

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4864>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Jakub Kleczek

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu
<https://orcid.org/0000-0002-9499-1567>

Quo vadis jako problem historiografii kultury wizualnej. Między ekranizacją, obiegiem przeźroczy i pocztówkami

Keywords:

media archaeology;
magic lantern;
postcards;
Henryk Sienkiewicz;
visual culture;
Quo Vadis

Abstract

Quo Vadis and the Historiography of Visual Culture: Between Film, Magic Lantern, and Postcards

This article interprets Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis* as a phenomenon of late nineteenth- and early twentieth-century visual culture whose recognisability was shaped not only by literature and early cinema, but also by lantern slides, illustrated lectures, postcards, and other forms of printed imagery. It argues that, during this period, *Quo Vadis* circulated as a relatively stable package of scenes and visual motifs, open to serial reproduction, projection-based sequencing, and further transformation across media. The study adopts an approach informed by media archaeology, especially the work of Thomas Elsaesser, and supplements it with Martyn Jolly's insights into the sequential logic of lantern slides. In dialogue with existing scholarship, the article revises and develops perspectives advanced by Maria Wyke, Monika Woźniak, and Ivo Blom, shifting attention away from the history of individual works and film adaptations toward the relations between lantern-slide series, postcard cycles, and the practices of circulation that connected them.

Słowa kluczowe:

archeologia mediów;
latarnia magiczna;
pocztówki;
Henryk Sienkiewicz;
kultura wizualna;
Quo vadis

Abstrakt

Autor artykułu proponuje ujęcie *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza jako fenomenu kultury wizualnej przełomu XIX i XX w., którego rozpoznawalność kształtowała się nie tylko w literaturze i wczesnym kinie, lecz także w obiegu przeźroczy do latarni magicznej, odczytów ilustrowanych, pocztówek i innych druków obrazowych. Stawia tezę, że *Quo vadis* funkcjonowało wówczas jako względnie stabilny pakiet scen i figur wizualnych, podlegających seryjnej reprodukcji, projekcyjnemu sekwencjonowaniu i dalszym przekształceniom między mediami. Artykuł prezentuje podejście badawcze inspirowane archeologią mediów, przede wszystkim propozycjami Thomasa Elsaessera, uzupełnianymi o rozpoznania Martyna Jolly'ego dotyczące sekwencyjności slajdów. W kontekście dotychczasowych badań tekst rozwija i doprecyzowuje intuicje obecne u Marii Wyke, Moniki Woźniak i Iva Bloma, przenosząc uwagę z historii pojedynczych dzieł i ekranizacji ku relacjom między seriami przeźroczy, pocztówek i praktykami ich obiegu.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.03.12; recenzowano: 2026.04.14; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autor nie otrzymał żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Wprowadzenie

W niniejszym artykule proponuję spojrzenie na *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona* (1896) Henryka Sienkiewicza jako fenomen kultury wielomedialnej, w mniejszym stopniu koncentrując się na wersji literackiej i filmowej, a bardziej podkreślając znaczenie innych obszarów rezonowania dzieła w epoce. Od początku funkcjonowania powieści w obiegu publicznym do lat 20. XX w. oddziaływała ona bowiem na poziomie wizualnym w sposób rozproszony i powtarzalny. Przedmiotem analizy będą tu przede wszystkim zestawy przeźroczy oraz dystrybuowane masowo i w różnych technikach reprodukcji przedstawienia scen, zwłaszcza pocztówki. Materiały te, wraz z praktykami takimi jak odczyty, pokazy oraz obieg kolekcjonerski i dewocyjny – zarówno przed pojawieniem się realizacji filmowych, jak i równoległe do nich – tworzyły repertuar obrazów, który z kolei kształtował wyobrażenia o Rzymie Nerona, przede wszystkim zaś o tym, czego dotyczą kluczowe epizody fabuły. Nie zakładam przy tym, że ikonografia *Quo vadis* narodziła się wraz z powieścią Sienkiewicza. Motywy takie jak pożar Rzymu, widowiska arenowe, męczeństwo chrześcijan czy spektakl władzy cesarskiej funkcjonowały bowiem już wcześniej – w malarstwie historycznym i ilustracjach pochodzących z XIX w., czego szczególnie wyrazistym przykładem jest twórczość Jean-Léona Gérôme'a oraz jej późniejsze obiegi reprodukcyjne, omawiane choćby przez Iva Bloma¹.

Obrazy Rzymu czasów Nerona zostały ujęte w powieści w wyjątkowy układ, podatny na reprodukcję, serializację i powiązania intermedialne. Wokół literackiego *Quo vadis* utrwalił się powtarzalny repertuar scen, który mógł być następnie numerowany, podpisywany, wypożyczany, kolekcjonowany, wyświetlany, reklamowany i przetwarzany za pomocą różnych środków przekazu. Jak wspomniałem, interesują mnie sposoby działania tego repertuaru w odniesieniu do przeźroczy latarni magicznej i pocztówek na tle szerokiej cyrkulacji *Quo vadis* w kulturze wizualnej przełomu XIX i XX w. Moim celem nie jest jednak wskazanie na intermedialność utworu, co było już przedmiotem badań i do czego nawiązuję w kolejnej części. Chodzi mi raczej o pewien problem historiograficzny. W analizach można łatwo rozpoznać tendencje monomedialne – przede wszystkim literaturocentryczne, skupione na powieści i jej recepcji czytelniczej², oraz filmocentryczne, podporządkowane często historii ekranizacji³. W obu wariantach odbiór opisuje się tak, jakby kulturowy fenomen *Quo vadis* wiązał się z uprzywilejowaniem wyłącznie jednego lub dwóch mediów. O ile powszechnie przywołuje się fakt, że dzieło krążyło jako powieść w odcinkach w prasie końca XIX w. oraz w wydaniu z ilustracjami Piotra Stachiewicza (1858-1938), o tyle znacznie rzadziej rekonstruuje się rolę dystrybucji przeźroczy latarni magicznej czy też pocztówek w wytwarzaniu tego, co traktuję tu jako wielomedialny fenomen kulturowy. W rezultacie wizualność powieści jest redukowana do kontekstów – ilustracji książkowej lub późniejszych filmów – a zagadnienie obiegu wizualnych znajduje się na marginesie rozważań⁴.

W tej perspektywie kino możemy rozpatrywać jako jeden z elementów szerszych cyrkulacji, który pojawił się równoległe do innych mediów lub później niż one. Nie umniejsza to znaczenia ani powieści Sienkiewicza, ani wcze-

snych realizacji filmowych (w reżyserii Enrica Guazzoniego /1913/ oraz Gabriele D'Annunzia i Artura Ambrosia /1924/). Pozwala raczej zwrócić uwagę na to, że filmy komasowały i intensyfikowały tendencje widoczne w innych mediach⁵.

Moje podejście badawcze lokuje się na tle – opisanych już wielokrotnie – obszarów nieteleologicznej historii kina oraz archeologii mediów⁶. Szczególnie istotna jest dla mnie perspektywa Thomasa Elsaessera, który zachęca do tropienia *nieobecnych i wypartych* elementów w historii ruchomych obrazów oraz odchodzi od schematu drzewa genealogicznego (*family tree*) na rzecz analizy relacji opartych na podobieństwie (*family resemblance*)⁷. Właśnie z tego ujęcia korzystam, analizując obieg scen z *Quo vadis* w formie przeźroczy latarni magicznej i pocztówek. W przypadku fenomenu wielomediального istnieje ryzyko potraktowania przeźroczy latarni magicznej jako formy poprzedzającej monumentalną ekranizację, a więc prowadzącej do filmu. Taki opis byłby jednak redukcjonistyczny, ponieważ przesłaniałby fakt, że różne media funkcjonowały równolegle. Z tego powodu porządek, w jakim funkcjonowało *Quo vadis* w pierwszych dekadach po publikacji powieści, rozumiem raczej jako historię konkurencyjnych i nakładających się na siebie obiegów obrazów.

Stan badań – *Quo vadis* i obieg obrazów

Zanim przejdę do właściwych rozpoznań, chciałbym częściowo zrekonstruować stan badań nad wielomediálną wizualnością *Quo vadis*. Mam tu na myśli zwłaszcza rozważania dotyczące przeźroczy oraz dystrybuowanych druków obrazowych. Szczególnie cenną dla niniejszego artykułu koncepcję odnajdziemy we wprowadzeniu Marii Wyke i Moniki Woźniak do redagowanej przez nie monografii⁸. Autorki traktują *Quo vadis* jako fenomen uwikłany w przenikające się tendencje kulturowe polskiego klasycyzmu, nacjonalizmów, dziewiętnastowiecznej powieści historycznej oraz dwudziestowiecznej kultury popularnej. Interesujące są także multimedialne transformacje powieści. Badaczki akcentują różne warianty emergencji praktyk i form rzeczoności fenomenu kulturowego ujawniającego się w wielu mediach oraz rejestrach kultury⁹. Postawa taka wydaje się uzasadniona skalą obiegu. Choć w książce nie odnajdziemy zbyt wielu informacji na temat warunków cyrkulacji treści, roli wydawców czy katalogów, to jednak określa ona perspektywę poznawczą dotyczącą obszarów często pomijanych w dyskursie badawczym wokół *Quo vadis*¹⁰.

W dalszej części monografii Wyke rozwija swoją ideę, przyglądając się guazzoniovskiemu *Quo vadis*? i zwracając uwagę na wariantywność tego filmu. Pisze między innymi o tym, że reedycja francuska z 1922 r. różni się od wcześniejszych wersji stopniem narracyjności i użyciem kart ilustracyjnych, a także o tym, jak istotne okazują się różne wersje muzyczne i wykonawcze¹¹. Warto podkreślić ten sposób podejścia akcentujący nie znaczenie samego filmu, lecz konkretnej konfiguracji kopii, śródtytułów, akompaniamentu, miejsca pokazu czy programu dla widzów. W ujęciu Wyke film Guazzoniego to zespół wariantów i warunków prezentacji. Badanie jego recepcji wymaga więc uwzględnienia świadomości wizualnej odbiorcy, który w 1913 r. był już dobrze zaznajomiony



Quo vadis, reż. Enrico Guazzoni (1913)

z językiem obrazu oraz z motywami funkcjonującymi wcześniej w teatrze, pokazach przeźroczy i drukach.

Inne interesujące przesunięcie pojawiające się w nowszych badaniach polega na połączeniu perspektywy intermedialnej z transnarodową. Szczególnie wyraźnie widać to w monografii Iva Bloma *Quo vadis?, Cabiria and the „Archaeologists”*. Autor łączy w niej analizę obiegu obrazów między mediami z rozważaniami na temat tekstów, wyobrażeń i praktyk z różnych przestrzeni kulturowych; rozważa relacje malarstwa i filmu w sposób zniuansowany oraz zastanawia się, w jaki sposób Guazzoni sięga po ikonografię Jean-Léona Gérôme’a? Mierząc się z tym pytaniem, Blom pisze o pobycie malarza we Włoszech, dystrybucji jego prac w druku i za pomocą przeźroczy, a także o obiegu ilustrowanych wydań powieści Sienkiewicza oraz jej teatralnych i operowych przetworzeniach w latach 1900-1910. Badacz podkreśla także wagę plakatów, pocztówek i broszur jako mediów, które równoległe do filmu stabilizowały i rozpowszechniały cytaty ikonograficzne. Wczesne odniesienia filmowe do *Quo vadis* zostają w jego książce powiązane z istniejącymi wzorcami malarskimi. Mamy tu zatem do czynienia z częściowym przesunięciem punktu ciężkości z kwestii autonomii filmu na pytanie o długie trwanie obrazów i ich medialne cyrkulacje¹².

Dla namysłu nad rolą przeźroczy latarni magicznej istotny jest też wcześniej- szy tekst tego autora – *Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*. Blom wskazuje w nim, że seria slajdów, wydana najpewniej około 1909 r. przez Maison de la Bonne Presse, zawierała obrazy inspirowane płótnami Gérôme’a *Pollice verso* (1872) oraz *Ostatnia modlitwa męczenników chrześcijańskich* (*La Dernière Prière des martyrs chrétiens*, 1863-1883). Obieg reprodukcji malarskich odbywa się poprzez wiele kanałów dystrybucji – w podręcznikach, powieściach historycznych, słownikach, publikacjach szkolnych oraz na pocztówkach. W tym samym polu sytuują się także filmowe materiały promocyjne funkcjonujące jako pocztówki¹³.

Powyższe zestawienie można uzupełnić o perspektywę pozwalającą uchwycić relacje zachodzące między samymi seriami, podpisami, numeracją scen, katalogami, wariantami wydań oraz innymi warstwami paratekstowymi, które współkształtują zjawisko¹⁴. W dalszej części artykułu skupię się więc na tym, co współorganizuje historyczną rozpoznawalność *Quo vadis*. Oznacza to, że przeźrocza, pocztówki, katalogi, podpisy do scen i drukowane komentarze nie będą traktowane jako tło ilustracyjne filmu ani jako jego „niedojrzała” prehistoria, lecz jako częściowo autonomiczne, a zarazem pokrewne elementy pewnego pola wizualnego. Zanalizuję dwa obszary obiegu – serie przeźroczy oraz pocztówki.

Sekwencyjność i obieg projekcyjny slajdów latarni magicznej

Slajdy latarni magicznej odnoszące się do powieści Sienkiewicza nie były czymś okazjonalnym i wiązały się z określonymi praktykami użytkowników medium oraz sposobami dystrybucji. Zebrane tu informacje uzyskane podczas kwerendy zostaną zaprezentowane w porządku od przedstawienia pojedynczych zapisów katalogowych do przedstawienia systemu dystrybucji, który to system umożliwił obieg slajdów odnoszących się do *Quo vadis* Sienkiewicza.

Zacznę od najwcześniejszego odnalezionego zapisu. W katalogu firmy McIntosh Stereopticon Co. z 1900 r. pojawia się wzmianka o zestawie dotyczącym powieści: *Quo vadis. 60 slajdów. Bez czytania*¹⁵. Zapis ten określa tryb użycia i wskazuje, że dystrybuowano gotową sekwencję projekcyjną zorganizowaną w odpowiedniej kolejności. Dopisek „bez czytania” wskazuje, że seria była pomyślana jako autonomiczna narracja wizualna, niewymagająca tekstu objaśniającego. Dopisek katalogowy odsyła wprawdzie do dwutomowego ilustrowanego wydania powieści w przekładzie Jeremiaha Curtina, ale same odniesienia stronicowe należałoby traktować raczej jako przybliżone, o czym wspomina dystrybutor¹⁶. Jest to zestaw wskazujący kolejność scen możliwych do odtworzenia podczas pokazu, nawiązujący do struktury powieści, ale jej niereplikujący.

Interpretacji tego zapisu katalogowego dokonuje Martyn Jolly, jeden z nielicznych badaczy slajdów *Quo vadis*, który proponuje, by pojedynczego przeźrocza z serii poświęconej powieści Sienkiewicza nie traktować jako samowystarczającego obiektu ikonograficznego. W jego ujęciu sens materiału ujawnia się dopiero w analizie *slajdów w obrębie sekwencji*¹⁷, a więc wtedy, gdy bada się nie pojedynczy kadr, lecz relacje między obrazami, ich rytm, następstwo i funkcję w konkretnym zdarzeniu projekcyjnym¹⁸. Podstawową jednostką analizy jest właśnie sekwencja, a istotną rolę odgrywają przejścia między kadrami. Ważna jest struktura pokazu jako całości. Numeracja slajdów okazuje się więc sensotwórcza – z kolejności ich następowania wynika przekaz. Spojrzenie to warto zastosować także do zestawów slajdów w obiegu polskim.

Pierwszym źródłem potwierdzającym istnienie zestawu przeznaczonego do projekcji za pomocą latarni magicznej jest Katalog Przeźroczy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie z 1910 r.¹⁹ Obejmuje on coś, czego katalog McIntosha nie zawiera. Jednostka polska prowadziła wypożyczalnię przeźroczy i aparatury projekcyjnej, co dotyczyło zarówno Warszawy, jak i prowincji. W dziale „Historia. Literatura” figurują osobne pozycje: *O Henryku Sienkiewiczu*, *Quo vadis (serja I)* oraz *Quo vadis (serja II)*. Zestawy te funkcjonują jako element systemu usługowego, a więc zamawiano je, transportowano i zwracano²⁰. W Polsce wprowadzono zatem nowy format – wypożyczalnię, która stanowiła sposób dystrybucji, a więc własność prywatna nie ograniczała dostępu do medium.

Afisz publicznych pokazów przeźroczy dokumentują kolejny etap obiegu – moment, w którym slajdy opuszczały wypożyczalnię i trafiały do widzów. W materiałach reklamowych zapowiadano programy obejmujące 250 *obrazów treści historyczno-naukowej*²¹ albo 300 *obrazów religijno-historyczno-naukowych*, wyświetlanych *w sześciu serjach*²² i objaśnianych w formie prelekcji. Seria poświęcona historii starożytnej i dziejom Kościoła obejmowała osobny segment „Prześladowanie chrześcijan za Nerona i innych, *Quo vadis*”. Pokaz był adresowany do publiczności szkolnej i pozaszkolnej oraz reklamowany jako widowisko edukacyjno-rozrywkowe łączące obraz z komentarzem mówionym. Wypożyczalnia stanowiła tu zaplecze widowiska – system, który umożliwił jego zmaterializowanie w konkretnym miejscu i czasie.

Reklama firmy Z. Śniegockiego opublikowana w „Dzienniku Poznańskim” w 1917 r. sytuuje elementy zestawu odnoszącego się do *Quo vadis* w innym kontekście funkcjonalnym. Anonsuje ona *latarnie projekcyjne (scyoptykony)*

oraz *przeźrocza (obrazki świetlane) w 200 różnych seryach*, a następnie informuje: *Do obchodów Sienkiewiczowskich wypożyczam sery: „Quo vadis” – „Potop” – „Sabatowa bajka” z odczytami*. Oprócz serii *przeźroczy* przedsiębiorstwo oferowało *pocztówki z portretem Sienkiewicza, portrety i biusty pisarza*²³, a także sprzęt projekcyjny, komentarz odczytowy i druki wizerunkowe jako zestaw usługowy. W warunkach Kongresówki w 1917 r. taka infrastruktura pełniła funkcję kulturowej ciągłości, a aparat medialny był włączany w obchody rocznicowe.

Powiązania zestawów odnoszących się do *Quo vadis* z różnorodnymi praktykami medialnymi, stanowiące świadectwa żywotności tego fenomenu, znajdziemy także w materiałach anglojęzycznych. W kolejnym katalogu McIntosha z 1910 r. został powtórzony zapis z poprzedniego wydania. Dekada cyrkulacji nie zmodyfikowała oferty – ten sam tytuł, ta sama liczba slajdów, ten sam format opisu. Stabilność zapisu katalogowego jest dowodem stabilności repertuaru: wypożyczalnia konserwowała kanoniczny zestaw scen i nadawała mu trwałość. Co ciekawe, wykaz z 1910 r. wprowadzał element intermedialny (relacja między pocztówkami i przeźrocami) oraz osadzał slajdy w szerszym środowisku technologicznym. W rozdziale „Picture Post-Cards of Travel” firma zwracała się do użytkowników posiadających projektory do pocztówek (*post-card projectors*) oraz objaśniała, że obrazy z oferty mogą zostać dostarczone zarówno w formie druku, jak i przeźroczy. W katalogu został wymieniony również znajdujący się w użyciu projektor do pocztówek oraz projektor do obrazów nieprzeźroczystych (*opaque projector*), co pokazuje, że te same treści wizualne mogły krążyć między pocztówką, projekcją i slajdem szklanym. Firma dystrybuowała repertuar, który był niezależny od konkretnego nośnika. Trudno więc z całą pewnością stwierdzić, że chodziło wyłącznie o serię *przeźroczy Quo vadis*. Wskazuje to na szerszy system cyrkulacji obrazów z wykorzystaniem różnych aparatów w różnych sytuacjach odbiorczych²⁴.

Warto zauważyć, że użytkowników zachęcano do trzymania się numeracji w obrębie zestawu, lecz praktyka pokazowa była urozmaicona. Wskazuje na to Jolly, analizując serię *Soldiers of the Cross*. Píše on, że liczby namalowane na krawędziach slajdów są ważne dla rekonstrukcji sekwencji, ale system numeracji wprowadzano niekiedy dopiero po dołączeniu późniejszych materiałów²⁵. Według Jolly’ego numeracja była narzędziem organizacji pakietu, nie rozstrzygała jednak o kolejności w obrębie pokazu²⁶. To rozróżnienie ma konsekwencje dla lektury polskich źródeł. Spójność serii *Quo vadis* z katalogu Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego nie polega na nienaruszalności egzemplarza czy też na sztywnej kolejności slajdów. Wypożyczalnia operowała na rozpoznawalnym schemacie sceniczno-projekcyjnym, czyli zestawie kluczowych scen, który był identyfikowalny mimo wymian, uzupełnień i przemieszczeń między egzemplarzami. Wyjaśnia to istnienie wrywanych z pierwotnego kontekstu slajdów, z czym mamy do czynienia choćby we wskazanym wcześniej pokazie 250 i 300 *obrazów treści historyczno-naukowej*.

Za argumentem, że zestaw był sugestią struktury prezentacji, przemawiają także inne źródła. Baza Lucerna odnotowuje *Quo vadis?* jako religijną serię trzydziestu slajdów, figurującą w 1913 r. w ofercie J. W. Butcher jako *Picture Sermons* z numerem 85²⁷. Wskazuje to na istnienie pewnego zespołu obrazów przeznaczo-

nych do projekcji w obrębie ustandaryzowanej sekwencji. Analogicznie – przewodnik po kolekcji *Homer and Betty Peabody* wymienia *Quo Vadis Set* w części zbioru i podaje slajd „Paul and St. Peter’s Cathedral” jako pozycję nr 59²⁸. Dane te są zbieżne z numeracją znaną z katalogów McIntosha, nie dowodzi to jednak tożsamości całego zachowanego kompletu z konkretnym wydaniem katalogowym, choć pozwala uchwycić trwanie rozpoznawalnego układu scen poza pojedynczym egzemplarzem i określoną kolekcją, co było efektem systemu dystrybucji powielającego schemat, a nie unikat. Wydaje się więc, że żadne z tych źródeł nie jest „oryginałem” serii. Dokumentują one raczej etapy rozproszonego, identyfikowalnego repertuaru wizualnego.

Najbardziej wyraźny przykład cyrkulacji i przemian zestawu *Quo vadis* opisuje Jolly, rekonstruując związek między serią *Soldiers of the Cross* a filmem Guazzoniego. Dwanaście slajdów ze zbioru National Film and Sound Archive of Australia badacz rozpoznaje jako pochodzące z tego filmu. Wspomina, że Herbert Booth nabył je jako zestaw komercyjny i połączył z istniejącą już sekwencją wykładu ewangelizacyjnego²⁹. Kadry z filmu zostały tu włączone do pakietu slajdowego i zyskały funkcję religijno-dydaktyczną. Kierunek przepływu intermedialnego jest zatem w tym wypadku niejako odwrócony – kino zasililo obieg latarni magicznej, której pokaz redystrybuował konkretne obrazy. W efekcie *Quo vadis* jawi się jako wspólnota elementów wizualnych krążących między książką ilustrowaną, slajdem, pocztówką, projekcją nieprzezroczystą i filmem, a logistyka wypożyczalni oraz dystrybucji katalogowej – jako mechanizm podtrzymujący ten obieg.

Błom wskazuje na ponadnarodowy, masowy entuzjazm w stosunku do *Quo vadis* Sienkiewicza, rezonujący szeroko w kulturze popularnej³⁰. Powyższa analiza ujawnia dążenie do medialnej standaryzacji oraz dystrybucji w przypadku cyrkulacji scen. Materiał przedstawiony w tej części pozwala ukonkretnić owe procesy od strony obiegu medialnego. Źródła mówią o repertuarze scen posiadającym (częściowo) stabilną, a zarazem podatną na przekształcenia strukturę sekwencyjną. Katalog Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego dokumentuje instytucjonalne zarządzanie repertuarem, a więc gromadzenie, porządkowanie i wypożyczanie przeźroczy. Afisze odczytów ilustrowanych nimi pokazują natomiast, że materiał ten funkcjonował również w publicznym obiegu pokazowym. Numeracja, powtarzalność scen oraz możliwość ich przenoszenia między nośnikami sprawiły z kolei, że repertuar *Quo vadis* miał charakter trwały, modułarny, ale i możliwy do sekwencyjnego uporządkowania podczas pokazu. W obiegu przeźroczy *Quo vadis* jawi się więc jako pakiet sekwencyjny – mobilny, podatny na rekontekstualizację, ale także wystarczająco stabilny, by być rozpoznawalnym na różnych urządzeniach projekcyjnych, w różnych archiwach oraz praktykach widowiskowych.

Seryjność, pocztówki i modułarny obieg obrazów *Quo vadis*

Różnica medialna między pocztówką a przeźroczem bywała – jak zaważyłem wcześniej w kontekście projektora do pocztówek i projektora do obrazów nieprzezroczystych z katalogu McIntosha z 1910 r. – płynna i wydaje się,



Quo vadis, reż. Gabriele D'Annunzio, Arturo Ambrosio (1924)

że dotyczyła w mniejszym stopniu ikonografii, a w większym logiki cyrkulacji. Spróbuję to pokazać, omawiając jednostki obrazu i konkretne cykle ilustratorskie, również po to, by umożliwić lepsze zrozumienie obiegu pocztówek odnoszących się do *Quo vadis*.

Pocztówki i przeźrocza organizują ikonograficzne pokrewne repertuar scen. W obiegu przeźroczy, jak wskazałem wyżej, obraz podlega sekwencjonowaniu na etapie propozycji katalogowej, a następnie w obrębie praktyk pokazowych. Tymczasem w obiegu pocztówkowym ta sama lub bardzo podobna scena staje się modułem. Wyodrębnionym, mobilnym, zdolnym do samodzielnej cyrkulacji, bycia częścią kolekcji i rekombinacji w nowych układach. Można powiedzieć, że różnica jest związana z tym, co przedstawiają oba media, a raczej z tym, co robią one z obrazem³¹. Pocztówka funkcjonuje jako autonomiczny obiekt – jest jednocześnie rozpoznawalna jako część większego zestawu, ale może cyrkulować poza nim. Narracja *Quo vadis* w pocztówce ulega rozszczepieniu na policzalne, wymienne elementy. Seria pocztówkowa ujmuje powieść w repertuar scen o zróżnicowanej sile przepływu – niektóre epizody pojawiają się wielokrotnie u różnych wydawców i w różnych technikach, inne pozostają marginalne. Ogólnie rzecz biorąc, to raczej właśnie moduł, a nie sekwencja³², jest zasadą organizującą ten obieg.

Medialność zestawów pocztówkowych jest wyznaczana zarówno przez obraz, jak i podpis. W kartach, które przetrwały³³, pojawiają się formuły takie jak: „Gdzie ty Kajus, tam i ja Kaja”, *Urbi et orbi, Quo vadis, Domine?*, „Glauku, w imię Chrystusa przebacz”. Podpis standaryzuje scenę niezależnie od stylu ilustracji, techniki druku czy wydawcy. Pozwala zidentyfikować epizod, determinuje jego nazwę obiegową i wpisuje obraz w rozpoznawalny słownik narracyjny powieści. Scena staje się policzalna i powtarzalna właśnie dlatego, że nosi tytuł. Stabilność repertuaru pocztówkowego wynika z połączenia powtarzalnej ikonografii i podpisu, który nadaje scenie nazwę, czyni ją rozpoznawalną i pozwala jej funkcjonować jako element zbiorów³⁴.

Być może najlepiej udokumentowanym przykładem tego mechanizmu jest cykl według obrazów Piotra Stachiewicza zachowany w całości i dostępny współcześnie w obiegu cyfrowym. Co ciekawe, zestawienie dwudziestu kart pokazuje, że obejmują one niemal pełny rdzeń narracyjny późniejszych pakietów projekcyjnych, opisanych w katalogu Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego z 1910 r.: *Ucztę Nerona, Sceny z Ursusem i Chilonem, Ostrianum, Spotkanie Piotra i Pawła, Pożar Rzymu, Więzienie chrześcijan, Ocalenie Ligii przez Ursusa, Quo vadis, Domine?, Urbi et orbi* oraz *Śmierć Petroniusza i Eunice*³⁵. Cykl Stachiewicza dostarcza dowodu na istnienie wspólnej matrycy scen – zestawu kluczowych epizodów funkcjonującego równoległe w obiegu pocztówkowym i projekcyjnym. Matryca ta dopuszcza różne warianty stylizacji czy podpisu i nie oznacza identyczności pojedynczych przedstawień, lecz stabilność repertuaru, która opiera się na rozpoznawalności zasadniczych epizodów.

Według Franza Röslera zachowane karty wskazują na obieg bardziej rozproszony niż pocztówki oparte na ilustracjach Stachiewicza, a pojedyncze epizody *Quo vadis* funkcjonują przede wszystkim jako autonomiczne moduły pocztówkowe – ta sama scena może mieć odmienne opracowania kompozycyjne i różne podpisy. Widać to na przykład w kartach przedstawiających odejście Ligii z domu

Aulusów, gdzie ten sam epizod zostaje ujęty raz jako prośba Ursusa, a innym razem jako pożegnanie z domem. Pocztówki zaprojektowane według Stachiewicza porządkują repertuar *Quo vadis* inaczej – tworzą szerszy i bardziej ustabilizowany korpus ilustracyjny, funkcjonujący w seriach numerowanych oraz w różnych wariantach wydawniczych. Oba typy kart pocztowych stabilizowały sceny *Quo vadis*, choć czyniły to za pomocą odmiennych środków. U Röslera podstawą stabilizacji było wariantowe usamodzielnianie pojedynczych epizodów, u Stachiewicza – powtarzalność większego zespołu ilustracji. W obu przypadkach powieść funkcjonowała w obiegu pocztówkowym jako zasób scen możliwych do liczenia, powielania i układania w różne kombinacje.

Jeszcze inny kontekst obiegu medialnego pocztówek dotyczących *Quo vadis* odsłaniają te autorstwa Jana Styki. Album *Museo „Quo vadis” – opere di Jan Styka...*, wydany w 1922 r. w Neapolu przez D. Trampetti, zawiera 33 obrazy i dokumentuje monumentalny cykl malarski inspirowany powieścią Sienkiewicza. Ilustracje Styki funkcjonowały w obiegu także dzięki wydawnictwu Ilya Lapina and Cie, które publikowało je jako serię pocztówek. W obu przypadkach powracają zbliżone typy scen, choć nie zawsze z tymi samymi podpisami: Nerón i jego dwór, pożar Rzymu, cyrk Nerona, męczeństwo chrześcijan, Ursus i Ligia, spotkanie Piotra z Chrystusem w scenie „Quo vadis, Domine?” oraz śmierć Nerona. Cykl Styki pokazuje, że matryca ta działała równocześnie w wymiarze artystycznym i reprodukcyjnym – te same epizody pojawiały się na wielkoformatowym płótnie wystawianym w muzeum oraz na karcie pocztowej wysyłanej w prywatnej korespondencji.

W obiegu pocztówkowym ujawnia się to, że poszczególne sceny mogą zostać oderwane od całości i ujęte w nowe układy – kolekcjonerskie, archiwalne, komunikacyjne³⁶ i projekcyjne. Album, ilustracja książkowa, pocztówka, przeźrocze oraz film tworzyły w ten sposób sieć wzajemnych remediacji, sama pocztówka zaś zajmowała w tej sieci szczególne miejsce – była tanim nośnikiem masowej reprodukcji, narzędziem standaryzacji oraz medium komunikacji³⁷.

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza dowodzi, że kultura wizualna wokół *Quo vadis* nie daje się opisać wyłącznie jako historia powieści lub kilku ekranizacji. Trafniejsze okazuje się potraktowanie jej jako „pakietu” pokrewnych scen, który od końca XIX w. przez kilka dekad krążył między mediami – drukiem, przeźroczeniami latarni magicznej, odczytem ilustrowanym, pocztówką, materiałami paratekstowymi oraz filmem. Ostatni jest formą szczególnego zageszczenia tendencji wcześniejszych – przechwytuje i reorganizuje repertuar scen ustabilizowany w innych formach obiegu. Zamiast więc pytać o autonomię pojedynczego dzieła, należałoby zapytać o to, jak powtarzalne sceny – pożar Rzymu, dwór Nerona, chrześcijanie wokół Piotra, arena, Ursus ratujący Ligię, „Quo vadis, Domine?”, „Urbi et orbi”, śmierć Petroniusza czy śmierć Nerona – były porządkowane, numerowane, podpisywane, reprodukowane i włączane do kolejnych układów medialnych. Powieść Sienkiewicza ujęła zestawy scen w wyjątkowo stabilny układ narracyjny, podatny na serializację i dalsze rekontekstualizację.

Analiza dotycząca przeźroczy pokazała ponadto, że *Quo vadis* funkcjonowało jako sekwencyjny pakiet projekcyjny jeszcze przed utwaleniem się kanonu filmowego. Katalogi McIntosha, rejestr Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego oraz afisze publicznych odczytów dokumentują istnienie zestawów, a także ich instytucjonalny i publiczny obieg. Natomiast segment pocztówkowy odślania pokrewną, choć odmienną logikę: tam, gdzie przeźrocze podporządkowuje sceny sekwencji pokazu, pocztówka rozbija opowieść na osobne, pozwalające się kolekcjonować moduły.

Przeźrocza, pocztówki, podpisy scen, katalogi, serie i afisze tworzyły własne, częściowo autonomiczne środowisko wizualne i przyczyniały się do rozpoznawalności *Quo vadis*. Kino weszło w to pole jako medium późniejsze, ale nie całkowicie odrębne – przejęło ustabilizowane sceny, logikę „atrakcji” i wzory organizacji obrazów. Wykazać to można, śledząc cyrkulację „pakietów” wizualnych. W przeźroczach sceny działały jako sekwencja, w pocztówkach – jako seria, w odczytach – jako program, w filmie zaś – jako widowiskowa kondensacja. To właśnie określenie tej zdolności do migracji, rekombinacji i zachowania rozpoznawalności stanowi wynik przeprowadzonej analizy.

¹ Por. I. Blom, *Quo vadis?, Cabiria and the „Archaeologists”: Early Italian Cinema’s Appropriation of Art and Archaeology*, Edizioni Kaplan, Torino 2023; tenże, *Quo vadis?: From Painting to Cinema and Everything in Between*, w: *Early Cinema: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, t. 3, red. R. Abel, s. 9-22, Routledge, London – New York 2014.

² Zob. T. Świętosławska, „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, wyd. 2 zm., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016. Publikacja, która jest jedną z ważniejszych i cenniejszych źródłowo, dotyczy interpretacji i reinterpretacji powieści, jej genezy, recepcji oraz problematyki chrześcijańskiej. Wątki dotyczące pocztówek i przeźroczy nie są w niej odrębnym przedmiotem analizy. Podobnie rzecz ma się w niuansującym kwestię autorstwa artykule Jerzego Weinberga. Zob. J. Weinberg, „*Nieznany*” poprzednik *Henryka Sienkiewicza*, „*Ruch Literacki*” 2004, z. 1, nr 262, s. 95-101. Próbę wyjścia poza podejście tekstocentryczne odnajdziemy natomiast w kolekcji cyfrowej. Zob. M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, J. Rybicki, *Recepcja „Quo vadis” we Włoszech*, Nplp.pl, <https://nplp.pl/kolekcja/wloska-recepcja-qv/> (dostęp: 9.03.2026). Analizowany problem zostaje tam ujęty jako zjawisko wielomedialne. Bada się je przez pryzmat przekładów, adaptacji, pocztówek, ilustracji, fotografii, filmu i kultury

materiałnej. Znamienne jest to, że w tej publikacji również nie zostaje rozwinięty wątek przeźroczy i obiegu projekcyjnego.

³ Do analiz filmocentrycznych zaliczyć można przede wszystkim książkę R. Scodel, A. Bettenworth, *Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*, Wiley Blackwell, Chichester 2009. Jej autorzy skupiają się na czterech filmach fabularnych i miniseriale oraz na zagadnieniach historyczności, wierności, a także twórczej adaptacji. W tym kontekście można wskazać jednak także inne prace, jak choćby artykuł Małgorzaty Hendrykowskiej, w którym film Guazzoniego zostaje przedstawiony jako istotny dla masowego odbioru kinowego na ziemiach polskich. Zob. M. Hendrykowska, *Pierwszy spektakl dla mas. „Quo vadis” Enrica Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914)*, „*Iluzjon*” 1995, nr 1-4, s. 109-118. Ponadto zob. E. Skwara, *Quo Vadis on Film (1912, 1925, 1951, 1985, 2001): The Many Faces of Antiquity*, „*Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*” 2013, t. 26, nr 2, s. 163-174. Tekst ten – co sugeruje tytuł – jest analizą historii pięciu filmowych wersji *Quo vadis*. Warto zwrócić uwagę także na inną publikację: A. Miller-Klejsa, *Filmowe igrzyska Sienkiewiczem podszycie, czyli „Quo vadis” na dużym ekranie*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2017, nr 97-98, s. 113-128. Autorka tego artykułu bada pełnometrażowe adaptacje powieści.

- ⁴ Dobrym przykładem przeciwnej tendencji jest tekst: E. Górecka, *Kicz w przekładzie intersemiotycznym dzieła literackiego jako trop aksjologii. O pocztówkowych przedstawieniach jednej sceny z „Quo vadis” H. Sienkiewicza*, w: *Kicz w języku i komunikacji*, red. B. Kudra, E. Szukdlarek-Śmiechowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 81-93. Korzystam z tego artykułu jako istotnego źródła, lecz moja analiza ma inne ramy. Interesuje mnie nie tyle badanie relacji tekst-obraz, ile obieg przeźroczy i pocztówek w środowisku wielomedialnym.
- ⁵ Na temat kina wyrastającego z szerszego pola praktyk pokazowych i form widowiskowych zob. T. Gunning, *Kino atrakcji. Wczesny film, jego widz i awangarda*, tłum. K. Kosińska, „Kultura Popularna” 2013, nr 37, s. 18-31; A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History*, w: *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 365-380.
- ⁶ Zob. m.in. T. Elsaesser, *Nowa historia filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 8-41; A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, w: *Historia kina. Tom 1: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 15-74; *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016.
- ⁷ T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, s. 86-93.
- ⁸ M. Woźniak, M. Wyke, *Introduction*, w: *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's Quo vadis*, red. M. Woźniak, M. Wyke, Oxford University Press, Oxford 2020, s. 1-26.
- ⁹ M. Wyke, *Word and Image: Competitive Adaptation in the Feature Film Quo vadis? (1913)*, w: *The Novel of Neronian Rome...* dz. cyt., s. 143-163.
- ¹⁰ Wątek obiegu przeźroczy związanych z *Quo vadis* pojawia się w tekstach polskojęzycznych. Magdalena Piotrowska rekonstruuje oświatowo-instytucjonalne cyrkulowanie „obrazów świetlanych”, zestawiając takie określenia, jak „niknące obrazy”, „obrazy świetlne” czy „przeźrocza”, oraz wiążąc ich początki z latarnią magiczną, opisaną jako prototyp współczesnych rzutników. *Quo vadis* pojawia się u niej jednak jedynie marginalnie – w przypisie dotyczącym serii poświęconych Sienkiewiczowi (autorka doprecyzowuje: *Quo vadis: 32 obrazy Stachewicza* i odsyła do katalogu B. Śniegockiego). Jest to ważny sygnał, lecz problem nie zostaje rozwinięty. Zob. M. Piotrowska, *Wiek XIX w obrazach świetlanych*, „Wiek XIX” 2018, nr 11, s. 31-50. Z kolei Waldemar Okoń buduje szeroką ramę interpretacyjną, w której „świat obrazów” staje się jednym z podstawowych horyzontów kultury XIX w. Sienkiewicz zostaje tu ujęty jako pisarz głęboko zanurzony w wizualności swojej epoki, a zarazem ktoś, kto do obrazów dociera przez wyobraźnię, praktykę literacką oraz refleksję krytyczną. Tekst ten jest jednak przede wszystkim propozycją interpretacyjną, nie zaś rekonstrukcją konkretnych obiegów medialnych *Quo vadis* w sensie katalogowym czy archiwalnym. Zob. W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, nr 4, s. 5-64.
- ¹¹ Zob. M. Wyke, dz. cyt.
- ¹² I. Blom, *Quo vadis?, Cabiria and the „Archaeologists”...* dz. cyt.
- ¹³ Tenże, *Quo Vadis?: From Painting to Cinema...* dz. cyt.
- ¹⁴ Por. T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology...* dz. cyt.
- ¹⁵ *Catalogue of Magic Lanterns, Stereopticons, Moving Picture Machines and Accessories*, McIntosh Stereopticon Co., Chicago 1900, s. 160.
- ¹⁶ Tamże. Jak zaznaczono w nocie do serii, paginacja odnosi się do dwutomowego ilustrowanego wydania angielskiego przekładu utworu Sienkiewicza *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona* opublikowanego przez Little, Brown and Co. w Bostonie w tłumaczeniu Jeremiaha Curtina. Jak podano w katalogu, strony z tekstu, do których odwołują się przeźrocza, wskazano w przybliżeniu, ponieważ wiele przeźroczy mogło dotyczyć również innych fragmentów utworu. Por. H. Sienkiewicz, *Quo Vadis: A Narrative of the Time of Nero*, tłum. J. Curtin, z fotografiami według obrazów H. Pyle'a, E. H. Garretta i E. van Muydena, nowe wyd., t. 2, Little, Brown and Co., Boston 1897.
- ¹⁷ M. Jolly, *Soldiers of the Cross: Time, Narrative and Affect*, „Early Popular Visual Culture” 2013, t. 11, nr 4.
- ¹⁸ Zob. tamże.
- ¹⁹ *Katalog przeźroczy*, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, Warszawa 1910, s. 86-87.
- ²⁰ Tamże, s. 1-87.
- ²¹ (*Afisz*): (*Inc.*) Dn. ... o godz. ... w sali ... odczyt w przeźroczech. Będzie wyświetlone 250 obrazów treści historyczno-naukowej (...), Lublin

- 192-, Biblioteka Narodowa, Magazyn Druków Ulotnych, sygn. DŹS XVIIIC 1c.
- ²² (Afiusz): (Inc.:) *Dzisiaj tylko w sali szkolnej godz. o zmroku wielki odczyt w przezroczach. Będzie wyświetlone 300 obrazów religijno-historyczno-naukowych (...)*, Lublin 192-, Biblioteka Narodowa, Magazyn Druków Ulotnych, sygn. DŹS XVIIIC 1c.
- ²³ Z. Śniegocki, *Do urzędowania wykładów z obrazami świetlnymi polecam latarnie projekcyjne, „Dziennik Poznański”* 1917, r. 59, nr 27, s. 7.
- ²⁴ *Projection Apparatus, Accessories and Slides*, McIntosh Stereopticon Co., Chicago 1910, wyd. 37, s. 168, 243.
- ²⁵ M. Jolly, *Soldiers of the Cross and the Quo Vadis Connection*, Martyn Jolly.com, 4.10.2013, <https://martynjolly.com/2013/10/04/soldiers-of-the-cross-and-the-quo-vadis-connection/> (dostęp: 9.03.2026).
- ²⁶ M. Jolly, *Soldiers of the Cross: Time...* dz. cyt.
- ²⁷ Zob. Lucerna: *The Magic Lantern Web Resource* (zestaw slajdów „Quo vadis?”), Lucerna.exeter.ac.uk, <https://lucerna.exeter.ac.uk/set/set-search.php?language=EN> (dostęp: 9.03.2026).
- ²⁸ Zob. *Guide to the Homer and Betty Peabody Magic Lantern Collection*, oprac. A. Lanthorne, Special Collections and University Archives, San Diego State University, 2011, karton Nar-8, teczka 3: *Quo Vadis Set; Paul and St. Peter's Cathedral*, zestaw 59.
- ²⁹ M. Jolly, *Soldiers of the Cross: Time...* dz. cyt.
- ³⁰ I. Blom, *Quo vadis?, Cabiria and the „Archaeologists”...* dz. cyt., s. 64.
- ³¹ Na temat pocztówki początku XX w. jako medium włączającym się w istniejące obiegi obrazów i komunikatów zob. M. Cure, *Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018. Na temat karty pocztowej jako układu łączącego obraz, podpis, wiadomość, adres i ślady infrastruktury pocztowej zob. J. Gillen, *The Edwardian Picture Postcard as a Communications Revolution: A Literacy Studies Perspective*, Routledge, London – New York 2023.
- ³² Gillen ujmuje pocztówkę jako formę zorganizowaną przez moduły komunikacyjne. Por. J. Gillen, dz. cyt. Cure wskazuje tymczasem na nierozdzielność funkcji komunikatu, pamiątki i kolekcji. Por. M. Cure, dz. cyt.
- ³³ Pocztówki odnoszące się do *Quo vadis* opisano już faktograficznie i powiązано z działaniami Adama Setkowicza, Tadeusza Korpala, Jana Styki, Piotra Stachiewicza, Konstantego Górskiego, Domenica Mastroianniego, Ottona Petera oraz Franza Röslera. Na ten temat zob. m.in. E. Górecka, dz. cyt.
- ³⁴ Warto tu wspomnieć o napięciu między kategoryzacją, podpisem i różnymi reżimami wizualnej obróbki obrazu w medium pocztówki. Na ten temat por. M. Cure, dz. cyt. O relacji między stroną obrazową i wiadomością oraz o obrazie jako części aktu komunikacyjnego zob. J. Gillen, dz. cyt. Odnosnie do twierdzenia, że podpis pomaga ustanowić scenę jako jednostkę obiegu zob. M. Cure, dz. cyt.
- ³⁵ Por. E. Górecka, dz. cyt.
- ³⁶ Na temat albumów oraz kolekcjonerskiej funkcji pocztówek zob. J. Gillen, dz. cyt. O napięciach towarzyszących pocztówce jako nowemu medium masowego obiegu pisze M. Cure, dz. cyt.
- ³⁷ Takie ujęcie koresponduje z propozycją Gillen, by badać pocztówkę jako osadzone społecznie i regulowane materialnie medium komunikacji, a także z propozycją Cure, by widzieć w niej medium łączące komunikat, pamiątkę, kolekcję i praktyki kategoryzacji. Zob. J. Gillen, dz. cyt. oraz M. Cure, dz. cyt.

Jakub Kleczek

Historyk kultury i badacz mediów. Doktorat uzyskał na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje jako adiunkt na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie prowadzi badania nad performansem intermedialnym i archeologią mediów. Wcześniej wykładał na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w analizie relacji między widowiskami a mediami XIX i XX w. Wyniki swoich badań publikuje m.in. w „International Journal of Performance Arts and Digital Media”. Jest autorem książki *Performans cyfrowy – historyczno-medialne*

przemiany (2023). Odbył staże podoktorskie na UCLA oraz Uniwersytecie Kolońskim. Jest laureatem grantów i stypendiów, m.in. NCN, Fundacji Lanckorońskich i MKiDN. Kolekcjonuje unikatowe artefakty medialne, które wykorzystuje podczas warsztatów popularnonaukowych i zajęć dydaktycznych. W swojej pracy łączy badania archiwalne z rekonstrukcjami i studiami nad materialną kulturą mediów.

Assistant Professor at Nicolaus Copernicus University in Toruń. Cultural historian and media scholar specialising in intermedial performance, media archaeology, and the relations between performance and media in the nineteenth and twentieth centuries. He received his PhD from Adam Mickiewicz University in Poznań, where he also taught. He has contributed to journals including the *International Journal of Performance Arts and Digital Media* and authored the book *Digital Performance: Historical and Media Transformations* (2023). He carried out postdoctoral research at UCLA and the University of Cologne, and received grants and fellowships from the National Science Centre, the Lanckoroński Foundation, and the Polish Ministry of Culture and National Heritage. His work combines archival research, reconstruction, and the study of the material media culture. He also collects rare media artefacts, which he uses in both academic teaching and public workshops.

jakub.kleczek@umk.pl

Bibliografia

- [b. a.] (192-). *(Afish): (Inc.): Dn. ... o godz. ... w sali ... odczyt w przezroczach. Będzie wyświetlone 250 obrazów treści historyczno-naukowej (...)*. Lublin: s. n. (Lublin: Druk. Udziałowa). Biblioteka Narodowa, Magazyn Druków Ulotnych, sygn. DŹS XVIIIC 1c.
- [b. a.] (192-). *(Afish): (Inc.): Dzisiaj tylko w sali szkolnej godz. o zmroku wielki odczyt w przezroczach. Będzie wyświetlone 300 obrazów religijno-historyczno-naukowych (...)*. Lublin: s. n. (Lublin: J. Popiel). Biblioteka Narodowa, Magazyn Druków Ulotnych, sygn. DŹS XVIIIC 1c.
- [b. a.] (1900). *Catalogue of Magic Lanterns, Stereopticons, Moving Picture Machines and Accessories* (s. 160). Chicago: McIntosh Stereopticon Co.
- [b. a.] (1910). *Katalog przezroczy*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Krajoznawcze.
- [b. a.] (1910). *Projection Apparatus, Accessories and Slides* (wyd. 37, ss. 168, 243). Chicago: McIntosh Stereopticon Co.
- [b. a.] (b. d.). *Lucerna: The Magic Lantern Web Resource* (zestaw slajdów „Quo vadis?”). Lucerna.exeter.ac.uk. <https://lucerna.exeter.ac.uk/set/set-search.php?language=EN>

- Blom, I.** (2014). *Quo vadis?: From Painting to Cinema and Everything in Between*. W: R. Abel (red.), *Early Cinema: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (t. 3, ss. 9-22). London – New York: Routledge.
- Blom, I.** (2023). *Quo vadis?, Cabiria and the „Archaeologists”: Early Italian Cinema’s Appropriation of Art and Archaeology*. Torino: Edizioni Kaplan.
- Cure, M.** (2018). *Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dębski, A., Loiperdinger, M.** (red.) (2016). *KINtop. Antologia wczesnego kina*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Elsaesser, T.** (2009). Nowa historia filmu jako archeologia mediów (tłum. G. Nadgródkiwicz). *Kwartalnik Filmowy*, (67-68), ss. 8-41. <https://doi.org/10.36744/kf.3051>
- Elsaesser, T.** (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gaudreault, A., Gunning, T.** (2006). Early Cinema as a Challenge to Film History. W: W. Strauven (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (ss. 365-380). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gillen, J.** (2023). *The Edwardian Picture Postcard as a Communications Revolution: A Literacy Studies Perspective*. London – New York: Routledge.
- Górecka, E.** (2016). Kicz w przekładzie intersemiotycznym dzieła literackiego jako trop aksjologii. O pocztówkowych przedstawieniach jednej sceny z „Quo vadis” H. Sienkiewicza. W: B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz (red.), *Kicz w języku i komunikacji* (ss. 81-93). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Gunning, T.** (2013). Kino atrakcji: wczesny film, jego widz i awangarda (tłum. K. Kosińska). *Kultura Popularna*, 3 (37), ss. 18-31.
- Gwóźdź, A.** (2009). Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1: Kino nieme* (ss. 15-74). Kraków: Universitas.
- Hendrykowska, M.** (1995). Pierwszy spektakl dla mas. „Quo vadis” Enrica Guazzoniego na ziemiach polskich (1913-1914). *Iluzjon*, (1-4), ss. 109-118.
- Jolly, M.** (2013, 4 października). *Soldiers of the Cross and the Quo Vadis Connection*. Martyn Jolly.com. <https://martynjolly.com/2013/10/04/soldiers-of-the-cross-and-the-quo-vadis-connection/>
- Jolly, M.** (2013). Soldiers of the Cross: Time, Narrative and Affect. *Early Popular Visual Culture*, 4 (11), ss. 293-311. <https://doi.org/10.1080/17460654.2013.838517>
- Lanthorne, A.** (oprac.) (2011). *Guide to the Homer and Betty Peabody Magic Lantern Collection*. San Diego: San Diego State University, karton Nar-8, teczka 3: *Quo Vadis Set; Paul and St. Peter’s Cathedral*, zestaw 59.
- Miller-Klejsa, A.** (2017). Filmowe igrzyska Sienkiewiczem podszyte, czyli „Quo vadis” na dużym ekranie. *Kwartalnik Filmowy*, (97-98), ss. 113-128. <https://doi.org/10.36744/kf.2087>
- Okoń, W.** (1998). Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”. *Roczniki Humanistyczne*, 4 (46), ss. 5-64.
- Piotrowska, M.** (2018). Wiek XIX w obrazach świetlanych. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, 11 (53), ss. 31-50. <https://doi.org/10.18318/wiekkix.2018.2>
- Scodel, R., Bettenworth, A.** (2009). *Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*. Chichester: Wiley Blackwell.

- Sienkiewicz, H.** (1897). *Quo Vadis: A Narrative of the Time of Nero* (tłum. J. Curtin, nowe wyd., t. 2 z fotografiami według obrazów H. Pyle'a, E. H. Garretta, E. van Muydena). Boston: Little, Brown and Co. (Publikacja oryginału: 1896).
- Skwara, E.** (2013). „Quo vadis” on Film (1912, 1925, 1951, 1985, 2001): The Many Faces of Antiquity. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 2 (26), ss. 163-174. https://doi.org/10.14195/2176-6436_26-2_8
- Śniegocki, Z.** (1917). Do urządzania wykładów z obrazami świetlnymi polecam latarnie projekcyjne. *Dziennik Poznański*, 59 (27), s. 7.
- Świętosławska, T.** (2016). *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła* (wyd. 2 zm.). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Weinberg, J.** (2004). „Nieznany” poprzednik Henryka Sienkiewicza. *Ruch Literacki*, 1 (45), ss. 95-101.
- Woźniak, M., Biernacka-Licznar, K., Rybicki, J.** (b.d.). *Recepcja „Quo vadis” we Włoszech*. Nplp.pl. <https://nplp.pl/kolekcja/wloska-recepcja-qv/>
- Woźniak, M., Wyke, M.** (2020). Introduction. W: M. Woźniak, M. Wyke (red.), *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's „Quo vadis”* (ss. 1-26). Oxford: Oxford University Press.
- Wyke, M.** (2020). Word and Image: Competitive Adaptation in the Feature Film „Quo vadis?” (1913). W: M. Woźniak, M. Wyke (red.), *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's „Quo vadis”* (ss. 143-163). Oxford: Oxford University Press.