowane były jedynie dzięki oczom i ustom” (1994, 426). Twórcy serialu oszczędzili widzom obrazu, jaki był udziałem dworzan Henryka: „Codzienny widok dobiegającego pięćdziesiątki władcy, potwornie otyłego, boleśnie kulejącego na owrzodzonych nogach, wciąż przypominał dworzanom o śmiertelności monarchy” (Fraser 1994, 394).

Efekt „fotoszopizacji” serialu osiągnięto także poprzez manipulowanie wiekiem, a co za tym idzie wyglądem, aktorek odgrywających główne role. Wpływa to na podkreślanie (nie)atrakcyjności określonych postaci oraz na recepcję małżeństw króla. Pierwsza żona Henryka VIII, Katarzyna Aragońska, była od niego starsza o 6 lat. W serialu odgrywa ją Marie Doyle Kennedy, starsza od Jonathana Meyersa o 13 lat. Dla odmiany, Anna Boleyn, druga żona Henryka była od niego młodsza o 10 lat. W serialu w Annę Boleyn wcieliła się Natalie Dormer, młodsza od Meyersa o 5 lat. Jak wspomnieliśmy, nierozsądnym byłoby oczekiwać, że aktor będzie dokładnie w wieku odgrywanej postaci, niemniej za pomocą tego prostego zabiegu twórcy uzyskali efekt wizualny, w którym Henryk i Katarzyna są „od pierwszego wejrzenia” niedobranym i nieszczęśliwym małżeństwem, skazanym na niepowodzenie. Widz nie ma wątpliwości, co do zasadności dążeń Henryka do rozwiązania tego związku. Jednocześnie sympatia widza kieruje się w stronę nowego

małżeństwa, które pokazuje „dopasowaną” parę, świetnie dobraną wiekiem i temperamentem, także erotycznym.

Być może najbardziej atrakcyjnym wizualnie aspektem związanym z „fotoszopizacją” serialu jest jego seksualizacja. Filmowy Henryk jest zmysłowym mężczyzną, opanowanym swoją seksualnością i obsesją spłodzenia potomka. Widz może obserwować miłosne igraszki z kolejnymi kochankami czy też króla oddającego się masturbacji. Henryk z *The Tudors* to starannie wydepilowany na klatce piersiowej (zgodnie ze współczesnymi nam kanonami piękna) mężczyzna w skórzanych bokserkach ozdobionych herbem, zawsze gotowy do seksu i podążający za niekontrolowaną, lub kontrolowaną z największym trudem, namiętnością. Hedonizm i seksualizacja życia to jedne z wyznaczników postmodernistycznego społeczeństwa (społeczeństwa symulacji według Baudrillarda). Jakkolwiek serial przedstawia Henryka jako mężczyznę o niespożytych siłach witalnych, historycy potwierdzają z pewnością sześć kochanek znanych z nazwiska (Anne Stafford, Bessie Blount, Mary Boleyn, Mary Shelton, Elisabeth Amadas, Jane Popincourt – w ostatnim przypadku istnieją jedynie poszlaki), być może istniały jeszcze inne, co do których nie ma takiej pewności. Należy spodziewać się, że w otoczeniu tak pozbawionym prywatności, jakim był dwór Henryka, informacje o tego typu kontaktach króla przetrwałyby do naszych czasów. Wydaje się zatem, że serial czerpie ze współczesnych kodów kulturowych tworząc swą rzeczywistość.

Szczegółnej erotyzacji poddano wizerunek Anny Boleyn. Serial wiele czasu poświęca na pokazanie rozwoju jej związku z Henrykiem oraz napięcia seksualnego między przyszyłymi małżonkami i po ślubie. Widz może odnieść wrażenie, że był to bardzo długi związek, pełen romantycznych uniesień. Prawda jest znacznie bardziej prozaiczna. Henryk dość szybko zaczął tracić męską siłę. Jak głosiła złośliwa obiegowa opinia, był jedynym władcą, który miał więcej żon niż kochanek. Od 1534 roku na pewno cierpiał na okresową impotencję, znana jest wypowiedź Anny Boleyn, słynącej z ostrego języka, że król „nie ma ani *vertu* (sprawności) ani *puissance* (męskości)” (Fraser 1994, 256). Stopniowo coraz więcej pojawiało się pogłosek i spekulacji na temat jego sprawności seksualnej. Niewątpliwie porażką zakończyła się jego noc poślubna z Anną Kliwijską, co dodatkowo zraziło do niej króla, nastawionego już zresztą wcześniej nieprzychylnie do nowej żony.

Serialowy wizerunek Henryka i Anny Boleyn to związek atrakcyjnych, pięknych i namiętnych partnerów, w pełni świadomych swej seksualności i potrafiących ją wykorzystać. Królowa pokazana została jako obiekt pożądania w taki sposób, że fotosy z serialu mogłyby się znaleźć na okładce niejednego współczesnego magazynu dla panów: nagie długie nogi i ramiona, erotyczna pozycja i uwodzicielskie spojrzenie.



Takie przedstawianie postaci i związku to bezpośredni wpływ współczesnej kultury, która z erotyzacji uczyniła środek zdobywania zainteresowania i podwyższania oglądalności. Historyczna Anna Boleyn wyróżniała się raczej ciemną karnacją i cygańskim typem urody (Fraser 1994, 254), przy czym nie była wielką pięknoscią, a dyplomatyczna ocena ambasadora weneckiego mówiła, że „nie należy ona do najprzystojniejszych kobiet świata” (Fraser 1994, 145). Oliwkowa cera nie zmieniała jednak faktu, że (przynajmniej do pewnego momentu i przez niektórych) była uważana w swojej epoce za atrakcyjną kobietę. Niedostatki karnacji nadrabiała wytworną, długą szyją (cenioną w epoce) i manierami, jakich nabyła podczas pobytu we Francji oraz zręcznością w tańcu (Fraser 1994, 147). Fascynowała mężczyzn inteligencją, śmiałością i oryginalną urodą. Widz (jeśli ma wiedzę historyczną) zorientuje się, że serialowa Anna Boleyn niekoniecznie odpowiada zachowanym świadectwom z epoki. Z pewnością celem autorów serialu było pokazanie królowej jako pociągającej kobiety, obdarzonej ognistym temperamentem seksualnym, co dodatkowo miało podnieść atrakcyjność i oglądalność serialu (zwłaszcza wśród męskiej części widzów). Pod tym względem Natalie Dormer sprostała oczekiwaniom twórców serialu, tworząc postać uwodzicielskiej, namiętnej i ponętnej królowej.

Co ciekawe, żadna z żon Henryka VIII nie była uważana za piękność w swoich czasach. Dla przykładu – uroda Joanny Seymour w powszechnej opinii „nie wykraczała ponad przeciętność”; wyróżniała się za to śnieżnobiałą karnacją (Fraser 1994, 273). Anna Kliwijska w wieku lat 24 wyglądała na 30, była wysoka i chuda, przeciętnej urody „o stanowczym, zdecydowanym obliczu” według przekazu Charlesa de Marillaca, ambasadora francuskiego (Fraser 1994, 353). Podobno stałość charakteru malująca się na jej obliczu „wynagradzała braki piękności” (Fraser 1994, 353). Niewątpliwie Hans Holbein, posłany do Kliwii w charakterze „fotografa” wiedział, co robi, malując wizerunek księżniczki Anny en face, co umożliwiło ukrycie jej wad. W swej epoce Holbein nie mógł pozwolić sobie na radykalne zmiany w wizerunku księżniczki, nie narażając się na gniew króla. Mógł skorzystać jedynie z najdyskretniejszej funkcji „fotoszopizacji”, jaką było przedstawienie obiektu w możliwie najkorzystniejszy sposób. O sukcesie tego zabiegu świadczy fakt, że król po obejrzeniu portretu podjął ostateczną decyzję o zawarciu związku małżeńskiego. Niewątpliwie urodziwa odtwórczyni roli Anny Kliwijskiej, Joss Stone, nie potrzebowała zabiegów upiększających. Tym większe może być zdumienie widza zachowaniem Henryka, odrzucającego atrakcyjną (w serialu) małżonkę.

Ostatniej królowej, Katarzyny Parr, także nikt nie określał mianem piękności. Jak pisze Fraser „nawet miano ‘umiarkowanej piękności’, którego Marillac użył w stosunku do Joanny Seymour i Anny Kliwijskiej, w przypadku Katarzyny nie znajdowało

zastosowania” (1994, 426). Jak wiemy z przekazów historycznych, nawet Anna Kliwjska oburzona zauważyła, że „nowa królowa nie dorównuje jej w najmniejszym stopniu” swoim wyglądem (Fraser 1994, 426).

Twórcy serialu narzucając współczesne kody kulturowe (atrakcyjność fizyczna, uwodzicielskość) na przedstawianą rzeczywistość dokonali wyboru odpowiednich aktorek wcielających się w role kolejnych królowych. Jeśli celem miało być stworzenie, że znów odwołamy się do słów Hirsta, historycznej „opery mydlanej” o lekkim zabarwieniu erotycznym, piękne królowe, z wyeksponowanym biustem, musiały być obowiązkowym elementem takiego widowiska. I tak właśnie się stało.

Znamiennym jest także, że twórcy serialu zignorowali zupełnie obyczajowość epoki dotyczącą życia seksualnego. O klimacie panującym wokół seksu w epoce Tudorów może świadczyć następujący opis, opierający się na źródłach i badaniach historycznych:

Małżonkowie nie mogli także uprawiać seksu w dni świąteczne i postne: w niedziele, w okresie adwentu, w czasie Wielkiego Postu, w tygodniu wielkanocnym, a także w środy, piątki i trzy dni przed przyjęciem komunii. Kobiety musiały również zachować wstrzeźliwość podczas menstruacji, ciąży, w okresie czterdziestu dni po porodzie (niektórzy teologowie nakazywali dłuższą wstrzeźliwość po urodzeniu dziewczynki niż chłopca) lub gdy karmiły piersią. W efekcie pozostawało niewiele dni, kiedy para mogła ze sobą sypiać; nie licząc kobiecego cyklu menstruacyjnego i okresów ciąży, Kościół zabraniał stosunków seksualnych przez niespełną połowę roku (Faron 2016, 16).

Z pewnością wszystkie te zasady niekoniecznie były przestrzegane przez wiernych, tym bardziej arystokrację i władców, niemniej jednak seksualizacja życia codziennego Henryka VIII w świetle świadectw na temat obyczajowości epoki wydaje się znacznym przerysowaniem, mającym na celu zwiększenie atrakcyjności serialu oraz zbliżenie bohaterów do obyczajowości współczesnej, w której erotyzacja masowej wyobraźni jest na porządku dziennym. W serialu królowa ma być kobietą piękną i pełną wdzięku, a władca dysponować ma niespożytą witalnością samca alfa.

Znawcy epoki mogą być także rozczarowani charakterystyką aktorek. Makijaż Tudorów nie ma niczego wspólnego ze sposobami malowania się, jakie stosowano ówczesnie na dworze angielskim. Za czasów Henryka VIII kobiety, nawet z kręgów arystokratycznych nie stosowały ciężkiego, przytłaczającego makijażu. Choć kosmetyki wykonane z naturalnych składników (miód, wosk pszczeli, olej z nasion sezamu) były znane, to stosowane były głównie dla wygładzenia skóry. Makijaż koncentrował się na podkreśleniu koloru rzęs i brwi. Usta i policzki podkreślano różem. Dopiero za czasów królowej Elżbiety I makijaż stał się mocniejszy i wyraźniejszy, gdyż królowa w ten sposób starała

się kryć pojawiające się zmarszczki oraz ślady po ospie. Głównym elementem takiego makijażu była niezmiernie blada, wręcz biała cera – atrybut kobiet z wyższych sfer, które nie pracowały na świeżym powietrzu. Ponieważ składniki, z których sporządzano wybielającą twarz miksturę mogły powodować podrażnienie skóry, a nawet bywały trujące – stosowano je co najwyżej trzy razy w tygodniu.

Serialowi Tudorowie umalowani są według stylistyki XXI wieku, makijaż podkreśla zmysłowość i urodę, a aktorki właściwie nie pokazują się nieumalowane. Zniekształcenie to widać szczególnie poprzez kontrast w porównaniu z innym filmem historycznym, *Elisabeth* (1998), do którego scenariusz napisał także Michael Hirst. Twórcy tego filmu zadbali o zgodne z realiami historycznymi przedstawienie sposobów poprawiania urody, pokazując epokę w sposób zdecydowanie bliższy rzeczywistości niż autorzy *The Tudors*. Makijaż królowej Elżbiety I przypomina białą maskę z czerwonymi plamami na kościach policzkowych i ustach, tak jak na jej portretach. Męską część widzów *The Tudors* niewątpliwie przyciągały zawsze nienagannie umalowane aktorki, szczególnie Natalie Dormer, często filmowane w niekompletnych strojach i wyzywających pozach. Hiperseksualizację Anne Boleyn w serialu osiągnięto kilkoma sprawdzonymi chwytami.

Nie tylko królowe, ale wszystkie pozostałe kobiety pojawiające się na planie serialu, zwłaszcza damy dworu, są odpowiednio atrakcyjne, by przyciągnąć oko zarówno Henryka, jak i widza. W rzeczywistości, w otoczeniu króla pojawiały się damy, nawet szlachetnie urodzone, które „nigdy się nie myły, miały drewniane zęby, nieprzyjemny zapach z ust i całego ciała, oblewały się za to perfumami i trzepotały do Henryka rżęsami umalowanymi za pomocą króliczej łapki” (Hart 2010, 12). Takich kobiet w serialu nie ujrzymy.

## Uwagi końcowe

Opisane zabiegi wskazują na znaczny nakład pracy, jaki włożyli twórcy serialu w upiększenie przedstawionej rzeczywistości. Serial oparty na historycznych faktach ma swoje własne prawa i tworzy nową rzeczywistość, hiperrealną i przygotowaną w taki sposób, aby zaspokoić potrzeby współczesnego widza. Jest to rzeczywistość poprawiona i ulepszona w stosunku do tego, co wiadome jest z zachowanych przekazów historycznych.

W opinii „TV Guide” autorom serialu udało się stworzyć „najgorętszy portret Henryka VIII w historii”. Trudno nie zgodzić się z tą opinią, natomiast serial *The Tudors* jest znakomitym przykładem, że to, co najgorętsze nie musi być najwierniejsze. Zastanowić się należy, jaką wizję Anglii za panowania Henryka VIII ma widz po obejrzeniu serialu

i do kogo właściwie skierowana jest ta produkcja. Gatunek fikcji historycznej z definicji zakłada, że widz otrzymuje udratyzowaną wersję historii. Wersja ta może jednak być bliższa faktom historycznym, lub znacznie się od nich oddalać. Sięgając po dzieło oparte na wydarzeniach historycznych, widz jest świadomy, że jest to jedynie pewna rekonstrukcja wydarzeń, może jednak oczekiwać, iż rekonstrukcja ta nie odbiega znacząco od faktów, i że dostarczy mu wiedzy o realiach epoki. We współczesnym świecie, opartym na szybkim przetwarzaniu informacji, może nawet oczekiwać, że dostanie „lekcję historii w pigułce”, że po obejrzeniu serialu będzie wiedział, jak wyglądało życie na dworze Henryka VIII.

Niestety, serial nazywany fikcją historyczną to nie serial historyczny, w którym z pewnością dbałość o realia historyczne jest zdecydowanie większa. Spośród ponad 350 osób zaangażowanych w pracę nad filmem (nie licząc aktorów), znalazło się jedynie dwóch konsultantów: Justin Pollard (konsultant historyczny) oraz David Fallis (konsultant ds. muzyki z epoki). Dysproporcja między liczbą konsultantów historycznych a pozostałymi członkami zespołu wskazuje na priorytety: nad efektami wizualnymi pracowało 60 osób, nad realiami historycznymi – 2. Justin Pollard jest historykiem i scenarzystą, który pracuje często w przy produkcjach kostiumowych i filmach dokumentalnych. Co ciekawe, był także konsultantem we wspomnianym już filmie *Elżbieta*. Niewątpliwie zna się na swoim fachu. Najwyraźniej jednak wiedza historyczna, czy zgodność z realiami i faktami, miała w przypadku *The Tudors* znaczenie drugorzędne. Priorytetem było zrobienie wciągającego widowiska, przyciągającego widza intrygami (na dworze królewskim, ale w sumie dość uniwersalnymi – dążeniem do władzy), okazjonalnymi drastycznymi scenami i seksem. By efekt taki osiągnąć, konieczna była „fotoszopizacja” historii, która choć nigdy nie jest nudna, to zawsze może być pokazana na różne sposoby. W tym serialu pokazana została tak, by zaspokoić współczesne gusta (gusta społeczeństwa spektaklu): akcja jest wartka, nie ma dłużyzn, postaci piękne, epatujące seksapilem. Któż obecnie chciałby oglądać nieatrakcyjne kobiety w towarzystwie otyłego, owrzodzonego impotentą? Kogo przyciągnąłby taki serial? Być może garstkę historyków, ale i to niekoniecznie – historycy to wszak też ludzie. Historią zajmują się na podstawie materiałów źródłowych, a seriale oglądają dla przyjemności. I to właśnie dążenie do dostarczenia przyjemności jak największej liczbie widzów leży u podstaw „fotoszopizacji” historii w serialach.

Niemniej jednak przyjemność odbiorcy nie musi być nadrzędną wartością decydującą o ostatecznym kształcie serialu historycznego bądź opartego na faktach historycznych. Dowodzą tego produkcje, w których dbałość o szczegóły historyczne osiąga najwyższy poziom. Przykładem takiego podejścia może być serial *Band of Brothers* (*Kompania*

*braci*) z 2001 roku na podstawie książki Stephena E. Ambrose’a. Dbłość o realia została posunięta tak daleko, że aktorzy musieli przebywać w warunkach dokładnie odpowiadających tym, jakie panowały w czasie kampanii w Normandii (nie wszyscy byli w stanie to wytrzymać). Podobnym przykładem wierności realiom historycznym może być mini-serial *Pacyfik* z 2010 roku. Tylko te dwie produkcje pokazują, że we współczesnym świecie możliwe jest stworzenie atrakcyjnego widowiska przy maksymalnej wierności realiom, nie uciekając się przy tym do nadmiernej „fotoszopizacji”.

## Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 2005. *Symulakry i symulacja*. Tłumaczył Sławomir Królak. Warszawa: Wyd. Sic!.
- Beilin, Elaine V. 2000. *Askew Anne (c. 1521–1546)*. W *Tudor England: An Encyclopedia*, pod redakcją Arthur F. Kinney i David W. Swain, 45. New York: Garland.
- Castor, Harriet. 2011. *Henry VIII: The Story of the Ruthless Tudor King*. London: A & C Black Publishing.
- Cuddon, J.A. 1992 [1976]. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Debord, Guy. 1998 [1967]. *Spółczesność spektaklu*. Tłumaczyła Anna Ptaszkowska. Gdańsk: Wyd. słowo/obraz/terytoria.
- de Groot, Jerome. 2010. *The Historical Novel*. London and New York: Routledge.
- Eco, Umberto. 1986 [1983]. *Travels in Hyperreality. Essays*. Tłumaczył z włoskiego William Weaver. San Diego, New York, London: A Harvest Book.
- Faron, Barbara. 2016. *Życie seksualne Tudorów*. „Tudorowie. Magazyn o historii Anglii” 2: 14–19.
- Fraser, Antonia. 1994. *Sześć żon Henryka VIII*. Tłumaczyła Irena Szymańska, Agnieszka Nowakowska. Pruszków: Rachocki i S-ka.
- Gates, Anita. 2008. *The Royal Life (Some Facts Altered)*. „New York Times”. 23 marca. [http://www.nytimes.com/2008/03/23/arts/television/23gate.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/03/23/arts/television/23gate.html?_r=0).
- Guzowska, Beata. 2015. *Estetyzacja – nowa matryca kultury*. „Człowiek i społeczeństwo”. 39: 57–67.
- Hart, Kelly. 2010. *Mistresses of Henry VIII*. Stroud: History Press.
- Helt, J. S. W. 2004. “Fish, Simon (d. 1531)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. Dostęp: Lipiec 2016. <http://www.oxforddnb.com/view/article/9486>.

- Hirst, Michael (prod). 2007–2010. *The Tudors (Dynastia Tudorów)*. Peace Arch Entertainment dla Showtime.
- Kapur, Shekhar (reż). *Elisabeth*. 1998. Scenariusz Michael Hirst. PolyGram Filmed Entertainment, Kapurfilm, Working Title Films, Film4 Productions, Studio Canal.
- Lukács, György. 1962. *The Historical Novel*. London: Merlin Press.
- McCarthy, Michael. 2009. *The jousting accident that turned Henry VIII into a tyrant*. „Independent”. 18 kwietnia. <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/the-jousting-accident-that-turned-henry-viii-into-a-tyrant-1670421.html>.
- McHale, Brian. 2003 [1987]. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Murthy, Nishevita J. 2014. *Historicizing Fiction/Fictionalizing History: Representation in Select Novels of Umberto Eco and Orhan Pamuk*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Norton, Elizabeth. 2011. *Catherine Parr*. Stroud: Amberley Publishing Limited.
- Ogonowska, Agnieszka. 2012. *Spółczesność spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne*. „Przyszłość. Świat – Europa – Polska” 1: 14–26.
- Wagner, John A. i Susan Walters Schmid (red). 2012. *Encyclopedia of Tudor England*, tom 1, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Weir, Alison. 1992. *The Six Wives of Henry VIII*. New York: Grove Press.
- Welsch, Wolfgang. 2005. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłumaczyła Katarzyna Guczalska. Kraków: Universitas.