

# Filmowe igrzyska Sienkiewiczem podszyte, czyli *Quo vadis* na dużym ekranie

ANNA MILLER-KLEJSA

W listopadzie 1895 r. Henryk Sienkiewicz odnotował: *To co zapowiadało się dotąd groźnie, było tylko jak pomruk przed burzą. Teraz dopiero będzie burza i rozpocznie się prawdziwa epopeja chrześcijańska. Ułożyłem i mam w głowie tyle scen wspaniałych i strasznych, że byle zdrowia i sił – to „Quo vadis” będzie donioślejsze niż wszystko, com napisał. Nie mogę o czym innym myśleć i odpoczynek, to jest jakaś przerwa trochę dłuższa, na nic by mi się już nie przydała, bo jestem pod ciągłą obsesją i czy piszę, czy nie, w głowie odbywa się praca bez chwili przestanku*<sup>1</sup>. Intuicja autora Trylogii nie zawiodła – powieść, w której Sienkiewicz przedstawił Rzym pod koniec panowania Nerona, stała się dla polskiego pisarza przepustką do najważniejszej nagrody literackiej i przyniosła mu światową sławę<sup>2</sup>. *Quo vadis*, które początkowo ukazywało się w odcinkach na łamach „Gazety Polskiej”<sup>3</sup>, wkrótce po pierwszym polskim wydaniu książkowym (1896) zostało przetłumaczone na kilka języków europejskich. Jak podaje Władysław Banaszkiewicz, tłumaczenie angielskie książki osiągnęło w 1897 r. 400 000 nakładu, włoskie w 1898 r. – 40 000, niemieckie w tym samym czasie – 150 000, zaś we Francji w ciągu 15 miesięcy od ukazania się pierwszego przekładu w 1900 r. sprzedano 170 000 egzemplarzy powieści<sup>4</sup>.

Przetłumaczone na ponad 40 języków *Quo vadis* stało się źródłem wielu inspiracji plastycznych (*vide* panoramy Jana Styki, obrazy Henryka Siemiradzkiego, powielane ilustracje Piotra Stachewicza, ale i popularne na początku XX w. karty pocztowe oraz inscenizowane fotografie, na których znalazły się motywy zaczerpnięte z *Quo vadis*<sup>5</sup>), muzycznych (m.in. oratorium Feliksa Nowowiejskiego /1903/, opery Emila Młynarskiego /1898/ i Jeana Nougèsa /1909/), teatralnych (m.in. sztuki Wilsona Barreta oraz Silvestra d’Arborio<sup>6</sup>) i filmowych. Zanim jeszcze powieść Sienkiewicza została przeniesiona na duży ekran, wyobraźnię jej czytelników wspierały pokazy komentowanych słownie przezroczy, które prezentowały rozwój akcji Sienkiewiczowskiego dzieła. Władysław Banaszkiewicz wspomina także o wielu *przedstawieniach optycznych i magicznych* osnutych na kanwie *Quo vadis*<sup>7</sup>.

W niniejszym artykule w centrum mojego zainteresowania znajdują się filmowe, pełnometrażowe adaptacje powieści Sienkiewicza, które powstały w ciągu kilku-

dziesięciu lat: dwie produkcje włoskiego kina niemego – *Quo vadis?* (reż. Enrico Guazzoni, 1913) oraz *Quo vadis?* (reż. Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby, 1925); zrealizowany we Włoszech hollywoodzki blockbuster *Quo vadis* (reż. Merwin LeRoy, 1951) i jedyna jak dotąd rodzima ekranizacja dzieła Sienkiewicza – *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 2001) <sup>8</sup>. Rezygnuję z przedstawienia okoliczności produkcji i recepcji poszczególnych filmów; pomijam także zagadnienia stylometryczne <sup>9</sup>. Ze względu na to, że prezentowany szkic ma przybrać formułę skoncentrowaną na porównaniu dramaturgii przywołanych realizacji (między sobą, ale także z ich materiałem pierwotnym – literackim), w pierwszej kolejności pokuszę się o wskazanie węzłowych wydarzeń obecnych zarówno w powieści, jak i we wszystkich czterech produkcjach. Pozwoli to na wyznaczenie wspólnych wątków problemowych, które każdorazowo w inny sposób zyskiwały swoją aktualizację.

### Schemat fabularny i główne wątki

Analizowane filmy wykorzystują obecny w powieści wątek melodramatyczny – burzliwej miłości Marka Winicjusza (młodego patrycjusza) do Ligii (Kalliny), córki barbarzyńskiego wodza plemienia Ligów, która wychowuje się w domu Aulusa Plaucjusza oraz Pomponii Grecyny i jest przez nich traktowana jak ukochane dziecko <sup>10</sup>. We wszystkich realizacjach Ligią zostaje odebrana przybranym rodzicom na rozkaz Nerona (za namową Petroniusza – arbitra elegancji i wuja Winicjusza; w ten sposób chce on pomóc siostrzeńcowi w zdobyciu dziewczyny), uczestniczy w pełnej rozpusty uczcie pałacowej, z której uchodzi w ramionach wiernego sługi Ursusa, a następnie zostaje odbita przez chrześcijan w drodze do patrycjuszowskiej willi (tym samym unika losu Winicjuszowej nałożnicy) <sup>11</sup>. Odrzucony kochanek odnajduje ją wśród chrześcijan dzięki sprytnemu Grekowi – Chilonowi Chilonidesowi (będzie jeszcze o nim mowa). Próba porwania dziewczyny przy pomocy gladiatora Krotona kończy się fiaskiem – Kroton ginie (w filmie Guazzoniego sam akt morderstwa nie jest pokazany) z rąk Ursusa, zaś Winicjusz zostaje oszczędzony (z wyjątkiem filmu LeRoya, podobnie jak w książce na prośbę Ligii) i ranny dochodzi do pełni sił u miłosiernych chrześcijan (wątek ten jest rozbudowany zarówno w powieści, jak i w filmie Kawalerowicza). Obcowanie z wyznawcami Chrystusa zmienia postępowanie bohatera – decyduje się on poślubić Ligię i przyjąć jej religię. Jedynie w wersji amerykańskiej w zasadzie brak wewnętrznej przemiany Marka – pobyt u chrześcijan zostaje zredukowany do jednej sceny, w której krzyk Ligii zatrzymuje rozgorzonego odtrąceniem Winicjusza. Bohater każe jej wybierać między sobą a Chrystusem, widząc zaś wahanie dziewczyny, przełamuje krucyfiks. Oboje wyznają sobie miłość i wymieniają gorące pocałunki, bez których nie mógłby się obejść hollywoodzki melodramat. Historia miłości jest więc także historią nawrócenia się Winicjusza.

Tymczasem Neron dla pobudzenia swej poetyckiej weny inicjuje pożar Rzymu (w omawianych filmach poświęcono temu oddzielne sceny bądź sekwencje). Prześtraszony gniewem ludu, oskarża chrześcijan o podpalenie miasta. Kulminacyjnym punktem fabuły są igrzyska, w których masowo giną wyznawcy Chrystusa. Ligią zostaje uwięziona (w wersji hollywoodzkiej nie tylko z innymi chrześcijanami, ale także z Winicjuszem) i przeznaczona na specjalny spektakl – pokaz walki byka

z Ursusem (dziewczyna zostaje przywiązana do zwierzęcia), która niespodziewanie dla widzów kończy się zwycięstwem siłacza. We wszystkich filmach Neron na żądanie ludu ułaskawia Ligię, a para kochanków może wreszcie być razem. W filmach Kawalerowicza i LeRoya, podobnie jak w powieści, Marek i Ligia wyjeżdżają na Sycylię, w realizacjach D'Annunzia i Guazzoniego nie ma już tego dopowiedzenia – wątek zakochanych kończy się na arenie.

Omawiane filmy zawierają również – obecne w powieści – rewoltę przeciw Neronowi i jego śmierć. U Sienkiewicza Neron ucieka wraz ze swoimi zausznikami z powodu buntu legionów galijskich wkrótce po dramatycznych igrzyskach (a następnie umiera ze słynną frazą na ustach: *Jakiż artysta ginie!*). Tę wersję powieła film Kawalerowicza, natomiast w trzech pozostałych realizacjach przybycie Galby (okrzykniętego nowym cesarem) zostaje umieszczone w trakcie lub zaraz po męczeństwie chrześcijan – jakby w reakcji na okrucieństwo Nerona. Jego upadek i śmierć (w trzech ekranizacjach w popełnieniu samobójstwa – tak samo jak u Sienkiewicza – pomagają Neronowi jego zausznicy; jedynie w filmie LeRoya rolę tę spełnia Akte <sup>12</sup>) jest więc niejako bezpośrednim następstwem zbrodni na wyznawcach Chrystusa.

Analizowane produkcje powielają także zawarty w pierwowzorze literackim wątek miłości Eunice (greckiej niewolnicy) do Petroniusza (uczucie to jest niejako „pogańską” wersją miłości Winicjusza i Ligii) oraz ich samobójczą śmierć podczas uczyt żegnanej (Petroniusz popada bowiem w nielaskę cesarza i zostaje oskarżony o spisek). W filmach Guazzoniego, D'Annunzia i Kawalerowicza obecny jest również – zaczerpnięty z powieści – wątek dziecka Nerona i jego żony Poppei, które umiera na skutek choroby. W realizacjach z 1913 oraz 1951 r. żona cesarza pozostaje, podobnie jak w powieści, zauroczona Winicjuszem (wątek ten szczególnie rozwija amerykańska adaptacja, sugerując przelotny romans Marka i Poppei).

We wszystkich produkcjach kinowych odnajdziemy wreszcie scenę widzenia św. Piotra. Apostoła uchodzący z Rzymu przed prześladowaniami spotyka w niej Chrystusa (w produkcjach włoskich – osobowego, w wersji amerykańskiej ukazanego jako światłość, w polskiej widzimy jedynie klęczącego apostoła <sup>13</sup>). Zadawszy tytułowe pytanie – *Quo vadis, Domine?* i otrzymawszy odpowiedź: *Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano po raz wtóry* – Piotr decyduje się zawrócić. W filmie Kawalerowicza – inaczej niż w powieści i pozostałych ekranizacjach – scena ta zostaje umieszczona w finale, po śmierci Nerona (o czym będzie jeszcze mowa). Co więcej, Piotr w tej wersji powraca do Rzymu, ale współczesnego – ostatnie kadry ukazują włoską stolicę A.D. 2001. Tym samym Kawalerowicz rozciąga horyzont narracyjny fabuły – buduje swoisty most między czasami pierwszych chrześcijan a teraźniejszością, sugerując aktualność opowiedzianej historii <sup>14</sup>. Zarazem w tak pomyślanym finale można się dopatrzeć odniesienia do współczesnego filmowi kontekstu historycznego – premiera filmu odbyła się w Watykanie w obecności św. Jana Pawła II, który był nazywany Piotrem przełomu wieków (rok przed wejściem realizacji do kin, w jubileuszowym roku 2000, wprowadził bowiem chrześcijaństwo w nowe tysiąclecie).

Horyzont fabularny – rozpięty w omawianych filmach między powrotem Winicjusza do Rzymu a śmiercią Nerona – zostaje także poszerzony, lecz w sposób odmienny, w filmie LeRoya. W hollywoodzkiej superprodukcji odnajdziemy bowiem retrospekcje, które stanowią wizualizację wspomnień Piotra z Chrystusem

(m.in. ostatniej wieczerzy oraz epizod połowu ryb, gdy Jezus mówi do Piotra: *Będziesz rybakiem ludzi*), a także fragment drogi krzyżowej (krótka scena prezentująca Jezusa niosącego krzyż wśród tłumu). Takie flashbaki (w zasadzie zbędne z punktu widzenia głównej linii narracyjnej) są jednym z chwytów, które nadają filmowi charakter eposu biblijnego<sup>15</sup>. Podobną funkcję pełni finał filmu (w ostatnim ujęciu, prezentującym zakwitającą laskę św. Piotra, słychać cytat z Ewangelii: *Ja jestem drogą, prawdą i życiem*) oraz komentarz ponadkadrowy otwierający amerykańską adaptację. *Voice over*, opisując rzymską tyranie, nazywa bowiem wprost panującego Nerona Antychrystem i zapowiada, że prezentowana fabuła jest *historią nieśmiertelnego konfliktu – walki dobra ze złem* (o czym będzie jeszcze mowa).

Powyższe uwagi – z konieczności skrótowe – pozwalają wyodrębnić podstawowe wątki dramaturgii *Quo vadis*. Za najważniejsze uznałam następujące: 1. Neron, 2. chrześcijaństwo i igrzyska oraz 3. Petroniusz i Chilon.

### Neron

Sienkiewicz na kartach powieści wielokrotnie opisuje wygląd Nerona zdradzający jego przywary. Warto przypomnieć fragment jednej z takich charakterystyk: *Twarz mu się rozlała; pod dolną szczęką zwieszał się podwójny podbródek, przez co usta jego, zawsze zbyt blisko nosa położone, teraz zdawały się wycięte tuż pod nozdrzami. Grubą szyję ostaniał jak zwykle jedwabną chustką, którą poprawiał co chwila ręką białą i tustą, porośniętą na przegubie rudawym włosem tworzącym jakby krwawe plamy. (...) Bezdenne próżność malowała się jak zawsze na jego twarzy, w połączeniu ze zmęczeniem i nudą. W ogóle była to twarz zarazem straszna i bladeńska*<sup>16</sup>. We wszystkich omawianych adaptacjach cesarz nie jest postacią tak abominacyjną, jak w powieści, choć pozostaje bohaterem charakterystycznym, także za sprawą wcielających się weń aktorów. W roli Nerona występowali bowiem głównie ówczesni gwiazdorzy: Carlo Cattaneo w *Quo vadis* z 1913 r., Emil Jannings w realizacji z 1925 r., Peter Ustinov w produkcji z lat 50.; swego rodzaju wyjątkiem był Michał Bajor – jedyny profesjonalny artysta estradowy spośród filmowych Neronów.

We wszystkich realizacjach cesarz – podobnie jak w powieści – jest niespełnionym artystą, który łaknie poklasku i pochwał przede wszystkim ze strony swojego arbitra elegancji. Pożar Rzymu wzniecony na rozkaz Nerona miał umożliwić władcy ukończenie poematu o Troi. Z wyjątkiem realizacji D'Annunzia w każdym z omawianych filmów jest więc obecna scena śpiewu Nerona, który występuje, patrząc na płonące miasto. Wątek ceszara jako artysty został chyba najbardziej rozwinięty w filmie Kawalerowicza – w tej wersji *Quo vadis* cesarz wielokrotnie daje próbki swego poetyckiego talentu, a umierając, powtarza powieściową frazę: *Jakiż artysta ginie!* Tym samym czyni ze swej śmierci kolejny spektakl. Interesująca w tym kontekście jest także scena wprowadzająca Nerona – wyłania się on z za rzeźbionego popiersia, które widnieje na pierwszym planie; powstaje zatem sugestia, że wykreowany, „doskonały” wizerunek – symbolizowany przez rzeźbę wykutą w marmurze – był dla postaci najważniejszy.

Dramaturgiczna funkcja ceszara zostaje uwypuklona w dwóch adaptacjach *Quo vadis* – w wersji LeRoya oraz w filmie D'Annunzia. W filmie z 1925 r. to pierwsza postać, którą widzimy na ekranie, wprowadzona następującą planszą: *Neron – symbol siły i korupcji, piękna i grzechu*. Okrucieństwo bohatera zapowiada jego pierw-



*Quo vadis?*, reż. Enrico Guazzoni (1913)

sze działanie – na rozkaz cesarza do basenu z drapieżnymi murenami zostaje wrzuciona błagająca o litość kobieta (scena ta nie ma swojego odpowiednika w pierwotnym literackim ani nie jest obecna w innych ekranizacjach). Co więcej, jedna z plansz informuje: *Mureny, upasione ciałem ludzkim, były ulubionym posiłkiem na jego (Nerona) bankietach*. Okazuje się więc, że oglądany spektakl śmierci nie tylko jest stałą rozrywką cesarza i jego dworu, ale także stanowi „chleb powszedni” w bardzo dosłownym sensie – krwiożercze ryby to bowiem popisowe danie na pałacowych ucztach. W ten sposób okrucieństwo zostaje niejako przypisane wszystkim poddanym, którzy pośrednio karmią się ludzkim ciałem (!). Zepsucie moralne cesarstwa ukazuje m.in. scena uczyty Nerona (królują tam obżarstwo, pijaństwo i rozwiążność), ale i podobne biesiady „zwykłych”, ubogich Rzymian. Jest ono jeszcze bardziej wyraziste, ponieważ pałacowa orgia została zestawiona w montażu równoległym z obrazami modlących się chrześcijan wraz ze św. Piotrem. Ta polaryzacja – jasny podział na zło (którego symbolem pozostaje Neron i zepsuty Rzym) oraz dobro (reprezentowane przez Piotra wraz ze współwyznawcami) – zostaje zaznaczona w filmie D’Annunzia od początku. W jednej z pierwszych scen Neron (inaczej niż w powieści, gdzie dowiaduje się o chrześcijanach stosunkowo późno) podpisuje edykt przeciwko wyznawcom Chrystusa, skazując ich na śmierć.

We wszystkich ekranizacjach, podobnie jak w powieści, Neron to matkobójca (w realizacji z 1925 r. oraz w *Quo vadis* Kawalerowicza wątek ten powraca w formie nocnych koszmarów), który śmierć dziecka traktuje nie w kategoriach osobistej tragedii, lecz raczej jako okazję do odegrania kolejnej, tym razem dramatycznej roli – zboląłego rodzica. W produkcji D’Annunzia zostaje także podkreślona wiara Nerona w magię – cesarz korzysta bowiem z usług wróżki tłumaczącej senne mary. Widząc w szklanej kuli płonący krzyż, wyjaśnia ona, że obraz ten zapowiada los, jaki szykują władcy chrześcijanie. Ten nieobecny w powieści epizod (nie pojawia

się on również w żadnej innej filmowej wersji *Quo vadis*) uwypukla budowaną w realizacji D'Annunzia opozycję między postawami cezara i chrześcijan (znamiennie że wróżka trzyma w dłoniach – ukazanego na zbliżeniu – węża, który w tradycji chrześcijańskiej symbolizuje szatana).

Istotną zmianą w stosunku do pierwowzoru literackiego, ale też względem innych ekranizacji powieści Sienkiewicza, jest obecny w filmie z 1925 r. wątek zalotów Nerona do Ligii. W tej wersji *Quo vadis* cesarz dwukrotnie próbuje uwieść dziewczynę (w niedwuznacznych zalotach przeszkadza Neronowi żona Poppea, a kolejnym razem – Ursus). We wrażliwym na kobiece wdzięki władcy ukazany w tej adaptacji dopatrywano się niekiedy odniesienia do Mussoliniego znanego z podbojów miłosnych<sup>17</sup>. Ta interpretacja wydaje mi się jednak chybiona. Wylaniający się z filmu obraz Nerona jest bowiem jednoznacznie negatywny, podczas gdy w 1925 r., w momencie premiery *Quo vadis*, w znacionalizowanej wytwórni LUCE powstawały raczej propagandowe kroniki sławiące Duce. Co więcej, włoski reżyser filmu – Gabriellino D'Annunzio (syn Gabriele D'Annunzia) – podobnie jak ojciec sympatyzował z faszystami; trudno zatem podejrzewać, by jego intencją było utożsamienie Mussoliniego z Neronem. Ewentualnych analogii można się natomiast doszukać w prologu filmu, w którym pobrzmiewają echa imperialnych i kolonialnych ambicji ówczesnej Italii – film rozpoczyna bowiem plansza z następującym napisem: *Rzym był stolicą świata. Rzymskie orły i proporce zatykane przez zwycięskie legiony wyznaczały granice nieznanym ziem.*

Przez pryzmat wydarzeń politycznych nieodległych względem momentu produkcji można także odczytywać sekwencję otwierającą *Quo vadis* z 1951 r. Gdy zostają ukazane rzymskie wojska, które prowadzą niewolników po słynnej Via Appia, głos ponadkadrowy komentuje: *Żaden człowiek nie jest pewien swojego życia, jednostka jest na łasce państwa; morderstwo zastępuje sprawiedliwość, władcy podbitych ziem oddają swoich bezradnych poddanych w niewolę; wysoko urodzeni i ci ze społecznych nizin jednakowo stają się rzymskimi niewolnikami, rzymskimi zakładnikami. Nie ma ucieczki od bata i miecza.* Prolog ten można odczytać w kluczu retoryki zimnowojennej, przywołane słowa wydają się bowiem charakterystyką reżimu komunistycznego. Za taką interpretacją przemawiają nie tylko dane „tekstowe” (szczególnie podkreślenie roli państwa stojącego ponad jednostką oraz faktyczne zniewolenie obywateli), ale także fakt, że scenarzysta filmu, John Lee Mahin, był zdeklarowanym antykomunistą<sup>18</sup>. Jak już wspomniałam, w przywołanym prologu Neron zostaje nazwany Antychrystem, zaś prezentowana fabuła – *historią nieśmiertelnego konfliktu*. Walka z komunizmem – jeśli przyjąć sugerowaną optykę polityczną – zyskuje zatem w filmie LeRoya charakter metafizyczny: starcia dobra ze złem. Co więcej, w otwierającej film sekwencji głos ponadkadrowy zapowiada nieuchronne zwycięstwo chrześcijaństwa (a zatem wpływów amerykańskich): *Wkrótce prosty* (dosł. pokorny – *humble*; dop. A. M.-K.) *krzyż zastąpi dumne rzymskie orły.*

Echa zimnowojennej polityki są słyszalne także w dialogu Winicjusza i jednego z rzymskich żołnierzy w przedostatniej scenie filmu. Marek zastanawia się głośno: *Babilon, Egipt, Grecja, Rzym, co nastąpi później?* (w oryginale: *what follows?*). Legionista odpowiada: *Trwały ład, mam nadzieję, lub trwała (weń) wiara.* Winicjusz ripostuje: *Jedno nie jest możliwe bez drugiego.* Mamy więc zapowiedź „nowego porządku” i zażegnania globalnego konfliktu. Trudno jednak nie odnieść

wrażenia, że retoryczne pytanie Winicjusza jest w dyskursie filmu wskazaniem kolejnego – po Babilonie, Egipcie, Grecji i Rzymie – imperium, które upadnie (w domyśle: ZSRR).

Z drugiej strony w amerykańskiej wersji *Quo vadis* silnie akcentowana postać Nerona (w odróżnieniu od powieści oraz pozostałych filmów realizacja LeRoya zawiera m.in. scenę, w której cesarz sprawdza, czy twarze zabitych chrześcijan są uśmiechnięte) budzi skojarzenia z Hitlerem i Mussolinim. Skojarzenia z Duce są wywoływane przede wszystkim przez scenografię (w pałacu Nerona są eksponowane np. „faszystowskie” orły), kostiumy (gdy Neron podziwia pożar Rzymu, jest ubrany nie w purpurę – jak w powieści Sienkiewicza – lecz w czarny płaszcz; kolor ten jest kojarzony z faszystowskimi bojówkami – „czarnymi koszulami”), ale i gesty (szczególnie zwraca uwagę obecny w filmie rzymski salut, tzw. *saluto romano*, czyli pozdrowienie wykorzystywane także przez nazistów). Obecność tych elementów wynika rzecz jasna z faktu, że zarówno III Rzesza, jak i faszystowska Italia odwoływały się do tradycji Imperium Rzymskiego. Film LeRoya zawiera jednak sceny wyraźniej wskazujące na podobieństwo „filmowego” Nerona do Hitlera. Na taki trop naprowadza m.in. dialog między Petroniuszem a cesarem. Zarzut arbitra elegancji, że skazując chrześcijan na śmierć, „miedzianobrody” wydaje na siebie wyrok w oczach historii, odpiera on bowiem słowami: *Kiedy skończę z tymi chrześcijanami, historia nie będzie pewna, czy kiedykolwiek istnieli*. Neron mówi zatem *de facto* o totalnej eksterminacji (bohater używa słowa *exterminate*), co nasuwa skojarzenia z „ostatecznym rozwiązaniem kwestii żydowskiej”. Innym epizodem, dzięki któremu w cesarze można dostrzec odwołanie do Führera, jest ten ukazujący Nerona przy makiecie nowego miasta – Neropolis. Podobnie jak cesarz, Hitler chciał bowiem stworzyć „stolicę świata Germanii” (projekt *Welthauptstadt Germania* wykonał Albert Speer). Scena prezentująca Nerona przy makiecie ikonograficznie nawiązuje zresztą do zachowanych zdjęć Hitlera oglądającego plany nowego miasta<sup>19</sup>. Świadectwem tego, że podobieństwo filmowego Nerona do Führera jest intencjonalne, są wreszcie wspomnienia Johna Hustona – pierwotnego scenarzysty i reżysera filmu. Przyznaje on, że dążył do *współczesnego opracowania postaci Nerona*; jego fanatyczna determinacja, by zlikwidować chrześcijan, miała przypominać Adolfa Hitlera, *który 2000 lat później miał zamiar zniszczyć Żydów*<sup>20</sup>. I choć ostatecznie reżyserem amerykańskiego *Quo vadis* został Mervyn LeRoy, wydaje się, że pomysł Nerona-Hitlera wprowadzono do projektu właśnie za sprawą Hustona.

### Chrześcijanie i igrzyska

O ile władcą zepsutego Rzymu i symbolem zła jest Neron, o tyle władcą świata chrześcijańskiego, ojcem chrześcijańskiej wspólnoty pozostaje św. Piotr. Na kartach powieści dwaj „przywódcy” spotykają się tylko raz, gdy podczas jednego z paradnych orszaków Nerona jego wzrok krzyżuje się ze wzrokiem apostoła stojącego wśród gawiedzi. *Przez chwilę dwaj ci ludzie patrzyli na siebie, nikomu zaś ni z tego świętego orszaku, ni z tych nieprzeliczonych tłumów nie przyszło na myśl, że spoglądają na siebie w tej minucie dwaj władcy ziemi, z których jeden minie wkrótce jak krwawy sen, drugi zaś, ów starzec przebrany w prostaczką lacernę, obejmie w wieczyste posiadanie świat i miasto*<sup>21</sup>. W omawianych filmach św. Piotr jest przedstawiany zgodnie z powieściowym opisem jako starzec z siwą brodą, przy

czym w filmie D'Annunzia (inaczej niż w pierwowzorze literackim i pozostałych produkcjach) pojawia się już na początku fabuły (w czwartej minucie filmu). Jego słowa (będące *de facto* słowami Jezusa: *Pozwólcie by ci, którzy was gnębią, przyszli do mnie*) skierowane do pierwszych wyznawców zostają zestawione za pomocą montażu równoległego z obrazami ukazującymi moralne zepsucie cesarstwa (przywoływana już scena pałacowa z murenami i rozpasania zwykłych Rzymian). Dzięki temu w wersji *Quo vadis* z 1925 r. oba światy (ten Nerona i ten chrześcijański) zostają od początku silnie skontrastowane.

Zarówno w powieści, jak i w omawianych produkcjach Piotr udziela sakramentów (w filmach Guazzoniego i Kawalerowicza chrzci Winicjusza, zaś w realizacjach D'Annunzia i LeRoya udziela błogosławieństwa zakochanej parze ślubującej sobie wierność), naucza oraz – jak już zostało powiedziane – ma widzenie, które sprawia, że decyduje się wrócić do Rzymu. Przy tym jedynie w filmie LeRoya zostaje ukazana męczeńska śmierć apostoła ukrzyżowanego głową w dół (Piotr uważał, że nie godzien jest umrzeć na krzyżu jak Chrystus), a jego kazania przyjmują formułę zwizualizowanych przypowieści (o czym była już mowa).

Drugi apostoł działający w *Quo vadis* to św. Paweł (postać pominięta w filmie D'Annunzia). Jednym z ważniejszych epizodów związanych z tą postacią jest chrzest nawróconego Chilona – scenę tę zawiera zarówno film Guazzoniego, jak i realizacja Kawalerowicza. Przy tym o ile w polskiej wersji *Quo vadis* św. Paweł to protagonista dość zindywidualizowany, o tyle u Guazzoniego nie ma własnej, odrębnej charakterystyki (wydaje się, że bohater wyłącznie powiela gesty św. Piotra). Najbardziej rozbudowana twórczo – w stosunku do innych ekranizacji, ale i pierwowzoru literackiego – pozostaje natomiast postać św. Pawła w filmie LeRoya. Apostoł pojawia się w nim bowiem od pierwszej sceny, w roli przyjaciela rodziny Aulusów oraz nauczyciela filozofii Ligii. Już przy pierwszej kolacji namawia dziewczynę do nawrócenia Winicjusza, wskazując jasno jej misję (dlatego Ligia kreśli Markowi na piasku rybę – symbol chrześcijan). Wreszcie to Paweł w *Quo vadis* z 1951 r., wykładając Winicjuszowi podstawowe prawdy wiary, akcentuje fakt, że patrycjusz powinien wyzwolić swoich niewolników, gdyż Bóg stworzył wszystkich ludzi wolnymi. Podkreślenie tego aspektu Chrystusowej nauki w amerykańskiej adaptacji wynika rzecz jasna z historii Stanów Zjednoczonych, w której kwestia niewolnictwa ma miejsce szczególne.

W *Quo vadis* z 1925 r. oraz w wersji z roku 1951 brak także Kryspusa i Glaukusa – dwóch chrześcijan, którzy w powieści Sienkiewicza pełnią ważne funkcje dramaturgiczne, a zarazem wzbogacają obraz wspólnoty chrześcijańskiej. Kryspus demaskuje bowiem Nerona, konając na krzyżu<sup>22</sup> zaś postawa lekarza Glaukusa – który choć wielokrotnie skrzywdzony przez Chilona, raz jeszcze przebacza mu podczas swej kaźni – staje się bezpośrednim impulsem do nawrócenia Greka. Postaci te występują jedynie w filmie Kawalerowicza oraz realizacji Guazzoniego (w tej ostatniej są jednak zaledwie odnotowane – niewiele scen rozgrywa się z ich udziałem).

We wszystkich filmowych wersjach *Quo vadis* obecne są rozbudowane sekwencje męczeństwa chrześcijan, którzy bądź umierają rozszarpani przez lwę, bądź konają jako żywe pochodnie (płoną krzyże, do których zostali przybici). Jak wspomniałam, igrzyska z udziałem wyznawców Chrystusa stanowią – podobnie jak w powieści – punkt kulminacyjny omawianych realizacji. W każdej z nich „spektakl śmierci” jest jednak zaprezentowany nieco inaczej. W dwóch włoskich





*Quo vadis*, reż. Mervyn LeRoy (1951)



*Quo vadis*, reż. Jerzy Kawalerowicz (2001)

produkcjach kina niemego przed sekwencją egzekucji chrześcijan dodano wyścigi rydwanów oraz walkę gladiatorów (w realizacji Guazzoniego ostatnia jej faza jest stylizowana na obraz *Pollice Verso* Jean-Léona Gérôme'a /1874/). Przy tym o ile zmagania siłaczy odnajdziemy także w pierwowzorze literackim, o tyle wyścigi kwadryg (w filmie D'Annunzia do konnych pojazdów są z tyłu przywiązani chrześcijanie) to inwencja twórców filmowych. Być może zdawali oni sobie sprawę, że sceny z udziałem lwów są trudne w realizacji, zaś walka Ursusa z bykiem (w obu produkcjach ograniczona do kilku migawkowych ujęć) nie byłaby zbyt widowiskowa. U Guazzoniego odnajdziemy co prawda jedno ujęcie, w którym dzięki zdjęciom trickowym (nakładanym) wydaje się, że lwy biegną w stronę rozmodlonych chrześcijan, ale brak samych scen ataku. Te ostatnie są obecne w filmie Kawalerowicza (widzimy tu m.in. lwa wyrrywającego z rąk kobiety małe dziecko, a następnie je rozszarpującego; część drastycznych scen została dodatkowo zrealizowana w zwolnionym tempie). Kolejne ujęcie w produkcji z 1913 r. prezentuje już lwy obgryzające szczątki swoich ofiar. Podobnie jest w filmie D'Annunzia – oglądamy bądź kadrowane z ptasiej perspektywy lwy jedzące mięso (wiemy, że to ciało Chilona, o czym za chwilę), bądź w montażu równoległym osobno lwy skaczące do góry, a osobno grupę chrześcijan (wśród nich zaś Aulusa Plaucjusza, który w tej wersji ratuje się od śmierci, wdrapując się po girlandzie). Epizod ten celnie skomentował Karol Irzykowski: *Jeżeli mi, reżyserze, pokazujesz na filmie kupę lwów osobno, a kupę męczenników osobno, to ci nie uwierzę, nawet gdybyś te obrazy jak najszybciej przesuwiał*<sup>23</sup>. Chyba najbardziej zaskakujący (i emocjonujący zarazem) w wersji z 1925 r. pozostaje natomiast wspomniany wyścig rydwanów – głównie za sprawą Pomponii, która w filmie D'Annunzia jest wleczonej na kwadrygą, a następnie... niespodziewanie się na nią wdrapuje, by ostatecznie okiełznać konie. Jej czyn zyskuje aprobatę tłumu – kobieta zostaje ocalona, podobnie jak jej mąż; mamy zatem rodzinny happy end.

W produkcji amerykańskiej i polskiej zrezygnowano z pokazania walki gladiatorów, brak też wyścigów rydwanów. W obu filmach spektakl koncentruje się na ginących na arenie chrześcijanach oraz walce Ursusa z bykiem (przy czym w wersji LeRoya Ligia nie jest przywiązana do jego grzbietu, ale do pala). Ciekawym zabiegiem jest z pewnością zrealizowanie przez Kawalerowicza ujęć z punktu widzenia zwierząt w sekwencji ataków na ofiary, co sprawia, że scena ta wydaje się jeszcze bardziej dynamiczna. Walka Ursusa z turem, będąca kulminacyjnym punktem igrzysk zarówno w powieści Sienkiewicza, jak i filmie LeRoya, w polskiej wersji *Quo vadis* traci jednak tę rangę. Dzieje się tak być może z uwagi na udaną sekwencję z lwami oraz wcześniejszą, równie drastyczną sekwencję krzyżowania chrześcijan (na zbliżeniu widzimy przybijanie dłoni do krzyża gwoździami). Zarówno w produkcji amerykańskiej, jak i w filmie Kawalerowicza zwraca też uwagę postać wypuszczająca na arenę chrześcijan oraz lwy, a zatem symbolicznie otwierająca rozgrywkę się w amfiteatrze „spektakl śmierci”. W powieści to *człowiek przebrany za Charona*, a więc patrona umierających i konających. Sienkiewicz nie opisuje co prawda bliżej jego ubioru, niemniej w mitologii greckiej Charon zazwyczaj był przedstawiany jako brodaty, siwy, szpetny starzec odziany w łachmany i okrągły kapelusz podróżny (przewoził bowiem zmarłych przez rzekę Styks). W obu filmach Charon przypomina jednak raczej demona – to człowiek młody, noszący zielonkawą maskę oraz mający na ramionach bądź węża (u LeRoya), bądź

rogi (u Kawalerowicza), zatem atrybut kojarzony z szatanem. Taka prezentacja podkreśla charakter obu filmów, zbliżony do moralnego eposu, w którym toczy się walka dobra ze złem.

Chrześcijański wydźwięk mają także finały omawianych filmów (z wyjątkiem realizacji D'Annunzia, którą zamyka śmierć Nerona). W produkcji Guazzoniego ostatnie ujęcie przedstawia bowiem Chrystusa zrywającego kajdany, a poprzedzone jest napisem: *Z deszczu konfliktu i krwi wyrosło nowe życie: życie chrześcijaństwa, pod znakiem miłości i pokoju*. Film LeRoya, jak wspomniałam, kończy się zaś zbliżeniem na należącą do św. Piotra łaskę (pozostawioną w miejscu „objawienia”), która zakwita; słyhać wtedy głos: *Ja jestem drogą, prawdą i życiem*. Wreszcie w polskiej adaptacji *Quo vadis* ostatnią sceną jest powrót św. Piotra – bo spotkaniu z Chrystusem – do współczesnego Rzymu (o czym była już mowa)<sup>24</sup>. Omawiane filmy zawierają więc sugestię zwycięstwa chrześcijaństwa, które ma przynieść ewangeliczny *obfity plon* (zarówno włoska, jak i amerykańska wersja wykorzystują tu biblijną metaforę zasianego ziarna i rośliny obecną także w powieści: *A tymczasem z dołu na roli przesiąkłej krwią i łzami wzrastała cicho, ale coraz potężniej, siejba Piotrowa*<sup>25</sup>). Jedynie polska produkcja pozostawia w tym względzie pewien niedosyt. Co prawda w zakończeniu widać Bazylikę św. Piotra, która wedle słów Sienkiewicza *panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu*, ale to nieco na siłę dokonane uwspółcześnienie powoduje pewną dwuznaczność – współczesny Rzym jest przecież zlaicyzowany; można więc odnieść wrażenie, że zakończenie jest nieco z ducha finału *Szymona z pustyni* (1965) Luisa Buñuela, w którym to filmie Szymon „przeistacza się” w znudzonego intelektualistę na bigbitowej dyskotece.

### Petroniusz i Chilon

W powieści Sienkiewicza dwaj bohaterowie drugoplanowi – Petroniusz i Chilon – dopełniają dyskurs dotyczący relacji wiedzy, władzy i religii. Postaci te z jednej strony są do siebie podobne (cechuje je wybitna inteligencja oraz umiejętność politycznego kalkulowania), a z drugiej strony różnią się zarówno statusem społecznym, jak i postawą religijną (choć obaj mają bezpośredni kontakt z chrześcijanami, nawraca się tylko Chilon). Petroniusz (postać historyczna) to rzymski poeta i polityk, a przede wszystkim arbiter elegancji, który doradza Neronowi w sprawach sztuki (i nie tylko); w pierwowzorze literackim, jak i we wszystkich omawianych filmach, o czym była już mowa, jest jednocześnie troskliwym wujem Winicjusza. Chilonides zaś (postać fikcyjna), z pochodzenia Grek, to człowiek przebiegły, który *wierzy zawsze w to, w co mu wierzyć potrzeba*<sup>26</sup> i dla własnej korzyści nie cofnie się przed niczym (na przykład bojąc się zemsty lekarza Glaukusa, którego żonę i dzieci w przeszłości skrzywdził, namawia Ursusa, by go zabił). W pierwowzorze literackim oraz w filmowych wersjach Chilon pełni początkowo rolę informatora mającego na zlecenie Winicjusza odnaleźć Ligię wśród chrześcijan. Zarówno Petroniusz, jak i Chilonides na kartach powieści czarują sztuką retoryki. Z tego względu w obu niemych produkcjach włoskich, w których dialogi są podawane na planszach, bohaterowie ci wypadają dość błado; epizody z nimi związane niekiedy są wręcz mało klarowne. Przykładowo Petroniusz w filmie D'Annunzia nagle zatyka usta Neronowi, na co cesarz – jak informuje plansza – ripostuje: *Tylko Ty o mnie dbasz* (bez znajomości oryginału literackiego

można nie zrozumieć, że gest Petroniusza został odczytany przez Nerona jako troska o jego rzekomo piękny głos).

Istotną rolę *arbiter elegantiae* odgrywa w amerykańskiej oraz polskiej wersji *Quo vadis* (przy czym realizacja Kawalerowicza pozostaje najwierniejsza Sienkiewiczowskiemu dziełu pod względem kreacji tej postaci). W filmie LeRoya Petroniusz jest nie tylko doradcą Nerona, którego trzyma w korbach dzięki swojej inteligencji i sprytowi (przykładowo – podobnie jak w powieści – wmawia cesarzowi, że Ligia jest *za wąska w biodrach*, czym chroni ją przed losem nałożnicy cesarza), ale jawi się *de facto* jako sprawca intrygi miłosnej – to bowiem on (inaczej niż w pierwowzorze literackim oraz pozostałych realizacjach) poznaje Winicjusza z Aulusem, doprowadzając tym samym do spotkania Marka z Ligią i zauroczenia przyszłych kochanków. Amerykańska wersja *Quo vadis* nie zawiera natomiast sceny obecnej w innych filmach oraz w powieści – uspokajania oraz przekupstwa mieszkańców Rzymu po pożarze miasta przez Petroniusza (na rozkaz Nerona) chlebem i igrzyskami. Ów brak można interpretować – w awizowanym kluczu politycznym – jako podkreślenie tyranii panującej w państwie (w domyśle: w ZSRR), którego władza nie musi zabiegać o względy ludu. W filmie LeRoya została natomiast dodana scena, w której Petroniusz podpisuje list zapraszający Galbę (przyszłego cesarza) i żałuje, że nie zareagował wcześniej, by zniszczyć Nerona. W tej wersji *Quo vadis* Petroniusz – inaczej niż w powieści i pozostałych adaptacjach – ma zatem istotny udział w zdetronizowaniu „miedzianobrodego”.

Prawdziwy stosunek Petroniusza do cesarza ujawnia wystosowany przez niego przed śmiercią list do Nerona, który w oryginale literackim brzmi następująco: *Życie jest wielkim skarbem, mój drogi, jam zaś z owego skarbu umiał najcenniejsze wybierać klejnoty. Lecz w życiu są takie rzeczy, których już dłużej znieść nie potrafię. Och, nie myśl, proszę, że mnie zraziło to, iżeś zabił matkę i żonę, i brata, iżeś spalił Rzym (...). Ale kaleczyć sobie uszy jeszcze przez lata całe twoim śpiewem, widzieć twe domicjuszowskie cienkie nogi, miotane tańcem pirrejskim, słuchać twej gry, twej deklamacji i twoich poematów, biedny poeto z przedmieścia, oto co przewyższyło moje siły i wzbudziło do śmierci ochotę. Rzym zatyka uszy, słuchając ciebie, świat cię wyśmiewa, ja zaś dłużej za ciebie płonąć się nie chcę, nie mogę. (...) Bądź zdrow, lecz nie śpiewaj, zabijaj, lecz nie pisz wierszy, truj, lecz nie tańcz, podpalaj, lecz nie graj na cytrze, tego ci życzy i tę ostatnią przyjacielską radę posyła ci Arbiter elegantiae*<sup>27</sup>.

List jest obecny we wszystkich omawianych filmach, choć w wersji amerykańskiej jego lektura została rozegrana ciekawiej pod względem dramaturgicznym, bowiem to Neron czyta tu Petroniuszową korespondencję (i urażony wpada we wściekłość); zarówno w powieści, jak i pozostałych realizacjach jest ona odczytywana przez samego Petroniusza w czasie ucztu pożegnalnej<sup>28</sup>. Sekwencja biesiady w wersji polskiej zawiera natomiast najbardziej drastyczne szczegóły – u Kawalerowicza widać bowiem na zbliżeniu podcięcie żył zarówno Petroniusza, jak i Eunice przez zaufanego lekarza.

Jerzy Kawalerowicz rozbudował także postać Chilona. W polskiej wersji *Quo vadis*, która szczegółowo odtwarza epizody z udziałem Greka (w tej roli doskonały Jerzy Trela), Chilonides staje się *de facto* bohaterem pierwszego planu. To za nim kamera podąża po uliczkach Rzymu, skrupulatnie notując jego działania oraz emocje. I choć wszystkie filmy – z wyjątkiem wersji amerykańskiej, w której Chilon pojawia

się tylko epizodycznie – zawierają element opamiętania się zdrajcy (to bowiem Grek powodowany chęcią zemsty podsuwa Neronowi myśl o zrzuceniu winy na chrześcijan za podpalenie Rzymu), jedynie realizacje Guazzoniego i Kawalerowicza ukazują nawrócenie *rzezimieszka, który stał się demonem* (tak Chilon określa w powieści Petroniusz, widząc go przy cesarzu podczas krwawych igrzysk). Ten wątek zostaje dodatkowo rozbudowany w polskiej adaptacji. Nie tylko prezentuje ona sam moment przemiany wewnętrznej (Chilon nawraca się pod wpływem przebaczenia, jakim obdarza go umierający na krzyżu Glaukus) oraz chrzest bohatera, obecne także we włoskiej produkcji, ale również ukazuje – opisane w powieści – tortury (obejmujące wyrwanie języka), które protagonista znosi w imię wiary z gorliwością neofity.

W omawianych produkcjach (z wyjątkiem wersji amerykańskiej) Chilon pod wpływem oglądanych katuszy, którym są poddawani niewinni chrześcijanie, demaskuje publicznie Nerona jako sprawcę pożaru, za co ponosi karę (w realizacji Guazzoniego zostaje aresztowany, w *Quo vadis* Kawalerowicza jest torturowany). W filmie D'Annunzia zuchwałe wyznanie, kto naprawdę odpowiada za podpalenie Rzymu, kończy się dla Chilon a śmiercią (to jedyna adaptacja ukazująca jego zgon). Bohater umiera trafiony strzałą z łuku przez Nerona, a następnie jego ciało zostaje rozszarpane przez lwy. Żaden z filmów nie wykorzystuje zatem – zawartej w powieści – sceny śmierci krzyżowej Chilon a, w której niczym biblijny łotr doznaje on Chrystusowego miłosierdzia: *Chilon tymczasem podniósł wolnym ruchem głowę i czas jakiś wodził oczyma po widowni. Na koniec wzrok jego zatrzymał się gdzieś na najwyższych rzędach amfiteatru, piersi poczęły mu grać żywiej i wówczas stało się coś, co wprawiło w podziw i zdumienie widzów. Oto twarz zajaśniała mu uśmiechem, czoło otoczyły mu jakby promienie, oczy podniosły się przed śmiercią ku górze, a po chwili dwie wielkie łzy, wezbrane pod powiekami, spłynęły mu z wolna po twarzy. I umarł. A wtem jakiś donośny męski głos zawołał w górze pod velarium: – Pokój męczennikom! W amfiteatrze panowało głuche milczenie*<sup>29</sup>.

\* \* \*

Dokonane powyżej porównanie wybranych aspektów dramaturgicznych czterech kinowych adaptacji *Quo vadis* pozwala na sformułowanie kilku wniosków końcowych. Po pierwsze, najwierniejszy wobec oryginału literackiego jest scenariusz filmu Kawalerowicza, natomiast najczęściej modyfikacji zawiera wersja LeRoya. Po drugie, we wszystkich ekranizacjach główną oś fabularną stanowią losy Winicjusza i Ligii, zaś różnice w dramaturgii wynikają w dużej mierze z odmiennej w każdym przypadku dystrybucji wątków związanych z pozostałymi postaciami. Neron pełni na przykład szczególnie istotną rolę w filmach D'Annunzia i LeRoya, Guazzoni rozbudował postać św. Piotra, zaś u Kawalerowicza wiele czasu ekranowego poświęcono Chilonowi. Po trzecie wreszcie interesujące różnice dotyczą kulminacyjnych sekwencji igrzysk – w obu włoskich filmach są eksponowane walki gladiatorów i wyścigi kwadryg, których brak w realizacjach LeRoya i Kawalerowicza.

Pod względem stylistycznym każda z adaptacji jest dość charakterystyczna dla czasu, w jakim powstała. O ile wersja Guazzoniego to przede wszystkim próba „zmonetyzowania” poczytnej powieści w formule „żywych obrazów”, o tyle film D'Annunzia stanowi już w pełni dojrzałe dzieło epoki klasycznego kina niemego, z „uwolnioną” kamerą i dynamicznym montażem. *Quo vadis* LeRoya to natomiast

typowy produkt Hollywood lat 50., które – by sprostać konkurencji ze strony telewizji – pragnęło przyciągnąć widzów do kin Technicolorem i scenami zbiorowymi realizowanymi w planach dalekich. Na tym tle film Kawalerowicza wypada cokolwiek blado – serialowa estetyka „gadających głów” mimowolnie ujawnia mierność polskiego kina końca XX i początku XXI w.

Każdą z adaptacji można oglądać także przez pryzmat kontekstów społeczno-politycznych. Na przykład we włoskich ekranizacjach pobrzmiewa echo ówczesnych tęsknot imperialnych Italii oraz jej ambicji kolonialnych. Z kolei film LeRoya można interpretować w kluczu zaostrzającej się w latach 50. zimnowojennej polityki przeciwstawiającej „wolny świat” (zbudowany na wartościach chrześcijańskich) totalitarnej dewiacji (zarówno tej już pokonanej, czyli nazizmowi, jak i wciąż wymagającej zwalczania, czyli komunizmowi). Dla polskiej ekranizacji przełomu wieków historycznym kontekstem pozostaje z pewnością wprowadzenie chrześcijaństwa w nowe tysiąclecie przez Jana Pawła II, choć adaptacja Jerzego Kawalerowicza jest najczęściej interpretowana przez pryzmat autorskiego idiomu reżysera, w odniesieniu do jego wcześniejszych arcydzieł z lat 60. i 70.

Wszystkie adaptacje filmowe *Quo vadis* oraz międzynarodowy sukces powieści potwierdzają natomiast fenomen twórczości polskiego noblisty, o której ironicznie w swych dziennikach pisał Witold Gombrowicz: *Czytam Sienkiewicza. Dręcząca lektura. Mówimy: to dosyć kiepskie, i czytamy dalej. Powiadamy: ależ to tanioccha – i nie możemy się oderwać. Wykrzykujemy: nieznośna opera! I czytamy w dalszym ciągu urzeczeni. Potężny geniusz! – i nigdy chyba nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego. To Homer drugiej kategorii, to Dumas Ojciec pierwszej klasy. Trudno też w dziejach literatury o przykład podobnego oczarowania narodu, bardziej magicznego wpływu na wyobraźnię mas*<sup>30</sup>. Analizując adaptacje filmowe *Quo vadis*, można zaryzykować tezę, że powieść Sienkiewicza w pewnym sensie pracowała także na rzecz rozwoju sztuki filmowej – od wczesnych przedsięwzięć kinematograficznych po dzieła dojrzałe – wyznaczające *de facto* istotne etapy ewolucji światowej kinematografii.

ANNA MILLER-KLEJSA

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2015-2018. Numer projektu: 2bH 15 0136 83.

<sup>1</sup> List Henryka Sienkiewicza do Jadwigi Janeczowskiej. Cyt. w: „*Quo vadis*” *Jerzego Kawalerowicza. Kulisy filmu*, red. B. Kurowska, M. Kuźmicki, Muzeum Kinematografii, Łódź 2001, s. 10.

<sup>2</sup> Wiele osób sądzi, że literacką Nagrodę Nobla przyznano Henrykowi Sienkiewiczowi w roku 1905r. za powieść *Quo vadis*. W rzeczywistości komisja sztokholmska uzasadniła swój werdykt formułką *za wybitne zasługi jako pisarza epickiego*.

<sup>3</sup> Z niewielkim opóźnieniem w stosunku do „Gazety Polskiej” odcinki powieści były drukowane także w krakowskim „Czasie” oraz „Dzienniku Poznańskim”.

<sup>4</sup> W. Banaszkiewicz, *Sienkiewicz w kinematografie*, „Film na Świecie” 1974, nr 7, s. 57. Co ciekawe, polski tytuł brzmi *Quo vadis* (bez znaku zapytania), zaś wszystkie tłumaczenia włoskie powieści oraz jej adaptacje mają na końcu pytajnik – *Quo vadis?* Powieść Sienkiewicza została przetłumaczona na język wło-

ski przez Federica Verdinois zaledwie rok po jej pierwszym wydaniu książkowym. Jak pisał Stanisław Windakiewicz: *Było to zdobycie Włoch przez literaturę. W chwili wyjścia tej powieści we wszystkich pociągach włoskich, nawet na bocznych liniach z Rimini do Ferrary, nie rozprawiano o niczym, tylko o „Quo vadis”. W rok potem na odpuszcie w Genui wszystkie stragany księgarskie na Piazza S. Lorenzo były zastlane tłumaczeniami powieści Sienkiewicza, a wieśniacy apenińscy przybrani w skóry koźle radzili się jeden drugiego, czy kupić „Potop” czy „Pana Wołodyjowskiego”*. S. Windakiewicz, *Odkrycie Włoch*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1922, s. 22.

<sup>5</sup> Na przełomie XIX i XX w. zbieranie kart pocztowych było bardzo popularne. Przy okazji warto przypomnieć, że słowo „pocztówka” zawdzięczamy właśnie Sienkiewiczowi. Ukrywający się pod pseudonimem „Maria z R.” autor Trylogii wygrał konkurs na słowo mające zastąpić raczej niepopularny wówczas rusycyzm „otkrytka”. Na konkurs wpłynęło prawie trzysta propozycji, wśród nich: odsłonka, odwrotka, pisanka, niedyskretka i listówka, a także... quovadiska. Wygrała „pocztówka”, i tak już pozostało.

<sup>6</sup> Adaptacje sceniczne *Quo vadis* organizowano również w pierwszych latach XX w. na ziemiach polskich. Do najbardziej popularnych należało przedstawienie *Chilon Chilonides* Józefa Popławskiego. Do jednego z takich spektakli w Teatrze Ludowym w Krakowie zaangażowano do roli Ursusa sławnego zapaśnika Zbyszka Cyganiewicza. Pantomimę pod tytułem *Quo vadis* wystawiano wtedy także w wielu cyrkach.

<sup>7</sup> Zob. W. Banaszekiewicz, dz. cyt., s. 56-60.

<sup>8</sup> Do roku 2012 film D'Annunzia uważano za zaginiony. Wykonaną na łatwopalnej kliszy kopię odnaleziono w FilMOTECE Watykańskiej. Prócz pełnometrażowych filmów kinowych na motywach *Quo vadis* powstały dwa sześcioczęściowe serie telewizyjne – w reżyserii Franca Rossiego (1985) i Jerzego Kawalerowicza (2002). Serial telewizyjny Rossiego omawia w swoim artykule Alicja Helman, która pomija film D'Annunzia. Zob. A. Helman, *Quo vadis, Domine? Cztery adaptacje powieści Henryka Sienkiewicza*, w: *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, Universitas, Kraków 2014. O filmowych adaptacjach *Quo vadis* traktuje także artykuł Jana Słodowskiego. Zob. tegoż, *Filmowe adaptacje „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludo-

rowski, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 1998. Tekst ten dotyczy przede wszystkim okoliczności produkcji oraz śladów recepcji poszczególnych adaptacji, przy czym z oczywistych względów brak tam omówienia polskiej ekranizacji powieści. Należy także zaznaczyć, że na początku XX w. – jeszcze przed ekranizacją *Quo vadis* Guazzoniego – sięgano do tematyki, której istotnym źródłem inspiracji mogła być powieść Sienkiewicza. I tak wśród filmów na motywach *Quo vadis* można wymienić: *Męczeństwo chrześcijan (Martyrs Chrétiens*, reż. Lucien Nonguet, 1905) czy *W czasach pierwszych chrześcijan (Au temps des premiers Chrétiens*, reż. André Calmettes, 1909). Trudno jednak uznać je za adaptacje powieści; były to raczej luźno powiązane ze sobą scenki przedstawiające bardziej widowiskowe sytuacje dramaturgiczne dzieła polskiego pisarza. Więcej na ten temat zob. J. Maśnicki, *Niemym kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemym (1896-1930)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 229-230. W rozdziale *Nieme adaptacje polskiej literatury w kinie europejskim* Maśnicki wspomina także o okolicznościach produkcji dwóch włoskich ekranizacji *Quo vadis*.

<sup>9</sup> Na ten temat zob. A. Helman, dz. cyt. oraz J. Słodowski, dz. cyt.

<sup>10</sup> Dziewczyna pochodzi z terenów, na których pojawili się Słowianie i narodziła się Polska. Sienkiewicz nawiązał w ten sposób do wywodów Wojciecha Kętrzyńskiego (historyka i publicysty) o dawnych Słowianach, spośród których Lygowie mieli zamieszkiwać między Wisłą a Odrą. Nadmienia o tym Małgorzata Wróblewska-Markiewicz w: „*Quo vadis” Jerzego Kawalerowicza. Kulisy filmu*, dz. cyt., s. 102. Alicja Helman wspomina, że u Guazzoniego Ligia jest nazywana grecką księżniczką (dz. cyt., s. 91); w znanej mi kopii filmu nie natrafiłam na taką planszę (prawdopodobnie film był dystrybuowany w kilku różnych wersjach). W filmie D'Annunzia żona Aulusa nosi inne imię Domitilla, a nie Pomponia.

<sup>11</sup> Jedynie w filmie Kawalerowicza moment odbicia dziewczyny nie zostaje zwizualizowany – jest ono tylko wspomniane w dialogach.

<sup>12</sup> U Sienkiewicza Akte (postać historyczna) zajmuje się „pochówkiem” Nerona: *wierna Akte obwinęła go nazajutrz w kosztowne tkaniny i spaliła na przepelnionym wonnościami stosie*. H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 592 (epilog).

<sup>13</sup> Głos Boga, który słycać w tytułowej rozmowie ze św. Piotrem, w filmie Kawalerowicza

- jest tożsamy z wewnętrznym głosem apostoła (w obu przypadkach to głos Franciszka Pieczki). Taki zabieg można interpretować jako podkreślenie osobistego spotkania z Bogiem, który wedle ewangelii przemawia wprost do ludzkiego serca. Z drugiej strony można powiedzieć, że Kawalerowicz (ateista) unika w ten sposób ukazania interwencji boskiej. Co prawda Sienkiewicz nie wspomina o obiektywnym ukazaniu się Boga, a jedynie o odczuciach apostoła, który słyszy *głos smutny i słodki*, ale nie jest w żaden sposób zasugerowane, że jest to głos św. Piotra. U Kawalerowicza zaś w pewnym sensie rozmówcy apostoła nie ma – słyszany głos jest głosem św. Piotra (a nie kogoś poza nim).
- <sup>14</sup> Pierwsze ujęcie filmu (gdy widać napisy początkowe) także odsyła do współczesności – oglądamy bowiem Koloseum, teraźniejszy obraz amfiteatru. Można zatem mówić o swoistej kłamrze narracyjnej.
- <sup>15</sup> Ponoć taki charakter filmu miał forsować Louis Mayer, który chciał produkcji z wyraźnym przesłaniem *à la* Cecil B. DeMille. Z tego powodu wynikały niesnaski między producentem a pierwotnym reżyserem realizacji – Johnem Hustonem, który zamierzał zredukować sceny z udziałem chrześcijan na korzyść postaci Nerona. Ostatecznie Hustona zastąpił Mervyn LeRoy, zaś producentem został Sam Zimbalist, późniejszy producent *Ben Hura* (reż. W. Wyler, 1959). Za realizację scen pożaru Rzymu odpowiadał niewymieniony w czołówce Anthony Mann, który w latach 60. nakręcił *Upadek Cesarstwa Rzymskiego (The Fall of the Roman Empire, 1964)*. Na temat perypetii scenariusza do filmu LeRoya zob. R. Scodel, A. Bettenworth, *Wither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, s. 12-13. Ciekawostką jest fakt, że w 1932 r. Cecil B. DeMille kręcił film *Pod znakiem krzyża* (inny polski tytuł: *W cieniu krzyża / The Sign of the Cross*), którego fabuła jest ludzko podobna do fabuły powieści Sienkiewicza. Książka nie została jednak wymieniona w czołówce jako źródło inspiracji. Jan Słodowski pisze o *najczystszej plagiacie* (dz. cyt., s. 108).
- <sup>16</sup> H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 316 (rozdz. XXXVI).
- <sup>17</sup> Zob. G. Pucci, *Nerone sullo schermo*, w: *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, red. J.-M. Croisille, Y. Perrin, Latomus, Bruxelles, 2002, s. 268 oraz J. Reich, *Mussolini at the Movies: Fascism, Film, and Culture*, w: *Re-Viving Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, red. J. Reich, P. Garofalo, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- <sup>18</sup> L. Ceplair, S. Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics and the Film Community 1930-1960*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1980, s. 110-111.
- <sup>19</sup> Co ciekawe, rozkaz Hitlera z 19 marca 1945 r., nakazujący zniszczenie w Niemczech wszystkiego, *co przeciwnik mógłby wykorzystać do kontynuowania walki*, był nazywany „rozkazem Nerona” (*Nerobefehl*).
- <sup>20</sup> Zob. J. Huston, *An open book*, Da Capo, Cambridge 1994, s. 201. Na ikonograficzne podobieństwo Nerona stojącego przy makiecie do Hitlera zwraca uwagę Martin M. Winkler. Zob. tegoż, *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*, Ohio State University Press, Ohio 2009, s. 151.
- <sup>21</sup> H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 317 (rozdz. XXXVI). Żaden z filmów nie wizualizuje tej sceny.
- <sup>22</sup> Ta wersja jest obecna w filmie Kawalerowicza. W realizacji amerykańskiej Aulus Plaucjusz oskarża Nerona, konając na krzyżu (dokonano więc „scalenia” dwóch postaci z powieści), zaś w produkcjach włoskich jedynym demaskatorem cesarza pozostaje Chilon.
- <sup>23</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 312.
- <sup>24</sup> Choć z dramaturgicznego punktu widzenia takie zakończenie jest bez wątpienia udane, z punktu widzenia logiki fabuły – nie do końca. W filmie Kawalerowicza zabicie Nerona nie następuje bowiem po ucieczce i męczeństwie Piotra, ale zaraz po samobójstwie Petroniusza, kiedy dochodzą do Rzymu wieści o buncie legionów i nowym cesarzu Galbie. Kiedy w polskiej wersji *Quo vadis* Piotr opuszcza Rzym, niebezpieczeństwo, przed którym uchodzi, w zasadzie już nie istnieje.
- <sup>25</sup> H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 572 (rozdz. LXXII).
- <sup>26</sup> Tamże, s. 138 (rozdz. XIV). Żaden z filmów nie powiela sceny zawartej w powieści, gdy Chilon – później oczerniający chrześcijan – jest przedstawiany Neronowi przez dwóch Żydów, którzy mówią, że jest on prawdomówny i ma matkę Żydówkę.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 584-585 (rozdz. LXXIV).
- <sup>28</sup> W filmie Guazzoniego nie poznajemy treści listu wystosowanego przez Petroniusza – pokazany jest jedynie gest jego lektury.
- <sup>29</sup> H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 529 (rozdz. LXIII).
- <sup>30</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.