

Jolanta Sztachelska, Karolina Szymborska
Uniwersytet w Białymstoku

**PRZERABIANIE SIENKIEWICZA.
WOKÓŁ *WHITHER „QUO VADIS?”* RUTH SCODEL
I ANJI BETTENWORTH (2009)**

HISTORIA PEWNEGO WYKŁADU

To, w jaki sposób rozumiemy literaturę danego kraju, zależy w dużej mierze, choć nie wyłącznie, od źródła, z którego czerpiemy naszą wiedzę. W procesie recepcji literatury pochodzącej z innego obszaru geograficznego niż nasz, ważne miejsce zajmuje mentor, który objaśnia różny od naszego system wartości, interpretuje źródła autochtonicznej wyobraźni, przybliża przeszłość danego *locum* i pozwala we własnym zakresie zbudować system wartościowania literatury powszechnej, dając narzędzia do jej oceny. Sposób przekazywania tych informacji często decyduje o tym, kto zajmie na podium literatury pierwsze, a kto ostatnie miejsce, lub czy w ogóle znajdzie się ona na horyzoncie naszych zainteresowań. Takim autorytetem w zakresie polskiej kultury stał się na arenie międzynarodowej Czesław Miłosz — w latach 1960–1978 wykładowca Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkley. W 1969 roku, czyli w okresie intensywnego rozwoju swojej akademickiej kariery, opublikował on w „Kulturze” paryskiej artykuł pod wymownym tytułem *Sienkiewicz, Homer i Gnębon Puczymorda*, w którym opisał niepokojący w polskiej tradycji mechanizm traktowania literatury jako instytucji narodowej. Co gorsza — przekonywał — od XIX wieku także w innych krajach twórczość stawała się substytutem państwa i narodu, co spowodowało, że w ocenie sztuki zaczęto kierować się nie obiektywną oceną, ale wyłącznie pożytkiem moralnym danej zbiorowości:

Literatury jako instytucji narodowej chwytaly się [...] europejskie kraje uciemiężone aspirujące do niepodległości, i to tym bardziej, że zadrukowane stronicie musiały im zastąpić rząd, parlament, państwowe granice. Europa zmieniała się w konglomerat etno-centrycznych kultur, z których każda budowała swój panteon czy też [...], wystawiała swoją olimpijską ekipę. Kryteria doboru były mocno użytkowe, puste miejsca czekały na „wielkich”, a mianowano ich, kierując się moralnym pożytkiem czy splendorem dla narodowej wspólnoty. [...] Ktokolwiek został wychowawcą według takich wzorów, nie

potrafi pozbyć się mocno zakorzenionych przyzwyczajęń, co zresztą jest niepotrzebne. Konieczne jednak są pewne modyfikacje¹.

Zgodnie z tą koncepcją Miłosz przewartościowuje kanon polskiej literatury i strąca z ojczywego Olimpu *la grandeur* Henryka Sienkiewicza, jest bowiem przekonany, że do oceny jego twórczości używano nacjonalistycznej aksjologii. Opinie te są dzisiaj powszechnie znane, trafiły do podręczników szkolnych, co przyczyniło się do wytworzenia fantazmatu Miłosza jako odważnego i surowego krytyka polskości, a zwolennikom nowocześnieści dało asumpt do przekonania o mierności Sienkiewicza. Ważne jest jednak, byśmy byli świadomi, w jakich okolicznościach zrodziła się awersja wielkiego poety wobec XIX-wiecznego pisarza², i jakie są jej konsekwencje.

Miłosz nigdy nie ukrywał swojej antypatii do autora *Trylogii*, a *Quo vadis* znalazło się pod jego wyjątkowo krytycznym ostrzałem. Nie tylko twierdził, że jest ono wtórne wobec XIX-wiecznego malarstwa akademickiego, ale także — np. w porównaniu z *Quidamem* Norwida — uboższe i płytsze w egzystencjalne sensy. Negatywne opinie powielił w pisanej dla czytelnika zagranicznego syntezie *Historia literatury polskiej*, w której Sienkiewicza zaliczył do autorów przeciętnych, niewykształconych [sic!], odnoszących niezaskuszone sukcesy wśród czytelników.

W jego ujęciu Sienkiewicz jest nie tylko anachroniczny, ale także nudny, czego już wybaczyć nie można. Miłosz znając siłę, z jaką kompendia oraz podręczniki literatury narodowej „indoktrynują młode umysły”, niewątpliwie wykorzystał tu swoją pozycję tłumacza kultury polskiej za granicą i rozpoczął coś w rodzaju kolejnej po „głosowiczach”³ antysienkiewiczowskiej kampanii. Czytelnika zainteresowanego polską literaturą, a to w porównaniu z rosyjską zawsze rzadkość — i kiedyś, i dzisiaj — próbuje oderwać od Sienkiewicza, kompletnie i bezwzględnie dezawuuując jego twórczość, a jego samego stawiając w mocno podejrzanym świetle. Nie ma wątpliwości, że celowo zniechęcał do niego swoich amerykańskich studentów, być może przyczynił się też do spadku jego popularności. Mimo iż międzynarodowa (USA, Francja, Italia, Niemcy) recepcja dzieł Sienkiewicza na początku XX wieku temu przeczyła, dystrybuował

¹ C. Miłosz, *Sienkiewicz, Homer i Gnębon Puczymorda*, „Kultura” 1969, nr 1/256–2/257, s. 192.

² Piszę o tym w swojej książce A. Szawerna-Dyrszka, *Blizsze i dalsze okolice Miłosza. Szkice*, Katowice 2011, s. 47–56.

Najważniejsze wypowiedzi Miłosza na temat Sienkiewicza to cytowany artykuł, będący recenzją książki zbiorowej *Sienkiewicz żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn 1967; następnie rozdz. *Historii literatury polskiej* (Berkeley 1969), pełna edycja polska: w tłum. M. Tarnowskiej, Kraków 2010 oraz odpowiedź na ankietę *Nasza opinia o miejscu twórczości Sienkiewicza we współczesności*, w pracy zbiorowej: *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu?*, pod red. T. Bujnickiego, J. Axera, Warszawa 2007. Uwagi na temat Sienkiewicza i jego pisarstwa znajdujemy także w wielu innych wypowiedziach (np. *Rozmowy polskie*, Kraków 2006). Zob. także na ten temat: J. Sztachelska, *Litewski feblik Sienkiewicza oraz Syndrom Latarnika*, w: tejsze, *Mity sienkiewiczowskie*, Warszawa 2017.

³ Chodzi o kampanię warszawskiego „Głosu”, której naczelnym koryfeuszem był Stanisław Brzozowski.

przekonanie, że „w wielkiej międzynarodowej redukcji zostawiającej tylko pierwszorzędne [dzieła] [Sienkiewicz] nie ostaje się [...] jako autor znaczący”⁴.

W tym kontekście warto sięgnąć po diagnozy współczesnej anglojęzycznej krytyki. Oto sugestie Simona Goldhilla:

Powieść *Quo vadis*, jak przypuszczam, nie jest dzisiaj powszechnie znana, rzadko czytają ją nawet studenci wydziałów klasycznych, większość naszych absolwentów nie będzie w stanie nawet rozpoznać cytatu umieszczonego w tytule utworu. I to, co zastanawiające, wbrew czy mimo tego, iż powieść miała swoje znaczące życie po życiu w postaci fali adaptacji filmowych i telewizyjnych...⁵

Współczesny odbiór Sienkiewicza poza granicami Polski rzeczywiście nie jest spektakularny, podobnie zresztą jak całej polskiej kultury, której od wieków nie potrafimy promować. Szkoda, bo już w latach 50. XX wieku Julian Krzyżanowski upominał się, by Sienkiewicza potraktować specjalnie — jakby nie było to klasyk literatury światowej⁶. W ostatnich latach na gruncie anglojęzycznym ukazał się jedynie przedruk klasycznej pracy Wacława Lednickiego *Bits of Table. Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgeniew and Sienkiewicz* (2013). Kilka lat przed nią, w 2009 roku, ukazała się praca pod intrygującym tytułem *Whither „Quo vadis?": Sienkiewicz's Novel in Film and Television*⁷. To tytułowe *Whither* zwłaszcza przyciąga, bo nie sposób przetłumaczyć go na polski jednoznacznie. Może znaczyć: „wysuszyć”, „wygasić” w sensie dosłownym, ale też metaforycznie, w odniesieniu do powieści Sienkiewicza oznacza dokonującą się w kolejnych adaptacjach filmowych praktykę redukowania, symplifikacji, oddalania się od pierwowzoru.

Książkę napisały dr Anja Bettenworth oraz profesor Ruth Scodel. Pierwsza z autorek uczy łaciny i kultury antycznej na Uniwersytecie w Münster. Ma na swoim koncie pracę *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik* (2004). Bardziej interesujący wydaje się dorobek drugiej z nich, bo jest autorką wielu książek z zakresu literatury klasycznej, bada tragedię antyczną oraz teorię narracji, nie stroni także od popularyzacji. Wśród wielu tytułów jej prac wymienia się, m.in.: *The Trojan Trilogy of Euripides* (1980), *Listening to Homer* (2002), *Epic Facework: Self-Presentation and Social Interaction in Homer* (2008) czy *Defining Greek Narrative* (2014). Skąd u autorek zainteresowanie Sienkiewiczem? Odpowiedź znajdujemy we *Wstępie* do książki.

Ruth Scodel powraca w nim do swojego pierwszego spotkania z utworami Sienkiewicza, a także oświetla kulury powstania monografii *Whither „Quo vadis?”*. Opowieść ta tłumaczy również przyjętą przez autorki perspektywę czytania. Badaczka

⁴ C. Miłosz, dz. cyt., s. 193.

⁵ S. Goldhill, *Review of Ruth Scodel, Anja Bettenworth, Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, „Bryn Mawr Classical Review” 2009. Dostępne w Internecie: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-03-60.html>> [dostęp: 20.03.2017]. [Wszystkie tłum. z ang. — autorki artykułu].

⁶ Zob. J. Krzyżanowski, *Pokłosie sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973.

⁷ R. Scodel, A. Bettenworth, *Whither „Quo vadis?": Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Blackwell Publish, Chichester 2009.

poznała *Quo vadis* jeszcze jako studentka na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkley (lata 1969–1973), a znaczącą rolę w tej historii odegrał wykład Czesława Miłosza. Wyjaśniając amerykańskim studentom powody, dla których na zajęciach nie omawia się powieści, profesor Miłosz zwykł był mówić: „Jeśli czytamy polskie powieści, musimy czytać Sienkiewicza — a ja go nienawidzę”⁸. Co amerykański student mógł zrobić z tym wyrokiem?

Ostra ocena dzieła nie zniechęciła młodej badaczki, ale nielitościwa i dosadna krytyka Miłosza nie pozostała bez wpływu na jej lekturę. Znamienne jest, że interesowało ją raczej to, co nie podobało się Miłoszowi w prozie Sienkiewicza, a nie to, co mogło poruszyć współczesnego czytelnika, i co świadczyło o oryginalności jego utworu na tle XIX-wiecznych realizacji mitu Rzymu. Scodel postanowiła sprawdzić, czy jej sławny profesor miał rację, żywiołowo odrzucając twórczość XIX-wiecznego autora, tym bardziej że deklaracja Miłosza dotyczyła również powieści opisującej bliski jej świat rzymski. Dlatego przewrotnie sięgnęła jednak po lekturę *Quo vadis*, jednakże — jak sama przyznaje — była to lektura dość pobieżna, i czego ukryć się nie da — lekceważąca:

Czytałam powierzchownie, ponieważ byłam znudzona i stwierdziłam, że chrześcijańskie przesłanie dzieła jest irytujące. Dla wykształconych czytelników, którzy nie znają języka polskiego, Sienkiewicz przestał być wybitnym przedstawicielem polskiej literatury. Miłosz zdobył Nagrodę Nobla w 1980, a Wisława Szymborska w 1996 roku. Sienkiewicz, choć nadal należy do polskiego kanonu (pomimo żywiołowej reakcji Miłosza), za granicą znalazł się w szarej strefie między literaturą piękną i popularną. Ten niejednoznaczny status jego dzieła może być jednak wyzwalający dla studenta filmoznawstwa [...]”⁹.

Autorka, jak widać, jest głęboko przekonana, że czas Sienkiewicza skończył się i to dawno, a nastąpiła era Miłosza, która ciągle trwa. Zupełnie nie działa na nią urok Sienkiewiczowskiego pióra, choć trzeba by raczej powiedzieć — pióro tłumaczeń Jeremiaha Curtina, czym zresztą [sic!] nie zaprzęta sobie głowy. Nie akceptuje także prezentowanej w powieści Sienkiewicza wizji świata antycznego, bo tu — wystarcza jej opinia Miłosza (choć w żadnym wypadku, nie jest on ekspertem)¹⁰, oczywiście negatywna. Jakie jest zatem miejsce Sienkiewicza w tym studium? Jaką pozycję zajmuje jego utwór?

W pracy *Wither „Quo vadis?” Sienkiewicza przerabia* się na różne sposoby — pisarz ma tutaj byt widmowy, nie istnieje autonomicznie, bo raczej — z powodu licznych idiosynkrazji — nie daje się mu na to szansy. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że śmiało zastosowano tu formułę Barthes’a z 1968 roku, by dla dobra dzieła literackiego zabić autora, nie ma też wątpliwości, że proceder uśmiercania rozciągnięto również na jego utwór. Można stwierdzić od razu — w opisie procesu „wygaszania” *Quo vadis*

⁸ Tamże, s. 27.

⁹ R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 8–9.

¹⁰ Badaczka zna kursowy wykład Miłosza. Oto cytat z jej wypowiedzi: „Chociaż Miłosz jest bardziej stonowany na papierze, to bynajmniej nie staje się bardziej przychylny Sienkiewiczowi, gdy pisze: Niewątpliwie Sienkiewicz wykonał dobrą pracę, ożywiając wszystkie historyczne klisze, ale jego Rzymowi zanadto brakuje wielowymiarowości”. R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 14.

w kolejnych adaptacjach filmowych i telewizyjnych, które są podstawą książki, brakuje pogłębionej refleksji nad dziełem, jaka powinna była się tu pojawić, już choćby z tego względu, że właśnie ono znajduje się w centrum zainteresowania. Autorki są przekonane, że utwór, który w końcu XIX wieku przyniósł mu rozgłos, a w 1905 roku Nagrodę Nobla, w rekordowym czasie zestarzał się, popadł w anachronizm, a jego autor utracił przez to międzynarodowy autorytet. Zniknął także z akademickich wykładów kursowych.

Dlatego książka *Wither „Quo vadis?”* skupia się przede wszystkim na odkrywaniu nowych sensów w ekranizacjach dzieła Sienkiewicza, te bowiem zafundowały powieści wspomniane już „drugie życie”. Autorki są przekonane, że adaptacja filmowa czy telewizyjna, wykorzystując medium kultury nowoczesnej, skutecznie przyćmiła walory tekstu źródłowego, w dyskursie akademickim wywołując co najwyżej spory na temat stosunku adaptacji do oryginału literackiego. Czytając opracowanie Scodel i Bettenworth, mamy jednak nieodparte wrażenie bezradności współczesnej krytyki literackiej na Zachodzie wobec polskiej literatury i kultury, tę bowiem przyswajają się z uprzedzeniami, powierzchownie i — co gorsza — bez rozpoznania podstawowych źródeł.

QUO VADIS — „DZIEWIĘTNASTOWIECZNY FILM HOLLYWOODU” A X MUZA

Już na początku obszernego studium obie autorki, Scodel i Bettenworth, włączają się do dyskusji na temat roli adaptacji względem oryginału, czynią to jednak bez refleksji nad przyczyną, dla której kinematografie różnych krajów tak często sięgały po prozę Sienkiewicza. Nie dostrzegają roli, jaką w historii narodzin teorii filmoznawczej pełniła jego twórczość. Dziwi to tym bardziej, że jest to pierwsza na gruncie anglojęzycznym tak obszerna praca na temat adaptacji *Quo vadis*. Z jakichś powodów pominięto w niej nie tylko społeczno-polityczny kontekst powstania utworu, jego udokumentowaną recepcję światową, ale także bogatą tradycję „romansu” Sienkiewicza z kinem. Czytelnik nie znajdzie tu także informacji na temat recepcji poszczególnych adaptacji.

Czesław Miłosz, który wyraźnie patronuje tej pracy, w jednym ze swoich artykułów wyraził opinię, że odległy wiek XIX, wiek powieści, przemawiał do nas „językiem mnóstwa swoich baśni, które wtedy spełniały rolę później przejętą przez film i telewizję, a *Quo vadis* było ówczesnym filmem Hollywoodu”¹¹. Używając tego porównania, oczywiście traktował powieść Sienkiewicza jako tanią rozrywkę, a nie dzieło wizjonera, który umiałby „użyć formy powieściowej po to, żeby otwierać nowy wymiar naszej wiedzy o człowieku”¹², ale intuicyjnie wskazał jednak ten kluczowy moment, w którym cywilizacja Gutenberga po raz pierwszy zderzyła się z cywilizacją spod znaku Kinopei. Dzisiaj nie mamy już wątpliwości, że twórca *Trylogii* to pisarz wyjątkowo „filmowy”, działający przede wszystkim obrazem¹³, akcyjnością i wykorzystaniem skrajnych emocji (pre-

¹¹ C. Miłosz, dz. cyt., s. 194.

¹² Tamże.

¹³ Zob. klasyczna praca na ten temat: B. Mazan, „Impresjonizm” *Trylogii Henryka Sienkiewicza. Analiza — interpretacja — próba syntezy*, Łódź 1993.

moc, erotyzm¹⁴), tak cenionych w kinie. Współcześni znawcy stosują wobec Sienkiewicza określenie „pisarz kinematograficzny”¹⁵, a metafora powieści jako filmu w dużym stopniu oddaje realia XIX-wiecznego świata kultury rozrywkowej. Dzisiaj mówilibyśmy raczej o sytuacji odwrotnej — to film, zwłaszcza seryjny, skutecznie zastąpił dawną powieść.

Utworki Sienkiewicza w XIX i na początku XX wieku pełniły podobną funkcję, co współcześnie kultura audiowizualna — dawały dreszczyk emocji, moment refleksji, a dzięki formule powieści w odcinkach, budowały dodatkowe napięcie wynikające z oczekiwanego dalszego ciągu¹⁶. Świat powieściowy odznaczał się niezwykle czarnym realizmem. Pojawienie się X Muzy rozpoczęło nową epokę w dziejach kultury — medium, które miało z założenia wspierać literaturę i być wobec niej komplementarne, z czasem zaczęło z nią konkurować o odbiorcę.

Jak wyglądały relacje między filmem a „najślawniejszą polską książką na świecie”?

Już w 1899 roku nieznanemu z nazwiska francuski pionier kina nakręcił jedynominutową sekwencję, odwołując się do bijącej rekordy popularności na rynku francuskim powieści polskiego pisarza. Nieco później, jeszcze przed otrzymaniem przez Sienkiewicza Nagrody Nobla w 1901 roku, w firmie Pathé Lucien Nonguet i Ferdinand Zecca nakręcili pięciominutowy film pt. *Męczeństwo chrześcijan*. W osiem lat po nich André Calmettes wyprodukował *Au temps des premiers chrétiens* [W czasach pierwszych chrześcijan], będący jednak tak dowolnym odbiciem treści pierwowzoru, że Sienkiewicz jej nie zaakceptował. Przeróbka ta rozpoczęła jednak karierę *Quo vadis* jako podstawy filmu niemego — lata 1913–1924 przyniosły kolejne jej wersje: najpierw włoską, pełnometrażową, w reżyserii Enrico Guazzoniego (asystował mu przyszły polski reżyser Ryszard Ordyński) oraz późniejszą koprodukcję włosko-niemiecką w reżyserii Georga Jacoby’ego. Ta ostatnia w 1929 roku otrzymała kolejną swoją wersję — udźwiękowioną. Kino radykalnie przeobrażało swoje oblicze. Już po trzech latach od powstania *Quo vadis* pojawiła się kolejna wersja reżyserowana przez słynnego Cecila de Mille, który skorzystał ze swobodnej adaptacji teatralnej. Film nosił tytuł *W cieniu Krzyża* i angażował największe gwiazdy ówczesnego kina amerykańskiego. Ponownie Amerykanie zainteresowali się *Quo vadis* po drugiej wojnie światowej, zdobywając się w 1951 roku na superprodukcję dość wiernie powracającą do pierwowzoru. Niezwykle scenograficzny *entourage* obrazu (film kręcono w podrzymskiej Cinnecittà) oraz gwiazdorska obsada (Peter Ustinov, Robert Taylor, Deborah Kerr) spowodowały, iż stał się on wielkim przebojem światowego kina, doczekał się także ośmiu nominacji do Oscara w różnych kategoriach. Równie głośny w Zachodniej Europie był nakręcony w 1985 roku dla telewizji włoskiej serial Franco Rossiego

¹⁴ Na ten temat: J. Sztachelska, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003, s. 28–31, 135–137, zwłaszcza zaś: R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, Katowice 2009. O źródłach wyobraźni Sienkiewicza, zob. także: W. Dobrowolska, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927.

¹⁵ Z. Machwitz, *Powieści Henryka Sienkiewicza jako modele kina historycznego*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998, s. 69.

¹⁶ O serializacji jako metodzie kompozycyjnej Sienkiewicza pisał David Welsh, zob. D. J. Welsh, *Serialization and Structure in the Novels of Henryk Sienkiewicz*, „The Polish Review” 1964, vol. IX, no. 3.

swobodnie podchodzący do pierwowzoru. Kinematografia polska dopiero w 2001 roku zdobyła się na ekranizację *Quo vadis*, choć inne utworki Sienkiewicza cieszyły się jej zainteresowaniem od początku XX wieku. Film w reżyserii Jerzego Kawalerowicza cieszył się mniej niż umiarkowanym zainteresowaniem, w opinii krytyki zabrakło w nim pomysłu na całość i pieniędzy na efekty, do których przyzwyczaiła się współczesna publiczność wychowana na zaawansowanym technologicznie kinie amerykańskim.

Dzieje ekranizacji powieści Sienkiewicza pozwalają na wyciągnięcie pewnych wniosków na temat tego, w jaki sposób waloryzowano pierwowzór, i czym w istocie była adaptacja. Jak się wydaje, można tu wyróżnić trzy zasadnicze ujęcia. Pierwsze — afirmujące, wykazuje dbałość o wierny przekład dzieła na język nowego medium. Chodzi w nim o to, co streszcza się w semantyce słowa adaptacja — z łac. *adaptare* — ‘przystosowywać’. Dominuje tu nastawienie na przystosowanie pierwowzoru do potrzeb „ruchomych obrazów”, a film pełni rolę popularyzatora wobec dzieł Sienkiewicza. Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisała o tym tak:

W każdym [...] przypadku filmy te potwierdzają niezwykłą popularność powieści Henryka Sienkiewicza zarówno w okresie jego osobiście doświadczonej pisarskiej chwały, która zbiegała się z trudnymi, ale arcyciekawymi początkami X Muzy, jak i w okresie, kiedy kino legitymowało się już taką dojrzałością artystyczną, iż mogło przystępować do prób adaptacji z większą odwagą¹⁷.

W światowej kinematografii — potwierdza to Zygmunt Machwitz:

[...] Sienkiewiczowskie powieści i Sienkiewiczowskie inspiracje funkcjonowały nieomal archetypicznie. Sprawą wręcz powszechną stało się sięganie po Sienkiewicza, po jego tematy, stworzone przez niego fabuły i postacie, po wątki służące społecznej edukacji i celom czysto ludycznym, od przygody i sensacji po sentymenty, a nawet erotykę¹⁸.

Dzięki temu — jak podkreślają znawcy kina — *Quo vadis* miało swój udział nie tylko we wzbogaceniu myśli kinematograficznej innowacjami i wynalazkami scenicznymi, ale także uczestniczyło w procesie kształtowania nowej poetyki filmu historycznego. Dzieła Sienkiewicza — piszą Halina i Lech Ludorowscy: „przeobrażały konwencje kina, wpływając (pośrednio lub bezpośrednio) na sam styl realizacji: reżyserię, inscenizację, grę aktorów”¹⁹. To wiedza dziś powszechnie znana, szczególnie badaczom dziedzictwa Sienkiewicza, powołują się na nią w anglojęzycznej sienkiewiczologii również Mieczysław Giergielewicz oraz Waław Lednicki.

Z drugiej strony kinematografii nader często zarzucano zbyt swobodne, powierzchowne, a także banalizujące podejście do literackich pierwowzorów. We wczesnych adaptacjach *Quo vadis* krytyka niejednokrotnie zwracała uwagę na nadużywanie tanich, ocierających się o kicz efektów, trywializację głównych problemów i upraszczanie wątków powieści. Sporadycznie pojawiały się także zarzuty o odejście od pierwotnego

¹⁷ E. Nurczyńska-Fidelska, *Ludyczne aspekty adaptacji filmowych utworów Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998, s. 75.

¹⁸ Z. Machwitz, dz. cyt., s. 65.

¹⁹ H. Ludorowska, L. Ludorowski, *Wstęp. Sienkiewicz i X Muza*, [w:] dz. cyt., s. 8.

wzorca powieści w stronę awangardy artystycznej. Zbyt luźne nawiązywanie do treści dzieła prowokowało radykalne oceny ze strony krytyki, zazwyczaj świadomej, jak ważną rzeczą jest adaptacja. F. B. Lockhard napisał o jednej z wczesnych adaptacji *Quo vadis*, że jest pełna „dziecinnej sensacyjności i wulgarności”, i że w efekcie otrzymujemy „ziewający nudą celulooidowy spektakl, odznaczający się prymitywnym spłyleniem perspektywy historycznej”²⁰. Kiedy Jan Lechoń w 1951 roku notuje w swoim *Dzienniku* wrażenia na temat filmowej wersji świetnie sobie znanego utworu Sienkiewicza, spod pióra wyrwywa mu się nieomal jęk: „dokonali jakiejś operacji zupełnie niedozwolonej, gorszej niż przemilczenie Chilona, dziko prowincjonalny demonizm Poppei [...]”²¹.

Krytyka adaptacji Sienkiewiczowskich zazwyczaj dotyczyła samej praktyki przerabiania tekstu, brutalnego nieliczenia się produkcji filmowej z pierwowzorem literackim: „traktowania go — pisał Ludorowscy — z całą bezceremonialną dowolnością”²². Z drugiej strony warto jednak pamiętać, że przekład intersemiotyczny zawsze wiąże się z ryzykiem, powoduje liczne uproszczenia i przeinaczenia, pociąga za sobą redukcję wątków, bywa ich reinterpretacją czy transpozycją²³.

Inne nastawienie do tej kwestii znajdujemy w pracy Ruth Scodel i Anji Bettenworth. Jest to spojrzenie doskonale pragmatyczne:

Filmy mogą używać powieści na różne sposoby, ale żaden z natury nie jest lepszy od drugiego. Dekonstrukcja nauczyła nas nie zakładać, że oryginały są lepsze od kopii. Paradygmaty, takie jak „tłumaczenie”, „czytanie” lub „naśladowanie” (w sensie neorystotelesowskim, nie jako kopiowanie, ale jako twórcze przerabianie) nie są idealne, ale sprawdzają się w filmie: dobra adaptacja ma pewne aspekty literackiego tekstu i wykorzystuje go w procesie tworzenia nowej, niezależnej pracy. Filmy często wykorzystują więcej niż tylko elementy fabuły. Nawet wtedy, gdy kompresują, zmieniają, dodają i zniekształcają materiał fabuły, mogą przekazać jednocześnie atmosferę, wpływy i komentarze społeczne²⁴.

Badaczki podkreślają niejednoznaczny ontologicznie status adaptacji, która otwiera się na dialog intertekstowy, jaki zachodzi pomiędzy różnymi warstwami adaptacji powieści historycznej. Są świadome tego, że buduje go cały niezmiernie skomplikowany „łańcuch mediatorów między przeszłością a tekstem nowatorskim” — w odniesieniu do powieści Sienkiewicza będą to źródła historyczne (Tacyt, Swetoniusz), prace dziewiętnastowiecznych i współczesnych historyków, wcześniejsze powieści historyczne (np. *Ben Hur*) i malarstwo historyczne, wreszcie indywidualne pomysły Sienkiewicza. Ten skomplikowany układ transferujących ze sobą znaczeń stawia pod znakiem zapytania różnicę pomiędzy światem „prawdziwym” a „fałszywym” powieści, światem „rzeczywistości”

²⁰ Tamże, s. 7.

²¹ Tamże, s. 8.

²² Tamże.

²³ Ludorowscy zaliczają do nich, m.in.: przełożenie imponderabiliów powieściowych Sienkiewicza — jego zmysłowości, dynamiki przedstawionego świata, dramaturgii literackiej kreacji, polifonicznego bogactwa wartości estetycznych, niezrozumienia prostych na pozór wartości, tamże, s. 14.

²⁴ R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 12.

a światem „wyobraźni”. Choć dostęp do informacji o przeszłości składa się z kilku za pośrednictwem warstw, powieść historyczna zawsze obiecuje swoim czytelnikom [pakt historyczny], że wyobraźnia i talent narracyjny autora pozwolą na natychmiastowy dostęp do przeszłości. Czym jest więc adaptacja? Niczym innym i niczym więcej jak zbudowaniem kolejnego piętra interpretacyjnego, prowadzącego do stworzenia, wedle nomenklatury Baudrillarda — efektu hiperrealności²⁵.

Analizy Scodel i Bettenworth biorą pod uwagę pięć z siedmiu nakręconych adaptacji *Quo vadis*. Uwagę ich przyciąga włoska wersja filmu z 1912 roku autorstwa Enrico Guazzoniego oraz koprodukcja włosko-niemiecka z 1925 roku. Analizują pierwszą po drugiej wojnie światowej epopeję hollywoodzką z 1951 roku Mervyna Le Roya, a z wersji bliższych naszym czasom — miniserial Franco Rossiego (1985) oraz ekranizację Jerzego Kawalerowicza. Już na pierwszy rzut oka zestaw ten wydaje się reprezentacyjny i prowokuje do stawiania najrozmaitszych pytań, tym bardziej, że adaptacje te różni czas powstania (1912–1925–1951–1985–2001), język, a także krąg kulturowy, w którym powstają. Ambicją badaczek jest udowodnienie, że kolejne adaptacje stanowią swoistego rodzaju reakcję na przemiany społeczne i geopolityczne, które zaszły w Europie i na świecie w XX wieku, niestety z zupełnie niezrozumiałych powodów marginalizują w swoich analizach kontekst określonej kultury i epoki historycznej, która przecież tworzy publiczność kolejnych wersji filmu.

W przeciwieństwie do dominującego w polskiej teorii filmu ujęcia antropologicznego i semiotycznego badaczki skłaniają się ku poststrukturalistycznej teorii adaptacji. Ich stosunek do oryginału dzieła literackiego najbliższy wydaje się dekonstrukcji. Stosują świadomie fragmentaryczny model analizy, który zakłada rezygnację z holistycznego opisywania zjawiska. Dzięki temu udaje im się podjąć bardzo różne problemy wiążące się z adaptacją filmową utworu Sienkiewicza, uzyskują świetne rezultaty na poziomie szczegółu, ale wyraźnie boją się uogólnień. Książka składa się z siedmiu rozdziałów. Pierwszy, wstępny, wprowadza do lektury, drugi poświęcono relacji adaptacji do oryginału i to też w specyficznym ujęciu, ze względu na wprowadzone tu pojęcie *fokalizacji treści* (od *focus* — z ang. skupienie). W rozdziale trzecim zajmują się problematyką gender i etniczności, ich postrzeganiem i funkcjonowaniem w przestrzeni prywatnej i publicznej. Czwarty rozdział omawia reprezentacje instytucji politycznych oraz przedstawia zmienne nastawienie do kwestii politycznych, które przedostały się do filmu, m.in. poprzez mniej lub bardziej widoczne aluzje. W piątym rozdziale zrekonstruowano wyobrażenia rzymskiego ludu, w szóstym — kwestie religijne, m.in. rangę autorytetu, w siódmym badaczki zajmują się marginaliami, tu: szczegółami przekładu powieści na język niemiecki. Książkę kończą opisy poszczególnych filmów, w których uwidoczniło się zmiany w stosunku do pierwowzoru oraz bibliografia.

Na początku autorki przedstawiają bardzo krótkie wprowadzenie do teorii przekładu, a także równie pobieżną dyskusję o samej książce pisarza. W ich ujęciu, trzeba to od razu na wstępie podkreślić — pozbawionym wielostronności i znajomości twórczości

²⁵ Termin hiperrealności wprowadził Jean Baudrillard w pracy: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

pisarza, zaskakuje brak refleksji nad XIX-wieczną duchowością, której — albo nie znają, albo w dziwny sposób ignorują. Czytelnik nie poznaje zatem powodów, dla których Sienkiewicz, tak wyczulony na zmiany kulturowo-cywilizacyjne, bierze się za opowieść o pierwszych chrześcijanach.

Spróbujmy zastanowić się, co nowego wnosi praca *Whither „Quo vadis?”* do sienkiewiczologii, i w jakim zakresie poszerza naszą wiedzę na temat samej adaptacji. W bogactwie wątków pojawiających się w studium kluczowe znaczenie ma kilka oryginalnych propozycji interpretacyjnych, których nie znajdziemy nigdzie indziej. Badaczki, już na samym wstępie skupiając się na analizie strukturalnej poszczególnych scen, ukazywały w całej złożoności potencjał, jaki leży w wyeksponowaniu danego punktu widzenia w narracji. Odwołują się one w tym celu do narratologicznej kategorii fokalizacji, wprowadzonej do literaturoznawstwa przez Gérarda Genette'a w 1972 roku²⁶. Przypomnijmy, fokalizacja dotyczy relacji pomiędzy narratorem a bohaterem i oznacza wykorzystanie w narracji lub filmie chwytów w celu ograniczenia potencjalnej wszechwiedzy narratora na rzecz doświadczenia bohatera. Autorki interpretują różne rodzaje tekstowej i filmowej fokalizacji, które współtworzą audiowizualny język filmu. Wyróżniają w nim np. „subiektywne kadrowanie”, fokalizację wewnętrzną, zewnętrzną i ideologiczną. Uderza w tym wywodzie fakt, że nie odwołują się ani do teorii badań Genette'a, ani do rozważań Mieke Bal²⁷, ale operują tymi kategoriami niezależnie. Podejście to zdradza ich czysto użytkowy stosunek do teorii, z której korzystają niczym ze skrzynki z narzędziami. W ich ujęciu, co samo w sobie nie jest zaskakujące, główną postacią utworu Sienkiewicza, wyjątkową na tle innych powieści historycznych osnutych wokół tematyki narodzin chrześcijaństwa, jest Petroniusz. To on skupia na sobie uwagę zarówno w powieści, jak i w większości adaptacji filmowych — jest głównym fokalizatorem treści i przesłania ideowego. Reprezentuje figurę dekadencji świata antycznego i pomimo że nie przechodzi na nową wiarę, wyraźnie przecież triumfującą moralnie, nie traci sympatii audytorium. Dlaczego tak się dzieje, wiedzą polscy sienkiewiczolodzy, dostrzegając w tej kreacji nie tylko wielce złożoną całość, ale także *alter ego* samego autora zafascynowanego kulturą dekadentckiego Rzymu, hedonistę i melancholika. W książce Scodel i Bettenworth brakuje jednak takich naprowadzeń, analiza kieruje do innych wniosków — z Petroniusza czyni tylko przewodnika po antycznym świecie, trafiającego do różnych upodobań odbiorców.

Jednym z najciekawszych fragmentów książki wydaje się rozdział rozważający dokonujące się w wieku XX zmiany w stosunku do płci i pochodzenia etnicznego bohaterów Sienkiewiczowskich adaptacji. Scodel i Bettenworth zwracają uwagę na to, jak różne kulturowe sensory zderzają się w konstrukcji dwóch historii miłosnych: rzymskiego generała Winicjusza i chrześcijanki Ligii (dziewczyna, jak wiadomo, ma polskie korzenie) oraz rzymskiego patrycjusza Petroniusza i jego niewolnicy Eunice, których różni nie tylko wyznanie, ale pochodzenie z różnych warstw społecznych. Badaczki pokazują, że

miłość między rasami, klasami i religiami jest inaczej rozumiana i odmiennie przedstawiana w wieku XX, gdzie rasa, klasa i religia dostarczały ram dla większości konfliktów na tle kulturowym, a inaczej w XIX-wiecznej „rzymskiej” powieści Sienkiewicza, gdzie płeć bohatera nie niosła ze sobą podobnych ambiwalencji i była ukazana dość stereotypowo. Podnosząc ten problem, autorki podkreślają, że adaptacja filmowa jest bardzo wrażliwa na zmiany, jakie dokonują się w obrębie społecznej i kulturowej roli kobiety w życiu prywatnym i publicznym. Tym tłumaczą na przykład przemianę wizerunku Ligii w amerykańskiej superprodukcji z 1951 roku, która pokazywała ją nie jako igraszkę w rękę mężczyzn czy losu, ale świadomą swoich czynów i wyboru kobietę, bo taki model kobiety bardziej odpowiadał czasom powojennym, gdy emancypacja również w Stanach Zjednoczonych stała się faktem.

Ważna wydaje się także część pt. *The Roman People* dotycząca motywu dywersyfikacji różnych warstw społecznych w powieści i w ekranizacjach *Quo vadis*. Badaczki ubolewają tutaj nad straconą przez Sienkiewicza szansą „uwspółcześnienia” rzymskiej powieści. Według nich pisarz, mimo fascynacji amerykańską demokracją, nie wykorzystał jej ideałów i prerogatyw do nadania chrześcijaństwu w *Quo vadis* uniwersalnego przesłania. Jego powieściowi chrześcijanie nie proponują choćby załączka nowego modelu ustrojowego w miejsce nieudolnej dyktatury Nerona, są tylko bezkształtną masą bez etniczności, a nawet różnorodności, która od zawsze cechowała mieszkańców Rzymu. Imigranci ukazani są jako społeczność o odmiennym systemie wartości od ludności autochtonicznej. Brakuje im przywiązania do miasta, przez co Rzym nie ma szans przetrwać jako imperium. Trudno nie zauważyć, że ten obraz koresponduje z sytuacją porozbiorowej Polski uwikłanej w podziały etniczne i religijne. Wbrew powszechnie znanej opinii na temat stosunku Sienkiewicza do zróżnicowania etnicznego i kulturowego mieszkańców Rzeczypospolitej, któremu niejednokrotnie dawał wyraz w swojej twórczości i epistolografii, Scodel sugeruje, że pisarz przestrzega przed wielokulturowością, która uniemożliwiła zachowanie spójnej tożsamości narodu. Inaczej ta sytuacja wygląda w filmie. W zależności od kontekstu Rzymianie stają się albo prefiguracją nazistów, albo komunistów, albo Polaków (w wersji Kawalerowicza). Na przykład w obrazie z 1951 roku lud rzymski reprezentuje albo faszystowski, albo komunistyczny reżim, a ocena ludu staje się co najmniej dyskusyjna, jakby zawieszona między oprawcami a ofiarami. Tę ambiwalencję autorki objaśniają w sposób następujący:

Film odzwierciedla czasy, w którym powstawał. Denazyfikacja Niemiec (ledwie rozpoczęta w 1948 roku) stawała się przeszłością w okresie zimnej wojny, bo Ameryka potrzebowała sprzymierzeńców i w Niemczech zaczęła raczej widzieć ofiary niż sprawców. Federalną Republikę Niemiec powołano do życia w maju 1949 roku. Łatwość, z jaką Nero potrafi manipulować ludem rzymskim, odciągając go od jego prawdziwego wroga, czyli siebie samego, i napuścić go na Chryścjan, mogła nasuwać skojarzenia z realizowaną w tym samym czasie słynną akcją polowań McCarthy'ego na nielegalnych komunistów w Ameryce. Pierwsze przesłuchanie Komisji ds. Działalności Nieamerykańskiej odbyło się w Hollywood w 1947 roku. Drugie uderzenie na komunistów w amerykańskiej branży filmowej, bardziej nagłośnione, miało miejsce na wiosnę 1951 roku, kilka miesięcy przed ukazaniem się filmu, co stworzyło nieoczekiwany, ale

²⁶ Zob. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991.

²⁷ Zob. M. Bal, *Narration and Focalization*, [w:] *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. M. Bal, vol. 1, London–New York 2004.

przecież żywy i aktualny kontekst. Akcja filmu osadzona w odległej przeszłości pozwalała na pokazanie, w jak łatwy sposób można manipulować ludźmi, kierując ich gniew tam, gdzie się chce²⁸.

Część dyskusji w pracy koncentruje się na ważnej w powieści problematyce religijnej. Autorki śledzą obecność różnych religijnych rytuałów oraz zwyczajów w sztuce popularnej. Opisują również sfunkcjonalizowanie różnych grup wyznaniowych na przestrzeni dziejów: pogan, chrześcijan, Żydów oraz różnego typu radykałów.

Najważniejsza jest w naszym przekonaniu ta część monografii, którą poświęcono obecnym w adaptacjach tzw. intertekstom pamięci, to znaczy niewystępującym w tekście oryginału treściom pojawiającym się w kolejnych wersjach przeróbek, przez co generują one nową, nieraz bardzo upolitycznioną recepcję adaptacji. Za **intertekst** możemy uznać zarówno inne dzieło literackie (również inny tekst samego Sienkiewicza), które oddziałuje na utwór będący podstawą adaptacji, jak i formację kulturową danej epoki, szczególnie moment dziejowy, obejmujący różne formy przekazu, język adaptacji czy język krytyki filmowej. Marek Hendrykowski definiuje go jako: „każdorazowo wytwarzane przez adaptatora kulturowe „wyposażenie” niezbędne do zaistnienia dyskursu między nadawcą i adresatem przekazu”²⁹. Scodel i Bettenworth unikają szerzej rozumianej analizy kulturowej adaptacji, dotyczą jednak ważnej relacji między tym, jak świat rzymski i jego historia są reprezentowane w filmie oraz sposobów, w jaki różne adaptacje *Quo vadis* Sienkiewicza odzwierciedlały zmieniające się sytuacje historyczne i ideologiczne obawy swoich czasów. Każda z adaptacji wyznacza określony aspekt historii XX-wiecznej: jedne wiążą się z nowym układem społecznym, inne z jego wymiarem politycznym. Otwiera się tu dość interesująca przestrzeń do dyskusji na temat wpływu kontekstu historyczno-politycznego na przekształcanie pierwotnego ideowego przesłania *Quo vadis* Sienkiewicza.

PRZERABIANIE PAMIĘCI. FILM JAKO MEDIUM EPISTEMICZNE

Scodel i Bettenworth w rozdziale zatytułowanym *Political Institutions, Political Subtexts* pokazują, że dzieło Sienkiewicza w adaptacji pod wpływem licznych intertekstów nabiera dodatkowych sensów, które są czytelne tylko dla „wtajemniczonych”. Powiedzielibyśmy, że zachodzi w tych tekstach wyrazista idiosynkrazja pomiędzy intertekstami. Ten poziom deszyfracji znaczeń był dostępny tylko w niektórych kręgach kulturowych, które doświadczyły traumy, a której zapis, jak sugerują autorki pracy, obecny jest w filmie. W zapisanych obrazach, sytuacjach fabularnych, wypowiedziach postaci i narratorów, wreszcie w scenografii znaleźć możemy ślady wydarzeń, które ukształtowały ów kontekst. Carl Jaspers użyłby wobec tych śladów określenia „szyfry ideologii”³⁰. Reżyser zna ten szyfr i umie go zdekodować. Czy jest on również czytelny dla każdego widza? Na to

²⁸ Zob. R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 158.

²⁹ M. Hendrykowski, *Intertekst w adaptacji filmowej*, „Images” 2013, nr 21–22, s. 268.

³⁰ C. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, tłum. C. Piecuch, Toruń 1995.

pytanie badaczki nie dają nam odpowiedzi, jest jednak oczywiste, że dopiero zapoznanie się z genezą dzieła, jego kontekstem historycznym i kulturowym gwarantuje zrozumienie zarówno tekstu literackiego, jak i filmowego. Dla widzów, którzy zdolności „deszyfracji” nie mieli, znaki pojawiające się w adaptacji pozostawały nieczytelne.

Mając na uwadze te utrudnienia, proponujemy wyróżnić 3 podstawowe modele odbioru adaptacji Sienkiewiczowskiego dzieła: 1. populistyczny, w którym odbiorcy szukają łatwej rozrywki i żywo reagują na rozrywkową funkcję kina; 2. postzależnościowy — odnoszący się do widzów dotkniętych przez doświadczenie traumy, którzy w dziele Sienkiewicza odnajdują inne wartości; 3. nostalgiczno-refleksyjny, który obejmuje tych widzów, którzy przeczytali utwór i prowadzeni sentymentem w obrazie filmowym widzą re-kreację świata wyobraźni i wrażliwości pisarza. Każda z tych grup ma inny horyzont oczekiwań względem adaptacji dzieła i wobec roli, jaką powinien zająć w stosunku do pierwowzoru reżyser. Oczywiście jest także, że czego innego oczekuje w adaptacji widz z polskiego kręgu kulturowego, dla którego dzieło Sienkiewicza rezonuje w obrębie całej kultury polskiej okresu zaborów, niż odbiorca włoski czy amerykański, który o tym nie ma pojęcia. Kwestii tej nie dostrzegają jednak Scodel i Bettenworth. Widzi je natomiast Ewa Skwara w artykule *Quo Vadis on film*³¹, w którym rozwija i komentuje niektóre wątki ich studium.

W odbiorze ekranizacji Sienkiewiczowskiego dzieła powtarza się jeden motyw. Dwudziestowiecznego widza intryguje i pociąga historia, którą postrzega jako ważny układ odniesienia. W powszechnym odczuciu buduje ona szczególną aurę symboliczną, pozwalającą widzowi na sięgnięcie do rezerwuarów własnej pamięci i kultury. Relacja, jaka zachodzi między pierwowzorem (powieścią) a jego adaptacją, prowadzi jednak do nieuchronnego **epistemicznego pęknięcia** w odbiorze dzieła sztuki. Pęknięcie to dotyczy rozłamu pomiędzy *sensem pierwotnym* dzieła a *arbitralnością znaczeń* nadanych adaptacji przez reżysera. Siłą rzeczy każda zmiana w zakresie fabuły, bohaterów lub nawet jej brak generuje nowe sensy i zmienia interpretację zgodnie z preferowanym modelem recepcji.

Odmienne oczekiwania recepcyjne uruchamiają odmienne strategie rozpoznawania kultury i inny sposób korzystania z pamięci. Simon Goldhill w recenzji książki Scodel i Bettenworth zamieszczonej w „Classical Review” określa ten mechanizm „wielowarstwowością adaptacji”, chociaż właściwsze byłoby jednak określenie jej jako wielowarstwowości pamięci. Recenzent, opiniując rozprawę, zauważa: „Badaczki widząc całą panoramę różnych warstw, intertekstów znaczeń wynikających z nadbudowania w adaptacjach znaczeń nad powieściową warstwą, nie dostrzegają jednak, jakie funkcje pełnią te interteksty. Nie podejmują również tematu relacji między pamięcią świata rzymskiego, imperium utrwalone przez Sienkiewicza i jego artystycznie przetworzonym obrazem, zapisującym traumę jego epoki, a relacją szczególnego typu — przekształceniem historii pod wpływem aktualnych zdarzeń, które pozostają w relacji z pierwowzorem”³².

³¹ E. Skwara, *Quo Vadis on film (1912, 1925, 1951, 1985, 2001), the many faces of antiquity*, „Classica — Revista Brasileira de Estudos Clássicos” 2013, vol. 26.

³² S. Goldhill, dz. cyt.

Recenzent słusznie podkreśla, że w adaptacji te różne elementy i zjawiska wzajemnie na siebie oddziałują. Wspomnianym przez badaczki elementom wizualnego przekształcania dzieła Sienkiewicza warto się zatem przyjrzeć bliżej oraz idąc tropem Goldhilla, spróbować określić, jaką funkcję pełnią one w ich pracy. Interesuje nas ten obszar, który w adaptacji wydaje się wyjątkowo złożonym palimpsestem — zderzają się w nim różne perspektywy historii, pamięci i polityki.

Teoretycznie rzecz ujmując, w adaptacji historia i pamięć miały wzajemnie na siebie wpływać, pozostając w symbiotycznych relacjach z dziełem Sienkiewicza, w rzeczywistości jednak obraz filmowy raczej podporządkowano intencji rozprawienia się z własną kolektywną pamięcią. Przywołajmy kilka reprezentatywnych przykładów ilustrujących ten mechanizm wielowarstwowej symulacji naddanych znaczeń pamięci.

Popatrzmy, zgodnie z intencją badaczek, na proceder „przerabiania” symboli w adaptacjach, których nadrzędną funkcją jest uwypuklenie fermentujących w osoczu kulturowym współczesnych wydarzeń historycznych. Pierwszy przykład dotyczy filmu z 1912 roku, który dla późniejszych wersji stał się paradygmatem łączenia historii ze współczesnością. Jego twórcy, Guazzoniemu, który mocno zapożyczył się w historiografii XIX wieku, udało się nie tylko zrekonstruować świat przedstawiony w powieści Sienkiewicza, ale wzbogacając inwentarz powieści o nowe autoreferencyjne, nietożsame z powieścią wizualne znaki, zaproponował jego uwspółcześniony i upolityczniony odbiór.

Scodel przywołuje w książce filmową scenę chrztu Winicjusza, którą ówczesni widzowie odczytywali jako aluzję do współczesnego świata. Scena odbywa się w domu kamieniarskim Glaukusa, obserwujemy błogosławieństwo Marka i Ligii oraz chrzest Rzymianina. Na pierwszym planie widzimy św. Piotra, przed nim klęczących młodych, w tle na tylnej ścianie pokoju dostrzegamy znak, który nie pasuje do powieściowych realiów — skrzyżowany topór i sierp. Scodel sugeruje aluzję do komunistycznego sierpa i młota, który spopularyzowano po rewolucji październikowej jako popularny symbol partii robotniczej. Sama przypomina zresztą, że znak ten przyjęto oficjalnie we Włoszech „dopiero w październiku 1919 roku, po III Międzynarodowym Zjeździe Socjalistów”³³.

Znak niby przypadkowy wprowadza istotną zmianę — kieruje odbiór na określony poziom. Jest antycypacją rosnącego niezadowolenia mas robotniczych, zapowiada fermentujące w świadomości artystycznej zmiany społeczno-polityczne dokonujące się w Italii na początku XX wieku. Nie znajdziemy tu jednak odpowiedzi na pytanie, dlaczego akurat tekst Sienkiewicza staje się *mathesis* ingerencji w strukturę znaczeniową tekstu, a nie np. *Ben Hur*, który był wtedy równie popularny.

Wykorzystany przez Guazzoniego intertekst adaptacyjny stał się w systemie kultury „metatekstowym nośnikiem interferencji”, by użyć formuły Marka Hendrykowskiego, jest to jednak interferencja dotycząca nakładania się na siebie różnych struktur pamięci. W tym sensie stanowi on rodzaj symbolicznego pomostu, za pomocą którego film komunikuje się z literackim źródłem, wchodząc z nim w szeroko pojęty dialog oparty na wymianie znaczeń. Pełnione przezeń funkcje semantyczne, symboliczne, artystyczne i ideowe wyprowadzamy zatem — w ramach postulowanego przez autorki *Wither Quo*

³³ R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 91.

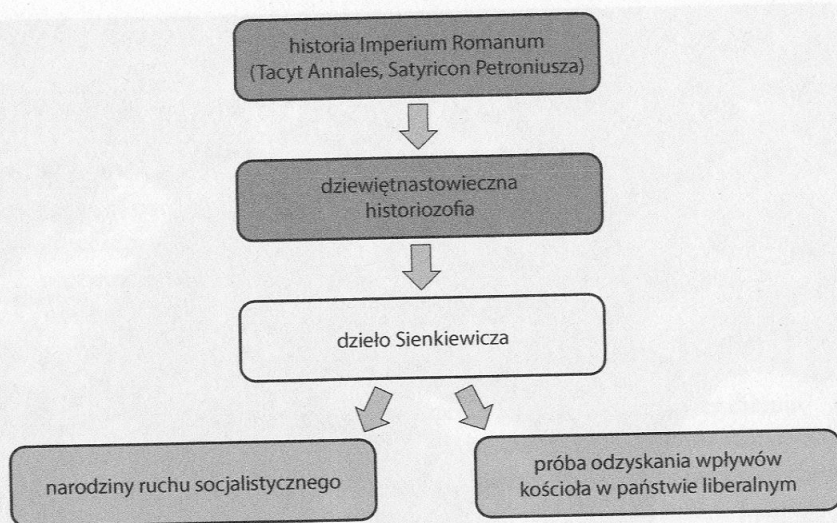


Fot. 1. Scena z filmu *Quo vadis* (1912), reż. Enrico Guazzoniego

vadis pomysłu interpretacyjnego — zarówno z dzieła filmowego, jak i z jego pierwotnego wzoru. Scodel doszukuje się w znaku topora i sierpa wyłącznie politycznej aluzji, gdyż uważa, że reżyser intencjonalnie połączył „choreografię sceny chrześcijańskiego rytuału chrztu z emblematem”³⁴. Wiążąc chrześcijański chrzest z symbolem robotnika, film traktuje jednakowo różne grupy dotknięte represjami rządu. Pozwala to badaczkom zinterpretować filmową postać Nerona nie tylko jako wroga chrześcijan, ale także przeciwnika ruchów socjalistycznych, a prześladowanie chrześcijan uznać za metaforę losu klasy robotniczej ówczesnych Włoch. Jest coś w tym na rzeczy, gdy uprzytomnimy sobie, że film powstał w osobliwym osoczu potężnienia międzynarodowego ruchu robotniczego. W poetyce filmu ujawniono to w kilku scenach zrywania kajdan jako symbolu wiekowej opresji³⁵.

³⁴ Tamże.

³⁵ Ostatnia scena filmu przetwarza powieściową metaforę uwolnienia chrześcijan z kajdan i zapowiada, że Chrystus zerwie w przyszłości te łańcuchy. W filmie jednak to Marek Winicjusz uwalnia wszystkich niewolników z kajdan narzuconych im przez państwo, w powieści natomiast, mimo wcześniejszych zapewnień narratora o uwolnieniu ich przez patrycjusza, widzimy, że część służących nadal pozostaje w niewoli. To odchylenie, sprzeczne zarówno z powieściową, jak i historyczną rzeczywistością, było według Scodel tożsame z główną prerogatywą komunistycznego i socjalistycznego myślenia



Rys. 1. Schemat działania pamięci w adaptacji z 1912 roku

Wykorzystana przez badaczki konstrukcja służy zakomunikowaniu współlistnienia zarówno więzi, jak i różnicy kulturowej między tekstem Sienkiewicza a *Quo vadis* Guazzoniego, w czym możemy upatrywać przejawu pęknięcia epistemicznego, które ten rozłam recepcyjny generuje. Wspólnota zasadza się na rozpoznaniu w utworze Sienkiewicza i w adaptacji Guazzoniego uniwersalnego przesłania mitu Rzymu. Scena chrztu wychyla się poza historyczną i polityczną perspektywę w stronę wartości ponadczasowych. W adaptacji następuje natomiast fascynująca gra elementu historyczno-politycznego i uniwersalnego. Reżyser, wprowadzając bieżący kontekst polityczny (będący częścią jego wizji historii Włoch), to zbliża się do historiozofii Sienkiewiczowskiej, to zarazem od niej oddala, wydobywając uniwersalny charakter XIX-wiecznego dzieła, w którym chrześcijanie nawet pokonani i zniewoleni budują swoją moralną przewagę.

Istotną kwestią są zatem wyraźnie obecne w ekranizacji odchylenia od powieści zachęcające widzów do głębszej refleksji politycznej. Niewielkie modyfikacje pozwalają w obrazie filmowym na przekroczenie ram powieści-źródła i wejście w obręb pamięci własnego kraju, indywidualne i kolektywne doświadczenie imperialnego Rzymu Sienkiewicza staje się doświadczeniem własnego *lieux de mémoire*.

Możemy zapytać, na ile te symbole (topora i sierpa oraz zrywania kajdan) były czytelne w 1912 roku w innych kulturach i modelach lektury, nie wspominając już o współczesnym odbiorze tych emblematów? Czytelność tego obrazu w szerszym kontekście recepcyjnym wyraża się jedynie na poziomie metatekstowym, i nie jest już tak oczywista w innych modelach odbioru obrazu filmowego. Interpretacja Scodel doskonale wpisuje się w oczekiwania mieszkańców Italii około 1912 roku, demaskuje bowiem społeczne

Marksa, który uważał, że niewolnictwo w imperialnym Rzymie było skazane, podobnie jak w państwach kapitalistycznych, na potępienie.

napięcia, jakie miały miejsce na przełomie XIX i XX wieku między liberalnym państwem, chrześcijanami i socjalistami, ale nie jest już wystarczająca w innym kontekście kulturowym³⁶.

Nastawienie na rozrywkę albo na nostalgiczną re-kreację Sienkiewiczowskiego imaginarium daje zupełnie inny odbiór, wolny od ideologizacji. Tym samym widza wprowadza w obszar pęknięcia epistemicznego powstałego w wyniku nawarstwiania się wokół dzieła sprzecznych (bądź komplementarnych) sensów i poziomów pamięci.

Świat powieściowy Sienkiewicza odwołuje się do zupełnie innego systemu wartości aniżeli jego filmowy odpowiednik i może być odczytany również poza tym aspektem ideologicznym.

Sięgnijmy do kolejnego wizualnego obrazu przytaczanego przez Scodel i Bettenworth, który wiąże się z ideologiczną, wielowarstwową lekturą adaptacji *Quo vadis*, tym razem w wersji Mervyna Le Roya z 1951 roku. Oferuje ona jeszcze wyraźniejsze odwołania polityczne i wprowadza inne konteksty. Naczelną sprawą jest tu analogia pomiędzy Rzymem Nerona i europejskimi reżimami politycznymi. Film, z wielkim rozmachem nakręcony tuż po wojnie, operuje wyrazistymi aluzjami i wprowadza nas w obszar poetyki postzależnościowej. Wiele w nim przede wszystkim odniesień do niedawnej historii (II wojna światowa, faszyzm, Holocaust). Nie bez znaczenia jest również fakt, że został wyprodukowany przez Amerykanów i nakręcony w Italii, co już samo w sobie generuje sposób rozumienia pamięci o niedawnym konflikcie światowym. Dorzucmy do tego szalejący w USA tamtych czasów makkartyzm oraz pragmatyczne, jak to u Amerykanów, nastawienie na to, że kino to przede wszystkim rozrywka.

Przekształcenia, które pojawiają się w warstwie symbolicznej ekranizacji, oscylują wokół podkreślenia więzi pomiędzy cesarstwem Nerona a faszystowskim reżimem. W filmie, jak zauważają badaczki, wiele rekwizytów cesarskiego dworu przypomina faszystowskie lub quasi-faszystowskie symbole, które Hitlera czy Mussoliniego bezpośrednio łączą z Neronem. W scenie, w której cesarz decyduje się spalić Rzym, widzimy go w czarnym płaszczu. W powieści Sienkiewicza Neron zgodnie z tradycją nosił „purpurowy płaszcz” bo tylko taki kolor odpowiadał jego godności i majestatowi. W filmie płaszcz jest czarny — to ulubiony kolor nazistów — a do tego haftowany w srebrne orły. Ten wydawałoby się drugorzędny detal w filmowej realizacji kompletnie zmienia wymowę sceny i odbiór całego obrazu, uruchamia bowiem symbolikę znaną powszechnie z faszystowskich sztandarów. Notabene figura orła pojawia się w filmie również na flagach wywieszonych podczas pokazu wojsk cesarza oraz podczas pochodu armii. Badaczki traktują te znaki jednoznacznie jako metaforę reżimu, przesiąkniętego pogardą dla ludzkiego istnienia, w której jednostka jest igraszką w przewrotnych zachciankach cesarza. Wydaje się jednak, że pomijają w analizie genezę tej symboliki, która nie ma nic wspólnego

³⁶ Tej transformacji towarzyszyły dwa wydarzenia, które zaczęły zagrażać liberalnemu rządowi Włoch. Po pierwsze, w 1861 w wyniku połączenia Włoch z Watykanem organizacje katolickie straciły polityczną pozycję i próbowały ponownie odzyskać wpływy w życiu publicznym. Rząd zakazał wówczas działalności wielu katolickim i socjalistycznym organizacjom, a jego wywrotowych działaczy aresztował. Zob. R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 11.



Fot. 2. Kadr z filmu *Quo vadis* z 1951 roku, reż. Mervyn Le Roy

z systemem totalitarnym. Orzeł w kręgu kultury śródziemnomorskiej od zawsze był bowiem symbolem Rzymu. Jako atrybut Zeusa utożsamiał najwyższą władzę, godność i szlachetność, skojarzenie z siłą było drugorzędne. Jeszcze w czasach starożytnych trafił na sztandary rzymskich legionów jako symbol władzy opierającej się na honorze i prawie. Koncentrowanie się tylko na jednym aspekcie symbolu zaskakuje nieco u badaczek kultury antycznej.

W 1951 roku, kiedy film wszedł na ekrany, odwołania do imperialnej przeszłości w ideologii faszystowskiej były oczywiste dla widowni europejskiej i amerykańskiej. Mogły umknąć jedynie widowni polskiej, bo film w Polsce był zupełnie niedostępny — pisze o tym m.in. Ewa Skwara. Ze względu na „żelazną kurtynę” superprodukcja amerykańska dotarła do odbiorcy polskiego dopiero w latach 80. i 90. i miała bardzo ograniczony charakter. Spóźniony o dziesięciolecia odbiór nie był taki jak tuż po wojnie, dla polskiego widza w innym momencie historii oznaczał jedynie anachroniczny splendor dawnego amerykańskiego kina. Jest to jednak dobry przykład ukazujący, jak wielkiej manipulacji może dokonać obraz filmowy w obrębie rozumienia historii.

Ukryta pod piętrami filmowych aluzji, wielowątkowa symbolika w adaptacji filmowej prowadzi nieraz do najróżniejszych, niekiedy przeciwstawnych konkluzji. Świat wyobraźni kolejnych reżyserów współkształtują nachodzące na siebie horyzonty wydarzeń historycznych: socjalizmu, komunizmu, marksizmu i faszyzmu. Scodel i Bettelworth



Rys. 2. Schemat warstw pamięci

w swojej interpretacji swobodnie operują tymi ideologiami, przez co powieść Sienkiewicza zyskuje zupełnie nową, nietożsamą z nią wykładnię. *Quo vadis* w tym układzie przypomina zatem raczej Baudrillardowskie symulakrum, a adaptacja w ich rozumieniu jedynie pozoruje rzeczywistość książki albo tworzy na jej bazie własną rzeczywistość.

Późniejsze adaptacje *Quo vadis* (z lat 80. oraz z 2001) w jeszcze większym stopniu ujawniają wielowarstwowość ekranizacji dzieła literackiego. Poza poziomem Sienkiewiczowskiego tekstu uzyskujemy w nich odwołanie do wydarzeń współczesnych, ale w tej koniunkcji pojawia się jeszcze jeden element — aspekt ustosunkowania się wobec przeszłości, w tym wypadku kontekst Holocaustu. Taki palimpsestowy model odniesień znajdujemy np. w sześciuodcinkowym serialu telewizyjnym powstałym na podstawie *Quo vadis*, wyprodukowanym w koprodukcji włosko-francusko-niemieckiej w 1985 roku — w reżyserii Franco Rossiego. Reżyser nawiązuje w nim na pierwszej płaszczyźnie do wydarzeń z powieści Sienkiewicza, którą wzbogaca o konteksty odsyłające do polityki wewnętrznej Włoch, m.in. do sprawy coraz większej liczby pojawiających u nich imigrantów, m.in. z Europy Wschodniej³⁷. W tej wersji *Quo vadis* bardzo wiele czasu poświęca się na tzw. spisek Pizona oraz śledztwo w sprawie zamordowania *praefectus urbis*, Pedaniusa Secundusa w 61 r. n.e. W powieści wątki te są jedynie wspomniane,

³⁷ Scenariusz do filmu powstał nie tylko na podstawie książki Sienkiewicza, ale także jej źródłowych kontekstów — m.in. dzieł Tacyta. Premiera pierwszego odcinka odbyła się w głównym paśmie filmowym RAI w niedzielę 24.02.1985.

natomiast w filmie stają się osią konstrukcyjną fabuły³⁸. Zdarzenia te nie zmieniają ideowego sensu *Quo vadis*, ale — jak konstatuje Scodel — „zaważyły na odbiorze adaptacji”³⁹.

Badaczka umiejętnie łączy je z oryginalnymi wątkami powieści oraz z aluzją do próby zamachu na Hitlera z 20 lipca 1944 roku dokonanej przez Clausa Grafa Schenka von Stauffenberga, ówczesnego pułkownika w niemieckim sztabie generalnym. Zdołał on umieścić bombę pod siedzibą Wolfsschanze (w Prusach Wschodnich), gdzie Hitler i dwudziestu trzech jego najwyższych dowódców miało strategiczne spotkanie, jednak zdołał zaledwie ranić dyktatora. Podobnie w filmie tuż przed areną spiskowcy przeprowadzili nieudany atak na Nerona, prowadząc cesarza do przekonania, że znajduje się on pod Bożą ochroną⁴⁰.

Niezwykle cenna jest rekonstrukcja symboli tego świata, która pozwala badaczkom odczytać prześladowanie chrześcijan z wersji z 1985 roku w kontekście reżimu nazistowskiego. Odślaniają one trzeci poziom nawarstwiania się kolejnego wariantu pamięci w adaptacji powieści. Drastyczność scen w filmie, pojawiająca się podczas mordowania chrześcijan, którą poprzedza obcinanie włosów czy przebieranie w owcze skóry („jak owce zostały doprowadzone do uboju”⁴¹), ponownie przywołuje na myśl Holokaust. Dodatkowo zestawienie ofiary chrześcijan z wątkiem biblijnej niewinnej ofiary z baranka-Chrystusa, bogaty nośnością symbolu i związanej z nim refleksji o wydzwięku moralnej przestrogi, wpisuje tę zdwojoną ofiarę chrześcijan — Żydów z Holokaustu — w plan metafizyczny.

Chociaż więc podobnie jak w ekranizacji z 1951 roku centralnym problemem filmu staje się odwołanie do Holokaustu, rozpatrywane jest już jednak z punktu widzenia kolejnego pokolenia, które samo bezpośrednio nie doświadczyło traumy faszyzmu albo mgliście pamięta jego doświadczenia, co nie oznacza, że nie musi zmierzyć się z pamięcią tej traumy. Rodzi się tu pokusa interpretacji przywoływanych przez badaczki przykładów pamiętania w kontekście poetyki „postpamięci”. Spróbujmy spojrzeć na adaptacje z tej właśnie perspektywy, odślaniając przywoływane trzy poziomy nawarstwiania się różnych planów pamięci w adaptacji dzieł Sienkiewicza zrekonstruowane na podstawie pracy Scodel i Bettenworth.

³⁸ Mówi się, że Petroniusz w przemówieniu przed Neronem sprzeciwił się wykonaniu egzekucji na niewolnikach Pedaniusa. Według Tacytusa Pedanius Secundus został zabity przez jednego ze swoich niewolników, za co — zgodnie z prawem — ukarani mieli zostać wszyscy niewolnicy.

³⁹ Wspomniany wątek nawiązuje do społecznego kontekstu Italii lat 60. i 80. XX w. W latach 1969–1974 Włochy doświadczyły wielu zamachów terrorystycznych. Wkrótce pojawiły się pogłoski, że przynajmniej niektóre z tych przestępstw zostały popełnione przez prawicowe organizacje wspierane przez włoskie tajne służby lub przez grupy bliskie rządowi. Teorie te były szeroko rozpowszechnione, gdy powstawał serial. Reżyser komplikuje dodatkowo sytuację polityczną opisaną w powieści, wprowadzając tzw. spisek Pizona jako dodatkową fabułę, która łączy elementy współczesnych napięć państwa włoskiego z historycznym tekstem Tacyta. Zob. R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 43.

⁴⁰ Historyczny spisek Pizona nie powiódł się — nigdy nie zdołano wykonać zamachu, ponieważ zabójca dokonywał ostentacyjnych przygotowań, przez co jeden z jego niewolników, podejrzewając go, zdradził.

⁴¹ Zob. R. Scodel, A. Bettenworth, dz. cyt., s. 47.



Rys. 3. Warstwy pamięci i dzieło Sienkiewicza

Pojęcie „postpamięci”, wymagające z pewnością doprecyzowania, korzysta z koncepcji Marianne Hirsch z artykułu *The Generation of Postmemory*, w którym autorka proponuje nowe spojrzenie na pamięć i historię, badając pamięć zapośredniczoną, która przekracza granice jednego pokolenia i oddziałuje na kolejne generacje siłą rażenia odziedziczonej traumy⁴². Termin ten można zastosować również do określenia różnych form pamiętania historii w adaptacjach *Quo vadis* — szczególnie zaś różnych sposobów ustosunkowania się reżyserów do doświadczenia Holokaustu. Jej źródłem byłaby próba zrekonstruowania wspomnianych tu poziomów w różnych adaptacjach *Quo vadis* Sienkiewicza — ale nie tylko.

Podsumowując powyższe uwagi, podkreślimy, że na podstawie książki *Whither „Quo vadis?”* możemy zrekonstruować pewien nurt w odbiorze twórczości Sienkiewicza na Zachodzie zapoczątkowany demitologizującą lekturą Miłosza. Specyficzny wymiar pamięci ukazany przez Scodel i Bettenworth w adaptacjach *Quo vadis* polega na jego aktualizacyjnym pierwowzór charakterze. Przejawy i formy tej nieustannie aktualizującej się pamięci są jednak istotowo i w sposób konieczny zakorzenione w tradycji „rzymskiej” powieści Sienkiewicza, niestety rola utworu polskiego klasyka w interpretacji obu badaczek

⁴² M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1.

jest marginalizowana. W procesie komunikacji międzypokoleniowej odbiór jego powieści z konieczności ulega zniekształceniu, natomiast kolejne adaptacje *Quo vadis* stają się areną ćwiczenia własnej pamięci historycznej, poddanych wyraźnym nadużyciom interpretacyjnym. To właśnie one pozwalają wpisać analizy Scodel i Bettenworth w kontekst postprawdy. Z całą pewnością jedno się autorkom udało — opisując dokonane w adaptacjach filmowych manipulacje pamięcią historyczną zderzającą się z pryzmatem Sienkiewiczowskiej powieści — udowodniły, że każda epoka po traumie (totalitaryzmu, wojny etc.) potrzebowała swojego *Quo vadis*.

SUMMARY

REMAKING SIENKIEWICZ. ABOUT *WITHER „QUO VADIS”*

BY R. SCODEL AND A. BETTENWORTH

The paper offers a critical reading of *WITHER „Quo vadis”* by Ruth Scodel and Anja Bettenworth, a book about adaptation of Sienkiewicz's original in selected film versions of the novel. The paper assumes that Scodel's & Bettenworth's book is the result of Czesław Miłosz's disavowing interpretation of Sienkiewicz's opus; Miłosz's opinion led the two authors to form a depreciating attitude to Sienkiewicz's writings, as well as to *Quo vadis* global film career attested by an exceptional interest. Pointing out the two authors' unawareness of broader contexts connected to the novel's reception, the paper demonstrates that their book does not discuss crucial moments of the remaking of the masterpiece but rather contributes to the creation of its versions which function as forms of postmemory.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Narration and Focalization, in: Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. M. Bal, vol. 1, London–New York 2004.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Dobrowolska W., *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927.
- Genette G., *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Giergielewicz M., *Henryk Sienkiewicz's American Resonance*, Londyn 1968.
- Goldhill S., *Review of Ruth Scodel, Anja Bettenworth, WITHER „Quo vadis”: Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, „Bryn Mawry Classical Review” 2009; dostępne w Internecie: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-03-60.html>>.
- Hendrykowski M., *Intertekst w adaptacji filmowej*, „Images” 2013, nr 21–22.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, no. 1.
- Jaspers C., *Szyfry transcendencji*, tłum. C. Piecuch, Toruń 1995.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, Katowice 2009.
- Krzyżanowski J., *Pokłosie sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973.

- Lednicki W., *Bits of Table. Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz*, 2013.
- Mazan B., „Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza. *Analiza — interpretacja — próba syntezy*, Łódź 1993.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej* (Berkeley 1969), pełna edycja polska: tłum. M. Tarnowska, Kraków 2010.
- Miłosz C., *Rozmowy polskie*, Kraków 2006.
- Miłosz C., *Sienkiewicz, Homer i Gnębon Puczymorda*, „Kultura” 1969, nr 1/256–2/257.
- Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu?*, red. T. Bujnicki, J. Axer, Warszawa 2007.
- Scodel R., Bettenworth A., *Whither „Quo vadis”? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Blackwell Publ., Chichester UK 2009.
- Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998.
- Sienkiewicz żywy*, red. W. Günther, Londyn 1967.
- Skwara E., *Quo vadis on Film (1912, 1925, 1951, 1985, 2001), the many faces of antiquity*, „Classica — Revista Brasileira de Estudos Clássicos” 2013, vol. 26.
- Szawerna-Dyrszka A., *Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice*, Katowice 2011.
- Sztachelska J., *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003.
- Sztachelska J., *Litewski feblik Sienkiewicza oraz Syndrom Latarnika*, [w:] tejże, *Mity sienkiewiczowskie*, Warszawa 2017.