

Teresa Świątosławska

Quo vadis?



Henryka Sienkiewicza
Od legendy do arcydzieła

Quo vadis?

Henryka Sienkiewicza



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Teresa Świętosławska

Quo vadis?



Henryka Sienkiewicza
Od legendy do arcydzieła

Wydanie 2 zmienione

 WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

RECENZENT
Lech Ludorowski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Zdzisław Gralka

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

© Copyright by Teresa Świętosławska, Łódź 2016
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie II zmienione. W.07447.16.0.M

Ark. druk. 18,5

ISBN 978-83-8088-157-0
e-ISBN 978-83-8088-158-7
<https://doi.org/10.18778/8088-157-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

„Z punktu widzenia naukowego – mocniejsza jest ta interpretacja, która znajduje potwierdzenie w większej powierzchni tekstu i funkcjonalizuje większą ilość jego składników”

Henryk Markiewicz

„Dobrym krytykiem jest ten, kto opowiada o przygodach swej duszy pośród arcydzieł”

Anatol France

„Za dramatyzmem i wciągającą akcją tej powieści historycznej kryje się również właściwa katecheza”

św. Jan Paweł II

WSTĘP

ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE, ZAKRES BADAŃ

„Moje powieści są jak latawce – ludzie patrzą, jak latają i odrywają oczy od własnych zmartwień”

– pisał Henryk Sienkiewicz 29 lipca 1889 r. w liście do Jadwigi Janczewskiej. A w pięć lat później: „*Quo vadis?* będzie także takim nowym latawcem, więc i nowy stąd niepokój, czy się wzbije”¹. Poprzednie jego powieści-latawce wzbily się wysoko. Ta miała najwyżej.

W stulecie narodowego zniewolenia druk *Quo vadis?* zaznaczyć miał po raz kolejny w świecie ducha, że „jeszcze nie zginęła”².

¹ Pierwodruk w odcinkach na łamach czasopism trzech zaborów: warszawskiej „Gazety Polskiej” w latach 1895–1896 oraz równocześnie w krakowskim „Czasie” i „Dzienniku Poznańskim”; wyd. książkowe w Krakowie w roku 1896, nakładem Gebethnera i Wolffa.

² „Jeszcze Polska nie zginęła! W tych czterech słowach streszcza się cała literatura polska” – konstatował Sienkiewicz w artykule o jej cechach i specyfice (1916, *D* 53, 241). Na oznaczenie wydania zbiorowego *Dzieł* Henryka Sienkiewicza pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1–60, Warszawa 1948–1955 przyjęto skrót: *D*, liczby obok skrótu są wskazaniem tomu i strony. Dalej posłużono się też ogólnie przyjętymi skrótami ksiąg *Pisma Świętego Starego* i *Nowego Testamentu* w tłumaczeniu W. O. Jakuba Wujka [W], *Biblii Tysiąclecia* [T], tekstu hebrajskiego [TH], przekładu greckiego ST tzw. Siedemdziesiąciu tłumaczy [LXX].

W studwudziestolecie zaś edycji tego dzieła, w Roku Henryka Sienkiewicza³, gdy powieść wybrana została w ogólnopolskim plebiscycie jako lektura Narodowego Czytania, celowe – jednak – i zasadne – mimo wszystko – wydało się podjęcie kolejnej próby interpretacji i reinterpretacji, uściśleń i kwalifikacji, choć mogłoby się zdawać, iż na temat tej powieści napisano już w kraju i za granicą wiele, a może nawet wszystko⁴. Tak wiele, że następne studia zarówno o tekście (substancji artystycznej), jak i wokół tekstu (o recepcji i kontekstach) zdają się już tylko kłopotliwą nadwyżką.

Z pozoru. Brak bowiem dotąd monografii dzieła i jego dziejów. Nadal wymyka się ono jednoznacznym kwalifikacjom w obrębie różnych kategorii, w tym genologicznej i aksjologicznej, dystansuje trudnym do objęcia obszarem naukowej penetracji. Podobnie zresztą jak większość dzieł Sienkiewicza. Potrzebę pełnego studium wskazywano wielokrotnie, trudności z przygotowaniem również. Dotyczą one zwłaszcza recepcji *Quo vadis?* Przynajmniej w zarysie monograficznym starano się jednak lukę tę wypełnić, badając najistotniejsze elementy konstytucji dzieła – od legendy genezy i recepcji, przez oryginalne właściwości Sienkiewiczowskich ujęć świata przedstawionego, po ich wartość, wyprowadzając sukcesywnie z tak porządkowanego materiału

³ Uchwałą Sejmu i Senatu RP rok 2016 ogłoszony został Rokiem Henryka Sienkiewicza w związku z przypadającą 5 maja 170. rocznicą urodzin a 15 listopada setną rocznicą śmierci pisarza. Także w tym roku jubileusz 120-lecia pierwszej książkowej edycji obchodziła właśnie powieść *Quo vadis?*, przełożona na ponad 50 języków, wielokrotnie ekranizowana i adaptowana – o czym więcej w rozdziale I. Por. także H. Kosętką, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997.

⁴ Na wynikającą stąd kłopotliwą sytuację badacza słusznie wskazał J. Trzy-nadłowski, konstatując: „Przy stanie piśmiennictwa o Sienkiewiczu przypis należałoby dać niemal do każdego zdania”. *Henryk Sienkiewicz w świadomości polskiej i obcej*, [w:] *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, red. E. Polanowski, Częstochowa 1990, s. 11. Zob. m.in. *Piśmiennictwo o Henryku Sienkiewiczu. Materiały bibliograficzne*, D. 60. *Quo vadis?* dotyczący pozycje 2807–3080, 3486–3488b, 3589a–3702 wymienionej bibliografii.

przesłanki umożliwiające orzekanie o statusie dzieła w kategoriach genologicznych i aksjologicznych.

W tym celu przyjęto podwójną, a nawet potrójną skalę założeń metodologicznych. Do całości – koncepcji rozprawy – zastosowano tezę Michaiła Bachtina o „literaturze jako dialogu”, tu dialogu w dziele i za sprawą dzieła: badacza z utworem, tekstu z innymi tekstami, tekstu jako podstawy adaptacyjnej, tekstu jako propozycji aksjologicznej. Przy wyborze zagadnień do analizy i interpretacji tekstu *Quo vadis?* (binarność i agregacja kulturowa kręgów antyku i *Biblii*) inspirowano się także metodą rytu przejścia Edmunda Leacha i Algirdasa Juliena Greimasa⁵. I wreszcie wewnątrz poszczególnych rozdziałów wprowadzano uzupełniające opcje metodologiczne (np. intertekstualność, egzegezę teologiczną), korespondujące z podejmowanymi tam zagadnieniami.

Jako motta do rozdziałów posłużyły wypowiedzi pisarza, dotyczące aktu tworzenia. Badano zatem nie wszystkie (*non multa*) elementy dzieła, lecz najistotniejsze (*sed multum*) kwestie wynikające ze świata przedstawionego, z dwóch tu kręgów – antyku i *Biblii* – wydobywano tych kręgów odczucie i model, także przestrzenno-czasowy.

Z epoką zaś łączyła się kwestia jej „języka”. Ale także języka założonego i realizowanego przez pisarza gatunku. Analizy zatem zmierzały do odsłonięcia „plotu”, interpretacje – do ustalenia wartości fundamentalnych, powszechnych, uniwersalnych.

Potrzeby dalszych badań nad arcy-powieścią Sienkiewicza nie ulegają jednak wątpliwości, a wolne pola starano się przy okazji omówień problemów w różnych miejscach dostrzec i zakreślić. Przede wszystkim w rozdziale o recepcji dzieła za granicą i w kraju, spełniającym tu funkcję poszerzonego stanu badań, pt. *...pro captu lectoris*, a także w zakończeniu.

Nie monografia więc tekstu, jeśli – to zarys utworu w wyborze tych problemów, które w konsekwencji ich podjęcia dostarczyły

⁵ Por. współczesną teorię *rites de passage* i ich metodologii. M.in. L. Stomma, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981; K. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989.

przesłanek na rzecz tezy o epopeiczności *Quo vadis?*, o możliwości kwalifikacji tego tekstu jako arcy-dzieła.

Z trzech odrębnych aktów konstruowania tekstu przez artystę, jak akt kompozycji, akt techniki artystycznej i akt stylizacji wybrano te elementy, które zadecydowały o porządku wewnątrztekstowym, a dalej o ponadczasowej wartości Sienkiewiczowskiej iluzji i wizji antyku, z jej językowymi symbolami, o głębi ujęć humanistycznego *sacrum*, prawdziwie uczuć religijnych – w planie stylizacji biblijnej.

I wreszcie – *à rebour* – gdy zastanowić się nad funkcją części w aspekcie całości, okaże się, że najistotniejszym elementem konstytucji dzieła, jego znakiem, symbolem, dominantą wskazującą kierunek egzegezy nie tylko teologicznej i zaproszeniem do dialogu jest pytanie tytułowe z apokryficznej legendy. Jest to legenda w *Quo vadis?*, legenda genezy, nadająca wymiar sakralny przestrzeni wybranej przez Sienkiewicza, klamra kompozycyjna tytuł-zamknięcie epilogu z jego symbolem Bazyliką św. Piotra, odpowiedź na pytanie o aksjologię⁶.

Ale też ta legenda, jak inne związane z miejscem rzymskiego apostołatu i śmierci Piotra i Pawła, inspirując Sienkiewicza, zainicjowała proces twórczy (przyczyna), światowa zaś sława ukończonego, opublikowanego dzieła tworzyła legendę *Quo vadis?* (skutek), w procesie odbioru (i przetworzeń) dostarczając przesłanek do najwyższej z możliwych kwalifikacji tej nacechowanej także legendą miejsca i czasu powieści jako arcydzieła. Rzym jako „ojczyzna ducha” każdego Europejczyka, arena (także dosłownie) wielu faktycznych i legendą przypisanych wydarzeń,

⁶ Wbrew wielu sądom, por. m.in. stanowisko T. Zielińskiego, iż „jest to tylko nieduża, czysto epizodyczna scenka, niejako ornament bez związku z jej głównymi częściami i nie ona, oczywiście, zrodziła nagłówek powieści”. *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Zamość 1920, s. 12. Czy powierzchowna i całkowicie mylna konstatacja J. Krzyżanowskiego, że „realistyczny, pełen barw, życia i ruchu świat pogański powieści przechodzi w prostaczą legendę artystycznie nieprzygotowaną i nieumotywowaną”. *Najślawniejsza powieść polska*, [w:] *Połośie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1972.

był wręcz miejscem legendyzmu i jego kolebką; przestrzenią sakralną, z którą skłonność wyobraźni do tworzenia legend spłotła się w sposób szczególny.

Zatem taki też tytuł i granice rozprawy o *Quo vadis?*, obejmującej trzy zakresy: przyczyny, cechy, skutki – od legendy (genezy i recepcji dzieła światowej i polskiej) przez tekst (dwie kultury w rycie przejścia, Rzym antyczny, mit i *sacrum* – w sumie także legenda miejsca i czasu) do arcydzieła (problemy genologii i aksjologii).

Apokryficzna legenda *Quo vadis, Domine?* usytuowana była w określonym czasie. Należało go więc przybliżyć, stąd obszerniejsze konteksty historyczne, zwłaszcza w rozdziale *Rzym antyczny*. Lecz transformacja „wzwyż” tej powieści Sienkiewicza – ku eposowi i arcydziełu – odbyła się głównie za sprawą kanonu biblijnego z jego kodem aksjologicznym, uniwersalnym i transcendentnym (bezczasowe „dotąd” w epilogu), z jednoczesną parenezą apostołów i tych, których „dotyk” ich katechezy uszlachetnił, uniósł na wyżyny etycznego heroizmu.

Konieczne zatem i celowe w rozprawie o *Quo vadis?* było otwarcie perspektywy na nowy obszar i metodę badań, tak przecież immanentną dla poetyki tego dzieła, tj. egzegezę teologiczną, filozofię religii i język teologiczny, w warstwie zaś treści na „koncentrację chrystologiczną chrześcijaństwa”⁷ już u jego podstaw, w apostołacie Piotra i Pawła, a także na chrześcijańską soteriologię w płaszczyźnie czasu akcji i tworzenia *Quo vadis?*, jak również „nostra aetate”⁸.

Tym bardziej celową, że sam Sienkiewicz świadomy był, iż „porządnie przyczynił[em] się do zwrócenia ludzi w kierunku idealnym” i to jeszcze w czasach scjentyistycznego, zrjonalizowanego pozytywizmu, „gdy Boga pisało się przez małe b”⁹. Apogeeum bowiem christianizmu w *Quo vadis?*, młodopolskiej powieści

⁷ Określenie Jana Pawła II z jego summy teologicznej *Przekroczyć próg nadziei*, Lublin 1994, s. 52.

⁸ „W naszej epoce”: początek dokumentu soborowego o religiach i ich miejscu we współczesnym świecie.

⁹ List z Zakopanego z 14 lipca 1895 r. do Konstantego Marii Górskiego.

z końca wieku, zapowiadały już najwcześniejsze w jego twórczości pozytywistyczne nowele *Stary sługa* i *Hania* (1880) oraz późniejsze wielkie formy „dla pokrzepienia serc” (1884–1888).

Oczywiście w dotychczasowych badaniach dostrzegano wartości religijne dzieła, jednak ograniczano się do ich rejestru bez głębszych refleksji nad funkcją w aspekcie teologii biblijnej. Świat chrześcijański ustawiano w opozycji do antyku, na tym ostatnim też koncentrując głównie uwagę. Był on wszak taki pełnokształtny, harmonijny, ciepły, barwny, ciekawy... I w tym tomie nie mogło więc zabraknąć analizy Sienkiewiczowskiego fresku Rzymu za panowania Nerona – w szerszym i innym wszelako niż dotąd porządku materiału i jego interpretacji.

Lecz przecież – co także oczywiste – nie tylko dziedzictwo antyku, także i świat *Biblii* współtworzył europejską kulturę, nie dostrzeganie lub spłykanie inspirującego wpływu jej ksiąg szczególnie na to dzieło Sienkiewicza zubożało je o fundamentalny krąg wartości, skłaniając tym samym do dopełnień interpretacyjnych lub choćby sygnału pól niedookreślonych, zwłaszcza po latach metodologicznej indoktrynacji i z tym związanej nieobecności lub niepełnej obecności tej powieści w świadomości kilku ostatnich pokoleń młodych ludzi.

A właśnie – tylko powieści czy może aż eposu? Dzieła czy arcydzieła? I tu również celowe wydało się ponowne rozważenie poetyki w kontekście założeń pisarskich i ich realizacji, by dalej, dzięki tej poprzedniej, teologicznej perspektywie, możliwe było podjęcie próby ustalenia literackiego *genre’u* dzieła, które w swej recepcyjnej legendzie sięgnęło po status arcydzieła.

Inspirowane utrwaloną tytułem legendą apokryficzną i owiane legendą w toku studwudziestoletniej już recepcji Sienkiewiczowskie arcydzieło zyskało wszystkie obszary sławy, potwierdzając rangę dzieła wielkiego, uniwersalnego, światowego. „Najsławniejszej powieści polskiej”¹⁰.

¹⁰ Tytuł studium wstępnego J. Krzyżanowskiego do wyd. *Quo vadis?*, t. 1–2, przypisy i aneks T. Jodełka, Warszawa 1958; [przedruk w:] idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie...*

I. *HABENT SUA FATA LIBELLI...*

LEGENDA GENEZY, FORMY ADAPTACYJNE

„Marzy mi się wielki epos chrześcijański, w który chciałbym wprowadzić świętego Piotra, Pawła, Nerona, pierwsze prześladowania i dać szereg tak ogólnoludzkich i wspańiałych obrazów, żeby je musiano tłumaczyć z »polskiego« na wszystkie języki”

– tak o aspekcie polityczno-strategicznym projektu „powieści z czasów Nerona” (jak brzmiał podtytuł *Quo vadis?*) pisał Sienkiewicz „swemu niezawodnemu doradcy”, Dionizemu Henkielowi w liście z 14 sierpnia 1893 r.¹ Mimo że po edycji *Trylogii* surowe ostrzeżenie cenzury rosyjskiej na dłużej oderwało go od prac nad powieścią historyczną, tym razem zamierzył jeszcze wyżej.

A już w następnym roku miał zebrane materiały do swej nowej powieści. Porażał go jednak obszar twórczego mozołu. „Myślę, że nie potrafię napisać *Quo vadis?*”² Ale tak było zawsze. Także gdy z Kaltenleutgeben pod Wiedniem przeniósł się jesienią do willi przyjaciela Brunona Abakanowicza w Parc St. Maur nad Marną, by tam z dala od gwaru i natrętów dokończyć poprzednią powieść

¹ Cyt. za: J. Birkenmajer, *Praeludia „Quo vadis?”*, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 9–10, s. 717.

² Tę wypowiedź pisarza cytuje J. Szczublewski, *Żywoć Sienkiewicza*, Warszawa 1989, s. 236.

Rodzinę Połanieckich. Zanim jednak zaszył się w podparyskim ustroniu, jeszcze wiosną z austriackiego zgiełkliwego uzdrowiska potwierdzał w korespondencji zamiysł eposu.

Na spacerach układał sceny z *Quo vadis?* – a na dalekim horyzoncie rysują mi się *Krzyżacy*. Postanowiłem odtąd nie wyłazić z epepei, bo tylko ta najmniej męczy i najlepiej duszę odnawia.

I najpełniej sprzyjała ujęciu wybranego tematu – prezentacji dwóch kultur w momencie transformacji, w rycie przejścia³:

myśl ta pociągała mnie jako Polaka przez zwycięstwo ducha nad siłą materialną; jako artystę porywała mnie przez wspaniałe formy, w jakie musiał przyoblekać się świat starożytny, a kaplica »Quo vadis?«, widok bazyliki św. Piotra, Góry Albańskie, *tre fontane* – dokonały reszty⁴.

Na rzymskiej Via Appia kapliczka *Quo vadis, Domine?*, do której nawiązywał tytuł⁵, uwieczniała ewangeliczną legendę o zatrzymaniu uchodzącego z Wiecznego Miasta przed prześladowaniem apostoła Piotra przez świetlistą zjawę Chrystusa, a najwcześniejszy jej przekaz pochodził z *Dziejów Piotra*, apokryfu *Nowego Testamentu*. Powtórzyła tę wersję *Złota Legenda (Legenda aurea)*, słynny zbiór żywotów świętych Jakuba de Voragine, w brzmieniu następującym:

³ E. Leach, A. J. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989.

⁴ Z listu zamieszczonego na łamach paryskiego dziennika „Le Gaulois” w roku 1901 do Ange Galdemara, [przedruk w:] *Henryk Sienkiewicz*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 116. Inne tłumaczenie: „Jako Polaka kusiła mnie ta idea zwycięstwa ducha nad siłą materialną, a jako artystę pociągały te zachwycające formy, w które tak był bogaty świat antyczny” – G. Mavér, *Henryk Sienkiewicz* (przedmowa do edycji *Quo vadis?*, Torino 1964), [w:] i d e m, *Literatura polska i jej związek z Włochami*, Warszawa 1988, przypis s. 530.

⁵ *Nb.* w drugiej połowie XIX w. nasila się tendencja do tytułów wyrażonych inaczej niż przez rzeczowniki w mianowniku, w twórczości Sienkiewicza np. *Na marne, Przez stępy, Za chlebem, Ogniem i mieczem, Bez dogmatu, Quo vadis?, Na polu chwały*. Por. H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, [w:] i d e m, *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 21.

Piotra [...] bracia prosili, aby uszedł, on jednak nie chciał się na to zgodzić. Wreszcie ulegając prośbom postanowił opuścić miasto. Gdy jednak doszedł do bramy [...], do miejsca zwanego dziś „Sancta Maria ad passus”, ujrzał Chrystusa, który szedł mu naprzeciw. Spytał więc Piotr: Dokąd idziesz, Panie? Chrystus zaś odrzekł: Idę do Rzymu, aby mnie znowu ukrzyżowano. Rzekł tedy Piotr: Znowu będziesz ukrzyżowany? Tak – odpowiedział Pan. Wówczas Piotr powiedział: Więc i ja wrócę, Panie, aby wraz z Tobą umrzeć na krzyżu⁶.

W powieści Sienkiewicza na pytanie „Quo vadis, Domine?” – Piotr otrzymuje zblizoną (nie tożsamą!) odpowiedź-zobowiązanie do powrotu na drogę apostołatu: „Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano raz wtóry”. Wówczas „drżącymi rękoma podniósł kij pielgrzymi i nic nie mówiąc zawrócił ku siedmiu wzgórzom miasta” (t. 3, r. 27).

Inspiracją i podstawą historyczną do połączenia na rzymskim szlaku powieściowej fikcji losów obu apostołów Piotra i Pawła mogły być dla Sienkiewicza *Dzieje Apostolskie*, autorstwa ewangelisty Łukasza, ucznia i towarzysza św. Pawła, tworzone w Rzymie, po uwolnieniu apostoła Pawła z pierwszego więzienia rzymskiego, tj. ok. roku 63. Według *Dziejów* Apostoła Pogan – obywatel rzymski pochodzący z greckiego miasta Tarsos – przybył do Rzymu z Azji Mniejszej (por. *Dz 27*, 1 i n.) i Macedonii (Tesaloniki, Filippi), witany już na jego obrzeżach przez „braci tamtejszych” na Forum Appiusza (miasteczko na drodze Appijskiej, 75 km od Rzymu, dziś Foro Appio) i w Trzech Gospodach (Tres Tabernae, przy tej samej drodze, o 25 km dalej). W Rzymie zaś „pozwolono Pawłowi zamieszkać osobno z żołnierzem, który go pilnował” (*Dz 28*, 16). Tu

mieszkał przez całe dwa lata w najętym przez siebie domu, i przyjmował wszystkich, którzy doń przychodzili, opowiadając królestwo Boże, i nauczając tego, co dotyczy Pana Jezusa Chrystusa z wszelkim bezpieczeństwem i bez przeszkody (*Dz 28*, 30–31).

⁶ Cyt. z *Legendy na dzień św. Piotra Apostoła*, 29 czerwca, w ed. Warszawa 1955, s. 296.

Tradycja starochrześcijańska utrzymywała, iż Piotr i Paweł zostali straceni w Rzymie i obaj w tym samym czasie. Ten układ zdarzeń przejął Sienkiewicz, jak się wydaje, według wczesnej historii Kościoła, łącznie z motywem żarliwej wiary chrześcijan i ich oczekiwaniem na rychłe wypełnienie ksiąg *Apokalipsy* (paruzję). Motywy te zgodne były także z listami apostołskimi, m.in. św. Piotra: „Koniec zaś wszystkiego przybliżył się. Przetobądźcie roztropni i czuwajcie w modlitwach” (W, 1P 4, 7).

Wracając zaś do przekazu o schyłku życia Piotra i Pawła, których pod koniec apostołatu, skazanych na śmierć, wywieziono za mury miasta. Tuż za bramą Ostiense apostołowie mieli się rozstać, a Piotr rzec do Pawła: „Idź w pokoju mistrzu dobrych i przewodniku sprawiedliwych. I właśnie według tradycji Tre Fontane (Trzy Źródła; obecnie ruiny opactwa) pod Rzymem, znajdujące się kilka kilometrów od Bazyliki św. Pawła za Murami, upamiętniają miejsce ścięcia Apostoła Pogan. W przekazie legendy odcięta jego głowa spadając odbiła się trzy razy od ziemi i w tych punktach trysnęły źródła⁷. Tak kończył się jego apostołat słowa, tj. „miecza ducha”, o którym pisał w *Liście do Efezjan* z pierwszego więzienia rzymskiego „weźmijcie przyłbicę zbawienia i miecz ducha (którym jest słowo boże)” (*Ef* 6, 17; W). Z powodu tych słów⁸, określających *Biblię*, miecz stał się atrybutem św. Pawła i źródłem legendy o jego ścięciu za panowania Nerona⁹.

⁷ o. H. Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, Katowice 1990, wyd. 4, s. 123; A. Broż, *Rzym i Watykan. Przewodnik*, Rzym 1988, s. 138.

⁸ Podjęcie słów z *Księgi Izajasza* „I położył usta moje jak miecz ostry” (*Iz* 49, 2; por. także *Iz* 11, 4; 59, 17) i *Księgi Ozeasza* „Dlatego heblowałem przez proroków, pobiłem ich słowami ust moich, a sądy twoje jak światło wyjdą” (*Oz* 6, 5; W). W *Biblii Tysiąclecia* odpowiednio: „Oстрым mieczem uczynił me usta”, „Dlatego ciosałem ich przez proroków, słowami ust mych zabijałem, a Prawo moje zabłyśło jak światło”.

⁹ *Nb.* wątpliwości o stopień prawdopodobieństwa historycznego budziły kontakty Pawła apostoła, uczonego Żyda, z reprezentantami patrycjatu rzymskiego; m.in. wysunął je Anatol France w powieści *Sur la pierre blanche* (1905), sam jednak tenże wątek wprowadził. Por. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 251.

Legenda utrzymuje też, iż grób św. Piotra, Wielkiego Rybaka z Galilei, znajduje się dokładnie w tym miejscu, gdzie wybudowano ku jego czci bazylikę. Czy istotnie tak jest, czy jego konfesja znajduje się pod kopułą? Pewne natomiast, iż Sienkiewicz nie popełnił błędu: bazylika św. Piotra wzniesiona została w pobliżu miejsca, gdzie chrześcijanie płonęli jako żywe pochodnie w watykańskich ogrodach Nerona i skąd Piotr z *Quo vadis?* słał światu pierwsze papieskie błogosławieństwo.

Inspirujące powieść legendy apokryficzne i przekazy biblijne – dotyczące postaci, miejsc i czasu – wykreować miały literacką legendę powieści, w plebiscycie kolejnych, nie tylko polskich pokoleń nieodmiennie sytuując *Quo vadis?* wśród światowych bestsellerów, wśród arcydzieł. Legenda *Quo vadis?* była konsekwencją wpisanego w to dzieło mitu, rozumianego jako „znak, którym naródowa czy inna wspólnota porozumiewa się co do ideałów, nadziei i obaw”¹⁰.

Legenda lub mit¹¹ – Młodej Polski, Mickiewicza, Żeromskiego, Villona, Rimbauda *etc.* – to częste sformułowania dotyczące recepcji zjawisk literackich na gruncie nauki o literaturze¹². Jeśli dodać, że legenda *ex definitione* jest możliwa zwłaszcza, gdy tekst jest polimorficznym obrazem świata epoki (najkorzystniej, jeśli przełomu), o uniwersalnej (ponad czasem i przestrzenią) doniosłości dla historiozofii człowieka późniejszych stuleci bądź też

¹⁰ Konotacje do mitów Kościuszki i Poniatowskiego, w: A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984, s. 42.

¹¹ Bez dodatkowych tu rozróżnień i uściśleń w zakresie poetyki i źródeł znaczeń. Por. m.in. R. B a r t h e s, *Mit i znak*, Warszawa 1970; E. M i e l e t i n s k i, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.

¹² Por. m.in.: J. K r z y ż a n o w s k i, *Legenda literacka*, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 163–164; S. K a w y n, *Z badań nad legendą Mickiewiczowską. Studia i szkice fenograficzne*, Lublin 1948; F. Z i e j k a, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977; A. Z. M a k o w i e c k i, *Trzy legendy literackie – Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980; *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. S ł a w i Ń s k a i M. B. S t y k o w a, Kraków 1983; E. S z y m a n i s, *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.

epoki-ojczyzny duchowej, także współczesnego człowieka, to status *Quo vadis?* jako fenomenu kulturowego i legendy jako pochodnej tego faktu zdawał się nieunikniony. U podstaw bowiem legendy *Quo vadis?* znalazło się poszukiwanie humanistycznej gnozy na temat tożsamości kulturowej, aksjologii i eschatologii.

Legendę dzieła wypełniło jego życie literackie i pozaliterackie (przekłady intersemiotyczne), z fenomenem współtworzenia przez czytelników, popularyzatorów, wydawców, badaczy kultury, historyków i krytyków literatury. Jako fakt kulturowy decydowała o przyjmowanej hierarchii wartości, określała etos dzieła. Czy inaczej – legenda zewnętrzna, kształtowana w przekazie pokoleniowym, w procesie subiektywnego odbioru, determinowana sytuacją socjo-historyczną, splatała się komplementarnie z immanentnie tkwiącymi w dziele jego obiektywnymi wartościami¹³.

W odróżnieniu jednak od większości legend w dziejach literatury świadomie konstruowanych jako wtórny zabieg popularyzacyjny bądź wykreowanych przez perspektywę czasu, legenda *Quo vadis?* tworzyła się *in statu nascendi* tej powieści. Spektakularny, bezprecedensowy jej rezonans, tłumaczenia na ponad 50 języków, adaptacje sceniczne i filmowe, przekłady malarskie i muzyczne, w tym oratoryjne i operowe – to istotnie była „zaraźliwa epidemia o ostrym przebiegu”, jak krytyka francuska u początków wieku XX określiła sukces *Quo vadis?*¹⁴

Interesujący był już – jak nadmieniano – sam temat „powieści z czasów Nerona”, wpisujący ją w krąg znamiennych nie tylko dla kultury wieku XIX zainteresowań antykiem i wczesnym chrześcijaństwem. Epoka ta, przełomowa w historii cesarstwa rzymskiego,

¹³ Koncepcja ujmowania historii literatury jako procesu odbioru zjawisk literackich, tworzenia historii literatury na podstawie badania procesu odbioru. Por.: H. R. J a u s s, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4; M. G ł o w i ń s k i, *Style odbioru*, Kraków 1977; H. M a r k i e w i c z, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, „Ruch Literacki” 1979, z. 1.

¹⁴ M. K o s k o, *La Fortune de „Quo vadis?” de Sienkiewicz en France*, Paris, Champion 1935, s. 264.

inspirująco wpływała na kolejne pokolenia, zwłaszcza europejskich twórców literatury i sztuki: pisarzy, muzyków czy malarzy¹⁵. Ich dzieła łączył uniwersalny temat przesilenia i zmierzchu odchodzącej, lecz jeszcze triumfującej epoki piękna i luksusu świata pogańskiego – skontrastowanej z absolutną doskonałością prześladowanego świata chrześcijańskiego. Czy inaczej: ukazanie przełomowego dla nowożytnej cywilizacji momentu jej narodzin *via crucis* wówczas, gdy „na przesiąkłej krwią arenie rozciągał w głuchym milczeniu ramiona Krzyż”¹⁶.

Akcję poprowadził Sienkiewicz głównie w centrum imperialnego antyku – Rzymie. Także wybór tej przestrzeni ważył na popularności jego powieści. Monoteistyczne chrześcijaństwo kulturę helleńskiego antyku wraz z teologią synkretycznych mitów poznawało i przejmowało właśnie *via romana*. Jeszcze kiedy wiosną w Neapolu w 1894 r. w trakcie tworzenia *Rodziny Połanieckich* zamyślał o *Quo vadis?*, miał zamiar akcję umieścić w Ziemi Świętej; ostatecznie jednak zdecydował inaczej. W wywiadzie dla tygodnika „Kraj” (R. 13, nr 21, s. 16) ujawniał:

Na papierze nie mam nic jeszcze [...], ale pracuję nad nią ustawicznie „w głowie” [...]. Przygotowania do *Quo vadis?* prowadzę sumiennie. Rzym znam dokładnie, nosiłem się wprawdzie pierwotnie z myślą poprowadzenia akcji w Palestynie, zbyt jednak wiele czasu i kosztów zużyłoby zwiedzanie szczegółowe nieznanych mi okolic. Rzym zresztą w zupełności odpowiada celom moim. Tacyta studiuję „da capo”, no i przewertowałem prawie całą bibliotekę dzieł dotyczących pierwszego wieku naszej ery

– przede wszystkim z historyków starożytnych także Swetoniusza i Diona Cassiusa, z nowożytnych zaś Gastona Boissiera i Fustela de Coulanges. Bezpośrednich inspiracji dostarczyły dodatkowo teksty Ernesta Renana *Antychryst* i Kazimierza Morawskiego *Petroniusz Arbitr*.

¹⁵ Por. obszernie zestawienia w: A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?” do literatury romańskich*, Poznań 1926, s. 7–9.

¹⁶ Lis z Rzymu. W: *Listy z podróży i wycieczek*, D 44, 171.

Latem tegoż roku spędzającym w Zakopanem nadal gromadził materiały, a nadto na prośbę delegacji góralskiej, w ramach odczytu na rzecz budowy nowego tam kościoła, zaprezentował wersję epilogu. W liście do szwagierki Jadwigi Janczewskiej¹⁷ (L 374) tak ocenił tę próbę rezonansu:

Odczyt to był szkic zakończenia – więc dla samej powieści to jest nic – a dla mnie tylko próbny balonik. Przekonałem się, że poradzę – i to jest coś warte. Samym odczytem zachwycał się szczególnie Sanguszko. Mówił mi, że trzeba by wydawać powieść w kilku językach naraz.

Dopiero jednak w pierwszych miesiącach następnego roku powstaną początkowe rozdziały powieści, a od 26 marca zacznie się jej druk w odcinkach, równoległe w największych pismach trzech zaborów, tj. w warszawskiej „Gazecie Polskiej”, w krakowskim „Czasie” i w „Dzienniku Poznańskim”, trwający do 29 lutego 1896 r., w którym – *notabene* – druk w odcinkach rozpocznie także wysokonakładowy wiedeński dziennik „Fremdenblatt”, przyczyniając się do europejskiej sławy Sienkiewicza bardziej niż wcześniejsze przekłady poprzednich jego dzieł.

W trakcie jednak tworzenia powieści konieczność dostarczania dziennikom po dwa arkusiki dziennie zmusza pisarza do systematycznego wysiłku i rygorystycznego rytmu: „z rana i wieczór *Quo vadis?* – więc dzień ucieka za dniem” (do J. Janczewskiej, L 406). Kontynuuje pracę w Kaltenleutgeben, w Zakopanem, w Cieplicach, w Rogalinie, w Warszawie i w wielu innych, wymienianych przez biografów miejscach, gdzie „piłuje” swą powieść i klei „większe rzeczy mniejszymi scenkami”, jak donosi Lubowskiemu (L 10).

Koncepcja całości rozpisanej na sceny główne była już zatem gotowa, pozostawało dopełnianie miejsc ubocznymi wątkami.

¹⁷ Żona krakowskiego profesora, stała adresatka listów Sienkiewicza, zwana przez niego Dzinia, Dużą Dzinia – podobnie jak jego córka Jadwiga, także Dzinia, jednak częściej Dzinka.

Potwierdza to korespondencja z czasu ukazywania się pierwszych odcinków powieści do przyjaciela i znawcy antyku Kazimierza Morawskiego (1 V 1895):

Siedzę i siedzę, i piuję, a zachęca mnie myśl, że moja powieść urośnie samą siłą rzeczy w wielką chrześcijańską epopeję pełną różnorodnych typów. Winicjusza, który jest gwałtownik, nawrócę – Lygię pokażę na rogach byka, ale oboje nawróconych połączę, bo trzeba, żeby choć w literaturze było więcej miłosierdzia i szczęścia niż jest w rzeczywistości [...]. Myślę wprowadzić jeszcze dużo figur. Jeśli wydołam, to rzecz będzie dobra, bo sama epoka jest wspaniała [...].

W innym liście, bez daty, żartobliwie wyjaśniał rodowód głównej bohaterki (*nb.* prototypem i bezpośrednią inspiracją jej imienia mogła być także starożytna rzeźba głowy w marmurze – eksponat nr 15 w muzeach watykańskich):

Moich Lygów wziąłem dlatego, że mieszkali między Odrą a Wisłą. Miło mi myśleć, iż Lygia była Polką – i jeśli nie Litwiną, to przynajmniej Wielkopolanką. To także jest poczciwy gatunek¹⁸.

Mus tworzenia odrywał myśli od kłopotów i przygnębiających doświadczeń życia prywatnego: upokarzającej procedury rozwodowej z Marią z Wołodkowiczów Romanowską, choroby syna, śmierci ojca, Józefa. Dzieło ukończył Sienkiewicz 17 lutego 1896 r.

¹⁸ Z sugestii krakowskiego przyjaciela, historyka Karola Potkańskiego, Sienkiewicz poznał dzieło Wojciecha Kętrzyńskiego, *Die Lygier. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Westslawen und Germanen*, Posen 1868; o tymże słynącym odwagą narodzie pisał także Tacyt. Sienkiewiczowska fikcja mieściła się w historycznym prawdopodobieństwie. Już od drugiego tysiąclecia przed Chr. znany był szlak bursztynowy. Neron historyczny, którego fascynowały odległe i mało znane kraje, wysłał do krain nadbałtyckich rzymskiego ekwite Juliana z poleceniem dostarczenia większej ilości tego cennego wówczas i luksusowego minerału. Zwieziono go tyle, że – jak podaje Pliniusz – ozdobiono bursztynem łoża amfiteatru a nawet mary gladiatorów (*Historia naturalna* XXXVII, 45). Długofalowo wyprawa ta zaowocowała rozwojem wymiany handlowej między Rzymem a Północą.

w hotelu pod Niceą, skąd, z tą właśnie datą, wysłał Krechowickiemu kartkę następującej treści: „Siedziałem jak kamień i męczyłem się jak pies, po czym nie mogłem zebrać dwóch myśli. Dziś skończyłem”. W połowie tegoż roku wychodzi całość w wydaniu zbiorowym Gebethnera i Wolffa, którym autor odstąpił prawo wyłącznej własności w „umowie nicejskiej”¹⁹. Korekty pierwszego nakładu dokonał najprawdopodobniej Ignacy Chrzanowski, jego siostrzeniec. W końcu zaś sierpnia donosi pisarz swej szwagierce, iż „ośm tysięcy egzemplarzy *Quo vadis?* już wyczerpano” (L 420).

Powieść rozpoczęła swój tryumfalny pochód po krajach i kontynentach. Autokreując – *in statu nascendi* – swą literacką legendę w wydaniach i tłumaczeniach – o których w następnym rozdziale – niemal natychmiast rozpoczęła także drugi nurt pozaliterackiego życia w przekładach intersemiotycznych²⁰. Już w niespełna dwa i pół miesiąca po pierwszej edycji, 10 maja, wystawiono *Quo vadis?* w formie żywych obrazów w cyrku warszawskim, w układzie Leona Szpadkowskiego. Nieco później, u progu XX stulecia, dokonano dalszych przeróbek na użytek scen i cyrków europejskich. W roku 1899 dramatyżacji *Quo vadis?* w Anglii dokonał głośny reżyser i dramaturg Wilson Barrett na użytek sceny londyńskiego „Lycaeam”. W roku jubileuszu pisarza (1900) teatr lwowski wystawił jego powieść w opracowaniu A. Walewskiego, z muzyką Słomkowskiego. W Ameryce powstało pięć scenicznych przeróbek, z których dwie różne grano w dwu teatrach Nowego Jorku, a jeszcze inna, pióra S. Stange’a, przygo-

¹⁹ Spisana w Nicei przez Roberta Wolffa i autora *Quo vadis?* 20 marca 1896 r. Sienkiewicz odstąpił w niej firmie na wyłączną własność swoje *Pisma* (18 tomów) za 21 tys. rubli, bez *Trylogii*, która ogromne sukcesy odnosiła w popularnym, tanim wydaniu Hipolita Wawelberga, warszawskiego filantropa. Zob. J. Muszko wski, *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff*, Warszawa 1938, s. 70.

²⁰ Choć wielokrotnie badacze dzieła wskazywali najistotniejsze punkty na mapie tej sławy *Quo vadis?*, istnieje potrzeba ciągłych korektur i dopełnień, możliwych z innej perspektywy i stanu badań.

towana dla teatru „Academy” w Chicago (trzecia oglądana w tym mieście zresztą) ukazała się dodatkowo na scenie londyńskiej równocześnie z *Lygią* Barretta, od sierpnia graną z kolei także w przekładzie polskim w warszawskim teatrze ogródkowym „Wodewil”.

We Włoszech, obok opery Marucellego, do której libretto napisał Luca, teatr „Manzoni” w Rzymie wystawiał powieść ponad pół roku w przeróbce Silvestra d’Arborio²¹. W kwietniu tegoż roku Sienkiewicz dał Barrettwi (niegdyś londyńskiemu partnerowi i dyrektorowi „Modjeskiej”) prawo (inni o to nie zabiegali, polski pisarz nie był chroniony prawem autorskim) wyłączności przeróbek *Quo vadis?* na scenę na terenie imperium brytyjskiego. *Notabene*, gdy ów Barrett chciał rozszerzyć to prawo na całą Europę, skończyło się procesem, przegranym zresztą przez Sienkiewicza z tychże powodów, z których (konwencja berneńska²²) podobnie kończyły się batalie o autoryzację przekładów.

W początkach maja premierę amerykańskiej przeróbki daje Adelphi Theatre w Londynie, dalej *Quo vadis?* odnosi sukces na scenie San Francisco, choć wyraźnie daje się zauważyć nadużywanie religijnego tonu dla komercyjnych celów.

Kolejnym punktem na mapie sukcesów jest Paryż. W połowie października Coquelin kupił od Barretta prawo na Francję w wystawieniu (scenografii) Rostanda sam wystąpił w roli Petroniusza, a najpiękniejsze paryżanki ubiegały się o honor statystowania w scenie uczt u Nerona. W następnym roku grano przeróbki *Quo vadis?* w Paryżu²³, Brukseli i Pradze. Wiosną paryski Teatr Porte

²¹ Por. A. B r y c z y ń s k i, *Sienkiewicz w Watykanie*, „Czas” 1900, nr 304.

²² W roku 1887 rządy Francji, Szwajcarii, Niemiec, Anglii, Hiszpanii, Włoch i Belgii ratyfikowały międzynarodową konwencję podpisaną w Bernie 9 września poprzedniego roku w zakresie prawa autorskiego. Rosja, monarchia austro-węgierska i Stany Zjednoczone jej nie podpisały. Sienkiewicz jako poddany rosyjski nie był więc chroniony w swoich prawach.

²³ Opinie prasy paryskiej – *vide* F. B o s t e l l, *Z korespondencji Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1933, R. 30, s. 540–541, przypis.

Saint-Martin wystawił przeróbkę Emila Moreau (w sumie dał 167 spektakli²⁴), w Brukseli grał ją teatr „Alhambra”, w Pradze pod koniec roku zdobyła powodzenie przeróbka Hofmana.

Kilka lat później w paryskim Odeonie kierownik tej sceny od roku 1906, słynny francuski aktor i reżyser Andre Antoine, wystawił dwie kolejne sztuki, tym razem wierszem, osnute na kanwie *Quo vadis?*, tj. Georgesa Ducisa *Le baiser d'Eunice (Pocałunek Eunice)*²⁵ i Cellestina Trioulliera *Marcus et Lygia (Marek i Ligia)*²⁶. W Polsce przeróbkę *Chilon Chilonides* Józefa Popławskiego grały w początkach XX w. kolejno teatry Łodzi, Krakowa i Warszawy²⁷.

W tym samym czasie wystawiono *Quo vadis?* jako pantomimę na arenach cyrkowych Genewy i Odessy. W końcu października tegoż roku doszło nawet do anegdotycznego, spektakularnego, prywatnego, własnego, polskiego „cyrku Sienkiewicza”, czyli korowodu, który przeszedł ulicami Warszawy pod okna mieszkania pisarza na Wspólnej 24 (drugie piętro) z darami od Józefa Kościelskiego z Miłosławic dla Oblęgorka, tj. czterema krowami i bykiem. W następnym, 1902 r., najlepsza trupa portugalska grała w Rio de Janeiro przeróbkę *Quo vadis?* aż pięćdziesiąt razy przy najwyższym aplauzie widowni.

Sukcesy przeróbek scenicznych wzbudzały niekiedy niechęć części krytyki prasowej, podnoszącej z kolei walory pierwszych, pionierskich jeszcze wtedy, prób adaptacji filmowych, choć i tu pozostawał ten sam problem ekwiwalencji, a w nim nieprzekła-

²⁴ Rejestr adaptacji scenicznych we Francji – zob. m.in. M. Kosko, *La Fortune...*

²⁵ G. Ducis, *Le baiser d'Eunice, drame en un acte en vers, tiré du „Quo Vadis?” de Sienkiewicz*, b.r. i m.w.

²⁶ C. Trioullier, *Marcus et Lygie avant la persécution*, manuscrits en Bibl. de l'Arsenal, dossier *Quo Vadis?*

²⁷ L. Eustachiewicz, *Rezonans „Quo vadis?”*, [w:] idem, *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, BAL.

dalności arcydzieł sztuki słowa z jego kodem sensów, znaczeń i aksjologii – na inne systemy znaków. Pomińmy jednak – z konieczności – ten arcyważny, złożony – tu wszak drugoplanowy problem, ograniczając się nadal jedynie do skrótowego rejestru kolejnych ważniejszych punktów na mapie pozaliterackiej sławy *Quo vadis?*

W tym czasie rozpoczynało się już bowiem stulecie filmu i kina. Nowa muza, odkryta przez braci Lumière, kilkakrotnie sięgała po tę powieść Sienkiewicza, zresztą jednego z pierwszych pisarzy adaptowanych na ekran kinoteatru²⁸. Bezsprzecznie ważyła tu międzynarodowa już wtedy sława tej powieści, u progu stulecia osiagającej zawrotne nakłady i ciągle wznawianej, np. w tłumaczeniu angielskim w roku 1896 wydano ją w blisko półmilionowym nakładzie, we Francji w ciągu piętnastu miesięcy od ukazania się pierwszego tłumaczenia z 1900 r. sprzedano sto siedemdziesiąt tys. egzemplarzy. Nagroda Nobla, dalsze tłumaczenia na ponad czterdzieści języków, torowały drogę także filmowej karierze tego dzieła. O wyborze podstawy adaptacyjnej decydowały więc nie tylko względy prestiżowo-komercyjne, lecz w równej mierze uznana ranga artystyczna tekstu.

Wśród ekranizacji i adaptacji *Quo vadis?* znalazły się zarówno krótkie praformy adaptacyjne w postaci „żywych obrazów”, powstałe jeszcze przed wynalezieniem kinematografu (np. inspirowany, lecz nie tożsamy z wątkami powieści, sześćdziesięciosekundowy ruchomy obraz *Neron wypróbowujący truciznę na niewolnikach*²⁹, jak też sceny i scenki fabularyzowane z czasów

²⁸ B. Lewicki, *Sienkiewicz na ekranach kinoteatrów*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piórunkowa i K. Wyka, Kraków 1968, s. 239–251; M. Marcjan, *O adaptacjach filmowych dzieł Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Z Sienkiewiczem po Mazowszu. Studia – referaty – materiały*, red. L. Ludorowski, Płock–Lublin 1990, s. 176–188.

²⁹ W. Banaszkiewicz, *Sienkiewicz w kinematografie*, „Film na Świecie” 1974, nr 7, s. 55–60; M. Derecki, „*Quo vadis?*” w filmie, „Kamena” 1987, nr 8 (880), s. 6–7.

czarno-białego filmu niemego, aż po widowiskowe filmy pełnometrażowe, dźwiękowe i barwne oraz seriale telewizyjne.

Już w roku 1901 reżyser Lucien Nonguet wraz z Ferdinandem Zeccą zrealizował dla wytwórni Pathé krótki, pięciominutowy film o długości sześćdziesięciu pięciu metrów, zgodnie zresztą z ówczesnymi możliwościami. Zawierał on właściwie jedną scenę, w której pokonanego gladiatora skazuje Neron gestem „habet” na śmierć. Druga filmowa przeróbka nastąpiła kilka lat później, tj. w 1909 r., w także francuskiej realizacji. Tym razem spółka Film d'Art i reżyser André Calmettes zrealizowali według scenariusza znanego Paula Gavaulta obraz *Au temps des premiers chrétiens* (*W czasach pierwszych chrześcijan*). W obsadzie wystąpili cenieni aktorzy dramatyczni, słynny Albert Lambert, a obok niego Dorival i Mademoiselle Greuze. Film kompanii francuskiej wyświetlany był również w Warszawie.

Obydwa te obrazy ustąpiły realizacji z roku 1913 włoskiej wytwórni Cines. Ta na sukces była wręcz skazana, kontynuując tendencje własnej ówczesnej kinematografii z jej monumentalizmem scenograficznym, otwartą przestrzenią, imponującą architekturą, wspaniałymi, trójwymiarowymi dekoracjami jako tłem patetycznych zdarzeń, w których uczestniczyło – jak podkreślała włoska reklama – dwa tysiące aktorów i statystów, a także dwadzieścia pięć lwów. Podobnie realizowane były inne wielkie freski tego czasu, jak *Ostatnie dni Pompei*, *Cabiria* czy *Brutus*.

Scenarzystą i reżyserem był Enrico Guazzoni, z zawodu malarz i scenograf, dekoracje budował Enrique Santos. Główne role kreowali Gustavo Serena jako Petroniusz, Lea Giunchi jako Ligia i Amletto Novelli jako Winicjusz. Produkcja pochłonęła zawrotną jak na owe czasy sumę sześćdziesięciu tysięcy lirów, nakręcono dwa tysiące dwieście pięćdziesiąt metrów taśmy, a projekcja ośmiosekwencyjnego filmu trwała prawie dwie godziny, dopełniana specjalnie zamówioną ilustracją muzyczną, instrumentowaną na orkiestrę. Płomienie w obrazach pożaru Rzymu były wirażowane, tj. sztucznie barwione na kolor czerwieni. Montaż równoległy podkreślał dynamikę zmieniającego się kontrastowo

planu, np. zbliżenia postaci Nerona, chrześcijanie na arenie, plany ogólne tłumów, zdjęcia w Circus Maximus, wyścigi kwadryg. „Cines obrachowała przedstawienie na cały świat” – pisał Sienkiewicz do Kozakiewicza. „Słowem, wszyscy będą zbierać pieniądze na setki tysięcy, może na miliony – prócz mnie i Pana” (L 26). Istotnie, po włoskiej premierze film obiegił świat, wyświetlany w największych jego metropoliach, m.in. Paryżu, Londynie, Berlinie i Nowym Jorku oraz najbardziej szacownych obiektach tych stolic, jak paryski Gaumont Palace czy londyński Albert Hall. W salach kinowych Rzymu obrazom towarzyszyły dźwięki polskiego hymnu *Jeszcze Polska nie zginęła* (choć Polski jako państwa nie było!), na premierę w gigantycznym Albert Hall przybył król Jerzy V, w Wiedniu zaś w uroczystej pierwszej projekcji uczestniczył cesarz i jego dwór, a wielki rzeźbiarz francuski August Rodin tę niewątpliwie artystycznie najciekawszą wtedy ekranizację powieści Sienkiewicza obwołał arcydziełem. Włoskie „ruchome fotografie” obejrzał pisarz w końcu marca w kinematografie krakowskim, w Warszawie wyświetlano je aż w pięciu miejscach jednocześnie, z muzyczną oprawą Feliksa Nowowiejskiego.

Czwarta przeróbka filmowa *Quo vadis?*, z roku 1924, w reżyserii Niemca Georga Jacoby i syna poety Gabriela d’Annunzio, była efektem koprodukcji włosko-niemieckiej pod egidą trustu Unione Cinematografica Italiana. Dłuższa metrażowo i bogatsza treścią, w imponujący sposób rekonstruowała architekturę antycznego Rzymu. I wprawdzie tuż po premierze producent zbankrutował, lecz film przeszedł do historii kina niemego wraz ze szczytowym osiągnięciem tego etapu jego dziejów, tj. kreacją mimiczną Emila Janningsa jako Nerona, a także Alfonsa Frylanda jako Marka Winicjusza.

I wreszcie wersja piąta, z listopada 1951 r. była pierwszą dźwiękową, kolorową i panoramiczną realizacją komercyjnej wytwórni Metro Goldwyn Mayer, utrzymaną w konwencji widowiskowego, kostiumowego filmu monumentalnego, wyreżyserowanego ostatecznie (rozpoczął John Huston) przez Mervyna

LeRoya (twórcę *Małego Cezara*, *Pożegnalnego walca* i *Curie-Skłodowskiej*), z wielkimi rolami gwiazd nie najmłodszych już wprawdzie, lecz będących wciąż u szczytu sławy, takich jak Deborah Kerr (*Lygia*), Robert Taylor (*Winicjusz*) czy Peter Ustinov (*Neron*), którym partnerowali mniej znani, ale równie dobrzy, Finlay Currie (*Apostoł Piotr*), Patricia Laftan (*Poppea*) i Marina Berti (*Eunice*). Scenariusz tworzyło aż troje wytrawnych hollywoodzkich specjalistów: John Lee Mahin, S. N. Behrman i Sonya Levien. Konsultantem reżysera był Polak, Michał Waszyński, twórca rodzimych, fabularnych adaptacji powieściowych, m.in. *Znachora* i *Profesora Wilczura* oraz dokumentu o Monte Cassino. Do sukcesu kasowego – ponad dwadzieścia pięć milionów dolarów zysku – supergiganta amerykańskiej MGM przyczyniła się w znacznym stopniu rzymska wytwórnia Cinecitta, która film – montowany zresztą później w Anglii – kręciła przez dwa lata z takim rozmachem, że Colloseum było w nim jeszcze większe niż to autentyczne³⁰. Poppei towarzyszyły dwa wysoko ubezpieczone gepardy, przygotowano największą w dziejach ówczesnego kina liczbę kostiumów – trzydzieści dwa tysiące, a w scenach zbiorowych brało udział ponad dwadzieścia tysięcy osób, tworząc w sumie widowisko porównywalne do późniejszych obrazów tej samej wytwórni, typu *Kleopatra* Josepha Mankiewicza, *Ben Hur* Williama Wylera czy *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* Antony Manna.

Trwający sto sześćdziesiąt siedem minut film pochłonął dziewięć milionów dolarów, nie ewokował jednak – mimo ogromnego postępu technicznego w zakresie sztuki filmowej i Technicoloru – szczególnych podniet estetyczno-intelektualnych: sentymentalna historia miłosna ocierała się o kicz, a obrazy tortur o horror, łagodzony zresztą ikonografią biblijną. Mimo różnic w ostatecznej ocenie krytycy na ogół zgodnie określali ten obraz filmowy jako

³⁰ J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1960, s. 81; Z. Pietera, *Leksykon reżyserów filmowych*, Warszawa 1984; D. Shipman, *Historia kina. Pierwsze stulecie*, Katowice 1995.

hałaśliwe, pseudohistoryczne, monumentalne widowisko z pędzącymi rydwanami, rykiem lwów i trzaskiem płonących dekoracji Rzymu. Oddziaływał jednak przepych w skali, która mogłaby być niemal sztuką i prawda wzruszeń ewokowanych zwłaszcza scenami kameralnymi, jak śmierć Petroniusza czy spotkanie św. Piotra z Chrystusem. Zabrakło Sienkiewiczowskiej finezji w kreśleniu zderzenia kultur, schyłku rzymskiego przerafinowania i przeciwstawionych mu wartości chrześcijańskich. Może szkoda, że upadł wcześniejszy o dwa lata zamysł – odnotowany w historii kina – realizacji *Quo vadis?* przez Johna Hustona, z Gregorym Peckiem w roli Nerona, projektowanego jako wcielenie nowoczesnego dyktatora³¹.

Dysproporcje ocen zaistniały także w wysuwaniu filmu do nagród. I tak wprawdzie hollywoodzki plebiscyt zaowocował aż czterema nominacjami do Oscarów (wśród nich za najlepszy film i zdjęcia), ale ścisłe jury członków Akademii żadnej z nich nie uwzględniło. Podobnie – choć Stowarzyszenie Prasy Zagranicznej w Hollywood przyznało filmowi Złote Globy za najlepsze zdjęcia i kreację Petera Ustinova jako Nerona, to jednak studenci z Harvardu umieścili go na liście najśłabszych filmów roku.

Tym niemniej na tzw. złotych listach wybitnych dzieł filmowych, sporządzonych przez uznanych historyków filmu, jak Philippe Esnault (*Chronologie du cinéma mondial*, Paris 1960), Georges Sadoul (*Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, Paris 1955) i Jean Mitry (*Dictionnaire du cinéma*, Paris 1963), znalazły się aż trzy wersje *Quo vadis?*: klasyk wczesnego okresu sztuki filmowej z roku 1913 u trzech wymienionych badaczy kina (Esnault, Sadoul i Mitry), przeróbka z 1924 r. u jednego z nich (Esnault) i właśnie ów supergigant w starohollywoodzkim stylu z roku 1951 u dwóch (Esnault i Sadoul)³².

Notabene na ekranach polskich kin – podobnie jak w innych krajach Europy Wschodniej – hollywoodzka adaptacja powieści

³¹ a.b., *Quo vadis?*, „Film” 1987, nr 11.

³² Por. B. Lewicki, *Sienkiewicz na ekranach...*, s. 249.

Sienkiewicza, światowy przebój kinowy, nie mogła zaistnieć swobodniej, w odpowiednim, własnym czasie – z przyczyn wiadomej indoktrynacji, która zresztą była także powodem usunięcia na długo *Quo vadis?* z listy lektur szkolnych. Krążyła natomiast zwłaszcza po salkach katechetycznych i kościołach. Tym łatwiej było później, z perspektywy ponad trzydziestoletniej, już w zmienionych warunkach i przy odmiennych gustach, wnosić pretensje, wysuwać zastrzeżenia, konstatować „rozpaczliwą przeciętność”³³ filmu, nieobecność w nim lub obecność nieudaną tego czy innego wątku, np. Ursusa. Czyniono tak zwłaszcza przy okazji omówień następnej, telewizyjnej tym razem adaptacji, która do polskiego masowego widza dotarła po trzech latach od czasu powstania.

Wyprodukowany w roku 1984 włoski serial telewizyjny, który reżyserował Franco Rossi, twórca seriali o Eneaszu i Odyseuszu, także, choć z innych przyczyn, nie zyskał sobie większego uznania ani widzów, ani krytyków. Składał się z sześciu odcinków, przy czym polscy telewidzowie oglądali osiem części.

Z pomysłem wystąpili Włosi w Cannes już dwa lata wcześniej, a na efekt końcowy złożyła się współpraca największych europejskich stacji telewizyjnych – włoskiej (RAI 1), francuskiej (Antenne 2), angielskiej (Channel Four), zachodnioniemieckiej (Polyphon), hiszpańskiej i szwajcarskiej.

Do filmu zaangażowano wschodzące gwiazdy ówczesnego kina. W roli Ligii wystąpiła Marie Thérèse Relin, córka Marii Schell, Marka Winicjusza grał Francis Quinn, syn Anthony’ego, Klaus Maria Brandauer kreował Nerona, Federic Forrest – Petroniusza, Max von Sydow – św. Piotra, Françoise Fabian – Pomponię, Angela Molina – Acté. Już w opinii prasy włoskiej pojawiły się nieopozbawione słuszności opinie, iż mniej było w tym serialu Sienkiewicza niż Tacyta i Swetoniusza, a dubbing – acz staranny, m.in. Marta Klubowicz (Ligia), Tadeusz Borowski (Neron), Jerzy Kryszak

³³ Por. przyp. 31.

(Petroniusz) – nie poprawiał samopoczucia polskich odbiorców³⁴. Ostatecznie jednak film zaakceptowano, konstatując dużą dbałość o historyczne realia.

Na marginesie odnotować warto jeszcze jeden film, tym razem remake komediowy, wprawdzie z powieścią Sienkiewicza nie mający wiele wspólnego, ale – ponieważ wykorzystano w nim dekoracje do amerykańskiej wersji *Quo vadis?* z roku 1951 w reżyserii LeRoya i akcję osadzono w czasach Nerona – kojarzonego i z Sienkiewiczem, i z LeRoyem.

Film z tegoż 1951 r. nosił tytuł *O.K. Neron!* i w założeniu włoskiego reżysera Mario Soldati'ego miał być satyrą na amerykański styl życia. W Polsce wyświetlany w latach 1956–1957 cieszył się sporą popularnością, głównie ze względu na zwariowaną akcję, poprowadzoną w zmieniających się planach czasu i przestrzeni. Otóż dwaj współcześni amerykańscy marynarze włoskiego pochodzenia Jimmy i Fiorello, zwiedzając Colosseum, zostali przed obrabowaniem ogłuszeni przez włoskich złodziejasków. Ocknęli się... w czasach Nerona, która to epoka też im nie służy, stąd pościgi i ucieczki, m.in. w przebraniu niewieścim, a nade wszystko nieoczekiwane zestawienie antycznego sztafażu z rytmami samby i boogie-woogie w stylu nowo amerykańskim, w kompozycji Mario Nascimbene i wykonaniu New Orlean's Jazz Band. Muzyce towarzyszył żywiołowy taniec Paryskiego Baletu Egzystencjali-

³⁴ Pisał m.in. Jerzy Kern w swej żartobliwej wierszowanej „recenzji” na łamach „Przekroju”:

„Inaczej by to skombinowali
Coś by zabrali
Coś dodali
Tempo wydatnie by pozwalniali [...]
Tak, że tam w górze
W niebieskiej sali
Sienkiewiczostwo by się spłakali,
Ale by wpływu na to nie mieli!”

Cyt. za: B. Wachowicz, „*L'epidemia Sienkiewicziana*”, „Przekrój” 1987, nr 2186.

stycznego, Nerona kreował znany włoski aktor charakterystyczny Gino Cervi, Poppeę grała Silvana Pampanini, w rolę marynarzy wcielił się Walter Chiari (Jimmy) i Carlo Campanini (Fiorello).

W sumie więc – świetna zabawa; pastisz, jeśli udało się go dostrzec i zaledwie aluzja do Sienkiewicza, podobnie jak w pierwszym ruchomym obrazie z epoki kina niemego. Swoiste *perpetuum mobile*, w którego kręgu narracja Sienkiewicza – w istocie wprost wymarzona dla filmu, dzięki obrazowości, dynamizmowi, grze planów – nie zawsze okazywała się najkonieczniejsza.

Z uwagi bowiem na obszerniejsze niż w innych powieściach Henryka Sienkiewicza partie dialogowe (*showing*) tekst *Quo vadis?* był niemal gotowym scenariuszem filmowym. Walor ten wzmacniały intrygujący antyczny czas ostatnich lat panowania Nerona i rzymska przestrzeń, w której poruszały się wyraziste, zindywidualizowane sylwetki bohaterów z diapazonami uczuć i metamorfozami. Obrazowa, sekwencyjna narracja tekstu skupiała uwagę na binarnej opozycji dwóch światów i kultur, na *profanum* i *sacrum*, króre w powieści reprezentowali przede wszystkim aż dwaj najlepsi kapłani – *pontifex maximus* pogan cesarz Neron i *pontifex maximus* chrześcijan Piotr Apostoł.

Zrealizowany współcześnie na przełomie drugiego i trzeciego tysiąclecia – pierwszy klaps padł w Afryce 8 maja 2000 r. – film w reżyserii (też autor scenariusza) Jerzego Kawalerowicza oddał w pełni walory widowiskowe tła historycznego w niespotykanej dotąd wielości kostiumów i rekwizytów, współbrzmiających z dekoracjami, które pochłonęły 4 z 18 milionów dolarów kosztów całości tej wysoko budżetowej produkcji.

Udział w niej wzięło ponad 70 aktorów i niemal dwa tysiące statystów, a realizacja ujęć we Francji, Włoszech, w Tunezji i Polsce, na które zużyto ponad 95 tysięcy metrów taśmy filmowej, trwała ponad sto dni.

Główne role wykreowali: Michał Bajor jako Neron, Bogusław Linda – Petroniusz, Paweł Deląg – Winicjusz, debiutująca Magda-

lena Mielcarz jako Ligia, Małgorzata Pieczyńska – Acté, Jerzy Trela – Chilonides, judoka Rafał Kubacki jako Ursus, Franciszek Pieczka jako Piotr Apostoł.

Współtwórcami filmowego tworzywa byli ponadto: Jan A.P. Kaczmarek – muzyka, Andrzej J. Jaroszewicz – operator i Janusz Sosnowski – scenografia.

Co ważne, premiera filmu Kawalerowicza odbyła się w Rzymie w obecności papieża-Polaka; w wersji oryginalnej, na olbrzymim ekranie, z napisami w języku włoskim, miała miejsce w Watykanie 30 sierpnia 2001 r. w auli Pawła VI, usytuowanej w przestrzeni dawnych ogrodów Nerona. Polski pokaz premierowy odbył się nieco później, 9 września, w warszawskim Teatrze Wielkim, od 14 września zaś film wyświetlano w kinach całego kraju, w rekordowej wówczas liczbie 150 kopii. Do dziś zresztą w przestrzeni multimedialnej ma swoje liczne rzesze odbiorców i sympatyków.

Po powieść sięgało także radio, młodsze o trzydzieści lat od kina. Do największych tego typu przedsięwzięć należała emisja dziesięcioodcinkowego słuchowiska, przygotowanego w latach sześćdziesiątych na podstawie angielskiego przekładu C. J. Hogartha przez F. Feltona i S. Ashmana dla londyńskiej rozgłośni BBC. W Polsce zaś wybrane fragmenty *Quo vadis?* czytał w pierwszym programie Polskiego Radia od stycznia do kwietnia 1989 r. w audycji „Cztery pory roku” aktor teatru im. J. Słowackiego w Krakowie – Tadeusz Zięba.

Odnotować należy jeszcze inne kolejne ważne radiowe lektury tej powieści w odcinkach: w roku 1996– w stulecie pierwszej edycji tekstu – w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego i w roku 2001 w reżyserii Janusza Kukuły. W roku 2000 dwadzieścia wybranych fragmentów czytał Adam Ferency.

Do Narodowego Czytania w 2016 Roku Henryka Sienkiewicza przygotowano 50 odcinków, od kwietnia w interpretacji Jana Englerta realizowanych w specjalnym cyklu audycji „W stronę Sienkiewicza”, przygotowanym przez program drugi Polskiego Radia.

Jak już nadmieniano, warszawska projekcja włoskiej wersji filmowej *Quo vadis?* z roku 1913 ilustrowana była muzyką Feliksa Nowowiejskiego. Warto więc w tym miejscu dodać, iż dziesięć lat wcześniej skomponował on oratorium oparte na kanwie tej powieści, kontynuując tym samym swe zainteresowania motywami biblijnymi, zainicjowane w 1901 r. także oratoryjną formą *Powrót syna marnotrawnego. Sceny dramatyczne według powieści Sienkiewicza*, jak nazwał swe dzieło sam kompozytor, u progu naszego stulecia zrobiły oszałamiającą karierę – dwieście wykonań na obu półkulach. Miejscem pierwszej prezentacji utworu w 1907 r. było Usti nad Łabą w Czechach, a wielka premiera, która przyniosła mu światowy rozgłos, odbyła się dwa lata później w Amsterdamie³⁵.

Oratorium składa się z czterech scen i finału. Pierwsza, rozgrywająca się na Forum Romanum, ukazuje rozpacz zgromadzonych Rzymian z powodu pożaru miasta. W drugiej – w takt słynnego marsza wkracza pretoria z dowódcą wskazującym na chrześcijan jako sprawców podpalenia. Scena trzecia przenosi widza i słuchacza do katakumb (zabiegiem stylizacyjnym na dawną muzykę dobrze tu służy polifonia), chrześcijanie modlą się żarliwie, Ligia zaś, a następnie pozostali zgromadzeni, nakłaniają Piotra do opuszczenia Rzymu. Scena czwarta więc jest odpowiednikiem legendy *Quo vadis, Domine?*, inspirującej powieść i oddanej jej tytułem. Ta scena jest najbliższa tekstowi Sienkiewicza ze swym klimatem tajemniczości i nastrojem brzasku, w oratorium uzyskanym przez stłumienie orkiestry i „rozjaśnienia” motywem instrumentów smyczkowych. I wreszcie kulminacja finałowa z chórem opiewającym Bożą chwałę (*Te Deum laudamus*) i ośmiogłosową podwójną fugą zamyka całość.

³⁵ Por. W. P o ź n i a k, *Muzyka chóralna*, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej, II Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 331–334; H. K o s ę t k a, „*Quo vadis?*” – oratorium muzyczne Feliksa Nowowiejskiego, [w:] *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. L u d o r o w s k i, Zamość 1992, s. 107–117; L. L u d o r o w s k i, *Sienkiewicz, Nowowiejski i Quo vadis?*, „Nad Odrą” 1995, nr 910, s. 3–6.

Monumentalny charakter żywych obrazów, rozgrywanych w tonacji podniosłej, a nawet patetycznej, ograniczał akcję na rzecz ekspresji wyrazu wymienionych scen. Z powieści Sienkiewicza libretto Antonii Jungst przy pominięciu wątku romansowego wydobywało przede wszystkim plan religijny, a w nim partię Ligii nakłaniającej Piotra Apostoła, by uchodził z Rzymu.

Dzieło Nowowiejskiego niewykonywane od dziesiętków lat, swój wielki powrót na scenę polską przeżyło w sierpniu 1994 r., przygotowane dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego. Była to zarazem sceniczna prapremiera w stołecznym Teatrze Wielkim, opracowana starannie i z wielkim rozmachem przez wybitnych i doświadczonych realizatorów. Inscenizował i reżyserował Ryszard Peryt, kierownictwo muzyczne objął Stefan Stuligrosz prowadząc także 120-osobowy chór operowy i chópięcy, orkiestrę przygotował Bogdan Gola, scenografię projektowała Ewa Starowieyska, układy choreograficzne były dziełem Emila Wesołowskiego. Partie solowe śpiewali Zbigniew Macias (Apostoł Piotr), Ewa Iżykowska (Ligia), Jerzy Ostapiuk (Neron), Ryszard Morka (wódz pretorianów), Andrzej Zagdański (kantór) i Czesław Gałka (Jezus). W inscenizacji Ryszarda Peryta, jak podkreślała prasa „bodaj najwybitniejszego naszego reżysera scen muzycznych”³⁶, oratorium zyskało dodatkowo pełny kształt teatralny.

Notabene warto w tym miejscu dodać, że Stefan Stuligrosz już kilka lat wcześniej pracował nad przywróceniem po latach oddalenia tego dzieła scenie polskiej i w jubileusz 50-lecia własnej pracy twórczej w grudniu 1989 r. zaprezentował je równocześnie w Polsce i Niemczech – w Poznaniu i Oberhausen – prowadząc swój chór chópięcy i męski oraz orkiestrę filharmonii poznańskiej. To doniosłe wydarzenie artystyczne transmitowały telewizje obu krajów.

³⁶ Inscenizował m.in. *Stabat Mater* Szymanowskiego i *Requiem* Verdiego, reżyserował premierowe wystawienie *Czarnej maski* Pendereckiego. L. Kydryński, *Kurier Warszawski*, „Przekrój” 1994, nr 35 (2566).

Pełne wystawienie oratorium Nowowiejskiego kilka lat później na scenie narodowej w rocznicę Warszawskiego Sierpnia miało swoją dodatkową wymowę i przesłanie. Modlitwy w katakumbach, prześladowania i zbrodnie, chrześcijanie w płonącym Rzymie i gorejąca Warszawa, a w końcowej sekwencji na tle horyzontalnego planu Bazyliki św. Piotra chórzyci we współczesnych kostiumach i wielka finałowa fuga głosząca zwycięstwo dobra nad złem, tu także Polski nad hitleryzmem – choć raziły niektórych natrętną parabolą³⁷, budziły przecież autentyczne wzruszenia i szczerzy aplauz widowni, potwierdzony najwyższym dowodem uznania – owacją na stojąco.

Wśród realizowanych na scenie muzycznych przekładów dzieła Sienkiewicza poczesne miejsce zajęła także opera. Polską, zatytułowaną *Ligia*, do libretta Kazimierza Laskowskiego³⁸ skomponował Emil Młynarski już w roku 1898. Podobnie zatytułował swoją jednoaktową operę Józef Righetti, dyrektor filharmonii w Teramo; napisał ją w 1906 r. z przeznaczeniem na scenę Nowego Jorku. Największą popularnością cieszyła się jednak francuska pięcioaktowa wersja operowa pod takim jak powieść tytułem do libretta Henri Caina z muzyką Jeana Nouguesa³⁹; po prapremierze w marcu 1909 r. w Nicei od kwietnia grana także w Paryżu, a już w następnym roku w Wiedniu i Warszawie.

Sienkiewicz oglądał spektakl w warszawskim Teatrze Wielkim 9 listopada (23 czy 26 z kolei przedstawienie), a o swych pozytywnych wrażeniach z tamtego wieczoru pisał następnego dnia do J. Janczewskiej m.in.:

³⁷ M.in. I b i s, *Sceny dramatyczne*, „Polityka” 1994, nr 33 (1945), s. 23.

³⁸ Kazimierz Laskowski (1861–1913) koncepcję dramaturgicznej przeróbki powieści powziął jeszcze w roku 1896 (*editio princeps* dzieła), o czym pisał Sienkiewicz w kwietniu z Nicei w liście do M. Godlewskiego (*L* 178).

³⁹ H. C a i n, *„Quo Vadis? d’après le roman de Henryk Sienkiewicz, traduit par B. Kozakiewicz et L. de Janasz. Musique de Jean Nougès, Paris 1908, éd. de la Société Musicale. Libretto prozą poprzedzono następującą inskrypcją „À l’Antique Terre du Latium Henryk Sienkiewicz, Henri Cain, Jean Nougès”.*

Muzyka jest miejscami dla mnie przytrudna, gdyż [...] nie brak w niej modernistycznych dysonansów, ale miejscami bardzo piękna, a nawet w ostatnich aktach wzniosła. Dekoracje powyżej wszystkiego, co widziała Warszawa [...].

Odnotował także różnice ujęć: śmierć Petroniusza w „najpiękniejszym akcie V” nie w czasie uczty, lecz po niej, w ogrodzie. „Gdy kochankowie spoczywają tuż obok siebie, muzyka staje się cicha i wpada w balet”, tańczące zaś baletnice „nie tworzą kół tanecznych, tylko długie linie, co sprawia, że wszystkie razem wyglądają jak jakiś starożytny fryz lub jak nowożytny obraz Burne-Jonesa lub Walter Crane’a⁴⁰.”

Kolejno operę Nougèsa wystawiano w Berlinie, Londynie i we Lwowie, a w okresie międzywojennym wznowiono w Poznaniu i Paryżu, gdzie w 1920 r. rolę Petroniusza śpiewał słynny włoski baryton Mattia Battistini.

Zródła tak niebywałej liczby adaptacji scenicznych dzieła Sienkiewicza i zakresu ich oddziaływania wskazał dość wcześnie – i jak najtrafniej – choć *en passant*, Gaetano Negri (1838–1902), włoski pisarz i polityk, wybitny znawca dziejów wczesnego chrześcijaństwa, autor m.in. książki o Julianie Apostacie (*L'imperatore Giuliano l'Apostato*, 1901). Już w roku 1899 w artykule recenzującym pierwszy włoski przekład powieści i zamieszczonym w „Rivista d'Italia” określił ów fenomen „choreograficzną wyobraźnią”.

Takie opisy, jak przyjęcia wydanego na cześć Nerona przez Tygellina czy orszaku, który towarzyszył Neronowi z Rzymu do Anzio, przywodzą na myśl raczej przedstawienie sceniczne niż naturalną rekonstrukcję środowiska historycznego,

tym bardziej iż polski pisarz umie kreować tak pełne krwi charaktery typów i indywidualności, jak też potrafi budować doskonałe sceny zbiorowe.

⁴⁰ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz...*, s. 276–277.

Mocną stroną Sienkiewicza jest odtwarzanie tłumów, raz rozwścieczonych, to znów wylekłych czy egzaltowanych; skutecznie dopuszcza on do głosu miłość, nienawiść, nadzieję, lęk, wiarę – ale prawdziwym twórcą okazuje się dopiero w ukazywaniu charakterów.

W sumie więc – w skontrastowanych światach pogańskim i chrześcijańskim, „w ludzkim dramacie”, „czuć [...] przepływanie życia”⁴¹.

Dotąd nie podjęto próby pełniejszego omówienia książkowych adaptacji, tj. skrótów, przeróbek i wyciągów, czyli „Sienkiewicza dla maluczkich”, jak posługując się aluzją biblijną określał problem Bogdan Zakrzewski⁴². A było ich wiele. Schemat romanowo-awanturyczny z charakterystycznym „raptus puellae”, uwznioślenie bohaterów przez miłość zakończoną *happy end'em*, niezwykle przygody, męstwo nie tylko oręża i szlachetność czynów – to podarowane w procesie odbioru remedium na monotonię i szarzyznę życia procentowało także aplauzem czytelnika. I było parafrazowane na różne sposoby.

W roku 1899 przeróbki *Quo vadis?* dla młodzieży – wielokrotnie później wznawianej – dokonał nauczyciel-polonista Romuald A. Bobin⁴³. „Ocenzuował” i okroił Rzym pogański z Petroniuszem na czele, prawie w całości utrzymał natomiast krwawe sceny męczeństwa chrześcijan. Tak spreparowana książka znalazła się wprawdzie na liście lektur uzupełniających I klasy gimnazjalnej, nie wzbudzała jednak aplauzu dorosłych, o czym świadczyła m.in. ostra krytyka tego „dzieła” w autorytatywnych „Wiadomościach Literackich” (1939, nr 9, s. 6).

⁴¹ G. M a v e r, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 440.

⁴² B. Z a k r z e w s k i, *Sienkiewicz dla maluczkich*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 77–117; i d e m, *Sienkiewicz aż do... komiksów*, „Polonistyka” 1977, nr 1, s. 13–17.

⁴³ Henryk Sienkiewicz, „*Quo vadis?*” *Powieść z czasów Nerona. Dla dojrzałszej młodzieży przerobił Romuald A. Bobin*, Warszawa 1899, ss. 498, 10 ryc., 1 mapa, nakład Gebethnera i Wolffa. W latach 1899–1938 to *Quo vadis?* miało co najmniej 11 wydań nakładem tejże spółki wydawniczej.

Z tekstu poddawanego retuszom „ad usum Delphini” autorzy przeróbek z reguły zachowywali bowiem aż nazbyt drastyczne opisy sytuacji. Przeróbki te następnie zamieszczały pisma i drukowały znane oficyny. I tak np. w 1900 r. skróconą wersję *Quo vadis?* podał krakowski dwutygodnik „Obrona Ludu”, „Gazeta Opolska” zaś zmieniła nawet tytuł powieści Sienkiewicza na *Święty Piotr w Rzymie*, który to tytuł następnie ukazał się oddzielnym nakładem Gebethnera i Wolffa⁴⁴.

Ta ostatnia parafraza skupiała typowe cechy podobnych wydawnictw, toteż chętnie była przedrukowywana przez wydawców literatury popularnej. Ludowa przeróbka dotykała nie tylko treści, ale i formy, symplifikując język oryginału, zastępując terminy obce – polskimi (np. *atrium* – sień, *pinie* – drzewa). Przy rezygnacji z panoramy antycznego Rzymu wyeksponowany wątek religijny – chrześcijaństwo, ich męczeństwo, nauki apostołskie – stawał się głównym planem treści.

Inną, znaną i dostępną, cieszącą się ogromnym powodzeniem wśród młodszych i starszych, szczególnie na Śląsku, była wydana w 1907 r. przez zasłużoną oficynę mikołowską Karola Miarki przeróbka pt. *Dokąd idziesz, Panie?*⁴⁵, z inicjalną charakterystyką czasów panowania Nerona.

Adaptacje tekstowe *Quo vadis?* ukazywały się zresztą nie tylko w Polsce. Jeszcze w połowie lat trzydziestych chętnie je drukowały obcojęzyczne serie typu „Bibliothèque Juventa”, a i po drugiej wojnie w nowszych zazwyczaj przeróbkach nadal *Quo vadis?* utrzymywało swą niezmiennie wysoką pozycję na listach uznanych arcydzieł literatury powszechnej dla młodzieży⁴⁶. W sumie –

⁴⁴ *Święty Piotr w Rzymie. Opowiadanie z czasów prześladowania chrześcijan za Nerona*. Przerobione z powieści H. Sienkiewicza *Quo vadis?* przez H. Sł. [...], Warszawa 1900, 219 s., Gebethner i Wolff, nakład i własność wydawców.

⁴⁵ *Dokąd idziesz, Panie? Opowiadanie historyczne z czasów prześladowania chrześcijan za panowania Nerona podług Henryka Sienkiewicza*, Mikołów 1907, 292 s., nakładem K. Miarki, juniora.

⁴⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis?* Adaptation de H. Rouillard et B. Kobilanski, Paris 1934, 256 s., „Bibliothèque Juventa – Serie rouge”. Por. także wcześniejsze:

powieść Sienkiewicza w różnego typu przekształceniach osiągała rekordową liczbę wydań polskich i obcych – przede wszystkim włoskich, francuskich i niemieckich – głównie ze względu na przypisywane jej ogromne wartości dydaktyczno-religijne.

Quo vadis? przekładano także na ikonikę komiksową. Między innymi w 1966 r. posłużono się nią na szpaltach dziennika „Paris-Jours” (próbkę zamieściło warszawskie „Forum” z 3 lipca tegoż roku). I wprawdzie komiksy były wykpiwane jako „produkt zwyrodnienia kultury anglo-amerykańskiej”, tym niemniej powszechne uznanie zyskała już przeróbka tego typu z roku 1909, dokonana przez J. Ferency’ego z ilustracjami Jana Styki, przygotowana dla taniej ilustrowanej serii „Le Roman-succès”⁴⁷ w paryskim wydawnictwie Albin-Michel.

Jeszcze wcześniej, w 1900 r., Jan Styka⁴⁸ wykonał wspaniałe ilustracje (sto pięćdziesiąt rycin)⁴⁹ do pełnego luksusowego wy-

édition abrégée pour la jeunesse, Paris, libr. Hachette 1927, Bibliothèque des Écoles et des Familles. Série des Grands Romanciers Contemporains; adaptation populaire de Romain Slawsky, Paris 1927, ser. Nouvelle Collection Nationale i późniejsze: nouvelle adaptation de E.-L. Michel, ser. Les Belles Éditions, réédité en 1946; adaptation de Gisèle Vallerey, Paris 1948; Collection Œuvres célèbres pour la jeunesse, réédité en 1953.

⁴⁷ H. Sienkiewicz, *Quo vadis? Roman des temps néroniens*, traduction de J. Ferency, illustrations de J. Styka, in 8^o, édition abrégée, Paris, Albin-Michel, 1909, 123 s., collection „Le Roman-succès”.

⁴⁸ Uczeń J. Matejki, malarstwo studiował w Wiedniu i Krakowie. Od roku 1900 osiadły w Paryżu tworzył obrazy historyczne, batalistyczne i religijne; inicjator i współtwórca panoram *Racławice* (1892–1894), *Golgota* (1896) i *Męczeństwo pierwszych chrześcijan* (1899); ojciec Adama, ilustratora *W pustyni i w puszczy*. Szerzej A. Małaczynski, *Jan Styka (szkic biograficzny)*, [w:] *Księga pamiątkowa II Państwowego Gimnazjum im. K. Szajnochy we Lwowie 1820–1920*, cz. 1, Lwów 1930.

⁴⁹ Mniej znanym, lecz także luksusowym wydaniem *Quo vadis?* była od tej wcześniejsza edycja amerykańska w tłumaczeniu J. Curtina z 1897 r., ilustrowana reprodukowanymi mapami i heliograwiurowymi podobiznami zabytków Rzymu.

dania powieści w paryskiej oficynie Ernesta Flammariona⁵⁰ w przekładzie E. Halpérine-Kamińskiego; ilustrowane przez Stykę wydania wznawiano w latach 1901–1909, nie tylko zresztą w tym wydawnictwie i tłumaczeniu⁵¹. *Notabene* już w roku 1899 rozpoczął Styka – przy współpracy Zygmunta Rozwadowskiego, Fabbie Fabbiego z Krakowa i Leopolda Schönchena z Monachium – hemicykl, czyli połowę panoramy, *Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona*⁵², nawiązujący z kolei do słynnych obrazów Henryka Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona* (także powieścią inspirowane) i *Dirce chrześcijańska* (antycypująca i inspirowana *Quo vadis?*).

Jednak prawdziwą sensację wzbudziła ściągająca tłumy wystawa w Paryżu w 1912 r. pełnego malarskiego cyklu panoramicznego Styki, osnutego na kanwie *Quo vadis?* Wcześniej cykl piętnastu olbrzymich płócien olejnych ze scenami tej powieści, ukończonych we wrześniu 1902 r., wystawił Styka w warszawskim salonie Krzywulca, a następnie eksponował je na światowej wystawie w 1904 r. w St. Luis. Tu uznane już dzieło strawił pożar budynku, w którym obrazy złożono. Malarz odtworzył je najwidoczniej jeszcze przed pierwszą wojną światową, skoro taki rezonans wywołały w Paryżu. Oglądającym je wycieczkom serwowano przy tej okazji wykłady o powieści i pisarzu, ugruntowując tym samym nie tylko francuską już wtedy popularność

⁵⁰ Z inspiracji Jana Styki powstał także album Ernesta Flammariona zatytułowany *Suivons-Le! (Pójdźmy za Nim!)* i poprzedzony wstępem: *Sienkiewicz i Styka*.

⁵¹ *Quo Vadis?*, traduction nouvelle et complète par Halpérine-Kaminsky. Illustrée de 125 grav. sur bois gravées par Lemoine et 53 pl. hors-texte d'après les dessins de Jan Styka. 3 vol. in 4°. Libr. Flammarion (1901–1904); *Quo Vadis?*, traduction nouvelle et absolument complète par Halpérine-Kaminsky, illustrée de 150 grav. sur bois et de 50 pl. tirées a part. d'après Jan Styka, in 4°, Paris, Melet, 1904; *Quo Vadis? Roman des temps néroniens*. Édition illustrée d'après les dessins de Jan Styka, in 12°, 592 s., Paris, Flammarion, 1904, traduction de B. Kozakiewicz et J.-L. de Janasz (réédité en 1909).

⁵² Omówienie hemicyklu nerońskiego F. Ziejka, *Panorama Raclawicka*, Kraków 1984, s. 73.

autora i jego dzieła. Oto jak komentował to artystyczne wydarzenie „Kurier Warszawski”:

Na wystawie paryskiej Gallerie La Boétie wystawił znany artysta polski Jan Styka cztery tryptyki ilustrujące *Quo vadis?* Sienkiewicza. Przed tymi tryptykami miewa estetyk francuski Boyer d'Agen wykłady z dziejów pierwszych chrześcijan. Księża sprowadzają na wystawę tłumy młodzieży. Wszystkie pisma paryskie znów mówią o Sienkiewiczu⁵³.

Paradoksalne, że i tym razem sława *Quo vadis?* – *via* inspirowane nią płótna Styki – szła mimo *votum separatum* pisarza, który zezwolenie na wydania ilustrowane dał Piotrowi Stachiewiczowi⁵⁴; on zaś z kolei w roku 1900 sprzedał swe prawo reprodukcji w krajowych wydaniach powieści firmie Gebethner i Wolff, w zagranicznych natomiast – Augustowi Raczyńskiemu. Z tych perypetii i swych zastrzeżeń Sienkiewicz zwierzał się Kozakiewiczowi następująco:

Pisał do mnie Halperine Kaminsky, że Flammarion mimo mego listu, w którym odmówiłem upoważnienia i zgody, wydaje jednakże *Quo vadis?* z ilustracjami Styki. Ponieważ Halperine Kaminsky napisał mi, że nawet milczenie moje będą uważali za zgodę, więc protestowałem już raz. – Styce oczywiście nie mogłem dać pozwolenia dawszy je poprzednio, z porozumieniem się z Wami, Stachiewiczowi. Stykę znam bardzo mało – i dziwię się ogromnie, że mimo moich stanowczych protestów chciał należeć do tej wspólnicy (L 3).

Dwadzieścia heliografiurowych ilustracji Piotra Stachiewicza do wydania *Quo vadis?* niezwykle sugestywnie utrzymywały w plastycznej wizji kolejne ważne momenty akcji powieści. Przed tekstem zamieszczono zbliżenie portretowe Ligii i Winicjusza na tle włoskiego pejzażu (tytuł ilustracji stanowił cytat z *Quo vadis?*: „*Ty będziesz duszą mojej duszy*”). Dalej, już w tekście, następowały

⁵³ Cyt. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 202.

⁵⁴ Rówieśnik Jana Styki, twórca portretów, scen rodzajowych i religijnych, m.in. monochromatycznego cyklu *Legenda o Matce Boskiej* (1892–1993).

ilustracje Eunice całującej posążek Hermesa-Petroniusza (*Eunice*), Ligii rysującej rybę na piasku przy sadzawce w ogrodzie pełnym kwitnących irysów (*Callina*) i na planie atrium domu Aulusa Plaucjusza przybycie pretorian po Ligię, wystraszoną, tulącą się do Pomponii Grecyny (*Z rozkazu cezara*). Potem następował obrazek *Na uczcie cezara*, z pierwszoplanowym zatroskanym Ursusem, kryjącym się za marmurową kolumną oraz kilka migawek z Zatybrza i Ostrianum: *Chilo i Ursus*, siedzący na kamiennej ławie; rozświetlona sylwetka apostoła Piotra, przemawiającego do tłumu chrześcijan zgromadzonych w Ostrianum („*Widziałem*”) i *Powrót z Ostrianum*, kamienistą Via Appia, grup wiernych z Piotrem i Ligią na czele. Następnie *Petroniusz u siebie*, piszący coś na woskowej tabliczce, wśród sprzętów, zwojów ksiąg; a dalej Piotr błogosławiący klęczącym Ligii i Winicjuszowi: „*Miłujcie się w Panu i na chwałę jego, albowiem nie masz grzechu w miłości waszej*”; *Dysputa św. Pawła z Petroniuszem*, zdystansowanym, podpartym w pozycji półleżącej na marmurowej ławie; „*Gdzie ty Kajus, tam i ja Kaja*” – Winicjusz obejmujący Ligię na tle horyzontalnego planu Rzymu, wysokich pinii, cyprysów i starej kapliczki.

Kolejne miejsce zajął plastyczny obraz pożaru Rzymu i Nerona na wodociągu appijskim recytującego na tle (niemal połowa obrazu) kłębiących się płomieni swoją *Troikę* przy wtórze lutnistów i swej formingi „*O gniazdo ojców moich, o kolebko droga...*”. Jeszcze tylko ze świata pogańskiego *Lygia to nie Eunice* – Petroniusz w miłosnym uścisku z Eunice, a na pierwszym planie Winicjusz obserwujący tę parę – dalej seria ilustracji związanych z prześladowaniem chrześcijan: *W więzieniu* osłabiona, błada, leżąca Ligia, a u jej stóp Ursus zaciskający masywne dłonie; *Śmierć Chilona* rozpiętego na krzyżu w amfiteatrze; *Oswobodzenie Lygii* z muskulaturą pleców Ursusa, dźwigającego w wyciągniętych ramionach omdlałą Ligię; *Quo vadis, Domine?...* – spotkanie Piotra ze zjawą Chrystusa na Via Appia; błogosławieństwo *urbi et orbi* Pierwszego Apostoła i papieża przed śmiercią krzyżową. Zamyka

cykl *Śmierć Petroniusza*, wraz z Eunice, żegnanego przez uczestników „ostatniego sympozjonu” na stojąco; symboliczne uznanie ethosu sztuki odchodzącego świata antyku.

Wracając do pierwszego z ilustratorów, Jana Styki, znamienne, że nie tylko Sienkiewicz nie wyrażał się o nim z estymą. W ogóle wśród swoich nie miał on zbyt wysokich notowań. Wypominał mu m.in. Boy, iż uczeplił się „jak rzep psiego ogona” Sienkiewicza i jego powieści w kulminacyjnym punkcie jej sukcesu, podczas gdy sam jest marnym imitatorem i pacykarzem:

to coś z Matejki, to z Grottgera, to z Siemiradzkiego, to zarywał niby Jackiem Malczewskim, ale płodził dużo, uprawiał wszystkie rodzaje, wszędzie go było pełno⁵⁵.

A jednak to właśnie przede wszystkim cykl wielkich obrazów Styki – bardziej niż Siemiradzkiego czy Stachiewicza – pozostał w pamięci potomnych, choć po burzliwych ich dziejach nie wiadomo, czy zachowały się w willi-muzeum Certosella na Capri, dokąd z czasem zostały przeniesione, czy „rozplynęły się po świecie w dość tajemniczy i zagadkowy sposób”⁵⁶. Ich reprodukcje zamieścił wydany w 1922 r. w Neapolu album *Museo „Quo vadis?”*⁵⁷

To jedyne w swoim rodzaju muzeum zorganizował sam Styka – zaopatrując je nawet w oficjalną pieczętą⁵⁸ – w swej willi przy via Tragara, położonej na wprost góry z ruinami pałacu cesarza Tyberiusza, na tej urokliwej, pełnej róż, bluszczów, cyprysów

⁵⁵ T. Boy-Zeleński, *Psychologia sukcesu*, [w:] i d e m, *Zmysły... Zmysły...*, Warszawa 1932, s. 198–199.

⁵⁶ Por. J. Dużyk, *Muzeum „Quo vadis?” na Capri*, „Życie Literackie” 1987, R. 37, nr 15, s. 1, 6; wersja rozszerzona „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 377–386, cyt. s. 379.

⁵⁷ *Museo „Quo vadis?” Opere di Jan Styka, Capri Villa Certosella*, ed. D. Trompette, Napoli 1922. Zob. M. Buszczyński, *Najnowsza twórczość Jana Styki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 16, s. 249.

⁵⁸ Reprint J. Dużyk, „Życie Literackie”.

i werbeny, okolonej skałami wynurzającymi się z morza, uwiecznianej przez najwybitniejszych⁵⁹, wyspie słońca i lazuru.

W skład ekspozycji kapryjskiego muzeum weszły płótna i rysunki jego właściciela. I tak na parterze, w sali wyłożonej barwną majoliką, wystawiono ich najwięcej. Były wśród nich ujęcia panoramiczne, scenki sytuacyjne i zbliżenia portretowe, oddziałujące grą planów, nastroju i palety, jak *Pożar Rzymu*, *Uczta na stawach Agryppy*, *Pierwsze spotkanie Nerona z Piotrem*, *Winicjusz z Ligią w ogródku Linnusa*, *Chrześcijanie w podziemiach cyrkowych*, *Ursus walczący z Krotonem*, *Neron w Baie* zapatrzony w dymiący Wezuwiusz, *Ligia z lampką katakumbową*, *Portret Petroniusza* jako arbitra elegancji i *Eunice* składająca pocałunek na posązku Petroniusza-Hermesa.

Na piętrze, w obszernej sali z górnym oświetleniem, wystawione zostały prace utrwalające postać Apostoła Piotra, a ich tematyka nierzadko była pokrewna wyborom Stachewicza – spotkanie na Via Appia z wizją Chrystusa niosącego krzyż, w katakumbach wśród rzesz wiernych i przed śmiercią krzyżową, gdy ze wzgórz watykańskich słał pierwsze papieskie błogosławieństwo. Dopełnieniem były obrazy przedstawiające Winicjusza pędzącego na rumaku brzegiem Tybru, arenę cyrkową z lożą Nerona i Poppei, Ursusa po obaleniu tura z przytroczonym do grzbietu zwierzęcia nagim ciałem Ligii, Ursusa niosącego Ligię i błagającego o litość oraz śmierć Nerona.

W Certoselli wisiał także portret Sienkiewicza, a obok oprawiony w empirową ramę list do Styki, pisany z warszawskiego mieszkania pisarza, wtedy przy ul. Szopena 10, datowany 24 stycznia 1912 r. i wyjaśniający skrótowo genezę powieści:

Drogi mistrzu! proszę mi wybaczyć, że nie odpowiedziałem natychmiast, ale list pański otrzymałem dopiero po moim powrocie z Krakowa, gdzie kilka tygodni przepędziłem. Ideę pisania *Quo vadis?* poddała mi lektura *Annales* Tacyta, który jest jednym z ulubionych autorów, jako też dłuższy pobyt

⁵⁹ Por. m.in. J. D u ż y k, *Echa Capri w literaturze polskiej*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1988, R. 33, s. 7–57.

w Rzymie. Malarz Siemiradzki, który wówczas mieszkał w Rzymie, był moim przewodnikiem po Wiecznym Mieście i on to wskazał mi podczas naszej wycieczki kaplicę *Quo vadis?* Wówczas powziąłem zamiar napisać powieść z tej epoki [...]⁶⁰.

Kilkanaście lat później, w zmienionych warunkach Polski niepodległej, już po śmierci malarza w 1925 r., z apelem o umieszczenie jego włoskich zbiorów w Warszawie wystąpił Roman Bratkowski, ówczesny opiekun i kustosz Certoselli⁶¹. Jednak reprezentatywne dla środowiska „Sztuki Piękne” (rocznik za lata 1924–1925) zdecydowanie odmówiły Styce prawa do polskiej ekspozycji i miejsca w ojczystych zbiorach muzealnych, nie szczędząc przy okazji zjadliwych konstatacji opiniotwórczych w stylu: „Cóż by więc zrobiła [Warszawa – T.Ś.] z obrazami Jana Styki?” – tym bardziej że „obrazy te [...] już widziała [...]”. „Nie mamy tedy powodu do zmartwień”. Trwały w tym uśmiercającym artystę i jego dzieło stanowisku konsekwentnie i wtedy, gdy apel – tym razem na łamach „Dziennika Bydgoskiego – ponowił Gustaw Lawina w swych *Listach z Capri* w roku 1929.

Czy p. Gustaw Lawina naprawdę nie ma innych kłopotów i nie ma żadnych ważniejszych postulatów w dziedzinie polskiego muzealnictwa? I czy nie lepiej, że na Capri „chylą się głowy cudzoziemców całego świata” – replikowano cytując słowa apelu – aniżeli żeby w Polsce rodacy mieli głowami tylko kiwać?⁶²

Nieznane są dziś losy cyklu obrazów Styki. Być może – jak twierdził Krzyżanowski – „uległy zniszczeniu we włoskiej willi ich twórcy”⁶³, dziś hotelu turystycznym drugiej kategorii, być może rozproszone po domach i zgromadzeniach zakonnych żyją każde

⁶⁰ Cyt. J. Dużyk, *Muzeum „Quo vadis?”...*, s. 6.

⁶¹ Wałewska [R. Bratkowski], *Echa z Włoch. Muzeum polskie na włoskiej ziemi – J. Styka i „Quo vadis?”. Kochajmy się!*, „Dziś i Jutro. Miesięcznik dla młodzieży żeńskiej” 1925, nr 6–7; idem, *Muzeum polskie na ziemi włoskiej*, „Kurier Warszawski” 1925, s. 70.

⁶² J. Dużyk, *Muzeum „Quo vadis?”...*, s. 6.

⁶³ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*

z nich osobnym życiem, jak dokumentowali – w odniesieniu do nielicznych, być może kopii, być może wersji – inni? Pozostaje to intrygującą zagadką, przydającą jeszcze uroku pozaliterackiej legendzie powieści w dziejach kolejnego – *last, not least* – jej intersemiotycznego przekładu⁶⁴, utrwalającego – podobnie jak poprzednio zarysowane inne formy adaptacyjne – jej miejsce wśród arcydzieł literatury powszechnej kolejnego już stulecia.

W następstwie powyższych refleksji nad legendą genezy i pozaliterackich dziejów *Quo vadis?* rozważyć dalej wypadnie elementy struktury legendy literackiej, kształtowanej w procesie czytelniczego odbioru – wśród obcych i wśród swoich.

⁶⁴ Por. także A. Sprawka, *Ikonografia „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Motywy sakralne...*, s. 119–130.

II. ...*PRO CAPTU LECTORIS*

WŚRÓD OBCYCH, WŚRÓD SWOICH

„Jeszcze Polska nie zginęła!
W tych czterech słowach streszcza się
cała literatura polska”

(D 53, 241)

Kiedy w roku 1893 oficjalnie został ujawniony „Gazecie Lwowskiej” pomysł powieści, trudno było przewidzieć, że aż tak ogromny wywoła rezonans. Przedstawione tu i w poprzednim rozdziale jej dzieje też – podobnie jak inne prace – raczej sygnalizują niż wyczerpują trudną do pełnego objęcia recepcyjną dzieła przestrzeń z pogranicza historii literatury i socjologii kultury. Nie taki zresztą był główny cel i zadania niniejszego studium. Liczne i długie zestawienia bibliograficzne skłaniają bardziej ku anegdotycznym ujęciom niż ku filologicznej akrybii. Obszerna literatura przedmiotu – wielość szkiców, zarysów, niezobowiązujących esejów i hermetycznych rozpraw – wymaga odrębnego zwartościowania i wnikliwszego opracowania w oddzielnej dysertacji. Tym niemniej tu także należało zestawić zasadnicze elementy struktury literackiej legendy *Quo vadis?* wśród obcych i swoich jako glosy komplementarnej wobec jej pozaliterackiej sławy, przybliżonej w rozdziale poprzednim – i podobnie jak tam podać w uzupełnionym porządku materiału jako „przeciętną sądów” (określenie K. W. Zawodzińskiego) o autorze i dziele. Zwłaszcza, iż

dzieło to nieodmiennie zajmuje poczesne miejsce na listach polskich i światowych bestsellerów jako „najślawniejsza powieść polska”¹.

Tłumaczenia jeszcze za życia autora były tak liczne, że on sam gubił ich rachubę już u schyłku 1899 r. A jeszcze kiedy w roku poprzednim Federico Verdinois rozpoczął w „Corriere di Napoli” druk w odcinkach pierwszego włoskiego przekładu jego dzieła, przyjmowano je sceptycznie, nie dowierzając, by Polak mógł coś sensownego napisać o Rzymie, początkach rzymsko-katolickiej wiary i rzymskiego apostołatu. Jednak w następnym roku bito tu czwarty nakład, w tym właśnie okazałe neapolitańskie wydanie².

Przekładano i drukowano już wtedy na niemal wszystkie języki. Łaciński przekład – *rara avis* sztuki translatorskiej – został ofiarowany papieżowi Leonowi XIII. W roku 1900 ukazuje się czwarte ilustrowane wydanie niemieckie, także po raz czwarty wydaje *Quo vadis?* Barcelona. W tymże roku odnotowano bezprecedensowy sukces księgarski tej powieści we Francji, największy w całym naszym stuleciu.

Kilkanaście lat później pisał Sienkiewicz do francuskiego katolickiego krytyka i powieściopisarza Jeana Auguste’a Boyera d’Agen m.in.:

Co do przekładów *Quo vadis?*, to możliwe jest, że ich liczba przewyższa tłumaczenia wszystkich innych powieści. Bo prócz przekładów opublikowanych w językach bardzo rozpowszechnionych, jak angielski, francuski, niemiecki, hiszpański, włoski, a nawet rosyjski, posiadam tłumaczenia: szwedzkie, duńskie, holenderskie, węgierskie, słoweńskie, portugalskie, nowogreckie, armeńskie, fińskie, litewskie i wiele innych. Jeden przekład *Quo vadis?* ukazał się nawet

¹ Studium wstępne J. Krzyżanowskiego o tym tytule do edycji *Quo vadis?*, Warszawa 1958 [przedruk w:] idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973.

² B. Biliński, *Neapolitańskie wędrówki śladami Sienkiewicza*, „Express Wieczorny” 1969, nr 242. Por. także J. Lorentowicz, *Sienkiewicz w Europie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 48.

w Japonii, a w roku zeszłym odebrałem od wydawcy Hilmi w Konstantynopolu przekład arabski (D 40, 142).

W związku z tym ostatnim, który otrzymał w 1911 r., żartował:

Co będzie, jeśli sułtan w Salonikach po przeczytaniu tego przekładu nawróci się, wypędzi na cztery wiatry swoje mahometańskie żony i zacznie się starać o rękę jakiej młodej chrześcijanki?

W krótkim czasie *Quo vadis?* przełożone na blisko trzydzieści języków obiegło cały świat. Kolejne lata przynosiły dalsze translacje na białoruski, bułgarski, chorwacki, czeski, hebrajski, hinduski, łotewski, norweski, ormiański, perski, rumuński, rusiński, serbski, słowacki, turecki, volapuk i esperanto, a nawet na chiński.

Apogeum sławy *Quo vadis?* przypadło na rok jubileuszu pisarza 1900 (por. m.in. cytowane już opracowanie M. Kosko *La Fortune de „Quo vadis?”* ..., 1935; 2 wyd. *Un „Best-Seller” 1900 „Quo vadis?”*, 1960). Wówczas liczba sprzedanych tomów w przekładzie angielskim (głównie Jeremiego Curtina) przekroczyła milion (według danych „Black and White”), nieco mniej we Francji (przekłady autoryzowane B. Kozakiewicza i J.-L. Janasza) i innych krajach, a i w późniejszych latach nadal rosła liczba wydań i translacji, gdyż „tłumaczył, kto chciał”, głównie dla celów komercyjnych, tym bardziej że – przypomnijmy – nie było „konwencji literackiej między Rosją i resztą Europy”, jak żalił się w swych listach sam autor (1912, do B. d’Agen) dodając:

Tłumaczy się tedy moje książki we wszystkich krajach bez pytania autora o pozwolenie i nie troszcząc się o jego honoraria.

Chlubnym tu wyjątkiem była bostońska firma Little Brown and Co³, wyjątkowo niechlubnym oczywiście wydawcy rosyjscy,

³ Pisał Sienkiewicz do K. Potkańskiego 3 III 1897 r.: „Przysłano mi 2500 franków z Ameryki za *Quo vadis?* Nadzwyczajny wypadek”.

nb. podobnie bezceremonialnie postępujący także z pisarzami wolnych krajów, niemieckimi czy francuskimi. Zresztą – zdarzało się, że i wydawcy zachodnioeuropejscy – nie do końca świadomi uwarunkowań geopolityczno-historycznych – wydawali Sienkiewicza jako pisarza rosyjskiego⁴, lub też, nawet całkowicie tego świadomi, jak np. Włosi, wykorzystywali brak ochrony autorskich praw poddanego Rosji⁵.

Zyskiwali na tym piractwie czytelnicy, a *l'epidemia Sienkiewicziana* – według określenia dziennika „Il Giorno” – zataczała coraz szersze kręgi, przysparzając sławy także ojczyźnie autora. „Tu Polacy górą [...]. Wszyscy czytają Sienkiewicza” – pisała z Ameryki jeszcze w roku 1897 Helena Modrzejewska przytaczając okrzyk rozentuzjasmowanej czytelniczki: „Nie warto doprawdy żyć, bo skończyłam właśnie *Quo vadis?*”⁶

Podobnie rzecz ujmowała panna Buffet, córka byłego ministra francuskiego; śląc do znajomych w Warszawie list z Paryża donosiła o ostrym przebiegu w europejskim centrum kulturowym tej samej epidemii (przedruk w petersburskim „Kraju”, 30 V 1902 r.).

Żadna książka żadnego autora francuskiego nie miała takiej wziętości, jak *Quo vadis?*; w przeciągu dziesięciu miesięcy rozeszło się 269 wydań, co znaczy, że czytało ją około miliona osób [...]. Sienkiewicz przewyższał w popularności swej wszystkich współczesnych autorów francuskich, nie wyłączając Rostanda

⁴ M.in. słynny był ostry protest Sienkiewicza w formie listu do prasy paryskiej z 15 XII 1903 r. skierowany przeciw Guyotowi, który jako wydawca nowelistów rosyjskich w ich poczet włączył także i jego.

⁵ Kłopoty pisarza z wydaniem nieautoryzowanymi głównie we Francji, Ameryce i Włoszech zwieńczył przegrany przezeń proces wytoczony w Mediolanie o nielegalny przekład *Quo vadis?* Sąd orzekł, że skoro istnieją nieautoryzowane przekłady z włoskiego na rosyjski, to i każdy wydawca we Włoszech ma prawo tłumaczenia i wydawania dzieł Sienkiewicza. Por. J. K r z y ż a n o w s k i, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 234.

⁶ Cyt. za: B. Wachowicz, „*L'epidemia Sienkiewicziana*”, „Przekrój” 1987, nr 2186.

– komentuje J. Szczublewski, autor kroniki literackiego żywota polskiego noblisty⁷.

Wśród znanych i uznanych pierwszych tłumaczy – obok wymienionych anglojęzycznego Amerykanina Curtina i polsko-francuskiego tandemu Kozakiewicz–Janasz – przypomnieć należy także Federico Verdinois (1844–1927). Włoski dziennikarz i prozaik, wykładający język i literaturę angielską i rosyjską w Instytucie Orientalistycznym w Neapolu przekładał *Quo vadis?* nie bezpośrednio z języka oryginału, którego nie znał, lecz z racji profesji z bliskiego mu rosyjskiego właśnie, to bowiem tłumaczenie już wtedy – od 1897 r. – było również obecne na rynku wydawniczym.

Imponujące nakłady pierwszych tłumaczeń *Quo vadis?* (przypomnijmy: w Stanach Zjednoczonych w ciągu jednego roku sprzedano czterysta tysięcy egzemplarzy, w Niemczech sto pięćdziesiąt tysięcy, w samym tylko Paryżu w ciągu pięciu miesięcy rozeszło się sto tysięcy, w całej zaś Francji w roku 1901 odnotowano rekordową liczbę trzystu czterdziestu wydań) powodowały tak dodatnie, jak ujemne skutki sławy, naruszały prywatność autora i dawały podstawy do nienawistnych odruchów części krytyki i literatów, zazdrosnych o literacką publiczność. Już w sierpniu 1900 r. Sienkiewicz ucieka przed swoją sławą i przychylnymi mu reporterami francuskimi z pism „Temps”, „Figaro”, „Matin”, „Signal”, gloryfikujących jego dzieło (m.in. wspaniała recenzja Gastona Deschamps’a, autorytatywnego znawcy starożytności), a jednocześnie zmuszony jest odpiierać poważne, acz bezpodstawne pomówienia o plagiat. Niektóre europejskie gazety eskalowały nawet zupełnie bezsensowną plotkę o wpisaniu *Quo vadis?* na listę dzieł zakazanych przez Kościół katolicki; na szczęście pisma rzymskie ogłosiły zdecydowane dementi.

⁷ J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989, s. 312–313.

Sława Sienkiewicza i *Quo vadis?* zataczała w istocie niebywale szerokie kręgi na świecie. Już w roku wydania powieść entuzjastycznie recenzowano nawet na drugiej półkuli, w Ameryce, a Nathan Haskell Dole, tłumacz tam Tołstoja, przyznał jej status „jednej z największych ksiązek naszych czasów” („The Bookman” z listopada 1896 r.). Dwa lata później uznano ją za najpopularniejszą pozycję na tamtejszym rynku wydawniczym. Wtedy też w nowojorskim „The Outlook” z 12 marca zamieszczono anonimowy wiersz, który wprawdzie powstał w Anglii, ale był komentarzem do podboju kontynentu za oceanem, jakiego dokonał *Kolumb Sienkiewicz*, jak brzmiał tytuł tego grafomańskiego, lecz znamiennego dla apologetycznego tonu recepcji *Quo vadis?* tekstu, z następującymi – m.in. – wersetami:

Z twych wszystkich dzieł, Panie Henryku,
Quo vadis? – pierwsze! Rwie jak burza
Od wschodnich plaż do Pacyfiku [...]
Wszystkie jak jeden, nasze stany
Ogarnął polski szal⁸.

Notabene w późniejszym czasie pod jej „szalonym” urokiem pozostawał amerykański laureat Nagrody Nobla – William Faulkner⁹.

Tym niemniej – mimo uwielbienia dla Sienkiewicza (i Modjeskiej) – nie mogą Stany Zjednoczone poszczycić się obszerniejszymi, kompetentnymi studiami o nim i jego dziele, jeśli nie liczyć czytanego na tym kontynencie angielskiego studium monograficznego o Sienkiewiczu Moniki Gardner¹⁰ czy czterdziestoparostronkowej „syntezy retrospektywnej” Wacława Lednickiego w edycji z 1948 r. Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku lub

⁸ Cyt. za H. B. S e g e l, *Jak przyjmowano twórczość Sienkiewicza w Stanach Zjednoczonych*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968, s. 470.

⁹ W. Faulkner, *O zadaniu pisarza*. Przekł. J. Stawiński, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 38.

¹⁰ M. Gardner, *English Translations from Sienkiewicz's Works*, [w:] eadem, *Tales from H. Sienkiewicz*, London 1931.

w wersji rozszerzonej do osiemdziesięciu stron wydanej w roku 1960 w Holandii.

Oczywiście powieść Sienkiewicza bez trudu podbiła swój rodzimy kontynent, a na nim zwłaszcza – jak już nadmieniono – rodzinę krajów romańskich. Oto jak o włoskim sukcesie *Quo vadis?* pisał podróżujący wówczas po Italii Stanisław Windakiewicz:

Aż pokazuje się *Quo vadis?* Sienkiewicza. Było to już nie odkrycie, ale zdobycie Włoch przez literaturę polską. W chwili wyjścia tej powieści we wszystkich pociągach włoskich, nawet na bocznych liniach z Rimini do Ferrary, nie rozprawiano o niczym, tylko o *Quo vadis?*¹¹

Nie sposób objąć zasięgu i oddać charakteru kultu – nie tylko, choć głównie w krajach romańskich – także wymiernie merkantylnego, często naginanego na potrzeby reklamy (*vide* obszernie omówienia tam recepcji m.in. M. Brahmery, A. Bronarskiego, M. Kosko, G. Mavera¹². Nawet koniom nadawano imiona Ligii, Winicjusza czy Petroniusza. Do legendy otaczającej *Quo vadis?* przeszedł synek Vadis pewnej Szwajcarki, fanatycznej miłośniczki powieści Sienkiewicza¹³. Jej włoską sławę poświadczała również anegdotalna przesyłka, jaką pisarz otrzymał z Rzymu w roku

¹¹ S. Windakiewicz, *Odkrycie Włoch*, Kraków 1922, s. 22.

¹² A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?” do literatur romańskich*, Poznań 1926; M. Brahmer, *Kilka uwag o „Quo vadis?” wśród obcych*, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 59, s. 157–168; idem, *Okruchy włoskich sukcesów „Quo vadis?”*, [w:] idem, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, Warszawa 1939, s. 233–249; idem, *Z dziejów Sienkiewicza w krajach romańskich*, [w:] idem, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980, s. 280–306; M. Kosko, *La Fortune de Quo Vadis? de Sienkiewicz en France*, Paris 1935; M. Bersano-Begey, *La fortuna di Enrico Sienkiewicz in Italia*, [w:] *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz (1846–1946)*, Roma 1946 (publikacja rocznicowa, tu zestawienie bibliograficzne E. Damiani’ego); G. Maver, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] idem, *Literatura polska i jej związek z Włochami*, Warszawa 1988, s. 432–451.

¹³ Por. A. Bronarski, *Pan Vadis chodzi po ulicach Caux*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 43.

1901: był to kawałek płyty nagrobnej z monogramem Konstancy na Wielkiego z Ostriańskiego cmentarza. Tam właśnie zwiedzający podróźni usiłowali identyfikować miejsce, gdzie Winicjusz ujrzał Ligię i Ursusa.

W niemieckim hotelu autorowi *Quo vadis?* włożono róże do butów wystawionych na noc do czyszczenia; po Galicji i Królestwie Polskim krążył w 1902 r. reporter amerykański Norman, który wielbicielem *Quo vadis?* zza oceanu miał przybliżyć ojczyznę autora; we Francji w salonach zawieszano obrazy z wizerunkami Winicjusza, Ligii i Petroniusza; wszędzie prośby o wywiady, autografy, wpisy do albumów – i emfatyczne określenia wielkości mistrza i dzieła typu „chrześcijański Homer”, „słowiański Szekspir”. W Paryżu w tymże roku 1902 doszło nawet do pojedynku między dwoma polskimi studentami, gdyż jeden z nich źle wyrażał się o Sienkiewiczu. Zginął – o ironio – ten drugi, obrońca pisarza. Tytuł dzieła wrósł tak silnie w język codzienny, że tworzono z niego rzeczowniki, np. w języku polskim „kwowadysta” – czytelnik tej książki, „kwowadyska” – proponowana nazwa pocztówki.

Nie kończąca się listę anegdotycznych dowodów popularności powieści wieńczyły domy, pensjonaty, jachty i rozliczne etykiety handlowe towarów z imionami, nazwiskami i nazwami z powieści. *Notabene* nie zawsze nazwa przynosiła zyski i szczęście – w 1913 r. jeden z żaglowców o nazwie *Quo vadis?* zatonął u wybrzeży Irlandii z 27 ludźmi na pokładzie¹⁴.

Nadzwyczajna popularność *Quo vadis?* na przełomie stuleci znacznie przewyższała uznanie dla dzieł pisarzy zachodnich i porównywalna była do rozgłosu wielkiej epiki rosyjskiej Turgieniewa, Dostojewskiego i Tołstoja. Właśnie na fali triumfu tej powieści podbijała świat sława całej prozy Sienkiewicza, zwieńczona „urzędową konsekracją” (określenie G. Mavera) w postaci Nagrody Nobla, do której pretendowało wówczas aż 15 kandydatów, a wśród nich Tołstoj, Giosè Carducci (włoski poeta i krytyk,

¹⁴ J. Szczublewski, *Żywoć Sienkiewicza...*, s. 253, 312, 275. Por. także jeszcze inne dowody kłopotliwej sławy *Quo vadis?* – s. 330–331.

nagrodę tę otrzymał w następnym roku), Selma Lagerlöf, Swinburne i Kipling. Wybór Sienkiewicza potwierdzał uniwersalizm jego dzieła i symbolikę narodowego przesłania powieści: Neron – carska tyrania, prześladowania chrześcijan – ujarzmiona Polska. Czytelne było także

dyskretne przeciwstawienie łagodnej i słodkiej Ligii (wizerunku niezłomnej polskiej wiary w rzymski katolicyzm) – porywczemu przeciwnikowi z zachodu ukazanemu pod postacią byka, który przeniesiony do Rzymu z germańskich borów, pokonany zostaje przez olbrzymia Ursusa¹⁵.

Sukcesowi u szerokiej publiczności literackiej towarzyszyła jednak ksenofobiczna niechęć części krytyki. Około 1900 r. w niektórych krajach, zwłaszcza we Francji, rozpętała się istna krucjata na rynkach księgarskich przeciw pisarzom obcym. *Quo vadis?* ostatecznie wyszło z niej zwycięsko, choć w literackich kołach Paryża modne było w pierwszych latach stulecia doszukiwanie się dzieł „ograbionych” przez Sienkiewicza. W „małej wojnie francusko-polskiej” wytaczano działa w postaci *Les Martyrs* Chateaubrianda, *Acté* Dumasa-ojca, *Salammbô* Flauberta, *Antychrysta* Renana, *Fabioli* Wisemana czy *Ostatnich dni Pompei* Bulwera Lyttona, wobec których to tekstów *Quo vadis?* miało wykazywać uzależnienie (szerzej o tym w następnym rozdziale).

Notabene trudnego zadania rozwikłania tej kwestii na płaszczyźnie istoty twórczości i oryginalności autorów podjął się i sprostął mu znakomicie A. Bronarski¹⁶, rozważając w ujęciach komparatystycznych te i inne „zależności” Sienkiewicza, tak w podjętym „temacie międzynarodowym”, jak też sposobie jego opracowania. Zestawił *Quo vadis?* dodatkowo z dziełami historycznymi Beulégo, Fustela de Coulanges, Baudrillarta i Allarda,

¹⁵ G. M a v e r, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 441.

¹⁶ *Stosunek „Quo vadis?” do literatur romańskich...*; por. także M. K o s k o, *La Fortune...*; Z. C z e r n y, *Perspectives sur l'originalité de Sienkiewicz dans „Quo vadis?”* (1967); [publ. w:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967, s. 153–168.

pracami Gastona Boissiera, *Mondo antico* Agostina della Sala Spada, *Le Martyre de Saint Saturnin* Fr. Soulié'go – i bogatym materiałem analitycznym uzasadnił tezę o oryginalności *Quo vadis?* w świetle stosunku do literatur romańskich (uwagi końcowe jego książki), identyfikując się z sądem André Dumasa, iż najoryginalniejsi bywają autorzy, którzy swych poprzedników „repassant par les sillons [...] s'efforcent de les creuser plus profondément encore”¹⁷. Tak też uczynił Sienkiewicz w *Quo vadis?* – dowodził Bronarski – i to w sposób genialny.

Także we Włoszech głosy krytyki nie zawsze były entuzjastyczne, ale i tam – a nawet w większym jeszcze niż we Francji stopniu – *Quo vadis?* pozostała czymś więcej niż jedną z legend literatury.

Niewiele bodaj można by wskazać przykładów podobnego przejęcia na własne – pisał Brahmer – utworu obcego pisarza, wchłaniania go – dzięki tematowi, zaczerpniętemu z przeszłości własnego kraju – na równi z najbardziej klasycznymi, w szerokim znaczeniu, dziełami literatury rodzimej¹⁸.

Tekst narracji i obrazy wykreowane przez Sienkiewicza służyły w „niższym obiegu” różnym chwytom reklamowym, np. sandałów marki Ursus firmy Bertolini e Magnoni (plakaty z butem na grzbiecie byka powalonego przez ligijskiego mocarza umieszczano na wszystkich dworcach włoskich kolei przełomu wieków), nazwa *Quo vadis?* polecała wyroby turyńskiej fabryki czekolady, mleczne mydło miało ewokować skojarzenia z Poppeą, kąpiącą się tylko w mleku, itp., itd. Wielu Włochom, jak temu uwiecznionemu przez Brahmera towarzyszeni jego podróży, Polska kojarzyła się odtąd z radiem katowickim i *Quo vadis?* właśnie.

„*Quo vadis?* po trzydzieści centymów!” – nawoływali kolportrzy pod portykami placu katedralnego w Mediolanie. A w wielu sklepach kupującym lampkę naftową, wannę do kąpieli czy inny

¹⁷ A. Dumas, *Le métiers de poète*, [b.m.w.] 1922. Cyt. za A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?”...*, s. 143.

¹⁸ M. Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych...*, s. 236.

jakiś produkt, dorzucano bezpłatnie – w celach reklamowych – egzemplarz tej powieści¹⁹.

Tekst oddziaływał na inne teksty. Ślady lektury *Quo vadis?* odnaleźć można było w inspirowanych nią łacińskich, elitarnych, wysublimowanych tekstach Joanisa Pascolego (*Carmina*, 1914), jednego z trzech – obok Carducciego i d'Annunzia – największych przedstawicieli włoskiego Parnasu na przełomie wieków; złotym medalem w Hadze (1919) nagrodzono jeden z jego chrześcijańskich poematów heksametrem *Pomponia Graecina*, w którym bohaterka tytułowa – podobnie jak ta Sienkiewiczowska – (i historyczna) jest żoną Aulusa Plaucjusza, głęboko przeżywającą pożar Rzymu i prześladowania chrześcijan²⁰. A krytyk Arnaldo della Torre opiniował:

La Pomponia Graecina è il più splendido frutto della varia fortuna del *Quo vadis?* in Italia²¹.

W latach 1900–1905 *Quo vadis?* było także inspiracją i twórczym wielu żartobliwych wierszy gwarowych, zwłaszcza w narzeczu rzymskiego Zatybrza, czyli romanesco. Brahmer odnotował trzy tomiki takich sonetów, noszących zresztą identyczny jak powieść Sienkiewicza tytuł. Największą, jak się wydaje, popularnością cieszył się cykl dwudziestu sonetów Giggi Pizzirani'ego (*Quo vadis?*, Roma 1900, kolejne przedruki do 1921 r.), pozostałe to 26-sonetowy cykl Nino Ilari (*Quo vadis?*, Roma 1901) i najobszerniejszy z nich cykl 50 sonetów Settimio di Vico (pseud. Er Moretto, *Quo vadis?*, Roma 1905). Z przeciwległego krańca Włoch, narzeczem Perugii, dopełniał tę uboczną listę literackich ech powodzenia *Quo vadis?* we Włoszech Adriano Silverio Angelini cyklem 32 rubasznych ulicznych sonetów, mających bawić

¹⁹ *Ib.*, przyp. 242.

²⁰ Szczegółowa analiza porównawcza – *ib.*, s. 239 i n.

²¹ *La „Pomponia Graecina” di G. Pascoli. Illustrazione e traduzione*, Firenze 1913, s. 63. *Ib.*, zwłaszcza na s. 7–9, wiele materiałów do dziejów *Quo vadis?* we Włoszech. Przypis: M. B r a h m e r, *Powinowactwa...*, s. 295.

zebraną w gospodzie kompanię (*Nuovo Quo Vadis. Sonetti umoristici in dialetto Perugino*, Perugia, Guerra 1901).

Jak już nadmieniano, miarą wydawniczego sukcesu *Quo vadis?* w krajach romańskich były wysokie nakłady i liczne tłumaczenia. Przypomnijmy, że najwcześniej druk w odcinkach podjęły wysokonakładowe pisma: w przekładzie francuskim elitarna „Revue Blanche”, w przekładzie włoskim popularny „Corriere di Napoli”. We Francji w chwili śmierci Sienkiewicza obliczano wydania na dwa miliony egzemplarzy w co najmniej sześciu różnych tłumaczeniach: obok jedynie autoryzowanego B. Kozakiewicza i Janasza – współpracujących ze znakomitym stylistą Fénéonem – A. Wodziński, baronowa de Baulny, J. Ferenczy, E. Halpérine-Kamiński, Roger de Sennerav i P. A. Roncey. We Włoszech w czterdziestoleciu 1899–1939 było w obiegu sto różnych wydań i co najmniej osiemnaście przekładów; tłumaczyli: pierwszy F. Verdinois, kolejno F. Bideri, T. Bozzano, G. Collini, E. Fabietti, E. W. Foulques, L. Kociemski, A. Michelotti, K. Nagel, G. Oberosler, A. Pitta, P. Premoli, P. de Rossi, E. Salvadori, P. Valera, T. Zucconi, I. Rios – a ostatnio C. Agosti-Garosci (1950) oraz M. Czubek-Grassi i E. Bazzarelli (1953)²².

Notabene przekłady nie były łatwe, a ich poziom nie zawsze zadowalający. Nie tylko z uwagi na nieprzekładalność – w zasadzie – każdego indywidualnego stylu, specyficzną narodową symbolikę dzieła, przesunięcia w obrębie świata przedstawionego, by nie raził purystów zbyt zmysłowym kolorytem świat starożytny bądź miłośników antyku patos chrześcijański – ale przede wszystkim na ograniczoną znajomość języka oryginału, często wymuszającą posłużenie się już istniejącymi translacjami. Dodajmy też, iż lata sukcesu *Quo vadis?* na europejskich rynkach wydawniczych, to zwycięska wtedy konkurencja z pierwszymi edycjami Kiplinga, Wellsa, Nietzschego i Hauptmanna, d’Annunzia, Huysmansa, Gide’a czy wielkich epików francuskich i rosyjskich.

²² M. B r a h m e r, *Powinowactwa...*, s. 283.

I choć francuska „fortuna” Sienkiewicza nie była długotrwała, a Leon Daudet dołączył wkrótce *Quo vadis?* do listy „fałszywych arcydzieł” (w dobrym zresztą towarzystwie – obok np. *Listów perskich* Monteskiusza), to jednak do dziś cytuje się zwierzenia i opinie H. de Montherlanta, który oczarowany tą powieścią w wieku ośmiu lat napisał pod jej wpływem pierwsze swe opowiadanie, a i w dojrzałym życiu cenił nadal wysoko („*Quo vadis?* – mogę to powiedzieć bez emfazy, było jednym z najważniejszych wydarzeń w moim życiu: odkryciem sztuki pisania i odkryciem »czym jestem«”), acz nie bezkrytycznie („*Quo vadis?* nie jest ani wielkim dziełem, ani nawet wielką powieścią, ale jest bardzo dobrą powieścią”)²³.

I dziś we Włoszech

– pisze Brahmer w edycji *Powinowactw* z 1980 r. –

powieść Sienkiewicza jest w obiegu jako utwór literatury popularnej, wchodzący w skład poczytnej „Biblioteca Universale Rizzoli”. Historyczne postaci Nerona i – bardziej jeszcze – Petroniusza zachowują w wyobraźni powszechnej rysy, jakimi obdarzył je pisarz polski. Petroniusz dopiero dzięki Sienkiewiczowi stał się pod włoskim niebem kimś bliskim i znanym nie tylko garstce erudytów. Potwierdza to wyraźnie słownik literacki Bompianiego, gdzie wśród najbardziej głośnych postaci literatury światowej znalazła się też Licia (tak przemianowano Ligię) wraz z nieodstępnym Ursusem [...] (s. 296)²⁴.

Francja i Włochy – dwa kraje romańskie najważniejsze dla dziejów recepcji *Quo vadis?* Bliski krąg kultury, bliska historia, ta sama religia, choć różne jej natężenie i stosunek do hierarchów kościelnych. Tu zresztą po raz pierwszy zakwalifikowano Sienkiewicza jako „powieściopisarza chrześcijańskiego”, jego zaś dzieło jako „powieść chrześcijańską” (A. Wodziński, *Un roman*

²³ H. de Montherlant, *Un roman décrié: „Quo vadis?”*, „Nouvelles Littéraires” 1961, z 14 maja.

²⁴ Por. także E. D a m i a n i, *Bibliografia italiana di Sienkiewicz*, [w:] *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz...*

chrétien, „Revue des Deux Mondes”, 1899). Stąd też tym właśnie krajom poświęcono więcej uwagi.

Ale i w innych proces odbioru czytelniczego przebiegał podobnie. Zwłaszcza w również katolickich krajach Półwyspu Iberyjskiego czy Ameryki Łacińskiej. Recepcję Sienkiewicza w Hiszpanii prześledziła Gabriela Makowiecka, wykładająca literaturę polską na uniwersytecie w Madrycie²⁵, wśród licznej Polonii brazylijskiej badał ją Józef Stańczewski, konstatując kilkadziesiąt lat temu, że

prawie wszystkie nowele i powieści są już przetłumaczone na język portugalski i cieszą się niestąbnym zainteresowaniem, zwłaszcza *Quo vadis?*²⁶

Jeszcze zaliczana do kręgu krajów romańskich, aczkolwiek bliższa nie tylko geograficznie krajom słowiańskim, pozostawała Rumunia. Tu powieść *Quo vadis?* była pierwszym przetłumaczonym tekstem Sienkiewicza (1900) – choć jeszcze w dwudziestolecium międzywojennym tłumaczono ją za pośrednictwem francuskiego czy niemieckiego – i stanowiła ulubioną lekturę znamienitych pisarzy (m.in. Michaila Sadoveanu i I. A. Brătescu-Voinesti), a także badaczy (Nicolae Iorgi). Miała wiele wydań, a wśród tłumaczy znaleźli się znani twórcy pióra²⁷.

Istotnym elementem recepcji *Quo vadis?* wśród obcych jest zauważenie jej stałej obecności wśród bliskiej rodziny narodów, wśród Słowian. I choć świat słowiański od dawna oscylował między „okcydentalizmem” a „słowianofilstwem”, miejsce Sien-

²⁵ G. Makowiecka, *Sienkiewicz i Hiszpania*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1968, z. 2, s. 131–146.

²⁶ J. Stańczewski [Fredencensis], *Druki portugalskie i brazylijskie o Polsce. Szkic bibliograficzny*, Poznań 1929, s. 16.

²⁷ Por. m.in. S. Łukasik, *Henryk Sienkiewicz w Rumunii*, Kraków 1928; rejestr wydań pisarza przez M. Vîrcioroveanu, *Recepcja twórczości Henryka Sienkiewicza w Rumunii*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 420–422.

kiewicza i jego powieści było w nim ustalone i niezależne od przyjmowanej orientacji.

Szczególnie w Rosji. Jak podawał J. Krzyżanowski w tomie *Dzieła Sienkiewicza w przekładach. Bibliografia* (D 59), a potwierdził w studium *Światowa sława Sienkiewicza*, zarejestrowano tu ogółem najwięcej różnych wydań i tłumaczeń tekstów polskiego pisarza (ponad dwieście pięćdziesiąt pozycji), tym samym Rosja wyprzedziła nawet Włochy, nie licząc niewiele zresztą niższych cyfr wydań w Niemczech i nieco skromniejszych w krajach serbskich, Czechach i Słowacji; do wymienionych ostatnio krajów przyjdzie jeszcze powrócić. Tymczasem zaś trzeba odnotować, że pierwsze Sienkiewicza dzieła zebrane wychodziły po rosyjsku już w latach 1899–1900 w siedmiu tomach (Kijów–Charków), kolejne rozszerzone edycje – aż po dwunastą – wносиły nowe teksty, a najpełniejsze 25-tomowe wydanie – podstawa dalszych reedycji – ukazało się w Moskwie w 1914 r. Nic więc dziwnego, że dobrze znany, był tu autor *Quo vadis?* jednym z najchętniej czytanych pisarzy i plasował się – według danych z bibliotek rosyjskich – po Tołstoju, a przed Zolą.

Nawet współcześnie, gdy wydaje się, iż Sienkiewicz u nas jakby tracił nieco popularność (jak podawał swego czasu „Przekrój”, w ankiecie nt. obsady filmowej wersji *Ogniem i mieczem* wielu młodych aktorów stwierdzało, że książki nie zna), w Rosji „Pan Gienrik” niezmiennie należy do najpopularniejszych, dzieląc swą sławę jedynie (ostatnio) z R. Chandlerem, a wyprzedzając wielu popularnych pisarzy rosyjskich. *Trylogia* jest wznawiana corocznie, niezależnie od reedycji *Dzieł wybranych* i dwukrotnej edycji (w różnych wydawnictwach) *Dzieł zebranych*. Z innych naszych pisarzy następny pod względem popularności jest tu aktualnie S. Lem, lecz zajmuje odległą pozycję na listach najpoczytniejszych autorów²⁸.

Quo vadis? zaś lokuje się wśród dzieł Sienkiewicza w Rosji zdecydowanie najwyżej – wydawane trzydzieści trzy razy w kilku

²⁸ [mz], *Mieszanka firmowa*, „Przekrój” 1993, nr 30 (2509), s. 17.

różnych przekładach W. M. Ławrowa, F. W. Dombrowskiego, N. I. Pierełygina, J. Tropowski'ą. Popularność powieści zaświadczały także liczne – nie zawsze jednak udane – przeróbki sceniczne²⁹. Jak podaje na podstawie analizy wzmianek w prasie H. Cybienko³⁰, sceniczną wersję utworu wystawiono na początku stulecia w Petersburgu i Moskwie (pod tytułem *Nowy świat*), a także w innych odległych miejscach, jak Kazań, Saratow, Tyflis (Tbilisi), Armawir czy Tomsk. W roku 1898 petersburskie pismo „Wsiemirnaja Illiustracyja” ogłosiło poświęcone Sienkiewiczowi a inspirowane lekturą *Quo vadis?* opowiadanie N. I. Filimonowa pt. *Zaparcie się Piotra (Otriczenije Pietra)*, kilka lat później, w 1903 r., inne petersburskie pismo „Siewier” zamieściło (nr 7) wiersz A. Chodyriewej *Petroniusz i Eunice*, a tłumacz L. P. Daniłow tak kończył swój wiersz dedykowany polskiemu pisarzowi:

Czest' tiebie, Polak wielikij,
Gienjalnyj Sławianin!³¹

Talent pisarza uznała także krytyka. Najwięcej publikacji zgromadziła nowelistyka, ale zaraz po niej *Quo vadis?*, przed *Rodziną Połanieckich* i *Trylogią*. Wspominał A. J. Redko w artykule z roku 1916, że podczas pobytu we Włoszech, w jednej z księgarni mediolańskich dostrzegł reklamę rekomendującą czytelnikom włoskim równocześnie utwory Lwa Tołstoja i *Quo vadis?* Sienkiewicza.

²⁹ Por. m.in. J. Orłowski, „*Od mroku do światła*”, *Świat pogański i chrześcijański w rosyjskich przeróbkach „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, Zamość 1992, s. 97–106.

³⁰ H. Cybienko, *Sienkiewicz w Rosji*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 341 i n. Por. także Z. Barański, *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 1962.

³¹ H. Sienkiewicz, *Na pole sławy*, Moskwa 1906. Por. także D. Prokofiewa, *Z zagadnień popularyzacji twórczości Henryka Sienkiewicza w Rosji*, „*Slavia Orientalis*” 1962, nr 1, s. 39–48.

Było to radosne wzruszenie – konstatawał – ujrzenie w osobach Tołstoja i Sienkiewicza dwóch potoków słowiańskich, które wpadają do wspólnego niewyczerpanego morza kultury ludzkiej. I to właśnie w ciągu dziesiątków lat określało stosunek czytelników rosyjskich do Sienkiewicza³². Dumy wszystkich literatur słowiańskich, własności całej kultury światowej.

„Mnohými generacemi milovaný” (określenie Marie Šoutovej³³) jest także Sienkiewicz w Czechach. Można nawet zaryzykować opinię, iż jego powieści historyczne stały się integralną częścią czeskiej kultury narodowej, co w pierwszym rzędzie poświadczają liczne tłumaczenia i wydania dzieł (por. m.in. *D* 59, s. 30–51). O Sienkiewiczu pisali znakomici czescy slawiści-poloniści, jak Karel Krejčí, Jiří Krystýnek, Jarmil Pelikán, Jiří Bečka czy Jan Korzeny³⁴; po dziś dzień obecny jest polski pisarz w czeskich słownikach i encyklopediach, w których również wspomina się o *Quo vadis?* – „světoznámém románu”.

Nie zawsze jednak dominował tu ton apologetyczny. Wcześniej twórcy czeskiej krytyki modernistycznej, mając swój określony ideał literatury pięknej, Sienkiewicza i jego powieści historycznej (*en bloc*, jako literackiego *genre'u*) nie zaakceptowali. Wzorów ich teoriom dostarczała ówczesna powieść francuska i rosyjska. Przy czym zaznaczyć trzeba, iż nie podejmowano się próby konkretniejszej krytyki, lecz po prostu pisarza ignorowano lub odnoszono się doń z dezaprobatą³⁵.

Dziś zresztą także dość często jeszcze – choć *à rebour* – oceniany jest Sienkiewicz – brat Słowianin – według standardowych superlatywnych epitetów i umieszczany w szeregu takich pisarzy, jak Ibsen, Zola, Tołstoj, z którym tworzy i tu parę „gwiazd sło-

³² A. J. Redko, *Gienrik Sienkiewicz*, „Russkije Zamietki” 1916, nr 11, s. 303. Cyt. za H. Cybienko.

³³ M. Šoutova [oprac.], *Polská krasná literatura v českých překladech (1945–1979). Bibliografie s úvodni studii*, Praha 1982, s. 18.

³⁴ Por. J. Śliziński, *Henryk Sienkiewicz a Czechy*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludowski, Lublin 1991, s. 236 i n.

³⁵ Por. L. Lantová, *Hledání hodnot*, Praha 1969.

wiańskich”, dokumentujących „rozmach światowy słowiańskiego ducha”. Toteż, konstatuje współczesny badacz recepcji Sienkiewicza w Czechach R. Krasnický, mimo tylu prac o pisarzu nadal jeszcze „polonistyka czeska ma przed sobą poważne zadanie wydania obiektywnego i kompetentnego osądu fenomenowi Sienkiewiczowskiemu”³⁶. Dodajmy – nie tylko czeska.

Wracając zaś do *Quo vadis?* – była ona i tu najczęściej wydaną dla młodzieży i dorosłych powieścią pisarza. Już w roku 1896 drukowało wyjątki w czeskim przekładzie pismo „Čas”, w sumie miała kilkadziesiąt wydań (do wybuchu drugiej wojny – osiemnaście) i sześć tłumaczeń³⁷. Pierwszy słowacki przekład *Quo vadis?* z końca stulecia, autorstwa A. Panco, ukazał się w Ameryce w wersji skróconej pt. *Svätý Peter w Rimie* i miał tam, a także w Słowacji, kilka wydań. Późniejsze pełne wydanie tłumaczył Ondrej Halaša, a korygował je wybitny poeta słowacki Svetozár Hurban Vajanský. W dwudziestoleciu międzywojennym znajduje swe miejsce w dwu zbiorowych wydaniach pism, tłumaczonych z niezwykłą dbałością przez Wacława Kredbę.

W roku 1935 z okazji międzynarodowego zjazdu katolików wystawiono *Quo vadis?* na scenie w Pradze, która zresztą znała już muzyczne przekłady tej powieści, tj. operę i oratorium. Ale i wcześniej była tak dobrze znana, iż nieprzypadkowo w roku 1924 przy uroczystościach związanych z przewiezieniem zwłok Sienkiewicza do Polski przez Czechy i Pragę prezydent T. Masaryk – historyk, filozof i socjolog – złożył na trumnie wieniec w imieniu swego narodu z napisem „Autorowi *Quo vadis?*”³⁸.

Wśród tłumaczy *Quo vadis?* na język czeski byli wybitni znawcy polskiej kultury literackiej, jak Jan J. Langner, Jaroslav Rozvoda, A. Schwab-Polabsky, B. Prusik i V. Černý. Powojenne tłumaczenie

³⁶ R. Krasnický, *Henryk Sienkiewicz i czeska krytyka literacka*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 263, 266.

³⁷ J. Krejčí, *Recepcja Sienkiewicza wśród Czechów i Słowaków*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*; J. Śliziński, *Henryk Sienkiewicz...*

³⁸ Por. J. C z e m p i ń s k i, *Na ojczyzny łono*, Warszawa 1927.

J. Janoucha i E. Sojki poprzedził komentarzem do tekstu K. Krejči, czołowy czeski slawista, profesor Uniwersytetu Karola w Pradze. *Notabene* z powodu zagęszczonej atmosfery dogmatyzmu dopiero w roku 1958 wróciła powieść do rąk czeskich i słowackich czytelników jako tom dziewiąty zbiorowej edycji dzieł; wznawiana potem wielokrotnie osiągnęła rekordowy łączny nakład dwustu piętnastu tysięcy egzemplarzy, z czego jedno tylko wydanie w „Odeonie” z roku 1969 liczyło sto czterdzieści tysięcy. W latach 1983–1984 wznowiła powieść – prócz „Odeonu” – inna równie renomowana oficyna „Vyšehrad”³⁹.

Do literatury serbskiej i chorwackiej Sienkiewicz wszedł niezbyt wcześnie, ale za to – jak pisze Djorđe Živanović – „od razu głównymi drzwiami”⁴⁰, jako głośny i uznany pisarz, nie tylko popularny, ale także sławny. Pierwszy pełny przekład *Quo vadis?* drukowany był w odcinkach w belgradzkim piśmie „Novo Vreme” w latach 1910–1911, a do popularyzacji w znacznym stopniu przyczynił się chorwacki poeta i publicysta August Harambašić (1861–1911), tłumacz z wielu języków słowiańskich, w tym także z polskiego. Wcześniej fragmenty powieści zamieszczone zostały – obok *Listów z podróży*, *Tej trzeciej*, fragmentów *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich* – w „nieprześcignionej antologii” *Primeri književnoga jezika poljskoga* (1902) Radovana Košuticia (1866–1949), wykładowcy w Katedrze Języków i Literatur Słowiańskich w ówczesnej belgradzkiej Wielkiej Szkole (dziś Uniwersytet Belgradzki), wybitnego polonofila studiującego ongi na polskich uniwersytetach w Krakowie i Lwowie, twórcy nowoczesnej szkoły tłumaczy z języków słowiańskich. Z tej szkoły wyszedł największy popularyzator Sienkiewicza w literaturach serbskiej i chorwackiej – Lazar Knežević (1876–1934), kolejny tłumacz wielkiej epiki polskiego pisarza, w tym oczywiście *Quo vadis?* Ponadto przekła-

³⁹ J. O r ł o w s k i, *Twórczość Henryka Sienkiewicza w wydaniach czeskich*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 249.

⁴⁰ D. Z i v a n o v i ć, *Sienkiewicz w literaturach serbskiej i chorwackiej*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 367.

dali tu tę powieść N. Manojlović-Rajko, J. Benešić i D. Živanović, na słoweński zaś Petar Miklavec (Podravski).

Miarą uznania dla uniwersalnych cech pisarstwa Sienkiewicza było wybranie go członkiem-korespondentem przez Serbską Akademię Nauk na początku 1906 r. Dostał tego zaszczytu jako drugi z twórców zagranicznych, po znakomitym kompozytorze czeskim Dwořaku, a przed malarzem rosyjskim Ilją Riepinem i Lwem Tołstojem. Prezesem Serbskiej Akademii Nauk był wówczas znany uczyony i polityk Stojan Novaković, który zgłaszając kandydata miał swój wniosek ograniczyć do motywacji lakonicznej, acz w jego przekonaniu najzupełniej wystarczającej: „sławany pisarz polski”.

Przede wszystkim swej *Powieści z czasów Nerona* zawdzięczał Sienkiewicz sławę także w Bułgarii. Podobnie jak w innych krajach słowiańskich również tu to dzieło pisarza było nie tylko symbolem, a nawet synonimem swego narodu („gdy mówi się u nas o Polsce – konstatował Kujo M. Kujew – wymieniane jest zazwyczaj nazwisko Sienkiewicza i tytuł jego powieści *Quo vadis?*”⁴¹), ale także dumą całej Europy Słowiańskiej. Pisał Iwan Sziszmanow (1862–1928), jeden z najwybitniejszych bułgarskich krytyków, historyków teoretyków literatury, badacz literatury powszechnej, doktor filozofii Uniwersytetu Lipskiego:

Podczas gdy Niemcy mówią: Schiller i Goethe, Francuzi – Corneille i Racine, Włosi – Dante i Petrarca, Anglicy – Shakespeare i Milton, my Słowianie mamy prawo powołać się na swych genialnych dioskurów: Puszkina i Mickiewicza w poezji, Tołstoja i Sienkiewicza w powieści⁴².

⁴¹ K. M. K u j e w, *Twórczość Henryka Sienkiewicza w ocenie bułgarskich historyków literatury oraz krytyków literackich*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 379.

⁴² I. D. S z i s z m a n o w, *Miastoto na H. Sienkiewicz w ewropejskata literatura*, „Listopad” 1924, kn. 3/4, s. 91, ²„Uczilizšten Preglad” 1925, nr 1, 2, 3. Tłum. K. M. K u j e w, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*

Tłumaczono polskiego pisarza od roku 1889 (Christo Kesjakow), *Quo vadis?* zaś ukazało się w 1897 r. w przekładzie nieznanego tłumacza. Silne literackie oddziaływanie Rosji powodowało, iż przejmowano pisarstwo Sienkiewicza głównie tą drogą. Inaczej jednak je recypowano. Dostrzegane tu analogie dziejów polskiego i bułgarskiego narodu – u nas trzech zaborcy – tam niewola turecka – determinowały emocjonalny, mimetyczny odbiór: czytelnicy wzruszali się losami bohaterów i nie tyle odczytywano wartości uniwersalne powieści, ile przesłanie narodowe. Percepcja utrwałała więc „romantyczną koncepcję walki o wolność w charakterystycznym polskim martyrologicznym wydaniu”⁴³; bohaterowie literaccy przekraczali granice fikcji, stawali się realni, weryfikowani byli przez odbiorców według kryterium bliskości psychicznej, dla której alternatywą był dystans. Jeśli już odczytywano archetypicznie uniwersalne przesłanie, to w idei szlachetnego darowania win, wzniesienia się człowieka ponad chęć zemsty.

Bohaterów Sienkiewiczowskich utożsamiali Bułgarzy z postaciami najczęściej czytanego własnego poety i pisarza, propagatora literatur słowiańskich, Iwana Wazowa (1850–1921), którego książka *Pod igoto* przedstawiała dzieje powstania kwietniowego z roku 1876. On też był autorem znanego wiersza pt. *Sienkiewiczowi*, napisanego w kilka lat po śmierci pisarza, już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Oto kilka zeń dystychów, emfaticznych wprawdzie, lecz tak charakterystycznych dla bułgarskiej mutacji sławy autora *Quo vadis?*:

Zmartwychwstała Polska, a Ty zmarłeś,
przyszła wolność, a Ty odszedłeś [...]
Ty żyjesz w pamięci i w sercach,
Nieśmiertelność nie zna śmierci.

⁴³ M. Karabełowa-Panowa, *O recepcji dzieł Henryka Sienkiewicza w Bułgarii (od końca XIX w. po lata trzydzieste XX w.)*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 268.

I nie zna jej ten, którego sławi cały świat,
ten, który dał nam *Quo vadis*?⁴⁴

W krytyce bułgarskiej – początkowo także emocjonalnej, bez akcentu aksjologicznego – naukowe analizy pisarskiego kunsztu Sienkiewicza i próby interpretacji wartościującej podjęli w swych pracach w połowie lat dwudziestych naszego stulecia dwaj wielcy krytycy: wymieniony już Sziszmanow i Bojan Panew (1882–1927), krytyk i historyk literatury, wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie Sofijskim (od 1914 r.), autor m.in. pracy *Sławiński elementi w twórczestwo na Sienkiewicz* (1925). Mimo wielu dalszych badań recepcja Sienkiewicza w Bułgarii dotychczas nie została w sposób kompleksowy zbadana i opracowana.

Po drugiej wojnie światowej – w czasie tryumfu krytyki marksistowskiej w całym bloku państw komunistycznych – zmalało i w Bułgarii zainteresowanie Sienkiewiczem, pojawiały się też niejednokrotnie oceny negatywne jego pisarstwa. Ale nawet wtedy środowisko uniwersyteckie skutecznie optowało za umieszczeniem *Quo vadis?* na listach lektur szkół średnich. Powieść ta weszła także do programu nauczania jako obowiązkowa lektura bułgarskich uniwersytetów i szkół pedagogicznych, „tym samym – stwierdza Raczo Czawdarow – dokonano jej kanonizacji jako superarcydzieła literatury światowej”⁴⁵. Taką rangę przyznały jej najwyższe bułgarskie instytucje życia kulturalnego, a w ciągu kilkudziesięciu lat wyszło kilkanaście wydań o wysokich nakładach.

Niezwykłe interesujący był *casus* recepcji *Quo vadis?* na Węgrzech. W szkołach wyznaniowych i średnich szkołach dla młodzieży prowadzonych przez zakony cystersów, jezuitów czy pijarów stanowiła ona lekturę zaleconą, gorąco przyjmowana była

⁴⁴ Cyt. K. M. K u j e w, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 380.

⁴⁵ R. Czawdarow, *O funkcjonowaniu przekładów dzieł Sienkiewicza w bułgarskim kontekście literackim*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 285.

także przez szerokie rzesze czytelników (26 wydań, tłumaczyli m.in. Zigany i J. Tomacsányi), podczas gdy oficjalna polityka kulturalna Węgierskiej Republiki Rad (1919) umieściła *Quo vadis?* na indeksie.

A jednak i tu także,

w kraju, w którym niemal do pierwszej wojny światowej tylko przypadek, sprzyjająca okoliczność i popularność w literaturze europejskiej decydowały o przekładach z literatury polskiej⁴⁶,

w którym jeszcze na przełomie wieków XIX i XX głoszone hasło „*Slavica non leguntur*”, Sienkiewicz odniósł literacki sukces, podczas gdy Mickiewicza czy Krąszewskiego zaczęto wydawać z półwiecznym opóźnieniem.

Quo vadis? po węgiersku wychodzi już w roku 1899 w wersji odcinkowej w czasopiśmie literackim, a następnie – od 1901 r. – wydawane jest kilkakrotnie na przełomie wieków. W tym też czasie, co wiele wyjaśnia, w parlamencie węgierskim trwała zacięta walka z Kościołem katolickim o status ślubu cywilnego, państwowych ksiąg metrykalnych, równouprawnienie wyznań, zwłaszcza mojżeszowego. Gdy więc z jednej strony na łamach prasy katolickiej ukazywały się pełne zachwyty dla *Quo vadis?* i noweli *Pójdźmy za Nim!* artykuły i recenzje, z inną, negatywną oceną występowali najpoważniejsi krytycy tego okresu, jak Ignotus (Hugo Veigelsberg, 1869–1949), czy twórcy, jak Endre Ady (1877–1919), największy węgierski poeta i publicysta pierwszego dwudziestolecia naszego wieku.

Ignotus, propagujący zachodnie prądy literackie, kwestionował artyzm *Quo vadis?* Pisał, że jest ona

⁴⁶ I. Csapláros, *Sienkiewicz na Węgrzech (Dyskusja, znaczenie, oddziaływanie)*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 397 i *passim*, por. i d e m, *Próba syntezy znajomości Sienkiewicza na Węgrzech*, [w:] *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960; i d e m, *Sienkiewicz na Węgrzech*, „Prace Polonistyczne” 1960, s. 79–112.

słabą książką, a w każdym razie nie jest książką dobrą, nie może bowiem być dobra taka praca, w której autor nie potrafi zrealizować ani tego, czego pragnął, ani tego, co należało zrealizować⁴⁷.

Aby dowieść możliwości ukazania w powieści zwycięstwa chrześcijaństwa nad pogaństwem, należało stworzyć... utopię, nie zaś powieść historyczną. Stąd też niepojęty był – zdaniem Ignotusa – fenomen sławy tej powieści, a winą obarczył on niewybredną publiczność literacką. Endre Ady natomiast, inspirowany francuskim modernizmem reprezentant nowoczesnej liryki węgierskiej, atakował od strony politycznej, i podobnie jak Ignotus wyczytywał z „ducha” kart *Quo vadis?* „bankructwo chrześcijaństwa o przestarzałej formie”. Generalnie zatem *Quo vadis?* oskarżone zostało o nacjonalistyczno-klerykalno-ultramontanistyczną ideologię, jej autor o to, że pisał ją pod dyktando („książkę tę kazali napisać księża i klerykałowie”⁴⁸), a publiczność literacka o to, że czytając ją dowodziła braku artystycznego smaku.

Nastroje wokół powieści ulegają nieznacznym poprawom w okresie międzywojnia; wydawana w krótkich odcinkach czasu aż trzykrotnie (1918, 1921, 1922) zaczyna także oddziaływać na twórców. Powstają inspirowane nią powieści *Nero, krwawy poeta* (1922) Dezsö Kosztolányiego i *Ofiarne kozły cesarza* (Hirnök, 1923–1925) Béli Jánossyego. *Notabene* w porównywalnym czasie powstała jeszcze jedna z tego kręgu powieść, tym razem niemieckiego prozaika Liona Feuchtwangera *Fałszywy Nero* (1936). Zdaniem autora szkicu komparatystycznego László Kalmána Nagya – inspiracje Sienkiewiczowskie nie osłabiają oryginalności dzieł pochodnych od *Quo vadis?* („nie ma na świecie dwóch jednakowych rzeczy”), włączyły je wszystkie razem „we wspólny krwioobieg kultury europejskiej”⁴⁹.

⁴⁷ Tłum. I. Csapláros, *Sienkiewicz na Węgrzech (Dyskusje...)*, s. 400.

⁴⁸ *Ib.*, s. 401.

⁴⁹ L. Kálmán-Nagy, *Polska, niemiecka i węgierska powieść o Neronie*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 171, 177.

W dalszych latach wydań i percepcji *Quo vadis?* na Węgrzech ciekawy jest fakt aktualizowania interpretacji przesłań powieści. Ich sugestywność sprawiała, iż w czasie drugiej wojny światowej odczytywano je jako analogie do losu narodu polskiego, po wojnie zaś, w roku 1946, w setną rocznicę urodzin pisarza, wydało powieść Wydawnictwo Stowarzyszenia Św. Szczepana jako ideologiczny oręż w walce z indoktrynacją; temu też celowi służyły nieliczne wznowienia i tytuł powieści często przywoływany jako zwrot retoryczny w publicystyce węgierskiej. Nie było jednak miejsca dla Sienkiewicza w powojennej oficjalnej węgierskiej polityce wydawniczej. Sytuacja uległa nieznacznej zmianie w latach pięćdziesiątych, również obecnie w planach długich serii wydawniczych teksty polskiego pisarza pojawiają się jednak dość rzadko.

Także i w Niemczech długie i piękne tradycje Sienkiewiczowskich wydań poddawane były co najmniej dwukrotnie próbom meandrów historycznych wynaturzeń – faszyzmu i hitleryzmu. Instrumentalnie też w niektórych odcinkach czasu przebiegał odbiór jego dzieła. Tym niemniej i tu zarejestrowano kilkadziesiąt wydań *Quo vadis?*, tłumaczyli je najwybitniejsi znawcy polskiej kultury, jak J. Praun, E. i R. Ettlinger, R. Löwenfeld, T. Kroczek i Stefania Goldenring, a pierwszy – dziesięciotomowy – wybór dzieł Sienkiewicza ukazał się już w latach 1901–1902⁵⁰. Sięgające połowy wieku XIX zainteresowania polską literaturą – Mickiewiczem, Kraszewskim, później Orzeszkową, Sienkiewiczem, Reymontem i Zapolską trwały bez przeszkód do czasów Republiki Weimarskiej, czyli Rzeszy Niemieckiej, tj. do roku 1919, by następnie ulec faszystowskim hasłom o „braku kultury” wśród narodów słowiańskich.

Do dawnej Sienkiewiczowskiej tradycji nawiązano – aczkolwiek nie bez trudu – dopiero w kilkanaście lat po zakończeniu

⁵⁰ Por. *Lexikon der Weltliteratur*, Leipzig 1965, s. 711; K. A. Kuczyński, *Polnische Literatur in deutscher Übersetzung von den Anfängen bis 1985: eine Bibliographie*, Darmstadt 1987, s. 177–183.

działań drugiej wojny światowej i odniesionym przez aliantów zwycięstwem nad faszyzmem. Wtedy też, gdy wykształciła się nowa polityka kulturalna w zakresie humanistyki, zwłaszcza na terenie Niemiec wschodnich, pierwszymi sygnałami obecności tu polskiej książki były tytuły Kraszewskiego i Sienkiewicza (*Jermoła, Latarnik, Krzyżacy*)⁵¹, a *Quo vadis?* jedną z wcześniej wznowionych powieści, której kolejne wydania niemal natychmiast znikwały z księgarskich półek, choć nakłady nie były małe, łącznie ponad sto tysięcy egzemplarzy, w edycjach Berlin-Union Verlag (1956, ²1957, ³1958, ⁴1967). Wielokrotnie także w latach pięćdziesiątych przedrukowywano fragmenty powieści w pismach (np. „Der Neue Weg”, „Thüringer Tageblatt”). Na ogół – tak pełne wydania, jak i wybory – przyjmowane były przez recenzentów życzliwie. Nieliczne akcenty krytyczne⁵² nie przytłumiły aplauzu dla kunsztu języka Sienkiewicza, kreślonych przezeń obrazów i postaci⁵³, artyzmu ujęć dwóch kultur i wiar w momencie transformacji⁵⁴.

Najwyższym dowodem uznania dla sztuki pisarskiej autora *Quo vadis?* w krajach skandynawskich było przyznanie mu przez Szwedzką Akademię Nauk w grudniu 1905 r. najbardziej prestiżowego wyróżnienia – literackiej Nagrody Nobla. Pisarz był już wtedy w Szwecji znanym i uznanym od kilku lat autorem powieści historycznych. Jego *Ogniem i mieczem* przetłumaczono w roku 1887. *Quo vadis?* zaś wydano w Sztokholmie w 1898 r. (*Frän Neros*

⁵¹ Por. H. K n e i p, *Polnische Literatur in der Bundesrepublik*, [w:] *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945–1985*, Deutsches-Polen Institut, Darmstadt 1988.

⁵² H. W a n d r e y, *Christliches Ethos im historischen Roman*, [w:] *Der Bibliothekar*, Berlin 1957, z. 9, s. 919 i n.

⁵³ Por. „Der Demokrat” 1957 z 23/24 III; „Thüringer Tageblatt” 1957 z 11 IV; „Märkische Union” 1957 z 4 V; „Die Union” 1957 z 10 V; „Die Zeichen der Zeit” 1959, z. 9; „Der Neue Weg” 1959 z 21/22 III.

⁵⁴ „Thüringer Tageblatt” 1957 z 11 IV. Przypis w A. H e r m a n n, *Recepcja dzieł Sienkiewicza w NRD w latach 1949–1966*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 396.

dagar; dalsze wyd. 1902, 1905, 1921). *Notabene* tu z kolei przyrównywano tę powieść do *Ostatniego Ateńczyka* (*Den siste Atenaren*) Victora Rytberga. Do nielicznych tłumaczy, którzy przekładali na szwedzki z języka oryginału – nie zaś za pośrednictwem angielskiego lub francuskiego – należała Ellen Wester.

Znakomitym krytykiem i wnioskodawcą o nagrodę do Akademii był Alfred Jensen, wielki znawca literatury słowiańskiej w Szwecji przełomu wieków. Jego wcześniejszy sąd, wyrażony na rok przed nagrodą, znamienny był dla tej części nie tylko zresztą szwedzkiej krytyki, która – dostrzegając pokrewieństwo motywów między *Quo vadis?* i innymi dziełami – akcentowała oryginalność ujęć, decydującą o wartości powieści polskiego pisarza:

Sienkiewicz nie należy do pionierów, do prawdziwie oryginalnych poetów, których wkład do literatury światowej jest znaczny lub którzy tworzą „nowe wartości” [...]. Ale jeśli nie był śmiałym inicjatorem nowych myśli lub ideałów piękna, był na pewno wirtuozem, który przez swą niezwykłą kulturę potrafił wykorzystywać poetycko materiały pozostawione przez historię i przyoblec ich piękno w nowe szaty⁵⁵.

Testament Alfreda Bernharda Nobla, spisany w Paryżu 27 XI 1895 r. na rok przed jego śmiercią, stawiał warunek, by „nagroda trafiała do rąk ludzi najbardziej wartościowych”, honorując „korzyści, jakie przysporzyli ludzkości”. Sienkiewicz w 1905 r. był szóstym z kolei laureatem literackiej nagrody. Przed nim otrzymywali ją kolejno: Sully Prudhomme i Frédéric Mistral (Francja), Theodor Mommsen (Niemcy), Martinus Björnson (Norwegia) i José Echegaray (Hiszpania).

Carl David af Wirsén, poeta, sekretarz szwedzkiej Akademii, w mowie wygłoszonej przy wręczaniu nagrody Sienkiewiczowi podkreślał, że cechami charakterystycznymi dzieł polskiego

⁵⁵ „Finsk tidskrift” 1904, t. 57, s. 32. Cyt. i tłum. Nils Åke Nilsson, *Recepcja dzieł Sienkiewicza w Szwecji*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa...*, s. 427. Por. także Z. Folejewski, *Sienkiewicz w Szwecji*, „Svio Polonica”, V 1943.

pisarza – w Szwecji nie kwestionowano jego polskiej tożsamości – są „devoir, patrie, religion” („Svenska Dagbladet” z 11 XII 1905 r.). Jansen zaś uczcił laureata wierszem o incipicie: „Tęsknym westchnieniem szemrzą Wisły brzegi” (w tłum. Wawrzyńca Engström-Benzelstjerna).

Sąd konkursowy pod przewodnictwem hr. C. D. Wirséna rozpatrywał całą twórczość, najdłużej zaś zatrzymał się nad *Potopem* i *Krzyżakami*, te powieści stawiając najwyżej. Podkreślał „wzorową obiektywność” zachowaną „w całej *Trylogii*”, mimo dyskomfortu, jakim było dla Szwedów przyjęcie *Potopu* i tam portretu uwielbianego przez nich monarchy Karola Gustawa. Co do *Quo vadis?* sędziowie zaopiniowali, że jest to

niewątpliwie arcydzieło, które słusznie przetłumaczone zostało na 30 języków; ale powieść ta ma tło ogólnoludzkie, podczas gdy w *Potopie* i *Krzyżakach* jest Sienkiewicz na wskroś narodowym autorem polskim.

Otrzymał więc polski pisarz tę nagrodę, jak podkreślał Wirsén, jako „skromny dar naszego narodu północnego” za całą twórczość, zwłaszcza jednak – wbrew obiegowym opiniom – za „narodowe swe dzieła”⁵⁶.

Notabene jak ważny dla potwierdzenia polskiej tożsamości narodowej był wtedy ten akt „urzędowej konsekracji” polskiego pisarza, niech zaświadcza jeszcze jeden fakt – może wart w tym właśnie miejscu odnotowania, na zasadzie kontrastu. Otóż niewiele wcześniej zjadliwą negacją polskiej kultury i racji stanu spotkać można było nawet w centrum cywilizowanej Europy. Pisał Teodor Wyzewa, właściwie Wyzewski, Polak z pochodzenia, jeden z tłumaczy Sienkiewicza na język francuski, w przedmowie do *Bartka Zwycięzcy* (*L'art contemporain en Pologne*, Paris 1886), relacjonując niejako przeciętną sądów Francuzów:

⁵⁶ J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz...*, s. 255; „Wędrowiec” 1905, nr 52, s. 958. Por. także T. Bujnicki, *Triumf popularności. Sienkiewicz – laureat Nobla*, „Ruch Literacki” 1992, z. 3, s. 173–189.

Mówić o Polsce w Paryżu w 1886 roku naszej ery, to wystawiać się na poważne niebezpieczeństwo, że zyska się miano staroświecczyny i odesłanym zostanie do barykad z 48 roku. Polska wyszła całkowicie z mody [...]. Przyszłość stojąca przed Polską! Ależ Polska nie od dziś jest skończona [...]. Rachunek jej jest zamknięty; wydała kilka pokoleń męczenników, moc pijaków i poetę nazwiskiem Mickiewicz. Niechże nas już nie niepokoją jej widmem! Polacy pozostaną znakomitymi gawędziarzami, bohaterskimi rewolucjonistami [...]. Ale nie są zupełnie artystami, nie będą nimi nigdy [...]. Nie żądamy od nich rzeczy, których nam dać nie mogą [...]. Mamy dosyć innych narodów, nie licząc nas samych, by nam dostarczały arcydzieł⁵⁷.

Również gdy późniejsza sława Sienkiewicza i bestsellerowa pozycja *Quo vadis?* na francuskim rynku wydawniczym łagodziła optykę – choć jej źródła upatrywano w literackiej modzie *à l'antique* – asocjacje podobnego typu w związku z Polską były tak silne (podsycane zresztą perspektywą profitów ze świeżego aliansu „franco-russes”), że 2 IV 1904 r. przyznano mu wprawdzie Legię Honorową (Legion d'Honneur), ale jako powieściopisarzowi rosyjskiemu!⁵⁸

Kiedy więc w grudniu roku 1905 Henryk Sienkiewicz odbierał w Sztokholmie najwyższy literacki certyfikat – Nagrodę Nobla, w swym okolicznościowym przemówieniu zwrócił szczególną uwagę na polityczny jej aspekt. Przyznano ją Polakowi i jego zniewolonej, oficjalnie nie istniejącej ojczyźnie. Dumny więc i szczęśliwy, że zdołał ją wsławić i przypomnieć, stwierdzał:

[...] zaszczyt ten, cenny dla wszystkich, o ileż jeszcze cenniejszym być musi dla syna Polski!... Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysięcznych dowodów, że ona żyje!... Głoszono ją niezdolną do myślenia i pracy, a oto dowód, że działa!... Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać!...

Komuż nie przyjdą na myśl słowa Galileusza: E pur si muove!... skoro uznana jest wobec całego świata potęgą jej pracy, a jedno z jej dzieł uwiecznione.

⁵⁷ Cyt. M. B r a h m e r, *Z dziejów Sienkiewicza w krajach romańskich*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 437.

⁵⁸ J. B. N e v e u x, *Sienkiewicz a Francja*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 459.

Więc za to uwieńczenie – nie mojej osoby, albowiem gleba polska jest żyzna i nie brak pisarzy, którzy mnie przewyższają – ale za to uwieńczenie polskiej pracy i polskiej siły twórczej, wam, panowie członkowie Akademii, którzy jesteście najwyższym wyrazem myśli i uczuć waszego szlachetnego narodu, składam, jako Polak, najszczerze i najgorętsze dzięki⁵⁹.

Tekst przemówienia, przesłany Krechowieckiemu 18 grudnia, już następnego dnia ukazał się w dziennikach warszawskich, krakowskich i lwowskich. Osiągnął pisarz swe zamierzenie. Z dwóch krańców Europy napłynęły zgodne potwierdzenia istnienia Polski. Petersburski „Kraj” podkreślał, że w autorze *Quo vadis?* „geniusz narodu skupia swoje siły” (16 XII 1905), a francuski Akademię Jules Claretie potwierdzał: „W osobie Sienkiewicza odznaczona została Polska, która znów w tak szlachetny i piękny sposób przypomniała światu, że istnieje” (przedruk w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym” z 20 I 1906 r.).

Wyróżnienie Nagrodą Nobla było z pewnością najdonioślejszym faktem w biografii twórczej Sienkiewicza, lecz nie jedynym zaszczytem, jaki go w uznaniu wielkości talentu spotkał. Warto więc w tym miejscu dodać do wcześniej wymienionego orderu francuskiej Legii Honorowej i członkostwa Serbskiej Akademii Nauk kilka innych ważniejszych, równie nobilitujących wyróżnień. Jeszcze w roku 1887 kongres w Madrycie wybrał go – zaocznie po Kraszewskim – honorowym prezesem Stowarzyszenia Międzynarodowo-Literackiego. Na początku grudnia 1896 r. został wybrany członkiem-korespondentem Cesarskiej Akademii Nauk w Petersburgu (członkostwo zwyczajne otrzymał 24 XI 1914 r.). Wybór uzasadniano w „Journal de St. Petersbourg” głęboką psychologicz-

⁵⁹ *W Sztokholmie na uroczystości rozdawnictwa nagród imienia Nobla*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1905, nr 52; [przedruk w:] *Henryk Sienkiewicz. Pisma zapomniane i niewydane*, z polecenia rodziny wydał Ignacy Chrzanowski, Lwów 1922, s. 447–448; też w J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 248–249. Rezonans Nagrody Nobla – por. m.in. „Biesiada Literacka” 1905, t. 2, s. 423; „Kurier Warszawski” 1905, nr 341; „Słowo” 1905, nr 318; „Ziarno” 1905, nr 49–50; „Wędrowiec” 1905, nr 52, s. 958.

ną i historyczną wiedzą autora *Trylogii* i *Quo vadis?* W 1900 jubileuszowym roku obok Verdiego uhonorowany został medalem Franciszka Józefa, najwyższym odznaczeniem, jakim dysponował cesarz Austrii. W tym też roku jednocześnie w jubileusz 500-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego otrzymał tytuł doktora *honoris causa* tej uczelni, a kilka lat wcześniej w roku 1893 także w Krakowie powołano go na członka czynnego Akademii Umiejętności.

W dowód uznania dla *Quo vadis?* zaproponowano Sienkiewiczowi w 1906 r. członkostwo Akademii Arkadyjskiej i przyznano dyplom tej „zabawnej instytucji rzymskiej” (określenie J. Krzyżanowskiego), o wielowiekowej tradycji, do której przyjmowano wybitnych ludzi nauki, artystów, literatów i polityków całego świata, także papieży, a każdemu z nowych członków nadawano „arkadyjskie” imię. Sienkiewicz otrzymał imię Mireo Parrasio.

Te i inne symptomy sympatii, zaszczyty i wyróżnienia potwierdzały międzynarodową sławę i legendę polskiego pisarza i jego dzieła.

* * *

Powodzenie kryje w sobie niebezpieczeństwa. Rezonans im szerszy, tym bywa bardziej powierzchowny. Pisarz znajduje się w sytuacji ucznia czarno-księżnika ze starej ballady: rozpięta siły, nad którymi już nie panuje

– twierdził nie bez racji Lesław Eustachiewicz w opracowaniu *Quo vadis?* dla szkolnej serii Biblioteki Analiz Literackich⁶⁰.

Czy polska, rodzima mutacja sławy *Quo vadis?* była w podobnym stopniu rozległa i – mimo wszystko – choć niezwykle emocjonalna, równie naskórkowa, jak rezonans wśród obcych? Czy swoi docenili – w określeniu Juliusza Kleinera – „najpopularniejszą powieść świata” i jej, w jego mniemaniu, największą wartość:

⁶⁰ L. Eustachiewicz, *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, s. 152.

„wielki triumf w dziedzinie mowy polskiej”⁶¹; mistrzostwo języka, które jakże często ginęło w przekładach, nie zawsze dokonywanych z oryginału? Pełna odpowiedź na te i inne pytania z kręgu polskiej recepcji *Quo vadis?* – acz stanowi interesujące dla badacza wyzwanie i jest potrzebna polskiej nauce o literaturze – nie jest tu możliwa.

Tym bardziej że, jak przekornie, lecz jak najśluszniej zauważyła Janina Kulczycka-Saloni,

każda generacja literacka w Polsce przeprowadza swój rozrachunek z Sienkiewiczem, można by więc pokusić się o skonstruowanie historii literatury polskiej po roku 1863, pomyślanej jako dzieje tych antysienkiewiczowskich zrywów, uzbrajanych w coraz to inny oręż intelektualny, ale zawsze jednakowo bezsilnych⁶².

Pomni tej przestrogi, kierowanej do wszystkich miłośników „łatwego” Sienkiewicza, ograniczmy się zatem do przypomnienia kluczowych faz jego polskiej recepcji, antynomicznie rozpiętej na antypodach „kultu i anatemy”⁶³. „Sienkiewicz wielki czy mały?”⁶⁴ – głęboko polski i uniwersalnie wszechświatowy, czasu swego i wszechczasu, podsuwający krzepiące schematy i wzorce osobowe, wiarygodny historycznie, przepełniony patriotyzmem i doskonały artystycznie czy fałszujący historię narodowy mitotwórca, imitator i upraszczacz?

Generalizując (i też symplifikując), zaryzykować można twierdzenie, że o ile w recepcji światowej podejmowano często pro-

⁶¹ J. Kleiner, *Artyzm Sienkiewicza*, [w:] idem, *Sztychy*, Lwów 1925, s. 159, 171.

⁶² Henryk Sienkiewicz. Materiały zebrała i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1966, s. 81.

⁶³ Z. Falkowski, *Kult i anatema – rzecz o Henryku Sienkiewiczu*, „Tygodnik Powszechny” 1955, nr 1 [przedruk w:] idem, *Przed wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959. Por. także E. Kosowska, *Henryk Sienkiewicz – anse i lansady*, [w:] eadem, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu”...*, Katowice 1990.

⁶⁴ S. Papeé, *Sienkiewicz wielki czy mały?*, Kraków 1948.

blem oryginalności *Quo vadis?*, o tyle w Polsce kwestie idei. Nie zawsze osądy jej ujęcia były dla pisarza satysfakcjonujące.

Pierwsze recenzje *Quo vadis?* pojawiły się tuż po zakończeniu druku w odcinkach i pierwszym oddzielnym nakładzie książkowym Gebethnera i Wolffa. Pisali je znani wówczas twórcy – literaci i krytycy, zamieszczając w najpoważniejszych i najpoczytniejszych periodykach wszystkich zaborów, m.in. Piotr Chmielowski w „Ateneum”, Teodor Jeske-Choiński w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”, Adam Krechowicki w „Gazecie Lwowskiej”, Władysław Bogusławski w „Bibliotece Warszawskiej”, Ignacy Matuszewski w „Przeglądzie Tygodniowym”, Józefat Nowiński w „Głosie”, Lucjan Rydel w „Gazecie Polskiej”, która właśnie 28 lutego druk w odcinkach zakończyła⁶⁵.

Już wtedy jednak spotkać można było nadużycia interpretacyjne. Jeden z czołowych teoretyków prawicowego odłamu PPS Michał Luśnia (Kazimierz Kelles-Krauz) artykuł omawiający *Quo vadis?* w krakowskim piśmie „Naprzód” (nr 1 z 7 I 1897 r.) zatytułował *Powieść rewolucyjna*. Z uwagi na absolutnie po dziś dzień niepowtarzalną kuriozalność owego odczytania powieści, przypomnijmy kilka argumentów na rzecz tezy o *Quo vadis?* jako „przepięknej powieści rewolucyjnej: „wyzysk niewolnej pracy”, „bezczelny ucisk wolnego ducha”, zepsucie i zgnilizna panujących, cierpienie i upodlenie wyzyskiwanych – a przeciw temu rewolucjoniści-chrześcijanie z Piotrem i Pawłem, apostołami wszelkiej wiary i nadziei, przywódcami socjalistycznego ruchu robotniczego starego ducha w nowej naukowej formie⁶⁶. Inna rzecz, że taka wykładnia powieści miała pewne socjo-polityczne uwarunkowania, jeśli zważyć, iż niektóre kręgi partii lewicujących przyznawały

⁶⁵ Analizowano w nich głównie plan historyczny powieści. Por. m.in. P. Chmielowski, *Poganizm i chrześcijaństwo w powieści Sienkiewicza* (1896); Z. Samolewicz, *Tło historyczne w powieści Sienkiewicza „Quo vadis?”* (1896); A. Krechowicki, *O „Quo vadis?” Sienkiewicza* (1896); W. Bogusławski, *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza* (1896); I. Matuszewski, *„Quo vadis?” Studium* (1896), [przedruk w:] *idem, Swoi i obcy*, Warszawa 1897, ²1903.

⁶⁶ Por. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz...*, s. 202.

jej status stymulatora czynu, a sympatię dla *Quo vadis?* deklarowała nawet SDKPiL, o czym – jeszcze pół wieku później, w latach pięćdziesiątych – wspominał m.in. Marian Płochocki, jeden z jej działaczy⁶⁷.

Wcześniej też powstawały pełniejsze studia o Sienkiewiczu, zainicjowane pracami znamienitych krytyków i historyków literatury przełomu XIX i XX w., Stanisława Tarnowskiego (*Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897) i Piotra Chmielowskiego (*Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901), stanowiące zbiory recenzji, szkiców i omówień. W roku śmierci pisarza ogłosił niewielkie, lecz źródłowe studia o jego życiu Stefan Demby, wcześniej wydawca tekstów Sienkiewicza; uwzględniały one bibliografię do 1916 r., przekłady na języki obce do 1905 r., rejestr notatek i artykułów prasowych. Syntetyczne ujęcia wniosły kolejne prace, m.in. K. Wojciechowskiego (*Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1917), S. Lama (*Henryk Sienkiewicz. Cechy i elementy jego twórczości*, Poznań 1924), a także zestawienia artykułów krytycznoliterackich dopełnione w opracowaniu K. Czachowskiego życiorysem, bibliografią i przypisami (*Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931). O pięknie stylu z uznaniem pisali m.in. S. Piolun-Noyszewski (*Henryk Sienkiewicz powieściopisarz i obywatel*, Warszawa 1917) i J. Łoś (*Styl Sienkiewicza*, „Muzeum” 1917, s. 447–450). Osobne, ważne miejsce wśród wybitnych polskich badaczy Sienkiewicza zajął Ignacy Chrzanowski, od początku wieku po schyłek międzywojnia publikujący kolejne artykuły i studia o pisarzu⁶⁸. Z ciekawszych opracowań „powieści z czasów Nerona” przypomnieć warto S. Pilcha *Źródła i czynniki*

⁶⁷ Zob. M. P ł o c h o c k i, *Wspomnienie działacza SDKPiL*, Warszawa 1956, s. 86–87.

⁶⁸ M.in. I. C h r z a n o w s k i, *Kilka uwag o powstaniu pierwszej powieści Sienkiewicza (Na marne)*, [w:] idem, *Okruchy literackie*, Warszawa 1903; idem, *O Sienkiewiczu*, [w:] idem, *Studia i szkice*, t. 2, Kraków 1939. Por. M. Ł o j e k, *Ignacy Chrzanowski jako popularyzator Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Z Sienkiewiczem po Mazowszu. Studia – referaty – materiały*, red. L. L u d o r o w s k i, Płock–Lublin 1990, s. 189–204.

inspirujące „*Quo vadis?*” („*Filomata*” 1931, z. 28, s. 539–547). Wymienione prace przyznawały „chrześcijańskiej powieści” Sienkiewicza rangę jeśli nie arcydzieła, to co najmniej dzieła wybitnego.

Jednocześnie od początku obok sławy szły napaści, spory „o” i „z” Sienkiewiczem, których rejestr i przebieg prześledzić można w wielu opracowaniach, przede wszystkim J. Krzyżanowskiego (*Kalendarz...*).

W skrócie przypomnijmy, iż kilkakrotne, cykliczne ataki zwłaszcza części pisarzy, krytyków, badaczy dziejów Polski i historyków literatury, zainicjowane po edycji *Ogniem i mieczem* przez Prusa, Kaczkowskiego, Świętochowskiego (nb. kolegę Sienkiewicza ze Szkoły Głównej), kontynuowane w początkach XX w. (apogeum międzynarodowej sławy Sienkiewicza) przez Nałkowskiego i Brzozowskiego, a w międzywojniu przez Olgierda Górkę nie były tylko sporem pokoleń, odwiecznym „my i wy”, walką o pryncypia ideowe starszej i młodszej generacji.

„*Sclavus saltans*”, „hańba dla istoty myślącej” – to dyskwalifikacja osoby, nie dzieła. „Filozofia historii Sienkiewicza jest wyrazem, symptomem naszego upadku umysłowego. Jest ona absolutnym zrzeczeniem się myśli wobec dziejów” – to ciąg dalszy głośniejszej repliki Brzozowskiego⁶⁹ na zarzuty „rui i porubstwa” wysunięte przez Sienkiewicza pod adresem młodej literatury.

Jak wiadomo, tą frazą biblijną, odpowiadając na ankietę warszawskiego pisma, autor *Quo vadis?* zanegował na łamach „*Kuriera Teatralnego*” sens artystyczny nadmiernego erotyzmu w dramacie polskim przełomu wieków. Bezpardonowa, zażarta kontr-

⁶⁹ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, Stanisławów 1906, *passim*, [przedruk w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 1936, s. 7–89. Wcześniej ataki autora *Legendy Młodej Polski* drukowane były na łamach warszawskiego „*Głosu*”, por. zwłaszcza: *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „*Głos*” 1903, nr 14–18. Zob. także pamflet W. Nałkowskiego, *Sienkiewicziana*, Kraków 1904.

ofensywa młodych literatów trafnie została określona przez J. Szczublewskiego „antyjubileuszem” 1903 r.

Jubileusz 1900 r. obchodzony był szumnie w 25-lecie pracy twórczej Sienkiewicza i trwał przez cały rok, a dowodów hołdu składanych przez osoby prywatne i instytucje nie sposób tu wymienić. Komitet obchodów zawiązał się już trzy lata wcześniej, na jego czele stanął książę Michał Radziwiłł, pod koniec zaś 1899 r. działał pod patronatem Kazimierza Ruszkiewicza, biskupa-sufragana warszawskiego i zbierał składki na dar od narodu – Oblęgorek⁷⁰.

Komitety jubileuszowe działały nie tylko na terenie polskich zaborów, ale także w skupiskach polonijnych na świecie. W uroczystościach lwowskich, warszawskich i krakowskich jubilat wziął udział osobiście, we Lwowie od Towarzystwa Dziennikarzy Polskich otrzymał złote pióro, warszawskie arystokratki ofiarowały mu pióro zdobne brylantami, krakowskie Koło Artystyczno-Literackie uhonorowało go swym członkostwem, potwierdzonym dyplomem namalowanym przez L. Wyczółkowskiego i wręczonym przez prezesa, Juliana Fałata. Sam Sienkiewicz zaś uczcił ten rok „jubileuszową” powieścią, tj. *Krzyżakami*.

Antyjubileuszowe, rodzime „polskie piekło” rozpętali trzy lata później ci, którzy właśnie byli świeżymi laureatami ufundowanych przez Sienkiewicza nagród: w Konkursie Dramatycznym jego imienia Brzozowski otrzymał jedną z trzech dalszych (po Rittnerze) nagród; Przybyszewski, któremu Sienkiewicz przyznał dla odmiany swe stypendium na okres trzech lat, wypominał mu Oblęgorek, dar narodu za „dostawę na cukry i łakocie” („Głos” 11 IV 1903). Dostało się „pisarzowi zmanierowanemu”, którego „rola w artystycznym i kulturalnym rozwoju Europy jest żadna” także za apologię chrystianizmu w *Quo vadis?*: „wiary w *Quo vadis?* jest tyle, ile prawdy w trzeciorzędnej operze” (Brzozowski). „Za ruję

⁷⁰ Por. W. Trąpczyński, *Dar narodowy dla Sienkiewicza*, „Gazeta Polska” 1900, nr 293, s. 3; L. Ludorowski, *Jubileusz Henryka Sienkiewicza 1900*, Lublin 2001.

i porubstwo, za dwa słowa wypłacił Brzozowski tysiącami słów” drukowanej przez kilka miesięcy rozprawy na łamach warszawskiego tygodnika „Głos” – sumuje J. Szczublewski⁷¹.

W następnym roku dołączył do atakujących Waław Nałkowski swą wydaną na własny koszt broszurą *Sienkiewicziana*. Bezlitośnie i nikczemnie wyszydził w niej ów bojownik z obozu przeciwników Narodowej Demokracji nawet pochodzenie pisarza z wielodzietnej, klerykalno-tradycjonalistycznej rodziny, bezskutecznie – w jego mniemaniu – aspirującej ku arystokratycznej proveniencji, co musiało odbić się na duszy „zakopconej sadzą ojcowskiego komina”. Oskarżał, iż pióro Sienkiewicza („roboty pieczeniarska dla zjednania sobie chlebobawców – arystokracji, plutokracji i kleru”) wzmogło „geszefciarstwo klerykalne”, „rozpanoszenie się najemnictwa literackiego i lokajstwa”.

A konkluzji nie powstydziliby się wojujący z „burżuazyjną nauką” polscy powojenni „marksści”, którzy usunęli na długie lata *Quo vadis?* z programów szkolnych:

Ta sława, gdy mroki reakcji opadną, gdy zaświeci słońce prawdy i sprawiedliwości, ta sława nasza dzisiejsza stanie się wśród ludzkości nowej naszą hańbą, piętnującą nas jako pachółków reakcji⁷².

Kontrapunktem dla tych sądów były opinie o Sienkiewiczu Orzeszkowej, w wielu miejscach krytyczne wprawdzie, lecz w konkluzjach aprobatywne, jak ten znany cytat: „Sypał jak perłami pięknymi słowami polskimi wtedy, gdy dla przyszłości, ba dla życia narodu każde piękne słowo miało nieprzepełoną cenę” (list do A. Drogoszewskiego z 16 IV 1903 r.). Z zachwytem pisał w roku „antyjubileuszu” krytyk i publicysta Antoni Potocki o *Quo vadis?*, w którym „każdy niemal rozdział jest jak kamea rżnięta w rubinie, ametyście lub opalu, a postaci Petroniusza lub Nerona niewiele mają sobie równych w powieści historycznej” (*Szkice*

⁷¹ J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza...*, s. 323.

⁷² Cyt. *ib.*, s. 338–339.

i wrażenia literackie, Lwów 1903, s. 32–33). Po latach Karol Rzykowski przypomniał w *Dziesiątej Muzie* (1924) spostrzeżenie L. Rydla o malarskości *Quo vadis?* – np. wprost wymarzony wydał się do sportretowania czy uwiecznienia kadrem filmowej kamery opis walki Ursusa z turem, gdy nogi sprężonego wysiłkiem mocarza zaryły się głęboko w piasek.

Kolejną falę ocen twórczości Sienkiewicza, głównie *Quo vadis?* i zazwyczaj entuzjastycznych, sprowokował list otwarty pisarza do JCM Wilhelma II, króla pruskiego (*D* 43), wystosowany w 1906 r.⁷³ Z tej okazji wyrazi uznania, portrety, ilustracje do tekstów zamieszczały pisma zagraniczne (m.in. „Le Siècle”, „Petit Journal”, „L’Echo de Paris”, „Temps”), atakowali zaś od nowa ci sami rodzimi zawistnicy o literacką sławę.

Ton ten podtrzymywali kolejno najślawniejsi obecnie polscy twórcy za granicą – pretendent do literackiej Nagrody Nobla i jej laureat: Gombrowicz i Miłosz; po wielokroć zresztą także cytowani w różnych pracach o Sienkiewiczu. Czesław Miłosz określając Sienkiewicza „sztukmistrzem persyflażu”, „mistrzem antytez i antynomii”, jednocześnie sam druzgotał taką persyflażową konkluzją: „Ach, Sienkiewicz jest świetny, wyborny, pyszny, znakomity, zamaszysty! Tak, wszystko to ma prócz wielkości”⁷⁴.

„Geniusz łatwej urody”, „pierwszorzędny pisarz drugorzędny”, „Homer drugiej kategorii”, „Dumas-Ojciec pierwszej klasy” – wtórował Miłoszowi Witold Gombrowicz, antytezą i paradoksem oddając swe ambiwalentne stany, trafnie określone przez L. Ludorowskiego, współczesnego wybitnego sienkiewiczologa, mianem „negatywnej fascynacji”⁷⁵.

⁷³ W bibliofilskiej edycji opartej na rękopisie H. Sienkiewicza przypomniany przez Lecha Ludorowskiego (Lublin 1992).

⁷⁴ C. Miłosz, *Sienkiewicz, Homer i Gnębosz Puczymorda*, [w:] i d e m, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 110.

⁷⁵ L. Ludorowski, *Gombrowicz o Sienkiewiczu*, [w:] *Z Sienkiewiczem po Mazowszu...*, s. 208.

Czytam Sienkiewicza. Dręcząca lektura. Mówimy: to dosyć kiepskie, i czytamy dalej. Powiadamy: ależ to taniocha – i nie możemy się oderwać. Wykrzykujemy: nieznośna opera! i czytamy w dalszym ciągu, urzeczeni.

„Magik”, „uwodziciel”, który „zaszpuntował” naszą wyobraźnię swym światem opowiadanych soczystą, barwną, melodyjną narracją.

Gdyby historia literatury przyjęła jako kryterium wpływ sztuki na ludzi, Sienkiewicz (ten demon, ta katastrofa naszego rozumu, ten szkodnik) powinien by zajmować w niej pięć razy więcej miejsca niż Mickiewicz⁷⁶.

Notabene wyższe jeszcze na rzecz Sienkiewicza proporcje wykazują badania sondażowe czytelnictwa w kraju i na świecie.

Błyskotliwym, lecz uniestwiającym opiniom, budowanym na zasadzie *contradictio in adiecto (in terminis)* przeciwstawić można krąg kultu. Jak słusznie zauważał K. Wyka, apologetci Sienkiewicza zawsze mieli ułatwione zadanie: artyzm bronił się sam, wspomagany „wartościami, do których w potrzebie uciekała się i ucieka przeciętna polska psychika”⁷⁷.

Jakby w odpowiedzi dawnym i współczesnym krytykom Sienkiewicza⁷⁸ tak pięknie swego czasu pisał J. Kleiner o realizacji zamysłu serc krzepienia „pisarza radością darzącego”, „klasyka prozy polskiej”:

Wśród największego nasilenia dążności pozytywistycznych i krakowskiej krytyki ostrej dziejów dawnych – wrócił tryumfalnie, z poszumem skrzydeł husarskich, z dumą chorągwi rozwianych romantyczny stosunek względem przeszłości – wrócił na kartach powieści Henryka Sienkiewicza⁷⁹.

⁷⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 7, Kraków–Wrocław 1988, s. 56, 352, 8.

⁷⁷ K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, „Twórczość” 1946, nr 6.

⁷⁸ Por. A. Chomiuk, *Współcześni powieściopisarze wobec tradycji sienkiewiczowskiej*, [w:] *Z Sienkiewiczem po Mazowszu...*, s. 205–225.

⁷⁹ J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, t. 2 (1831–1918), Wrocław 1960, s. 154, 155, 151.

Powracając zaś do *Quo vadis?* – pośmiertna sława Sienkiewicza jako klasyka prozy polskiej, autora przede wszystkim *Trylogii* i *Krzyżaków*, na plan drugi odsunęła tę powieść. Tym niemniej do roku 1918 legendę *Quo vadis?* jako arcydzieła utrwałała polonistyka szkolna. Powieść ta była nieprzerwanie obecna w programach i podręcznikach dla klas starszych i miała poszerzać wiedzę o kulturze antycznej⁸⁰. (*Notabene* podobnemu kontekstującemu celowi służy jej miejsce we współczesnych programach dla szkół średnich). W zaborze rosyjskim nawet klasom młodszym włączono do czytanek fragmenty *Pochodnie Nerona*, *Chrystus i Święty Piotr*⁸¹.

„Dzieła Sienkiewicza jako lektura szkolna” były ważną lekcją patriotycznych powinności. Konstatował R. Zawiliński, autor artykułu o zacytowanym wyżej tytule:

Ojczyzna – wypełnia wszystkie dzieła Sienkiewicza i to cała od Dniepru po Odrę i od regli tatrzańskich po piaszczyste ławy nadbałtyckie. I to nie tylko ojczyzna realna z przeszłości, ale i ojczyzna wymarzona przez rozbitków i wygnańców, jak w zapamiętaniu się *Latarnika* i w biblijnych słowach pustelnika z Maripozy („Muzeum” 1917, s. 466).

Częścią narodowej tradycji stanie się głośne czytanie dzieł Sienkiewicza w polskich domach, w kręgu rodziny – objaw kultu mowy ojczystej w jej najprzedniejszej formie i brzmieniu. W domowych bibliotekach poczesne miejsce zajmie *Biblia* i *Quo vadis?*

Jednak po roku 1918, już w Polsce niepodległej, zauważalna była tendencja do ograniczania zakresu tekstów pisarza, służących dydaktyce: w literaturze pozytywizmu eksponowano głównie twórczość Prusa, w Młodej Polsce – Żeromskiego i Wyspiań-

⁸⁰ B. Kulka, *Henryk Sienkiewicz w programach i podręcznikach dla szkół średnich przed rokiem 1918*, „Dydaktyka Literatury” 1989, s. 53–84.

⁸¹ B. Chlebowski, *Wychowawcza wartość twórczości Sienkiewicza*, „Wychowanie w Domu i Szkole”, grudzień 1916, s. 167 i n.; J. Zakrzewski, *Sienkiewicz a szkoła*, „Wychowanie w Domu i Szkole”, grudzień 1916, s. 173 i n.

skiego. U schyłku międzywojnia sytuacja uległa zmianie, gdy ministerium Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego objął Wojciech Świątosławski. On to, nie rezygnując z idei wychowania państwowego, połączył je z koncepcją pedagogiki narodowej i wychowaniem katolickim. Przywrócił też mocną, autonomiczną pozycję *Potopu* (kl. IV) i *Quo vadis?* (kl. I) w programach zreformowanych przez Janusza Jędrzejewicza szkół gimnazjalnych.

Podczas drugiej wojny światowej wśród przybieranych z Sienkiewicza harcerskich i partyzanckich pseudonimów nie odnotowano Petroniuszów i Winicjuszów. Nie byli oni bowiem wzorcami bohaterów heroicznych. Tym niemniej żyli w świadomości swych wielbicieli, niezmiennie bowiem Sienkiewicz jest najbardziej poczytnym pisarzem od z górą stu lat i plasuje się na pierwszym miejscu w ankietach czytelniczych. Tak było tuż po wojnie i w latach późniejszych, we wszelkich sondażach, nawet w zakładach karnych⁸². Przed Prusem, Kraszewskim, Żeromskim i Rodziewiczówną. Czy jest to także pozycja *Quo vadis?* Nie, najczęściej bowiem wśród dorosłych są czytane powieści „narodowe”: *Trylogia* i *Krzyżacy*, w grupie młodzieżowej – *W pustyni i w puszczy*, a dalej – *Quo vadis?* Zważywszy jednak, że od niedawna – po długiej nieobecności – poprawia swą statystykę obecnością na listach lektur zalecanych w szkole – jest to pozycja wysoka.

W polskiej krytyce literackiej po drugiej wojnie światowej amplitudę ilości studiów o Sienkiewiczu wyznaczały przede wszystkim daty rocznicowe⁸³. I tak w rok po wyzwoleniu, w dźwigającej się nadal z powojennych gruzów Polsce, uroczyście czczono stulecie urodzin pisarza, poświęcając mu wiele rozpraw

⁸² E. E. W n u k - L i p i ń s c y, *Problematyka kształtowania się potrzeb czytelniczych*, Warszawa 1975; A. Chwastek, *Studia nad czytelnictwem więźniów*, Wrocław 1980; S. Bortnowski, „*Potop*” w szkole. *Odbiór powieści Henryka Sienkiewicza. Wnioski dydaktyczne*, Warszawa 1988.

⁸³ Por. zestawienie A. N o f e r - Ł a d y k o w e j, *Piśmiennictwo o Sienkiewiczu w latach 1945–1966*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa...*, s. 477–534.

i cykli artykułów pomieszczonych w specjalnych numerach pism „Nauka i Sztuka”, „Tygodnik Powszechny” i „Tygodnik Warszawski”; powstawały popularne zarysy nawiązujące do tradycyjnych ujęć, jak A. Chojeckiego *Henryk Sienkiewicz. Życie i dzieła* (Kraków 1946) czy J. Z. Jakubowskiego *Henryk Sienkiewicz* (Warszawa 1946)⁸⁴.

Utrzymane przeważnie w tonie apologetycznym, w polu badawczym na poziomie dzieł wartościowych umieszczały głównie *Trylogię* i *Krzyżaków*, *Quo vadis?* zaś – obok tzw. powieści współczesnych – dzieliła nierzadko kwalifikację „utworów martwych” (np. K. Górski, *Henryk Sienkiewicz*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 19). Tym niemniej i ona miała kilka znaczących omówień krytycznych, m.in. W. Hahna (*Pięćdziesięciolecie „Quo vadis?”*, „Tygodnik Warszawski” 1974, nr 2) i S. Papée („*Quo vadis?*” *po pięćdziesięciu latach*, „*Odrodzenie*” 1946, nr 51/52; *Czy Ursus był Polakiem?*, „*Młoda Rzeczpospolita*” 1946, nr 26; „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1947).

W następnych latach tryumfu w polskiej nauce o literaturze marksowskiej metodologii i jej liderów niewiele i najczęściej źle pisało się o Sienkiewiczu, nie dającym pola łatwego popisu socjogenetycznej interpretacji swych tekstów. Stąd też np. w dwutomowej syntezie *Pozytywizmu* (red. J. Kott, Wrocław 1950–1951) skoncentrowano uwagę na Prusie i Orzeszkowej. *Quo vadis?* w czasach tej indoktrynacji wydawano sporadycznie i w śladowych nakładach.

Paradoksalne jednak, że mimo to właśnie krytycy „marksizujący” często z uznaniem wypowiadali się o mistrzowskiej plastyce i sile sugestii artystycznej w kreowaniu rzecz jasna świata starożytnego⁸⁵, gdy tymczasem – bywało – prasa katolicka (głównie

⁸⁴ Bogatą literaturę zestawiał J. Ziomek w *Bibliografii rocznicy Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 293–300.

⁸⁵ A. S t a w a r, *Głosy do „Quo vadis?”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 2.

paxowski tygodnik „Dziś i Jutro”)⁸⁶ odmawiała większych wartości, zamieszczając m.in. konstatacje typu „żałosna karykatura i rzymskiej starożytności, i pierwotnego chrześcijaństwa, w której miłosne tarapaty matołkowatego Winicjusza spychają na ostatni zgoła plan wielki konflikt dwu idei”⁸⁷. Jednocześnie autor tych stwierdzeń, jak wielu krytyków tego czasu, wysoko ocenił „kapitałne romanse przygodowe” z *Ogniem i mieczem* i *W pustyni i w puszczy* na czele. Uogólniając – krytyka polska jeszcze w latach sześćdziesiątych z dużą rezerwą odnosiła się do *Quo vadis?* i nie zawsze doceniała jej autora⁸⁸.

Z upływem lat zaczęła docierać do krytyki literackiej „sprawa Sienkiewicza”⁸⁹, fenomen pisarza, którego łatwo się czyta, daleko jednak trudniej interpretuje, tak że nie jest nawet możliwa pełna o nim monografia, celowe więc wydają się małe monografie poszczególnych dzieł, faz twórczości, problemów. Sienkiewicz przy bliższym poznaniu okazywał się, jak słusznie zauważył S. Lichański – ferując jednak przy tym dość jednoznaczne i uproszczone opinie – „kimś trudniejszym do zbadania, określenia, zwartościowania niż wielu najbardziej ciemnych wizjonerów”⁹⁰.

Takiego zadania podjął się i w największym stopniu je wykonał wielkiego formatu uczony i najznamienitszy jak dotąd sien-

⁸⁶ K. G ó r s k i, *Henryk Sienkiewicz*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 19; J. M. Ś w i ę c i c k i, *Miłośnicy „głowy najdroższej” w Quo vadis?*, „Przegląd Powszechny” 1948, nr 12; J. D o b r a c z y ń s k i, „*Quo vadis?*” po 50 latach, „Dziś i Jutro” 1949, nr 12 (polemika: S k a r a b e u s z, *Quo vadis, Domine?*, *ib.*, nr 17); W. D o d a, *Quo vadis?*, „Życie i Myśl” 1950, nr 7/8; J. M. S. [Ś w i ę c i c k i], *O zwartościowanie Quo vadis?*, „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 5; *Dyskusja wokół „Quo vadis?”*, „Dziś i Jutro” 1954, nry 33, 37, 39.

⁸⁷ S. L i c h a ń s k i, *Przeciw automatyzacji*, „Dziś i Jutro” 1954, nr 33.

⁸⁸ Por. J. K r z y ż a n o w s k i, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] *idem*, *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu. Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1966, t. 2 (studium i bibliogr.).

⁸⁹ Tytuł artykułu K. W y k i, „Twórczość” 1946, nr 6, s. 84–106, [przedruk w:] *idem*, *Szkice literackie i artystyczne*, t. 1, Kraków 1956, s. 113–140.

⁹⁰ S. L i c h a ń s k i, *O „Trylogii” i Sienkiewiczu*, „Więź” 1965, nr 5, s. 81.

kiewiczolog – Julian Krzyżanowski⁹¹. Polihistor literatury, którego imponujący dorobek (ponad tysiąc dwieście pozycji zestawionych w bibliografii⁹²) objął syntezy dziejów literatury i nauki o literaturze, rozprawy i studia z zakresu literatury staropolskiej, baroku, romantyzmu, pozytywizmu, neoromantyzmu, folklorystyki, paremiologii i komparatystyki, był także twórcą fundamentalnych prac o autorze *Quo vadis?* oraz edytorem jego dzieł i listów.

W tym miejscu przypomnieć więc wypadnie największe dokonania Krzyżanowskiego – sienkiewiczologa, choć są one powszechnie znane i uznane, a i w tej rozprawie w różnych miejscach wielokrotnie przywoływane jako podstawowe kompendia. Przede wszystkim przygotował sześćdziesięciotomową edycję *Dzieł* zebranych pisarza, wydawaną sukcesywnie w latach 1949–1955. Zawierała ona współczesne i historyczne powieści Sienkiewicza (*Quo vadis?* – tomy 20–22), wiersze, dramaty, reportaże, felietony, kroniki, teksty wystąpień, szkice literackie i krytyczne oraz korespondencję (t. 55–56), a zwieńczyły ją bezcenne, pionierskie prace J. Krzyżanowskiego – *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości* (t. 57, 1954 r.; wznowienia w osobnych wydaniach) i także pierwsze na tak wielką skalę trzytomowe zestawienie bibliograficzne (t. 58–60) twórczości pisarza, łącznie z przekładami i piśmiennictwem o nim (*Quo vadis?* dotyczą m.in. w t. 60 pozycje 2807–3080, 3486–3488^b, 3589–3702).

Dopełnieniem edycji pism, podstawowego do dziś warsztatu każdego filologa a zarazem kontynuacją badań nad autorem *Trylogii*, były opracowania monograficzne i zebrane tomy stu-

⁹¹ Por. E. Szonert, *Julian Krzyżanowski – sienkiewiczolog*, [w:] eadem, *Spotkania z Sienkiewiczem. Studia, szkice, sylwetki*, Warszawa 1987, s. 192–225; M. Bokszczanin, *Julian Krzyżanowski – badacz i miłośnik twórczości Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, red. E. Polanowski, Częstochowa 1990, s. 85–96.

⁹² Bibliografię prac J. Krzyżanowskiego za lata 1913–1973 opracowały Z. Świdwińska-Krzyżanowska i M. Bokszczanin w książce *Dzieło Juliana Krzyżanowskiego*, Warszawa 1973.

diów, jak *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy* (Warszawa 1966), *Twórczość Henryka Sienkiewicza* (Warszawa 1970; tu obszerny rozdział o *Quo vadis?*), *Pokłosie Sienkiewiczowskie* (Warszawa 1973; tu „szkice literackie”, jak brzmiał podtytuł; o *Quo vadis?* rozprawa *Najślawniejsza powieść polska* i w dużej mierze studium *Światowa sława Sienkiewicza*), a także ambitna edycja krytyczna zachowanej korespondencji pisarza pt. *Henryk Sienkiewicz. Listy* (redakcja, wstęp, autorstwo 102 biogramów adresatów – J. Krzyżanowski, opracowanie M. Bokszczanin, Warszawa 1977, t. 1, cz. 1 i cz. 2; łącznie od M. Albiński do W. Jabłonowski), a także *Listy* do Jadwigi i Edwarda Janczewskich w opracowaniu M. Bokszczanin (Warszawa 1996, t. 2 cz. 1–3), bezcenne źródło do literackiej i pozaliterackiej biografii wielkiego epika.

Rekapitułując – wielki uczyony zakresem i rezultatami swych badań przyczynił się w znacznym stopniu do zmiany optyki krytyki literackiej w studiach nad Sienkiewiczem, także nad *Quo vadis?* Jak słusznie zauważyła A. Nofer-Ładykowa – *nb.* kontynuująca Krzyżanowskiego prace nad zestawieniem piśmiennictwa o Sienkiewiczzu – zaczęto wreszcie dociekać (nie znaczy, iż rozstrzygać), „na czym właściwie polega owa wielkość – przez nikogo nie kwestionowana, ale wciąż nie wytłumaczona”⁹³. Jednakże studia z tego czasu S. Cata-Mackiewicza, Z. Falkowskiego, T. Jodełki, J. Kulczyckiej-Saloni głównie – jak poprzednio – dotyczyły *Trylogii* i *Krzyżaków*.

Obfity plon apologetycznych przeważnie rozpraw o Sienkiewiczzu pozostawił kolejny jubileusz w roku 1966. Pod patronatem Komitetu Obchodów 120. Rocznicy Urodzin i 50. Rocznicy Śmierci Henryka Sienkiewicza najwybitniejsi krytycy i historycy literatury brali udział w sesjach i publikowali swe referaty, m.in. w sienkiewiczowskim numerze „Przeglądu Humanistycznego” (1967, nr 3). Tu także zamieścił swój tekst *Na rzymskich śladach autora „Quo*

⁹³ A. Nofer-Ładykowa, *Piśmiennictwo o Sienkiewiczzu...*, s. 492.

vadis?" Bronisław Biliński, wykazując inspirujący wpływ realiów Wiecznego Miasta na korespondencję, nowele i oczywiście obie rzymskie powieści. Z ważniejszych przyczynków odnotować jeszcze wypadnie z tegoż roku *Dwie wersje Pieśni Nerona w rękopisie „Quo vadis?”* i *Więzienie Mamertyńskie* Jadwigi Chojko-Boutière („Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3), z pełniejszych opracowań zagranicznych – rosyjską monografię Iwana K. Gorskigo *Istoriczeskij roman Sienkiewicza* (Moskwa 1966), zawierającą wnikliwą ocenę estetyczną największych powieści historycznych: *Trylogii*, *Krzyżaków* i *Quo vadis?*

W tymże jubileuszowym roku z inicjatywy Instytutu Badań Literackich PAN odbyła się międzynarodowa sesja naukowa, z której materiały, zebrane pod red. Anieli Piorunowej i Kazimierza Wyki, wydane zostały dwa lata później w Krakowie w obszernym tomie *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. O *Quo vadis?* w wielu zamieszczonych tam studiach pisano *en passant*, odrębnych jednak temu dziełu nie poświęcono.

Inaczej ukształtowały się proporcje w księdze wydanej przez lubelski UMCS ponad dwadzieścia lat później pod red. Lecha Ludorowskiego, upamiętniającej także międzynarodową sesję, tym razem w 140 rocznicę urodzin i 70. zgonu pisarza. Jej tytuł – *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja* (Lublin 1991), nawiązywał do poprzedniej krakowskiej edycji, a inicjator i organizator „peregrynującej” sesji, następnie zaś redaktor posesyjnego tomu studiów w słowie wstępnym potwierdził celowość zamysłu kontynuacji, z nowszej perspektywy badawczej:

Międzynarodowe spotkanie sienkiewiczologów w maju 1986 roku (obok niezapomnianej sesji przygotowanej przez Instytut Badań Literackich PAN 15–17 listopada 1966 roku) należy do największych imprez naukowych poświęconych dotąd twórcom *Trylogii* w Polsce powojennej (s. 11).

Tu zamieszczonych zostało kilka prac o *Quo vadis?* autorstwa uznanych badaczy literatury, językoznawcy i historyków. Studia T. Bujnickiego („*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obra-*

zach), H. Bursztyńskiej⁹⁴ o statusie Nerona w tej powieści, M. Jankowiaka – o ironicznym tam melodramatyzmie i B. Walczaka – o języku (latynizmach) dopełniały komparatystyczne zestawienie *Polska, niemiecka i węgierska powieść o Neronie* (L. Kalman-Nagy) i refleksje historyków nt. *Rządy Nerona w ujęciu Henryka Sienkiewicza oraz w świetle współczesnych badań naukowych* (T. Łoposzko), a także *Igrzyska gladiatorские w Rzymie i ich obraz w „Quo vadis?”* (D. Słapek).

Na marginesie tej edycji warto przypomnieć, iż wcześniej, w wydaniu *Quo vadis?* z 1982 r., T. Jodełka-Burzecki zestawiał w aneksie (s. 495–559) dawniejsze – od początków wieku – i późniejsze sądy o tej powieści, m.in. W. Bogusławskiego, P. Chmielowskiego, I. Matuszewskiego, S. Tarnowskiego, K. Wojciechowskiego i T. Zielińskiego.

Do poszerzenia stanu badań nad funkcjonowaniem historii w arcy powieściach Sienkiewicza w sposób znaczący przyczynił się Marcei Kosman. Z ogromną wiedzą historyczną i głębokim odczuciem praw dzieła literackiego zajmując „tropił” i rekonstruował ów wybitny współczesny dziejopis losy autentycznych pierwowzorów królów, książąt, herosów, znaczących historycznych postaci w fikcyjnym świecie *Trylogii*, *Krzyżaków* i *Quo vadis?*⁹⁵.

Wśród tych i wielu innych znamienitych badaczy Sienkiewicza, których (i ich dzieł) nie sposób tu wszystkich wymienić, współcześnie najwyższą pozycję swymi pracami – wnikliwymi, konstruowanymi z wysokim kunsztem krytycznym monografiami i studiami – osiągnęli Tadeusz Bujnicki i Lech Ludorowski. Ich

⁹⁴ Autorka książki *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Katowice 1977; tu rozdz. III. *Powieści rzymskie: „Caprea i Roma”, „Rzym za Nerona” a „Quo vadis?”*

⁹⁵ M.in. *Na tropach bohaterów „Trylogii”*, Warszawa 1966, wyd. 4 uzup. Warszawa 1986; *Na tropach bohaterów „Krzyżaków”*, Warszawa 1995; *Na tropach bohaterów „Quo vadis?”*, Warszawa 1998.

zainteresowania badawcze także skupiły się przede wszystkim wokół *Trylogii* i *Krzyżaków*.

Lech Ludorowski, znany i uznany krytyk i teoretyk literatury, badacz o oryginalnym obliczu, sugestywnym stylu i indywidualnej refleksji teoretyczno-metodologicznej, subtelny i wnikliwy interpretator sztuki pisarskiej wielkich twórców XIX i XX w., należy do najwybitniejszych znawców pisarstwa Henryka Sienkiewicza ostatniego półwiecza.

Prace Tadeusza Bujnickiego obejmują różnorodne kręgi, oddając wielość zainteresowań i wszechstronne kompetencje uczonego w zakresie literatury dwóch ostatnich stuleci.

W interesującym nas przedmiocie na uwagę m.in. zasługuje podjęty niegdyś przez T. Bujnickiego problem kwalifikacji *Quo vadis?* w antytetycznych kategoriach: bestseller – arcydzieło – kicz?; pytań, które warto i należy wnieść i rozważyć nie tylko z perspektywy – bezspornego zresztą – stopnia trwałości dzieła. Konkluzje tego studium – choć precyzyjniejsze od wielu innych⁹⁶ – nie były bowiem jednoznaczną opcją wybitnego uczonego w ocenie powieści:

Quo vadis? – wbrew niektórym opiniom – nie stanowi największego twórczego osiągnięcia Sienkiewicza. Niewątpliwie ustępuje ono *Trylogii* pod względem artystycznym, jest także płytsze myślowo niż *Bez dogmatu*. Powieść o czasach Nerona nie zawsze mogła udźwignąć ciężar przedstawionego konfliktu. Dążąc do wielkich i efektownych obrazów, Sienkiewicz wzmacniał je do granicy wytrzymałości [...]. Ale wbrew uproszczeniom tekst *Quo vadis?* broni się przed „śmiercią” artystyczną. Nie tylko zresztą dzięki walorom obrazowania, narracji i stylu. Także dlatego, że wbrew pozorom utwór nie daje rozstrzygnięć tendencyjnych i jednoznacznych⁹⁷.

⁹⁶ Por. ustalenia E. Szonert, *Czy „Quo vadis?” Sienkiewicza jest powieścią żywą?*, [w:] e a d e m, *Spotkania z Sienkiewiczem...*, s. 7–30.

⁹⁷ T. B u j n i c k i, *Bestseller – arcydzieło – kicz? – „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewola-Krzywda, t. 3, Rzeszów 1990, s. 200–201; por. także i d e m, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007.

Czy istotnie „metafizyka hierarchii wartości”⁹⁸ uniemożliwia rozwiązanie tego problemu? W tym miejscu za wcześnie jeszcze na pełniej udokumentowaną odpowiedź, choć długie, wieloaspektowe trwanie dzieła – to jeden z głównych warunków arcydzieła, które powieść spełniła.

Innych dostarczą kolejne rozdziały.

⁹⁸ Określenie H. N o w i k, *W poszukiwaniu ładu aksjologicznego*, „Nad Odrą” 1995, nr 9–10, s. V.

III. W KRĘGU DZIEŁ O EPOCE CEZARÓW

PARALELE, PARANTELE, KONTEKSTY

„W sztuce istnieją rozmaite szkoły i kierunki, ale kto ma swój własny powóz, ten nie jeździ omnibusem”

(D 40, 67)

Każda powieść historyczna, której autor sięga do istniejących źródeł i materiałów, także zbeletryzowanych, nawet jeśli je na swój sposób transformuje i amplifikuje, w sposób nieunikniony naraża się na zarzut zbieżności, analogii, a nawet plagiatu¹.

Jak już nadmieniano w rozdziale poprzednim, zarzuty te nie ominęły i *Quo vadis?*, tym bardziej że autor sięgnął tu po uniwersalny schemat fabularny prześladowań i męczeństwa pierwszych chrześcijan z wątkiem miłości rzymskiego patrycjusza i chrześcijanki. Dodatkowo zarzut ten pogłębiły wspólne temu i innym tekstom o podobnym temacie źródła starożytnych historyków rzymskich Tacyty i Swetoniusza.

Pomówienie o plagiat pojawiło się na przełomie wieków, tj. dokładnie wtedy, gdy powieść odnosiła największe sukcesy wydawnicze, zwłaszcza we Francji i Włoszech. Sformułował je bodaj jako pierwszy Ferdinand Brunetière, wyrażający przy innej

¹ Por. m.in. H. Markiewicz, *Z dziejów plagiatu w Polsce*, [w:] i d e m, *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 105–106.

okazji skądinąd słuszne twierdzenie, iż „ze wszystkich wpływów, działających w historii literatury, najsilniejszy jest wpływ utworu na utwór”. Idąc tropem tej myśli dostrzegaliśmy zbieżność między *Quo vadis?* a *Męczennikami* Chateaubrianda, *Acté* Dumasa-ojca i *Antychrystem* Renana. Prasa włoska dodała kolejny tytuł *Il mondo antico* Agostina della Sala Spada, a już po śmierci autora *Quo vadis?* Léon Daudet dopełnił listę dzieł „ograbionych” przez Sienkiewicza powieściami *Ostatnie dni Pompei* Bulvera Lyttona i *Salambo* Flauberta².

Sienkiewicz za życia sam odpierał te zarzuty, m.in. pisząc w końcu marca 1901 r. do Bronisława Kozakiewicza, francuskiego tłumacza swych dzieł, znany list, opublikowany następnie w wysokonakładowym piśmie „Le Figaro” 7 maja tegoż roku. Oświadczał tam, że nie znał trzech z wymienionych przez Brunetière’a tytułów, *Antychrysta* zaś spożytkował jedynie jako kolejne źródło informacji o epoce.

W oryginalnej wersji francuskiej przedrukował i wykorzystał ów list jako osnowę swej wnikliwej komparatystycznej pracy pt. *Stosunek „Quo vadis?” do literatur romańskich* Alfons Bronarski (Poznań 1926); w późniejszych latach opublikował go i przetłumaczył Julian Krzyżanowski, w zbiorowej edycji dzieł Sienkiewicza (D 54, 166–169). W interesującym nas przedmiocie niezamierzonych i zamierzonych bliskich i odległych analogii autor *Quo vadis?* wyjaśniał:

– A czasem dziwnych dowiaduję się rzeczy. Oto np. Brunetière oświadczył podobno, że *Quo vadis?* jest tylko redukcją z *Les Martyrs* i *Acté* z dodatkiem *Antychrysta* Renana. Otóż powiem Panu ciekawy fakt, a mianowicie, że *Les Martyrs* Chateaubrianda i *Acté* Dumasa nie znam wcale [...]. Inna rzecz co do *Antychrysta*. *Quo vadis?* nie jest ani jego redukcją, ani naśladowaniem, ale *Antychryst* jest kapitalnym dokumentem historycznym i głupi by był każdy powieściopisarz, gdyby pisząc o czasach Nerona nie wyzyskał tego dzieła, tak samo jak Tacyta, Swetoniusza, Diona Cassiusa etc. Zresztą kto się tych rzeczy dotknął, wie, do jakiego stopnia i Renan czerpie z *Annatów* Tacyta.

² L. Daudet, *La révision des succès indus*, „L’Action Française” z 1 IX 1923 r.

Oczywiście pisząc *Quo vadis?* korzystałem z różnych dzieł francuskich, więc i z Beulégo, i z Fustela de Coulanges i z Baudrillarda, i z Boissiera, i Allarda, tak samo, jak korzystałem z niemieckich, angielskich, a przede wszystkim łacińskich. Ale to chyba prawo i moje, i każdego powieściopisarza (*D* 54, 167).

I dalej:

Brunetière zdaje się nie wie, że istnieje cała literatura historyczna i powieściowa o Neronie i to we wszystkich językach europejskich (*ib.*, 168).

Kolejno odniósł się Sienkiewicz do wskazań zależności wobec *Il mondo antico* A. della Sala Spada,

jakiejś powieści włoskiej, której tytuł zapomniałem, dzieła jakiegoś pisarza włoskiego, którego nazwiska nie zachowałem w pamięci, czemu zresztą trudno się dziwić, nikt bowiem nigdy nie mówił ani o książce tej, ani o jej autorze.

Przy tej okazji –

wykryto również podobieństwo między *Quo vadis?* a *Kuszeniem św. Antoniego* Flauberta. Jakże – nie wiem (*ib.*).

Tym bardziej więc nie mógłby dostrzec związku *Quo vadis?* z motywami i wątkami wcześniejszego o lat dwanaście od *Kuszenia św. Antoniego* (1874) tekstu tegoż Flauberta, tj. *Salammbô* (1862), pysznej, pompatycznej i emfatycznej („le goût de l'opéra” – określił Sainte-Beuve) powieści z dziejów Kartaginy po pierwszej wojnie punickiej z tytułową postacią kapłanki bogini Tanit, córką Hamilkara, wodza kartagińskiego.

Wskazał natomiast polski powieściopisarz na rodzime teksty o zbliżonej antycznej tematyce i ujęciach, bardziej jednak na zasadzie sygnału niż potwierdzenia ich inspirującego wpływu, a zatem i podstawy do ewentualnych późniejszych refleksji badawczych w tym kierunku.

Po polsku mamy *Rzym za Nerona* Kraszewskiego, *Caprea i Roma* (z czasów Tyberiusza) tegoż autora i wspaniałego („le superbe” w oryginale – T.Ś.) *Irydiona*

(z czasów Heliogabala) Krasińskiego, dzieło o tyle wyższe od *Męczenników* Chateaubrianda i od *Acté* Dumasa, o ile Krasiński był istotnie większym pisarzem i większym poetą od tych dwu autorów (*ib.*).

U schyłku życia autor *Quo vadis?* dodał jeszcze jedno znamienne wyznanie do genezy swych tekstów i własnej psychologii twórczej:

Jak powstaje pomysł artystyczny, na to trudno jest odpowiedzieć. Może on powstać pod wpływem uczuć i idei osobistych, albo zaobserwowanych w otoczeniu; pod wpływem prądów społecznych, wypadków dziejowych, pod wpływem patriotyzmu i uczuć humanitarnych. Poddaje, a raczej podsuwa go czasem natura i jej zjawiska, a czasem przeczytana książka, widziane obrazy, słowem: wszelkiego rodzaju pobudki działające na wyobraźnię artystyczną i jednocześnie na uczucie (1913; *D* 40, 143).

Konstatacje wtórności tematu, a tym bardziej jego repliki, są antezygą oryginalności, podstawowego kryterium stawianego dziełu wybitnemu; a zatem, choć kwestie zależności *Quo vadis?* od literatur romańskich i rodzimych były już w krytyce rozważane i rozstrzygane na rzecz artyzmu i niepowtarzalności dzieła Sienkiewicza (przede wszystkim przez A. Bronarskiego, a ponad pół wieku później przez L. Eustachiewicza³), należało je podjąć – w uzupełnionym porządku materiału – ze względu na problem identyfikacji i kwalifikacji Sienkiewiczowskiej powieści z czasów Nerona jako arcydzieła literatury światowej.

W odniesieniu do *Quo vadis?* inspiracje mogły bowiem być (jak i wobec wcześniejszej *Trylogii*) co najwyżej „prefabrykatem”. W późniejszych latach historycy literatury niejednokrotnie

³ A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?” do literatur romańskich*, Poznań 1926; L. Eustachiewicz, *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, BAL, tu rozdz. I *Rzym starożytny w tematyce powieści historycznej w. XIX*, s. 5–22; Por. także J. Starnawski, *Do literackiej genezy „Quo vadis?”*, referat, wzmianka w: *Sprawozdanie Koła Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Filologicznego*, „Eos” 1992, t. 80, s. 188.

dowodzili⁴, że trudno mówić o plagiacie, gdy odnaleźć można w zestawianych tekstach zaledwie odległe reminiscencje, determinowane sięganiem po temat (usytuowany zresztą na ogół w odrębnym czasie i przestrzeni), będący wspólną własnością kulturową, nie tylko historii literatury. Współcześnie, z innej już perspektywy badawczej, można by – streszczając myśl Michela Foucaulta o symulacji jako modulacji – dodać za Bogdanem Baranem, iż

wypowiedź jest zawsze indywidualną *enoncé*, choć w przeciwieństwie do materialnie zrealizowanej *enonciation* jest powtarzalna⁵.

* * *

Rozważmy zatem rzecz od nowa, z inną wszakże dominantą, nie tyle zbieżności obrazów, motywów i symboli, ile oryginalności Sienkiewiczowskich ujęć. Z listu do Kozakiewicza wynika kolejno, że *primo*: Sienkiewicz nie znał, a w każdym razie nie wiązał swej powieści z *Acté* Dumasa i *Męczennikami* Chateaubrianda; *secundo*: oburzał się na zestawienia z *Mondo antico*, która to książka swój powrót do czytelniczej świadomości zawdzięczała właśnie sukcesowi *Quo vadis?*; *tertio*: znał i podziwiał Renana, i inaczej, gdyż jako tekst beletrystyczny, wysoko cenił *Ben Hura*, o którym w tymże liście nie wspomina.

Po pierwsze więc z *Acté* i *Męczennikami* wprawdzie łączyły *Quo vadis?* pewne motywy, lecz zupełnie inne były ich ujęcia, a nawet osadzenie w czasie (akcja *Męczenników* rozgrywa się w późniejszych od fabuły *Quo vadis?* czasach Dioklecjana).

Epos *Les Martyrs* (1809), chronologicznie wobec *Quo vadis?* najwcześniejszy, był pomyślany jako dopełnienie *Geniusza*

⁴ Por. A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?”...*; M. Kosko, *La Fortune de „Quo Vadis?” de Sienkiewicz en France*, Paris 1935; Z. Czerny, *Perspectives sur l'originalité de Sienkiewicz dans „Quo vadis?”*, [w:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmér*, Warszawa 1967.

⁵ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 119.

chrześcijaństwa (1802), tj. głównego dzieła François-René Chateaubrianda (1768–1848). Dzieło to, wykładające w czterech częściach dogmat i doktrynę, cuda i stany ludzkiej duszy, piękno liturgii i wielkość instytucji kościelnych, zawierało emfaticzne analizy mistycznego potencjału religijności, tkwiącego w ludzkich sercach. Z tym też tekstem łączą się *Atala* (1801) i *René* (1802), pierwotnie epizody dodane do *Geniusza*, z motywem nawrócenia i akcją poprowadzoną w Luizjanie nad brzegami Missisipi (w *Atali* stary Indianin Szaktas opowiada swe dzieje młodemu Francuzowi Renému, w *René* zaś na odwrót). I na tym chyba też, iż obaj pisarze, tj. i Chateaubriand, i Sienkiewicz przestrzeń amerykańską znali z autopsji, podobieństwa zdają się kończyć.

Tekst *Męczenników* bowiem realizowany był jako epepeja w 24 księgach-pieśniach, stylizowanych na *Odyseję* i *Eneidę*, o dużym nasyceniu elementami nadprzyrodzonej cudowności, ze zmieniającą się przestrzenią (Rzym, Batawia, Egipt, Ziemia Święta) i grą płaszczyzn czasowych. Bohaterem jest Grek Eudor, wywodzący się z chrześcijańskiej rodziny. Akcję wypełniają jego losy, zwieńczone symbolicznymi zaślubinami z Cymodoceją (ochrzczoną swego czasu w wodach Jordanu) przed męczeńską śmiercią na arenie i równie symbolicznym zakończeniem, akcentującym przełomowość historycznej chwili, gdy nad grobem dwojga umęczonych nowy cesarz Konstantyn uznaje chrześcijaństwo za oficjalną religię cesarstwa.

Mimo subtelnych opisów przyrody i wielkich obrazów historycznych (do najlepiej znanych należą opisy Batawii w pieśni VI i epizod z Velledą w IX), Chateaubriand – w ocenie współczesnej – nie potrafił tchnąć w swe dzieło żywej, żarliwej wiary i pozostawił swych bohaterów bez namiętności i bez wyraźnego charakteru, a jego cudowność chrześcijańska pozostała lodowata⁶, choć w swej epoce (preromantyzm francuski) określany był jako „czarodziej”, budząc zachwyt talentem, liryzmem, retoryką i mo-

⁶ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, Warszawa 1963, s. 433.

numentalizmem stylistycznym. W istocie więc trudno dostrzec analogie z *Quo vadis?* – tym bardziej zamierzone – poza sygnałami przełomowości epoki innych jednak cesarów.

Pod wpływem Chateaubrianda pozostawał Aleksander Guiraud (1788–1847) i jego powieść *Flavien ou de Rome au désert* (*Flawian czyli z Rzymu na pustynię*, 1835), której tytułowy bohater jest arystokratą rzymskim, uwikłanym w związki z cesarową Faustyną i niewolnicą chrześcijańską Neodemią⁷. Przy okazji zestawień *Flawiana* i *Quo vadis?* L. Eustachiewicz konstatuje:

Sienkiewicz słabo orientuje się w historii pierwotnego chrześcijaństwa, unika zatem sytuacji fabularnych, które by to demaskowały. Guiraud wprowadza akcesoria romantyczne, atmosferę misterium, Sienkiewiczowi wystarcza relacja realistyczna, nie naruszająca elementami cudownymi racjonalistycznej wizji świata⁸.

Jak głęboko błędny był to komentarz, wykaże zwłaszcza rozdział *Mit i sacrum*.

O powieści *Acté* (1838) Aleksandra Dumasa-ojca (1803–1870; *nb.* jego autorstwa był także dramat *Caligula*) Bronarski orzeka: „arcydziełem ten pseudo-historyczny romans nie jest”⁹. Perypetie osnute zostały wokół romansowych dziejów Akte, pochodzącej z Koryntu, i Lucjusza, kwaterującego w domu jej ojca młodego Rzymianina, uczestnika i triumfatora igrzysk urządzonych w jej rodzinnym mieście. Gdy oboje rozkochani w sobie opuszczą Korynt i udadzą się do Rzymu, okaże się, że Lucjuszem jest sam cesarz Neron (jak wiadomo, było to jego prawdziwe zresztą imię), co spowoduje wiele powikłań i unieszczęśliwi tytułową bohaterkę, która dalej, zetknąwszy się z Pawłem apostołem, przyjmie chrzest i wiarę chrześcijańską, a przypadek jedynie ocali ją od męczeńskiej śmierci w amfiteatrze.

⁷ Por. paralelę Z. Czernego, *Perspectives sur l'originalité...*

⁸ L. Eustachiewicz, „*Quo vadis?*”..., s. 8.

⁹ A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?”...*, s. 41.

Mogłaby więc zaistnieć podstawa porównań, ale pomijając liczne potknięcia i poważniejsze błędy merytoryczne powieści Dumasa w słabo zresztą zarysowanym jej planie historycznym, których ustrzegł się Sienkiewicz, rzetelnie przestudiowawszy źródła do epoki – trudno przecież nie dostrzec, iż pierwszoplanowa i tytułowa Dumasowska Akte – w *Quo vadis?*, odsunięta przez i od cesarza, ma do spełnienia zupełnie inną funkcję w drugim planie powieści: powierniczki i przewodniczki Ligii, przywiezionej na dwór Nerona. Podobne w obu powieściach, z tych samych antycznych źródeł wywodzące się odcinki fabuły, jak pożar Rzymu, pochodnie Nerona, epizodyczne u Dumasa, a rozbudowane u Sienkiewicza igrzyska z udziałem chrześcijan na arenie czy wreszcie śmierć Nerona, w *Quo vadis?* konstruowane są z ogromnym ładunkiem dramatyzmu, przekonują prawdą psychologiczną, oddziałują plastyką opisów sytuacji, dynamiką, a nawet metryką narracji, których to determinantów artystycznego poziomu nie osiąga powieść Dumasa.

Niech mi wolno będzie – dla przykładu – przytoczyć tu fragment zestawienia, dokonanego wprawdzie przez Bronarskiego, lecz dopełnionego szerszym odcinkiem tekstu i własną interpretacją. Porównanie tekstów obejmuje zmagania na arenie herosów obu powieści: Sylasa walczącego w obronie Akte (Dumas) i Ursusa ocalającego Ligię (kulminacyjna scena *Quo vadis?*).

[...] mais Silas veillait sur elle [Acté – T.Ś.]: ce fut lui à son tour qui s'élança vers le taureau et taureau qui sembla le fuir¹⁰.

Gdy więc u Dumasa wydłużające frazę powtórzenia, rozluźniony rytm narracji, nie oddają dramatyzmu zdarzenia, u Sienkiewicza determinacja siłacza sięga zenitu mobilizacji sił, a dramaturgia i dynamika sytuacji oddane zostały m.in. rytmem, cezurą, migawkowymi ujęciami, zestrojem akcentów, a nawet samogłoskami, zapierających dech (ooooyioo).

¹⁰ *Ib.*, s. 49.

Oto pokorny i gotowy na śmierć Lig ujrzawszy swą królową na rogach dzikiej bestii, zerwał się jakby sparzony żywym ogniem i pochyliwszy grzbiet, począł biec pod kątem ku rozszalałemu zwierzęciu. Ze wszystkich piersi wyrwał się krótki okrzyk zdumienia, po którym uczyniła się głucha cisza. Lig dopadł tymczasem w gnieniu oka rozhukanego byka i chwycił go za rogi.

Następują crescendo i deminuenda.

Wszystkie piersi przestały oddychać. W amfiteatrze można było usłyszeć przelatującą muchę. Ludzie nie chcieli wierzyć własnym oczom. Jak Rzym Rzymem nie widziano nic podobnego. Lig trzymał dzikie zwierzę za rogi. Stopy jego zaryły się wyżej kostek w piasek, grzbiet wygiął mu się jak łuk napięty, głowa schowała między barki, na ramionach mięśnie wystąpiły tak, iż skóra niemal pękała pod ich parciem, lecz osadził byka na miejscu (t. 3, r. 23).

Dalej onomatopeje oddają zmagania człowieka i zwierzęcia: jęk, długi bolesny ryk tura, trzask łamanych kości; barwami i liniami znaczony wysiłek Liga, purpurowa twarz, napięty w łuku do granic wytrzymałości kręgosłup. I zwycięstwo – zwieńczone rozluźnioną frazą z wielokrotną, pełnobraźniącą, katartyczną samogłoską „a”: „A amfiteatr oszalał”.

Sporo powierzchownych zbieżności dostrzec można natomiast między *Quo vadis?* a niezbyt znaną dwutomową powieścią *Mondo antico* (1877–1878) Agostino della Sala Spada, zmarłym w rok po Sienkiewiczu mało popularnym autorze włoskim. Ta – według słów autora *Quo vadis?* – „jakaś powieść włoska”, od której zdecydowanie się odcinał, w istocie swój powrót do świadomości czytelniczej nie bez powodu zawdzięczać mogła polskiemu twórcy. Miejsc wspólnych w potencjale fabularnym obu powieści było wiele, toteż i Bronarski najbardziej szczegółową analizę porównawczą konstruuje właśnie w tym wypadku, choć zbieżności były tu nieuniknione – ten sam czas i te same źródła jako materiałowa podstawa wybranych zdarzeń. Ale znów na tym podobieństwa kończyły się, gdyż sposoby konstruowania zbliżonych odcinków fabuły i poziom literackiego opracowania historycznych materiałów były od siebie bardzo odległe.

Akcja *Mondo antico* toczy się, tak jak w *Quo vadis?*, za panowania Nerona. Jej bohater Opiter pod wpływem miłości do chrześcijanki podobnie jak Winicjusz przebywa długą drogę nawrócenia. Ukochana Opitera – Carite – jest niewolnicą, Ligia – też niezupełnie wolną „alumną”, zakładniczką kraju podbitego; w obu powieściach występuje historyczna postać Aulusa Plaucjusza i jego żony Pomponii Grecyny; w ich domu, usytuowanym jak w *Quo vadis?* w pobliżu Forum Romanum, w końcu zamieszka Carite, podobnie jak Ligia z *Quo vadis?*; warunkiem zaślubienia obu chrześcijańskich dziewcząt będzie chrzest zakochanych młodzieńców. Jest oczywiście także Neron i jego świta, Akte (odmienna niż później u Sienkiewicza), jest pożar Rzymu, choroba i rekonwalescencja młodych bohaterów (choć inna jej przyczyna), prześladowania chrześcijan oskarżonych o podpalenie Rzymu; są katakumby, choć inna ich rola w obu powieściach (w *Mondo antico* – miejsce pochówku, w *Quo vadis?* także miejsce wspólnych modlitw); jest spisek Pizona przeciw cesarzowi; Carite – jak potem Ligia – w więzieniu mamertyńskim; pochodnie Nerona; bunt legii Vindexa. Jest w *Mondo antico* Plaucjusz Lucjusz, jowialny epikurejczyk, drugorzędny w planie akcji, tak odmienny od najciekawszej konstrukcji Sienkiewiczowskiego bohatera – sceptyka i hedonika Petroniusza, którym rozpoczyna się i kończy (w jednym z wielu zakończeń) powieść *Quo vadis?* Odmiennie także konstruowane są zamknięcia fabuł zestawianych powieści: *Mondo antico* nie ocala swych romansowych bohaterów, budując melodramatyczne rozwiązania wątków.

Jest także jeszcze w powieści Sala Spady rozdział *Domine, Quo Vadis?*, nawiązujący do legendy przekazanej przez chrześcijańską tradycję. Ten sam motyw zresztą znalazł się także we wcześniejszych chronologicznie obrazkach J. I. Kraszewskiego *Caprea i Roma* (1859). U Sienkiewicza jednak funkcja tej legendy jest znacznie poważniejsza, jest ona siłą sprawczą, inicjującą proces tworzenia *Quo vadis?*, stanowi metaforyczno-symboliczny klucz do tekstu,

dominantę kompozycyjną, dała tytuł dziełu¹¹, wokół niej wreszcie ześrodkowane zostały przesłania powieści.

Oryginalność Sienkiewicza i z tej próby porównań wychodzi więc zwycięsko. Gdy *Mondo antico* Sala Spady grawituje w kierunku kiczu (banał, trywialność, naiwność) i z perspektywy lat nie wychodzi poza rejestry rodzimej literatury (jeśli – to w kontekście *Quo vadis?*), świat antyczny Sienkiewicza po dziś dzień (już drugie stulecie) nadal jest niekwestionowaną własnością literatury światowej, właśnie ze względu na jakość przetwarzanych, kreowanych na nowo źródeł, którym autor *Quo vadis?* dopisał uniwersalne, humanistyczne przesłanie.

Jak miejsca wspólne *Quo vadis?* i *Mondo antico* miały dowodzić zależności Sienkiewicza od Sala Spady, tak z kolei powieść tego ostatniego od omówionej już wcześniej *Akté* Dumasa i od o cztery lata od niej młodszej powieści angielskiego romantyka lorda Edwarda George'a Bulwera Lyttona (1803–1873) *Ostatnie dni Pompei* (1834), opowiadającej o życiu mieszkańców miasta Wezuwiusza w przededniu jego erupcji w roku 79. Podstawa faktograficzna oparta tu została na źródłowych listach Pliniusza Młodszego i zdecydowała o znacznej wartości kolorytu historycznego odtwarzanej epoki, porównywalnej z *Quo vadis?* czasem akcji i „sygnałami” epoki. W minimalnym jednak stopniu wprowadzała tematykę religijną, tak złożoną i głęboką w powieści Sienkiewicza. Intrygujący natomiast był wątek romansowy, sentymentalny i nieco naiwnie rozwinięty, tym niemniej przyczyniający się w równym stopniu jak oddziałujące na wyobraźnię tło historyczne

¹¹ Bronarski rejestruje istotną różnicę między ujęciami obu autorów a legendą, według której próba opuszczenia Rzymu przez Piotra następuje po jego ucieczce z więzienia mamertyńskiego, podczas gdy u obu zestawianych pisarzy Piotr w tym momencie fabuły nadal porusza się zgodnie z własną wolą. Autor omawianej i cytowanej pracy podaje także źródła legendy: św. Ambroży (*In auxentium oratio*), Grzegorz Wielki (omawiający psalm CIV), Orygenes (*In Johannem*, t. XX), św. Anastazy (*De fuga sua*), akta męczeńskie św. Processusa i Martiniana (*Acta Sanctorum Julii*, t. I). Stosunek „*Quo vadis?*”..., s. 108.

do dużej popularności fresku o Pompejach. Nie tylko zresztą u czytelników, także u widzów kolejnych, aż sześciu filmowych obrazów (1909, 1912, 1913, 1925, 1948 i 1959 r.), na przestrzeni dziejów kina konkurujących dość skutecznie z filmami osnutymi na kanwie *Quo vadis?*

Nie krył natomiast Sienkiewicz swej fascynacji powieścią historyczną *Ben Hur* (wyd. amerykańskie 1880; wyd. londyńskie 1887), najpopularniejszym z dzieł generała i pisarza z Indiany Lewisa (Lwa) Wallace'a (1827–1905). Autor *Quo vadis?* pozostawał pod głębokim wrażeniem zarysowanej w dziele postawy tytułowego bohatera Judy Ben-Hura, prześladowanego przez Rzymian i skazanego na galery wyznawcy Chrystusa, jego działalności wyzwolenczej na terenie Galilei, a także – w nie mniejszym stopniu – zawartej w książce literackiej apologii historyczności Chrystusa oraz wartości wiary chrześcijańskiej na styku judaizmu i kultury rzymskiej. Głębokość pozytywnej reakcji Sienkiewicza na ten temat poświadcza korespondencja pisarza do Mściśława Godlewskiego, któremu, jako redaktorowi „Słowa”¹², tak *Ben Hura* rekomendował:

Powieść jest z czasów Chrystusa, a co więcej, spleciona z Jego dziejami. Co za oryginalność w samym pomysłe! Mimo nastroju religijno-mistycznego a nawet cytat z *Biblii* należy ona do najbardziej zajmujących opowiadań, jakie w ostatnich czasach zdarzyło mi się czytać. Sam początek, kiedy Trzej Królowie: Egipcjanin, Hindus i Grek, spotykają się na pustyni, jest wspaniałym obrazem¹³.

Ben-Hur to syn księcia żydowskiego. Marzy on o wydobyciu Judei spod rzymskiego jarzma i w ciągu dramatycznego toku zdarzeń dochodzi pod koniec książki do przekonania, że zbawca już jest – ale to nie on, tylko Chrystus – i nie miecz, jeno *Ewangelia*.

¹² Mściśław Godlewski objął warszawskie „Słowo” po Sienkiewiczu w roku 1887, pisarz zaś pozostawił sobie nadal redakcję działu felietonu literackiego.

¹³ Znamienne, iż brak tego obrazu w powojennych okrojonych edycjach (np. wyd. 4, Warszawa 1990, Wydawnictwo Pelikan). Pierwsze pełne polskie wydanie *Ben Hura* było zasługą Wydawnictwa Misjonarzy Klaretynów, Warszawa 1996.

W opowiadaniu rzecz dzieje się w Judei, w Rzymie, na morzach i pustyniach. Piszę dlatego o tym obszerniej, żebyście mieli z czego zrobić zapowiedź. Niech Łętowski¹⁴ nie żałuje górnych słów¹⁵.

Oddaje Sienkiewicz *Ben Hura* do tłumaczenia Józefie Krużyńskiej, współpracującej ze „Słowem” przyjaciółce Jadwigi Janczewskiej, a potem, pisząc swoją powieść, podobnie jak Wallace¹⁶ oprze się na przekazach ewangelicznych i ich egzegezie, lecz wykreuje własny, wierny *Biblii*, literacki świat początków ery chrześcijańskiej. Podniesie sztukę tworzenia powieści historycznej na najwyższy poziom. Z tej też perspektywy Sienkiewiczowskiego kunsztu i ewolucji technik powieściowych trudno dziś w całej pełni dzielić entuzjazm autora *Quo vadis?* dla powieści Wallace’a, z tradycyjną XIX-wieczną kategorią narratora wszechwiedzącego, czarno-białymi sylwetkami bohaterów, brakiem językowego ich zróżnicowania, nikłymi zabiegami stylizacyjnymi. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż bardziej z ekranizacji powieści z roku 1959 (trzeciej zresztą z kolei, po wcześniejszych z 1908 i 1927 r.) niż z jej tekstu znane są współczesnym dzieje *Ben Hura*, sfilmowane z wielkim rozmachem i troską o historyczne tło przez Williama Wylera z Charltonem Hestonem w roli głównej.

Niewątpliwie powieść dostarczała ciekawej podstawy dla scenariusza filmowego: wartka akcja, zmiany miejsc (Jerozolima, Rzym, Antiochia, Judea), perypetie głównego bohatera: usynowionego przez Rzymianina potomka księcia Jerozolimy, domnie-manego zamachowca na prokuratora Judei Gratusa i eks-galer-

¹⁴ Julian Łętowski (1857–1897, właśc. Władysław Książek), współpracownik „Słowa”, „Echa” i „Kurieru Warszawskiego”, zamieszczający tam sprawozdania literackie i recenzje teatralne.

¹⁵ *Henryk Sienkiewicz. Listy*, oprac. J. Krzyżanowski i M. Bokszczański, t. 1, cz. 2, Warszawa 1977, s. 52.

¹⁶ Obszerną recenzję-studium powieści L. Wallace’a *Ben-Hur, czyli dni Mesjasza* zamieścił „Przegląd Polski” [Kraków] 1888, z. 260, s. 386–397.

nika, uwikłanego w podwójną intrygę miłosną, zwycięzcy swego śmiertelnego wroga w wyścigu rydwanów, mściciela, nade wszystko zaś bezpośredniego świadka historyczności Jezusa.

Toteż nie mylił się L. Eustachiewicz, gdy – wysoko oceniając wartość powieści Wallace’a na szlaku dziejów motywów i wątków – stwierdzał: „między *Ostatnimi dniami Pompei* a *Quo vadis? Ben Hur* był najważniejszym ogniwem”¹⁷. Najważniejszym – dopełnijmy – ze względu na zawartą tam aksjologię, podniesioną następnie w *Quo vadis?* wobec chronologicznie późniejszych czasów popaschalnej wspólnoty uczniów. Losy Ben Hura bowiem łączą się z dziejami Jezusa z Nazaretu, czyniącego cuda Syna Bożego (w świecie powieściowej fikcji Wallace’a także uzdrawiającego trędowatą matkę i siostrę tytułowego bohatera), Króla Żydowskiego wkraczającego triumfalnie do Jerozolimy na Święto Paschy, Boga-Człowieka zdradzonego i wydanego w Gaju Oliwnym przez Judasza, Zbawiciela osądzonego i umęczonego na Krzyżu.

Tak też o ile nowela Sienkiewicza *Pójdźmy za Nim!*, preludeum *Quo vadis?*, podobnym czasem wydarzeń paschalnych mogłaby stanowić nawiązanie do *Ben Hura*, o tyle powieść *Quo vadis?* byłaby wobec niego w tym sensie kontynuacją, dopisaniem dziejów, które Wallace przerywa na budowie z bogactw syna księcia Jerozolimy podziemnych katakumb w Rzymie.

W najstarszych rzymskich katakumbach św. Kaliksta znajdują się dowody, na co Ben Hur użył swoich wielkich bogactw.

Z grobów tych wyszło chrześcijaństwo, by zastąpić na tronie cesarów...

Oto zakończenie *Ben Hura*. Motyw ten podejmie Sienkiewicz i uczyni świat katakumbowo-chrześcijański najważniejszym planem swej rzymskiej powieści.

¹⁷ L. Eustachiewicz, „*Quo vadis?*...”, s. 13.

* * *

Jak z zestawień wynika, łączyły Sienkiewicza i Wallace'a głębokie studia biblistyczne, poprzedzające powstanie obu powieści. Poważnym do nich impulsem mogły się stać prace historyczne Ernesta Renana (1823–1892). Po wskazaniu zatem głównych tekstów literatury powszechnej przejdźmy do kontekstujących *Quo vadis?* francuskich dzieł historycznych, które ze względu na wysoką wartość literacką włączane są także do historii literatury¹⁸. Przede wszystkim więc – do prac Renana. Kształcił się ów francuski filolog, filozof i historyk aż w trzech seminariach duchownych, by ostatecznie, zniechęcony do stanu, do którego się przygotowywał, wycofać się i obrać niespokojne, niepokorne życie świeckie (prowadził m.in. wykopaliska w Syrii i katedrę języków semickich w Collège de France). W czasie pobytu na Wschodzie rozpoczął *Życiem Jezusa swą Historię początków chrześcijaństwa* (1863–1882), której czwartą częścią jest *Antychryst. Quo vadis?* najczęściej łączono z tym dziełem o nakazanych przez Nerona straszliwych prześladowaniach chrześcijan i zburzeniu Jerozolimy, dotkliwym ciosie zadany judaizmowi.

Ale nie tylko *Antychryst* mógł inspirująco wpłynąć na Sienkiewicza proces tworzenia historii w *Quo vadis?* Mogły także to czynić w znacznym stopniu – czego nie wykazują zestawienia np. Bronarskiego czy Eustachiewicza – inne jeszcze części *Historii...*, jak *Życie Jezusa* (t. 1); *Apostołowie* (t. 2); *Święty Paweł* (t. 3), pogłębiony, subtelny portret apostoła i człowieka, który zerwawszy z judaizmem otworzył Kościół poganom; następnie *Ewangelie i drugie pokolenie chrześcijańskie* (t. 5) o czasie powstawania ewangelii synoptycznych, a także *Marek Aureliusz i koniec świata starożytnego* (t. 7).

Dodać jednak należy, że w przeciwieństwie do osobowości twórczej Sienkiewicza, który swą głęboką, wrażliwą religijność

¹⁸ Por. m.in. G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej...*, *passim*.

(i doskonałą znajomość kanonu wiary) dokumentował całą twórczością, a zwłaszcza *Quo vadis?*, Renan w specyficzny sposób łączył utratę wiary (nie kultu dla religii), zerwanie z Kościołem, z bezgraniczną czcią dla nauki, myśli ludzkiej, apologią wolności człowieka i jego życia duchowego. Uzasadniał tezę o czysto ludzkiej, psychologicznej genezie religii, głosił przekonanie, iż Chrystus był jedynie najdoskonalszym z ludzi.

Nic więc dziwnego, że Sienkiewicz dystansował się krytycznie wobec takiego kierunku filozofii religii, czemu dał wyraz w liście do szwagierki, Jadwigi Janczewskiej, z 6 czerwca 1892 r.:

Czytam, raczej odczytuję z wielkim zajęciem *Vie de Jesus* Renana. Wrażenie jest to, że kto by stracił wiarę, ten by ją mógł odzyskać widząc, jak ten, rozumny zresztą, filister chce, a nie może dostroić się do przedmiotu, który go przewyższa, tak jak Alpy przewyższają jakieś narzędzia geometryczne, którymi się je mierzy (L 311).

Ujęcie Nerona i koncepcja postaci Petroniusza, Antychryst, Bestia, Babilon, Baranek, to tylko niektóre wspólne miejsca u Renana i Sienkiewicza. Trudno jednak na podstawie ich obecności u obu zestawianych autorów orzekać aż o wpływie czy choćby o wyraźnej inspiracji, jeśli obaj – znowu – korzystali z tych samych antycznych źródeł historycznych: Tacyta, Swetoniusza, Diona Kasjusza, a także *Biblii*, którą Renan jako niedoszły duchowny znał z pewnością w sposób doskonały, choć interpretował niezgodnie z nauką Kościoła, Sienkiewicz zaś zawarł w *Quo vadis?* „właściwą katechezę”¹⁹. Nawet takie szczegóły, jak szmaragd czy waza myrreńska (murheńska?) wywodziły się z wspólnego obu auto-

¹⁹ Jan Paweł II, papież-Polak, gdy mu przypomniano o stuleciu *Quo vadis?*, miał powiedzieć: „Oczywiście, przeczytałem *Quo vadis?* i później czytałem na nowo wiele razy zarówno przed, jak po święceniach kapłańskich. Jest to książka, która sprawiła i sprawić będzie wiele dobra. Za dramatyzmem i wciągającą akcją tej powieści historycznej kryje się również właściwa katecheza. Mówią mi, że drukuje się ją na nowo i sprzedaje we wszystkich językach. Cieszę się jako Polak, lecz również jako chrześcijanin”. O. Jan Pach [paulin], „*Quo vadis?*” 100-lecie wydania, „Niedziela” 1996, nr 10, s. 1. Por. motto rozprawy.

rom źródła, jakim była Kaja Pliniusza Starszego *Historia naturalna* (wyd. polskie t. 1–10 w 1845 r.).

Inna rzecz, iż Sienkiewicz mógł przez dzieła Renana pogłębiać ogląd źródeł antycznych i dopiero refleksja, jak obaj je przetworzyli, wniosłaby interesujące *novum* do komparatystycznych badań. Nie jest to jednak celem tego przyczynku do literackiej genezy (i legendy) *Quo vadis?* Jedno jest pewne. Sienkiewicza jakość przetwarzania dostępnych mu materiałów – źródeł i opracowań – dopełniona zabiegami stylizacyjnymi w obrębie świata przedstawionego, przesuwała *Quo vadis?* z kręgu wartości poznawczych w krąg wartości estetycznych.

Ernest Renan, reprezentujący naturalistyczny nurt w badaniach nad historią, był niewątpliwie autorem dzieła najpoważniejszego dla epoki rekonstruowanej przez Sienkiewicza. Ale jego przez dwadzieścia lat w kolejnych tomach wydawana *Historia początków chrześcijaństwa* nie była jedynym opracowaniem z drugiej połowy XIX w., a więc prezentującym współczesny Sienkiewiczowi stan badań, po które sięgnął autor *Quo vadis?* Z wcześniejszych przypomnieć tu warto *La cité antique* (1864) Fustela de Coulanges (1830–1889), dzieło traktujące o ustroju społecznym antycznego Rzymu, prześledzonym *ab urbe condita* do początków chrześcijaństwa, z syntezą czasów Republiki. Podejmowane w nim tematy, jak religia, życie rodzinne, miejsce domowej „familii”, znaczenie ogniska domowego (części *Le feu sacré* i *Le mariage*), kultu larów i penatów, a także wszechstronne i ewolucyjne ujęcia podejmowanych zagadnień, mogły przyczynić się do pogłębienia świadomości Sienkiewicza w tym zakresie. Różnice między Fustelem de Coulanges a Renanem (choć *Życie Jezusa* było wydane niemal w identycznym czasie, jak *Starożytne miasto-państwo*) były jednak dość znaczne i trafnie je wskazał G. Lanson:

Fustel de Coulanges nie szukał w historii nic poza obrazem i wytłumaczeniem minionych epok, Renan zamyka w niej całą doktrynę filozoficzną²⁰.

²⁰ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej...*, s. 574.

Kolejne pozycje, wymieniane za listem autora *Quo vadis?* do Kozakiewicza w różnych opracowaniach jako inspirująca Sienkiewicza biblioteka historyczna, wносиły inne, ciekawe dopełnienia. I tak cykl studiów monograficznych Charlesa-Ernesta Beulé'go (1826–1874) *Le Sang de Germanicus* (1869) o reprezentantach rodu Germanika, w tym cesarów, zawierał usytuowane na tle epoki portrety osób, kreślone na podstawie monet i popiersi. One też mogły mieć wpływ – zauważa Bronarski – na zewnętrzne rysy postaci bohaterów *Quo vadis?*, jak z kolei Renan – dodajmy – dostarczyć mógł dodatkowych inspiracji do portretów wewnętrznych (głównie Nerona).

Sienkiewicz w *Quo vadis?* ukazał wzajemne związki dwóch kultur, pogańskiej i chrześcijańskiej. Elementów do obrazu każdej z nich z osobna (nie zaś do ich relacji) dostarczyć mogły wzajemnie się w tym względzie dopełniające (i wykluczające) prace Henri Baudrillarta (1821–1894) *Histoire du luxe* (1878–1880), cztero-tomowe dzieło profesora Collège de France oraz Paula Allarda (1841–1916), znakomitego historyka pierwszych wieków chrześcijaństwa, pięciotomowe dzieje prześladowań tej religii *Histoire des persécution* (1884–1890).

Z dzieła Baudrillarta szczególnie księgi *Le luxe sous l'Empire romain* i dalej *Le luxe des femmes sous l'Empire* mogły wpłynąć na poszerzenie przestrzeni wyobraźniowej Sienkiewicza. Jest bowiem w tych księgach przepych i wspaniałość dekoratywna rzeźby, architektury domów i wnętrz, mieszkań i ogrodów, szczegółów ornamentacyjnych, strojów, uczt, a nawet orgii („la grande orgie romaine”); słowem – jest dekadenski świat luksusu antyku rzymskiego w całym bogactwie form codziennego życia bogatego patrycjatu i dworu cesarskiego.

Cóż, kiedy zestawiane przez Bronarskiego fragmenty z Baudrillarta i *Quo vadis?* są zupełnie nieporównywalne, nawet w warstwie treści, jeśli np. w opisie uczt u Baudrillarta harfy syryjskie i grające na nich młodzieńki dziewczęta z Azji, tancerki andaluzyjskie i egipskie są tym samym, co u Sienkiewicza syryjskie dziewczęta, cymbały armeńskie czy sistry egipskie. Jak

statyka opisu nie jest tym samym, co dynamika dźwięku narracji („Muzyka zmieniła się w beładny i dziki hałas – dalej Sienkiewicz wymienia wszystkie instrumenty, dające ów efekt kakofonii); jak najstaranniejszy obiektywizm nie da się porównać z ewokowanymi świadomie wrażeniami zmysłowymi („Powietrze przesycone zapachem kwiatów, pełne woni olejków, którymi śliczne pacholeta przez cały czas uczyły skrapiały stopy biesiadników, przesycone szafranem i wyziewami ludzkimi, stało się duszne”), jak orgia wreszcie u Baudrillarta – u Sienkiewicza mimo wszystko nie jest nią, lecz raczej uczta bachiczną (t. 1, r. 7; uczta u Nerona).

Podobnie rzecz się miała z dziełem Allarda. Mógł Sienkiewicz zainteresować się tomem pierwszym jego opracowania *Histoire des persécution* i z historii prześladowań za Nerona, obfitującej w liczne przykłady nawróceń, zaczerpnąć motyw nawrócenia Chilona, który z prześladowcy chrześcijan zmienia się w chrześcijanina, a zatem prześladowanego, lecz to, jak sam pomysł przeobraził się w jedną z najwspanialszych kreacji postaci, pozostanie fenomenem twórcy.

Wieloaspektowość historii religii rzymskiej w okresie Cesarstwa udało się wydobyć Gastonowi Boissierowi (1823–1908), dziś mniej znanemu historykowi i filologowi, także – podobnie jak Baudrillart – profesorowi Collège de France. Jego dzieła *La religion des Romains d'Auguste aux Antonins* (1874) i *La fin du paganisme* (1891) z appendixem *Les Persécutions* podejmowały trudny i złożony problem asymilacji kultur i religii, tak interesująco rozwinięty przez Sienkiewicza w *Quo vadis?* (szerzej o Sienkiewiczowskich ujęciach już w najbliższym rozdziale).

Zainspirować Sienkiewicza mógł także artykuł tegoż historyka, zamieszczony w „Revue des deux mondes” z 15 XI 1874 r. *Un roman de moeurs sous Néron. Le Satiricon de Pétrone* z aprobatywnym portretem Petroniusza, człowieka honoru, artysty i estety, nowożytnego światowca i erudyty, którego Boissier zestawia z wielkimi francuskiego oświeconego Grand Siècle’u – Wielkim Konduszem (Louis II Condé), Charles’em de Saint-Evremondem

czy Jeanem Racinem²¹ i określa go jako „un des leurs”, a jego śmierć, cytując Saint-Evremonda, jako „la plus belle mort de l'antiquité”. Opinie te z pewnością nie były bez znaczenia dla kierunku kreowania tej postaci przez Sienkiewicza.

Wymienione dzieła historyków francuskich stanowiły podstawę współczesnych Sienkiewiczowi opracowań interesującej go epoki. Uzupełniać by je można jeszcze wieloma innymi, a wśród nich pracami uczonych niemieckich L. Friedländera (znanego także jako wydawca *Uczty Trymalchiona*) *Darstellungen aus de Sittengeschichte Roms* (1861, t. 1–4) czy J. Marquardta *Das Privatleben der Römer* (1879–1882, t. 1–2).

Podobnie też z tekstów literatury powszechnej, które z *Quo vadis?* łączyła epoka cesarów, wymienić trzeba przynajmniej jeszcze kilka. Z anglojęzycznych dodać *Rzym i Judeę* (1863) szkockiego powieściopisarza G. J. Whyte-Melville'a i *Ciemność i świt* (1892) F. W. Farrara; przypomnieć austriacki poemat w pięciu pieśniach Roberta Hamerlinga *Ahaswerus w Rzymie* (1866) z czasem akcji zbliżonym do *Quo vadis?*, z zagadkowym widmem starca Ahaswera, Żyda Wiecznego Tułacza z Jerozolimy, tu wcieleniem Kaina, zjawiającym się w momentach przełomu²², z kreacją Nerona antycypującą – zdaniem L. Eustachiewicza – „literackie wzorce *fin de siècle'u*, nadczołowieka i dekadenta”²³.

²¹ Bronarski dodaje jeszcze Voltaire'a, także „wielkiego admiratora Petroniusza”. *Stosunek „Quo vadis?”...*, przyp. s. 85.

²² Według większości wariantów średniowiecznych legend – pokutujący po śmierci Żyd Wielki Tułacz miał być za życia stróżem Piłata lub szewcem, który popędzał Chrystusa niosącego krzyż na Kalwarię. Por. np. ujęcia J. W. Goethe'go (1836) i Eugène Sue (1845).

²³ „Jako koncepcja artystyczna – pisze L. Eustachiewicz dalej – opowieść o Ahaswerze nie łączy się z równoległymi w czasie powieściami o starożytnym Rzymie, lecz jest pierwszym sygnałem metamorfozy tematyki antycznej, jaka dokona się pod koniec w. XIX. Nad apologią chrześcijaństwa zacznie wówczas górować fascynacja estetyczno-filozoficzna”. L. Eustachiewicz, *„Quo vadis?”...*, s. 15–16. Dodajmy, iż Sienkiewicz w *Quo vadis?* zaproponował przesunięcie akcentów w kierunku chrześcijaństwa, z jednoczesną fascynacją antykiem i odczuciem potrzeby przeniesienia w późniejsze wieki jego kultury.

Bliskie *Quo vadis?* czasem powstania były: nowela Anatola France'a *Prokurator Judei* (1892) z „wolteriańskim”, sceptycznym stosunkiem do religii oraz równocześnie z dziełem Sienkiewicza wydana powieść łącząca dekadentyzm z mistyką pt. *Julian Apostata* (1896) rosyjskiego symbolisty Dymitra Mereżkowskiego. Nie mógł jej – co oczywiste – znać Sienkiewicz w porze tworzenia *Quo vadis?*, ale – interesująca konkordancja – sam powziął swego czasu zamiar napisania powieści o tej intrygującej postaci, o tym – w ocenie średniowiecznych kronikarzy „drugim Neronie”, rehabilitowanym dopiero w następnych stuleciach, a kontrowersyjnym do dziś władcy rzymskiego imperium z IV wieku po Chr.

Z nurtu hagiograficzno-martyrologicznego przypomniał Bronarski w związku z *Quo vadis?* opowiadanie *Le Martyre de Saint Saturnin* Fryderyka Soulié'go. Jednakże i ten tekst dał nikłą podstawę porównań – jedynie może postaci o podobnym imieniu, pochlebcy, szpiega i delatora Cilo, który nie przeszedł u Soulié'go tak wiarygodnego procesu ekspiacyjnego, nie wspiął się na takie wyzyny etycznego heroizmu, jak w ujęciu Sienkiewicza Chilo Chilonides.

Porzestańmy jednak na powyższych dopełniających sygnałach, by przejść do kolejnej, końcowej listy parantel *Quo vadis?* – tym razem z wybranymi dziełami literatury polskiej.

* * *

W cytowanym liście do B. Kozakiewicza Sienkiewicz wymienia Kraszewskiego i Krasieńskiego. Najwcześniejszy z wymienionych tam tekstów jest „le superbe *Irydion*”, dramat Zygmunta Krasieńskiego w czterech częściach, z epicznym *Wstępem* i *Dokończeniem*, pisany w latach 1834–1836, wydany bezimiennie w Paryżu w 1836 r. Była to historiozoficzna wizja i synteza zmierzchu starożytnego imperialnego Rzymu i wczesnych dziejów Kościoła katolickiego²⁴.

²⁴ Por. interpretacje: J. Kleiner, *Analiza „Irydiona” jako dzieła sztuki*, [w:] idem, *Studia inedita*, Lublin 1964; M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, [w:] eadem, *Romantyzm*, Warszawa 1969.

Maria Janion tak streszcza problem:

W Wiecznym Mieście Irydion, syn Greka Amfilocha (z Południa) i kapłanki Odyna Grimhildy (z Północy), wychowany przez ojca na mściciela krzywd Grecji i ludów podbitych, spiskuje przeciw Rzymowi, pragnąc doprowadzić do jego obalenia²⁵.

O planie akcji informuje znane i często cytowane zdanie *Wstępu*:

Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzęga, szaleje – bogi i ludzie szaleją.

Jest rok 222, trzeci wiek po Chrystusie, czasy Heliogabala, szczególnie wyraziście symbolizujące kres dawnych wartości; buntują się legie rzymskie w prowincjach północnych, agonii imperium towarzyszy wyrafinowany zbytek, luksus i przepych – a na drugim biegunie nędza pozostałej ludności („Motłoch i cesarz – oto jest Rzym cały”²⁶). Obok pogaństwa, konglomeratu wszystkich religii („Rzym stał się Grecją, Egiptem, Azją Mniejszą, a nie Grecja, Egipt, Azja stały się Rzymem”, przyp. aut., s. 531) – chrześcijaństwo i wiara w paruzję („Męczenników Chrystusa słyszałem śpiewy i modły – Dźwięki te wlatywały z katakumb i szły prosto ku niebu”, *Wstęp*, s. 354), a na czele Heliogabal, władca, który wstąpił na tron mając lat 15 i w wieku lat 18 zginął z rąk pretorian. Zanim został cesarzem, był w Emesie, mieście syryjskim, arcykapłanem Halgah-Baala, czyli Mitry, boga chaldejskiego, w którym skupiły się podania wschodnie i egipskie, czczonego pod postacią czarnego kamienia boga Słońca, skąd imię boga i służącego mu cesarza.

²⁵ M. Janion, *Irydion*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, t. 1, s. 377.

²⁶ Z. Krasieński, *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybór i posłowie M. Bizan, Warszawa 1980, wstęp, s. 352; cytaty pochodzą z tego wydania.

Kraśiński podobnie jak sześćdziesiąt lat później Sienkiewicz podjął więc ten sam motyw ginącego świata. Podobnie też jako syn zniewolonego narodu symboliką *Irydiona*, syna podbitej Hellady, snuł plany unicestwienia ciemnicy („Idź i czyń”, *Dokończenie*, s. 528). Dał własną, jednak odmienną niż następnie Sienkiewicz, wizję epoki przełomu i zmięzchu grecko-rzymskiego antyku i rodzącej się, nowej kultury chrześcijańskiej. Kraśińskiego Rzym imperialny jest odpychający, choć ocena jego dziejowej roli daleka od jednostronności, Sienkiewicza antyk urzeka ciepłem i blaskiem odchodzącej sztuki, piękna, wartości estetycznych. Różni *Irydiona* i *Quo vadis?* także tworzywo (inne rodzaje literackie) i ujęcia: w dramacie Kraśińskiego wizja historiozoficzna, w powieści Sienkiewicza – wizja dwóch kultur i złożony problem dziedzictwa ducha. Łączy motyw opozycji binarnej pogaństwa i chrześcijaństwa („Nazareńczyków” i „Rzymian” w *Irydionie*, „duszy chrześcijańskiej” i „duszy rzymskiej” w *Quo vadis?*), wiara w ostateczny tryumf Boskiej Opatrzności („Pojrzał syn wieków i uradował się w sprawiedliwości zemsty swojej”, s. 522).

Kraśiński, który odebrał staranne wykształcenie klasyczne, rekonstruował Rzym starożytny zgodnie z ówczesną wiedzą i stworzył dzieło wielkie, o randze potwierdzonej wieloma tłumaczeniami. Przed *Quo vadis?* był to jedyny tak znaczny sukces w Europie polskiego utworu o tematyce klasycznej. Inspiracją problematyki *Irydiona* – podobnie jak wykazywano to później w odniesieniu do Sienkiewicza – mógł być Chateaubriand²⁷, który – jak twierdzi Tadeusz Sinko – wpłynął na wybór epoki: czas największego upodlenia Rzymu panowaniem Heliogabala, cezara,

²⁷ Jak z kolei – dodajmy – inspirujący mógłby być Kraśiński – gdyby było to możliwe – wobec *Ben Hura*, niemal identyczny bowiem, jak początkowe zdanie *Wstępu* dramatu Kraśińskiego jest incipit powieści Wallace’a: „Miało się już ku końcowi pogańskiego świata”. I dalej w następnym akapicie: „Rzym, adoptując bogów wszystkich podbijanych przez siebie krajów, z wolna zatracił wiarę we własnych, a roznosząc szeroko po świecie blask swoich orłów, nie umiał uchronić podstaw swego życia wewnętrznego przed rozkładem i zgnilizną” (wyd. 1990, brak nazw. tłum.).

w którym skupiły się wszystkie zbrodnie i wynaturzenia, swego rodzaju historycznego fatum.

Trzeba było, aby wszystkie namiętności i wszystkie zbrodnie zasiadły na tronie – by ludzie zgodzili się umieścić tam religię, która potępiała wszystkie zbrodnie i wszystkie namiętności²⁸

– oto być może przejęte za Chateaubriandem historiozoficzne przesłanie Krasińskiego. Dziedzictwo antyku przejmą chrześcijanie – oto kierunek rytu przejścia wskazany w *Quo vadis?*; warunek Sienkiewicza, by „bazylika Piotra” mogła „dotąd” panować „miastu i światu”.

Quo vadis? to jednak inne, wcześniejsze czasy I wieku po Chr. Z tego też względu najbliższe światu przedstawionemu w dziele Sienkiewicza są powieści rzymskie J. I. Kraszewskiego *Caprea i Roma* (1860) i *Rzym za Nerona* (powst. 1864, wyd. osobne 1866)²⁹. Podobnie jak *Quo vadis?* wyrastały one z zainteresowań twórców różnych zresztą dziedzin sztuki epoką Nerona³⁰ i pierwszymi prześladowaniami chrześcijan. Warto tu nadmienić, że Krasiński, podobnie jak Kraszewski, Sienkiewicz czy wielu innych pisarzy doby porozbiorowej, rzadko sięgał po historyczny

²⁸ T. Sinko, *Antyk trójcy romantycznej*, [w:] idem, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 21.

²⁹ Na płaszczyźnie „wpływologii” zestawień obu powieściopisarzy dokonała w sumiennej pracy Halina Bursztyńska; tekst Kraszewskiego poddał osobnej analizie Tadeusz Bujnicki. H. Bursztyńska, *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Katowice 1977 (tu rozdz. III *Powieści rzymskie „Caprea i Roma”, „Rzym za Nerona” a „Quo vadis?”*, s. 44–59); T. Bujnicki, *Historyczna powieść epistolarna „Rzym za Nerona” Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 1987, z. 3 (162), s. 195–206; por. także T. Ś w i ę t o s ł a w s k a, „Rzym za Nerona” J. I. Kraszewskiego a „Quo vadis?” *H. Sienkiewicza*, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, red. L. L u d o r o w s k i, „Litteraria Lublinensia” [UMCS, Lublin] 1995, t. 10, s. 119–133.

³⁰ Por. m.in. obszernie zestawienie A. Bronarski, *Stosunek „Quo vadis?”...*, s. 7–9.

kostium antyczny jedynie z artystowskich czy filhellenistycznych pobudek. Znamienne bowiem dla całej naszej literatury stało się łączenie natchnień antycznych z tematyką patriotyczną. Oczywiście przyczyny takiego mariażu trafnie ilustrował Tadeusz Sinko:

Gdy Wyspiańskiego Konrad w rozmowie z Maską 19-tą marzy o żniwie w upalny letni dzień, Maska mu przerywa: „nie rozumiem cię... ty przecież mówisz o Polsce! Ty myślisz o Polsce!” Kto wie, czy uwagi Maski nie można by, a raczej nie trzeba by zastosować i do rzymskiej powieści Kraszewskiego, pisanej niejako w wigilię religijno-patriotycznych demonstracji warszawskich. Jak niegdyś Krasiński, pisząc w *Irydionie* o upadku Rzymu pogańskiego, myślał o Rzymie północnym, tak i Kraszewski, kreśląc przelaną miarę nieprawości imperatorów rzymskich, ilustrował nią nieprawość carów, a w uciśnionych niewolnikach, zrównanych przez nową wiarę z panami, widział siłę, zdolną do obalenia potęgi Romy i Rosji. Ostatecznie i Sienkiewicz, wprowadzając w *Quo vadis?* królową ligijską, ocaloną przez Ursusa, myślał o ocaleniu Polski przez siłę ludu. Przecież to taka Sopliców choroba, że im się prócz ojczyzny nic już nie podoba³¹.

Caprea i Roma Kraszewskiego były to, jak brzmiał podtytuł, „obrazy z pierwszego wieku”, o luźnej konstrukcji, na rozbudowanym niemal kronikarsko planie historycznym, w niewielkim stopniu fabularyzowanym. Odtwarzane głównie za Tacytem i Swetoniuszem obejmowały one migawki z życia Tyberiusza na Capri (jego tam wille, *Capreae insulae*), a potem jego następców Kaliguli, Klaudiusza i Nerona w Rzymie. W relacji do interesującej Sienkiewicza epoki Nerona pozostawały „obrazy” pożaru Rzymu, męczeństwa chrześcijan (w tym „żywe pochodnie”), spotkania Piotra z wizją Chrystusa na Via Appia („Domine, quo vadis?”), śmierci apostołów i cesarza. Jednak wydanie tekstu *Caprea i Roma* przyjęte zostało dość chłodno, a swój powrót do czytelnicznej świadomości, podobnie jak kilkanaście lat odeń młodszą powieść *Mondo antico*, zawdzięczało edycji i sukcesowi *Quo vadis?*

³¹ T. Sinko, *Rzymskie powieści Kraszewskiego*, [w:] idem, *Hellada i Roma w Polsce...*, s. 171.

Bo też i zamysł Kraszewskiego dania czytelnikowi aluzyjnych „obrazów historycznych” (jak brzmiał podtytuł kolejnej jego powieści *Rzym za Nerona*) był skromniejszy niż Sienkiewicza i zakładał lokalne oddziaływanie. W części drugiej powieści *Caprea i Roma*, noszącej tytuł *Roma*, taka uwaga pisarza wprowadza czytelnika w moment objęcia rządów przez Nerona:

Sądzę, że z Klaudiusza, z Agrypiny, z tych panowań, co poprzedzają, można się już domyśleć, czym ma być Neronowe, czym sam Nero, przybrane dziecię Klaudiusza, we krwi noszące zadatek okrucieństwa i rozpusty, wychowane na dworze, który zawczasu namiętność obudził i umysł oszalił; spadkobierca Augusta, Tyberiusza, Kaliguli i niedołęznego męża Messaliny i Agryppiny³².

Portret cesarza, przejęty tu także z Tacyty i Swetoniusza, miał sugerować, że nawet po Kaliguli i Klaudiuszu możliwa była dalsza dekadencja moralna. Konsekwentnie także jednoznacznie negatywne, tradycyjne ujęcia dawała następna powieść Kraszewskiego z epoki cesarów – *Rzym za Nerona*:

nie stracone dlań zostały przykłady, które mu dali Tyberiusz, Kaligula, Klaudiusz; skorzystał z nich, przejął od nich wszystko, ale posunął dalej sztukę naigrwania się z ludzi, nad którymi panuje. Sądzi się najmniej być bogiem [...] Dziś cytarzysta, jutro poeta, dalej woźnica cyrkowy, aktor, skoczek, rozpustnik, któremu żadna nie starczy rozwiąłość – nie wie, co począć z życiem i szaleje (s. 130)³³.

Ambitniejszy cel wytyczył sobie Sienkiewicz.

Chcę zrobić rzecz, która by się tak miała do *Pójdźmy za Nim!*³⁴, jak *Ogniem i mieczem do Niewoli tatarskiej*

³² *Ib.*, s. 173–174.

³³ J. I. Kraszewski, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Kraków (1929), wydawn. Towarzystwa Szkoły Ludowej. Cytaty pochodzą z tego wydania.

³⁴ W opowiadaniu *Pójdźmy za Nim!*, napisanym jesienią 1892 r. w Zakopanem przedstawił Sienkiewicz historię nawrócenia patrycjusza rzymskiego Cynny pod wpływem cudu uzdrowienia jego żony Antei. Por. T. Świętosławska, *Quo ego vado. Parabola drogi w noweli i powieści Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Lublin 2007, s. 223–231.

– pisał we wstępie cytowanego już listu z 14 sierpnia 1893 r. do Dionizego Henkiela. Tak też stało, a *Rzym za Nerona* Kraszewskiego pozostał w cieniu powieści *Quo vadis?* Sienkiewicza, był w naszej literaturze jej mniej doskonałą antycypacją. Pełniejsze bowiem, barwniejsze, głębsze i nowocześniejsze ujęcie ten sam temat zyskał u autora *Trylogii*.

Założenia twórcze Kraszewskiego sygnalizuje już motto do powieści, pisanej po upadku powstania styczniowego, jak twierdził Stanisław Pilch – „ku pokrzepieniu ducha” rodaków przypomnieniem niezłomności w obliczu prześladowań wyznawców nowej wiary³⁵.

Patrz młodzieńcze, wszakże w takowych urodziłeś się czasach, kędy na ukrzepienie umysłów tęższych stateczności przykładów potrzeba (s. 5)³⁶.

Tym scjentyistyczno-pozytywistycznym przesłaniem rodem z Tacyty opatruje postromantyczny już wtedy Kraszewski swoją powieść w listach – *Rzym za Nerona*. Forma romansu epistolarnego nie była nowa, stanowiła jedną z głównych odmian powieści, występujących zwłaszcza w literaturze XVIII i początku XIX w. (S. Richardson, J. J. Rousseau, J. W. Goethe), w której na narrację składają się listy bohaterów, tworzące całość kompozycyjną o wyraźnie określonym zespole wydarzeń.

Fikcyjnymi bohaterami powieści, a zarazem autorami listów, kształtujących jej fabułę, są Juliusz Flawiusz, Sabina Marcja, Zenon Ateńczyk, Kajus Macer, Celsus Anarus, Leliusz Helwidiusz, Sofoniusz Tygellinus i Chryzyp. Spełniony został podstawowy wymóg korespondencji – nieobecność adresata, warunkująca formę pisemną. Listy bowiem kierowane są do osób z różnych przyczyn przebywających poza granicami Rzymu – wojowników, wygnańców z wyboru lub konieczności, dawnych nauczycieli i filozofów,

³⁵ S. Pilch, *Wpływ Tacyty na powieści rzymskie Kraszewskiego*, „Przegląd Klasyczny” 1935, nr 4, s. 274.

³⁶ Tacyt, *Annal.*, lib. XVI, w tłum. A. Naruszewicza.

jak np. Chryzyp, nauczyciel Juliusza czy Zenon Ateńczyk, „mistrz” Sabiny. Przynoszą ich adresatom „obrazy” ostatnich lat panowania Nerona, cesarstwa, jakiego sami nie mogli oglądać. Owa sytuacja narracyjna umożliwiła Kraszewskiemu prowadzenie tematu głównego, jakim była martyrologia chrześcijan i ich bohaterstwo w obliczu prześladowań i śmierci.

Prócz tych paralel dostrzec można w obu powieściach kolejne podobne motywy, realizowane jednak inaczej. Jest Juliusz Flawiusz, nie tak silna osobowość, jak Winicjusz, lecz ubogi sierota, nieoczekiwanie dziedziczący po stryju Marku, który zmuszony był otruć się, podobnie jak Petroniusz z *Quo vadis?* otworzyć sobie żyły, by uprzędzić cesarski wyrok śmierci; jest przez Sabinę przekazany w liście dosłowny „obraz” przyjęcia chrztu, bez symbolicznego nacechowania antykiem, jak w *Quo vadis?*; jest Pomponia Grecyna, podobnie jak w *Quo vadis?* cnotliwa matrona rzymska i chrześcijanka; są zgromadzenia chrześcijan, początkowo w domu przy drodze Appijskiej, później – w obliczu dekonspiracji – w arenariach; jest cesarz szalony i zwyrodniały; Rzym cezariański zepsuty, zżerany próżniactwem i rozpustą; występne kobiety, wyjąwszy Sabinę Marcję i jej dom, enklawę prawości. Pozytywni są tylko zwolennicy idei chrystianizmu. Przeważają ujęcia kontrastowe dwu cywilizacji i ich reprezentantów:

Nic mniej podobnego do siebie nad te dwa światy, stary, szalejący na ziemi, nowy, modlący się pod nią... Człowiek, rodzina, społeczność zupełnie inaczej się tworzą w chrześcijańskim świecie (s. 166).

Taka jednoznaczność wartościowania (bez światłocienia) i statyczność bohaterów, petryfikująca ich czarne lub białe charaktery, obce były sztuce pisarskiej Sienkiewicza.

Powieści Sienkiewicza i Kraszewskiego łączą – z oczywistych przyczyn podobnego tła – jeszcze wiele innych wątków, motywów, postaci i obrazów, pewnych odcinków akcji i drobnych epizodów. Zestawienia przyniosły m.in. prace T. Sinki, J. Bielato-

wicza, H. Bursztyńskiej³⁷. Są to głównie sylwetki i problemy z wybranej przez obu pisarzy tej samej epoki: Neron, legiony rzymskie, pożar, nauki apostołów, zgromadzenia i martyrologia chrześcijan, igrzyska, uczyty, z „akcji prywatnej”³⁸ zaś motyw przeobrażeń wewnętrznych rzymskiego patrycjusza – poganina Juliusza Flawiusza pod wpływem miłości do Sabiny Marcji, młodej, pięknej i cnotliwej chrześcijanki, o tyle podobny do wątku Winicjusza³⁹ i Ligii, o ile bohater statyczny może być podobny do konstruowanego dynamicznie, z pełnym, uwierzytelnionym procesem nadziei, zwątpień i uwzniośleń lub, o ile Ligię, młodzieńką alumnę Plaucjusza, porównać można z wdową – „univirą” (jeśli już, to Sabinę Marcję można łączyć z Pomponią Grecyną, gdyby ta z kolei w *Quo vadis?* owdowiała).

Jeszcze innego przykładu znamienych rozbieżności dostarczyć może motyw zdraycy Leliusza, zausznika, szpiega i ulubieńca cesarza z powieści Kraszewskiego, zestawianego niezbyt fortunnie z Chilonem. Leliusz jest zwiastunem pomysłu żywych pochodni w ogrodach Nerona, podczas gdy Chilo – nigdy nie będąc dworakiem cesarza – w tym właśnie momencie rozpoczął swą ekspiację. A i wcześniejsza decyzja wydania chrześcijan wydaje się zrozumiałym i psychologicznie uwierzytelnionym aktem zemsty za trzysta różeg, odebranych miast nagrody w domowym ergastulum Winicjusza. Natomiast mało wiarygodne jest przeobrażenie Leliusza pod wpływem wyznania Sabiny, że jest chrześcijanką, które z kolei było odpowiedzią na jego niezbyt czyste w intencji miłosne zapały.

Trzeba więc raz jeszcze podkreślić, że wprawdzie można znaleźć punkty wspólne, lecz odcinki nimi wyznaczone konstruował

³⁷ T. S i n k o, *Hellada i Roma...*; J. B i e l a t o w i c z, „Rzym za Nerona” Kraszewskiego a „Quo vadis?” Sienkiewicza, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 3, s. 179–186; H. B u r s z t y Ń s k a, *Henryk Sienkiewicz...*

³⁸ Określenie Bielatowicza, „Rzym za Nerona” Kraszewskiego...

³⁹ Tak nazywał się mąż najmłodszej siostry Kaliguli, Julii Liwilli. Zob. A. K r a w c z u k, *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986, s. 45.

Sienkiewicz odmiennie, w stylu „wysokim”, zgodnie z wymogami eposu, potwierdzając tym samym organiczny rozwój literatury.

Podstawową i jedyną formą narracji w *Rzymie za Nerona* Kraszewskiego jest list. W *Quo vadis?* – podobnie jak w innych „narracyjnych symfoniach”⁴⁰ Sienkiewicza, zwłaszcza *Trylogii* – wypowiedzeniem monologicznym wtrętu listowego poszerzył pisarz narracyjne środki ekspresyjne, a dzięki niełatwej symbiozie epiki i „żywoiu liryczno-refleksyjnego”⁴¹ wzbogacił technikę prezentacji postaci o autocharakterystykę, dając determinowany faktem przemieszczania się – *ergo* rozdzielenia – głównych bohaterów refleks ich sądów, uczuć i pragnień.

Retoryczna stylizacja listów Winicjusza i Petroniusza⁴² wskazywała na zastosowaną w *Quo vadis?* cycerońską teorię⁴³, zbliżającą aproksymatywnie do mowy list, który w takiej postaci utrwalił się w literaturze rzymskiej. Przede wszystkim jednak poświadczają humanistyczne dziedzictwo greckiej i rzymskiej szkoły retorycznej, nadal bliskie naszej współczesnej kulturze. Osiągnął Sienkiewicz prawdziwą maestrię łącząc w listowych wstawkach w powieści trojaki formy wypowiedzenia – opowiadanie, monolog i dialog o nucie epistolarnej. Zrealizował niezwykle trudne założenie artystyczne: harmonijnego synkretyzmu różnorodnych form, poliformizmu tonów i technik, na miarę swego talentu i wrażliwości.

W przeciwieństwie do „obrazów historycznych” Kraszewskiego, scalanych łańcuchem zdarzeń, Sienkiewicz dał w *Quo vadis?* wierną źródłom, wielowątkową, rozległą panoramę historyczną i obyczajową, ale także stworzył przekonujące, wyraziste portrety bohaterów jednostkowych, autentycznych i fikcyjnych. Rozszerzył

⁴⁰ Określenie L. L u d o r o w s k i, *Artyzm „Trylogii”*, Lublin 1993, *passim*.

⁴¹ Określenie S. S k w a r c z y ń s k a, *Teoria listu*, Lwów 1937.

⁴² List retoryczny stylizowany w innych dziełach (historycznych) powstał w Grecji, w Rzymie zaś – wzorem Greków – komponowali listy annaliści.

⁴³ M. Tullius Cicero, *Epistulae ad familiares; Epistulae ad Atticum*, [w:] i d e m, *Wybór listów*, przekł. G. Pianko, oprac. M. Plezia, Wrocław 1962.

symboliczne funkcje świata przedstawionego. Wyraziściej sytuował w czasie i przestrzeni zdarzenia za pomocą rozlicznych starożytnych, zwłaszcza topograficznych, rzymskich realiów (szerzej o tym w rozdziale *Rzym antyczny*).

Kraszewski był przed Sienkiewiczem najwybitniejszym i najpopularniejszym polskim twórcą powieści historycznych, toteż i tu więcej miejsca mu wyznaczono, tym bardziej iż genre literacki, czas akcji i problematyka jego rzymskich powieści – zwłaszcza *Rzymu za Nerona* – były, jak wykazano, paralelne wobec *Quo vadis?* Wysoko też po latach ocenił te dzieła T. Sinko, konstatując, iż one

przebrzmiały u współczesnych bez silniejszego echa, choć erudycja *Capreae i Romy* i artyzm *Rzymu za Nerona* zasługiwały na część tej sławy, która przypadła w udziale dopiero autorowi *Quo vadis?*⁴⁴

W jeszcze mniejszym stopniu niż przywołane tu powieści Kraszewskiego znana jest współczesnemu czytelnikowi rzymska powieść z epoki cesarów innej wybitnej powieściopisarki drugiej połowy wieku XIX, Elizy Orzeszkowej, pt. *Mirtala* (1886), inspirowana *Dziejami wojny żydowskiej* Józefa Flawiusza, którego zresztą jako eks-rządcę Galilei umieściła autorka wśród bohaterów powieści. Niewiele i ten tekst ma wspólnego z *Quo vadis?* Akcja wprawdzie toczy się w Rzymie, ale w późniejszych czasach końcowych lat panowania Wespazjana (69–79 r.), tuż przed Tytusem (79–81 r.), kolejną historyczną postacią tej powieści. Będzie on wkrótce drugim cesarzem z dynastii Flawiuszów (po Wespazjanie, a przed Domicjanem), jednym z najbardziej znanych.

To Tytus oddał Amfiteatr Flawijski (Koloseum), ku jego czci wzniesiono łuk triumfalny na Forum Romanum, w początkach jego panowania nastąpił wybuch Wezuwiusza i dramat trzech miast Kampanii – Pompei, Stabiów i Herkulanum. Nim został władcą imperium, zdobył Jerozolimę (29 VIII 70 r.); przełomowe

⁴⁴ T. Sinko, *Rzymskie powieści Kraszewskiego...*, s. 181.

to wydarzenie jest wprawdzie poza planem bezpośredniej akcji *Mirtali*, ale z decydującym nań wpływem. Przede wszystkim bowiem interesowały Orzeszkową sprawy losu środowiska żydowskiego na Zatybrzu (używa pisarka łacińskiej nazwy Transtiberim). Z dużym znawstwem epoki i topografii Rzymu starożytnego podjęła ten motyw i przeciwstawiła ubogiej egzystencji potomków Edomu bogactwo patrycjatu rzymskiego nad Tybrem, ich tam pałace i ogrody.

*Mirtala*⁴⁵ powstała jako refleks pogromu Żydów w Warszawie w czasie świąt Bożego Narodzenia w 1881 r., gdy pisarka pracowała jeszcze nad *Ardelionem*, niedokończoną zresztą powieścią historyczną z czasów Domicjana. A zatem w antyczny kostium przybrane tu zostało jedno z ważniejszych haseł pozytywizmu – kwestia żydowska. W liście do Jana Karłowicza (z 29 II 1883 r.) tak streszczała zamysł nowej powieści:

Teraz coś mniejszego, tom niewielki, historyjka z czasów Wespazjana, której treścią – starcie się w samym Rzymie Rzymian z Żydami. Moment: kilka lat po zburzeniu Jerozolimy; bohaterowie: naród podbity i naród zwycięski [...]. Myrtala jest Żydówką, Żydem jest przybrany ojciec jej, Menochim, autor *Apokalipsy* Ezdrasza, i Żydem Jonatan, narzeczony Myrtali, ostatni rycerz Syjonu. Rzymianinem jest Artemidor, malarz, którego kocha Myrtala – jedyna to kolizja romantyczna. Społeczno-politycznych kolizji kilka. Rozwiązanie (na podstawie Swetoniusza, Juwenalisa, Salvadora, Renana i innych): rabowanie i wypędzanie Żydów przez plebs rzymski podszczuwany przez interesy własne i podszepty cezarystów [...], wielka zawierucha, burza, walka, zabicie Myrtali przez Jonatana, mowa do ludu republikanina Helwidiusza [...], filozoficzne ku niebu zwrócone pytanie stoika Muzoniusza i – koniec⁴⁶.

Owa kwestia finalna, po której już tylko piorun mógł uderzyć w wody Tybru, brzmiała następująco:

⁴⁵ Rec.: J. K o t a r b i ń s k i, „Życie” 1887, nr 5; H. K o h n, „Izraelita” 1903, nr 27–28; A. Z a h o r s k a, „Przegląd Katolicki” 1938, nr 10. Por. także: T. S i n k o, *Grecja pozytywistów*, [w:] i d e m, *Hellada i Roma w Polsce...*, s. 231–236; J. D e t k o, *Narodowy aspekt kwestii żydowskiej u Elizy Orzeszkowej*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1961, nr 40, s. 50–65.

⁴⁶ *Pisma Elizy Orzeszkowej*, Warszawa 1937, t. 10, s. 232.

– Światła niebieskie! czy tam nad wami nie ma nikogo, kto by litość uczuł nad biedną ludzkością? Długoż, długoż jeszcze obrazom takim przyświecać będziecie?

Jakże obcy był taki emfaticzny melodramatyzm sztuce pisarskiej Sienkiewicza, choć oddać należy Orzeszkowej dobrą znajomość ze starożytnych źródeł realiów opisywanej epoki. Na ogół przyjmowała zobjektywizowany ton narracji, aczkolwiek ze względu na jeden punkt widzenia – optykę zniewolonych lub zasymilowanych Żydów – narrator wszechwiedzący i arbitralny dystansował się wobec Rzymu cezariańskiego. Do wyjątków należy aprobatywny opis igrzysk i „neutralny”, bez ujemnych konotacji, symbol Pola Marsowego jako „wieży Babel”. U Sienkiewicza funkcję tę pełni opis Forum Romanum. Chociaż więc *Mirtala* pojawia się w zestawieniach tekstów z polskiej literatury na tematy antyczne obok *Quo vadis?*, poza sygnałem wspólnej antycznej rzymskiej przestrzeni nie dostarcza żadnego materiału porównawczego wobec motywów, ujęć i techniki Sienkiewicza.

Na koniec już tylko kilka dopełniających wzmianek o tekstach wymienianych przy literackiej genezie *Quo vadis?* Po *Mirtali* ukazała się Wincentego Rapackiego powieść (następnie w formie dramatu) *Histrioni* (1890) z czasów Dioklecjana. W tradycyjny sposób (bez światłocieni) skontrastowane tu zostały dwie warstwy Rzymu cesarów: prześladowców i prześladowanych, ufających w bliskie nadejście świata nowych wartości.

W czasie krystalizowania się koncepcji *Quo vadis?* wydał Szczęsny Morawski tekst *Po jantar. Wyprawa rzymska do ujścia Wisły z rozkazu cesarza Nerona* (1894). Był to itinerariusz, także z podwójnym planem, tu świata północy i południa, Słowian i Rzymian, z łowcami niedźwiedzi na północy, walką z turem i sylwetką Pomponii Grecyny na południu. Motywy te mogły zainspirować Sienkiewicza, choć – zważywszy datę wydania – jest to mało prawdopodobne, raczej już należy przyjąć, iż obaj twórcy korzystali z tych samych źródeł i podobnych opracowań.

W roku 1895, kiedy rozpoczęto druk *Quo vadis?* w odcinkach w popularnych pismach trzech zaborów: „Gazecie Polskiej”, „Czasie” i „Dzienniku Poznańskim”, także inny pisarz historyczny Teodor Jeske-Choiński rozpoczął publikację w „Kurierze Warszawskim” powieści *Gasnące słońce* z czasów Marka Aureliusza, a w następnym roku, równoległe z książkową edycją *Quo vadis?*, wydał *Ostatnich Rzymian*, powieść z czasów Teodozjusza Wielkiego.

Czego dowodzą wskazane powyżej paralele, parantele i konteksty? Przede wszystkim tego, jak tematy antyczne – zwłaszcza z podwójnym planem świata cesarów i pierwszych chrześcijan – wskazując źródła europejskiej kultury, cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem i tworzyły niekończącą się linię parantel ze starożytnymi i późniejszymi autorami kronik, żywotów, annałów, historii *etc.* jako protoplastami i potomkami tej linii.

Oczywiście, przy podejmowaniu podobnego, a zarazem tak powszechnie „chwytnego” tematu i korzystaniu z tych samych historycznych, starożytnych źródeł, nieuniknione stawały się *loci communes*. Dlatego też tropienie wpływów i zapożyczeń, paralel i parantel, spełnianie więc funkcji, którą już Antoni Małnecki nazywał „policją literacką” – bardzo skądinąd pożyteczne – ustąpiło tu miejsca konstatowaniu oryginalności *Quo vadis?*, zgodnie z tezą, iż od tego, skąd Sienkiewicz przejął, jest ważniejsze, w jaki sposób to uczynił⁴⁷.

Analogia nie musi być genealogią. Podobieństwa można odnaleźć jedynie na płaszczyźnie genotypu, tj. ogółu norm zakodowanych w danym utworze, i wspólnych klasie utworów, nie zaś fenotypu, tj. właściwości wyróżniających, które tekstowi zapewniają indywidualny i niepowtarzalny byt w dziejach literatury. Tu konieczność kolejnej opcji metodologicznej: identyfikujące tekst cechy fenotypiczne są wprawdzie bezpośrednio w nim dane, lecz ich konkretyzacja dokonuje się zawsze w subiektywnym akcie

⁴⁷ Taką tezę lansował m.in. wybitny historyk i krytyk literatury S. Adamczewski, badając *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928.

procesu lektury; jest tam punktem wyjścia i dojścia. „Konkretyzacja materii językowej dzieła jest pierwszym i podstawowym warunkiem jego odczytania” – jak najśluszniej twierdził Michał Głowiński⁴⁸. Nie jest to wszak zadanie łatwe.

Tymczasem więc zaakceptować wypadnie rozsądne stanowisko dramaturga i powieściopisarza francuskiego Henry de Montherlanta, który niemal współcześnie, bo w roku 1959, rozprawił się z tak łatwym do postawienia przy badaniu jedynie literackich filiacji zarzutem plagiatu, stawianym, jak to przedstawiono powyżej, nader często Sienkiewiczowi; dodał też kilka innych tytułów rzekomo paralelnych wobec *Quo vadis?*:

Przeczytałem większość powieści „antycznych”, wydanych przed lub po *Quo vadis?: L'Agonie, Byzance, Aphrodite*⁴⁹, *Ostatnie dni Pompei, Ben-Hur* [...]. A co do zarzutów plagiatu kierowanych przeciw Sienkiewiczowi – są one po prostu śmieszne. Bo śmieszne jest oskarżenie Sienkiewicza o naśladowanie *Anty-Chrysta* Renana, *Męczenników Chateaubrianda, Salammô* Flauberta. Kiedy się wprowadza na scenę tę samą epokę, którą już inni pokazali, nie można nie napisać przypadkiem rzeczy podobnych do tych, które przez nich już zostały napisane⁵⁰.

Sienkiewicz był świadomy konsekwencji tego rodzaju paralel, dlatego też w cytowanym na początku rozdziału liście do Kozakiewicza odżegnywał się od pomówień o zależność od dzieł literackich i niejednokrotnie akcentował odrębność własnych powieści twórczych. „Prześladowania Polaków miały silny wpływ

⁴⁸ M. Głowiński, *O konkretyzacji*, [w:] *idem, Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 102.

⁴⁹ *L'Agonie* – nie udało się odnaleźć powieści o tym tytule; być może chodzi tu o esej hiszpańskiego pisarza Miguela de Unamuno (1864–1937) *L'Agonie du christianisme* (ogł. w przekł. franc. w 1924 r.), w którym obraz Chrystusa na Golgocie zajmuje ważne miejsce; *Byzance* – dzieło nie zidentyfikowane; *Aphrodite ou les moeurs antiques* – powieść pisarza francuskiego Pierre Loÿs (1870–1925), ogł. w roku 1896. Z przypisu J. Kulczyckiej-Saloni w: *Henryk Sienkiewicz. Materiały zebr. i wstępem opatrzyła...*, Warszawa 1966, s. 404–405.

⁵⁰ Z listu do M. Kosko, autorki pracy *Un „Best-Seller” 1900*, przedruk i tłum. J. Kulczycka-Saloni, [w:] *Henryk Sienkiewicz*, s. 291–293.

na moje zamiary – stwierdzał kilkanaście lat po ukazaniu się drukiem *Quo vadis?* w liście do Boyera d’Agen – tym niemniej

temat chrześcijan był nie tyle aluzją polityczną, ile okazją do przeciwstawienia sobie postaw etycznych i światopoglądowych dwóch kultur: odchodzącej – antycznej i kształtującej się – chrześcijańskiej⁵¹.

W rezultacie, w jego powieści stworzona została – według określenia T. Sinki – „najwspanialsza w nowszej literaturze powszechnej wizja świata klasycznego”⁵². Autor *Quo vadis?* chciał rozpocząć druk swojej powieści w odcinkach w zakordonowym, petersburskim „Kraju” sceną misteryjną pt. *Wielka Niedziela*, zmuszony był jednak odstąpić od tego zamysłu, gdyż zmartwychwstanie było dla władz rosyjskich tematem wysoce niecenzuralnym. Z patriotycznej idei tekstu zwierzał się zatem tylko zaufanym (m.in. Kazimierzowi Morawskiemu), konspirował symboliką Ursusa i Kaliny, Ligów i Polaków, zamierzoną analogią męczeństwa pierwszych chrześcijan i prześladowania unii na Podlasiu⁵³.

Inspirowany był rzymskimi obrazami Henryka Siemiradzkiego, którego szkic *Dirce chrześcijańska* z roku 1896 mógł znać, gdy pisał kulminacyjną scenę swej powieści (t. 3, r. 23 – Ligia przywiązana do tura na arenie), a z pewnością znał sławne *Pochodnie Nerona* z roku 1876.

Kto wie nawet – suponuje Sinko – czy europejska sława i wziętość Siemiradzkiego nie pobudziła autora narodowej na razie *Trylogii* do opracowania tematu, który by musiał zająć cały świat i w przekładach go zadziwić⁵⁴.

Powstanie jego „powieści rzymskiej poprzedziły wszechstronne przygotowania: skrzętnie przez badaczy odnotowywane

⁵¹ Odpowiedź w sprawie genezy *Quo vadis?*, skierowana przez Sienkiewicza w 1912 r. do francuskiego estetyka, Boyera d’Agen (*D* 40, s. 142).

⁵² T. Sinko, *Grecja pozytywistów...*, s. 241.

⁵³ Por. J. Birkenmajer, *Praeludia „Quo vadis?”*, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 9–10, s. 719.

⁵⁴ T. Sinko, *Grecja pozytywistów...*, s. 241.

lektury źródeł historycznych, łacińskich słowników, ale i pogłębianie wiedzy archeologicznej. U dwóch świetnych znawców starożytności, tj. ks. Pawlickiego i prof. K. Morawskiego konsultował swoją znajomość topografii Rzymu, łacińskich nazw różnych sprzętów czy genealogii i nazwisk wielu osobistości⁵⁵. Studiował dzieła angielskie, francuskie, niemieckie i łacińskie, dotyczące czasów panowania Nerona.

Nie pogardził nawet – pisze Birkenmajer – rozwlekłym *Ahaswerem* Hamerlinga ani dziwaczną opowieścią Szczęsnego Morawskiego *Po jantar*, z której wzięł nazwisko Ursusa, szczegóły o życiu Ligiów i wiadomości o łowach na tura⁵⁶.

Oczywiście – „najsilniej pociągał mię jako historyk Tacyt” – wyznawał sam pisarz w znanym liście z 1901 r. do Ange Galdemara, publicysty francuskiego, ale raczej zwiedzał „miasto i okolice z Tacytem w rękę” niż bezkrytycznie przejmował z niego dane do portretu Nerona; dlatego też – być może – uniknął tradycyjnego, jednostronnie negatywnego stereotypu, któremu nie oparł się m.in. Kraszewski. Czytał *Annales*, gdyż – podobnie jak autora *Rzymu za Nerona* – kusiła go myśl przeciwstawienia dwóch potęg: władzy i ducha. W konsekwencji – rozmiłowany w kulturze i tradycji antycznej⁵⁷ – tworzył epopieję chrześcijańską, w której dał własną, w pełni świadomą, oryginalną i artystycznie dojrzałą wizję dwóch kultur w momencie przełomu. Problemy te podjęte zostaną w następnych rozdziałach, w których uwaga skupiona będzie na Sienkiewiczowskiej koncepcji wzajemnych relacji obu światów, pogańskiego i chrześcijańskiego (preludium i crescen-

⁵⁵ M.in. poznał studium K. M o r a w s k i e g o *Petroniusz-Arbiter* (1894).

⁵⁶ O tej swoistej, wielojęzycznej „bibliotece” wspominał także w książce *Sienkiewicz i Wyspiański* naoczny świadek powstawania *Quo vadis?* – Ferdynand Hoesick. Por. J. B i r k e n m a j e r, *Praeludia...*, s. 718.

⁵⁷ Pisał też Sienkiewicz nowele antyczne, których sumienny jego biograf naliczył dziesięć. Por. J. K r z y ż a n o w s k i, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 337.

do), a kolejno – po rozsunięciu obu planów powieści – na elementach iluzji antyku w obrazie Rzymu pogańskiego i jakościach walentnych Rzymu pierwszych chrześcijan (mit i *sacrum*).

Przerwijmy zatem krąg kontekstujących powieść Sienkiewicza dzieł o epoce cesarów, przyjmując ostatecznie tezę o intertekstualności w pozornie paradoksalnym rozstrzygnięciu znakomitego semiologa Umberto Eco: „książki rozmawiają między sobą i prawdziwe śledztwo policyjne powinno wykazać, że winowajcami jesteśmy my”⁵⁸.

⁵⁸ U. E c o, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, Warszawa 1988, s. 623.

IV. WIZJA DWÓCH KULTUR

PRELUDIUM I CRESCENDO

„Kto istotnie ma pewne dane na to, by służyć sztuce wielkiej i prawdziwej, od tego wymaga się wiele, a przede wszystkim, by szedł swoją własną drogą i nie wchodził na trzęsawiska doktrynerii, w których może talent utopić”

(D 50, 174)

„W Rzymie, właściwie mówiąc, są trzy miasta: nowożytnie, dawne papieskie i starożytne” – pisał Sienkiewicz w 1879 r., a więc kilkanaście lat przed powstaniem *Quo vadis?*, w liście z podróży do Rzymu¹, zafascynowany jego warstwą najdawniejszą, współtworzącą współczesny wizerunek „najosobliwszego miasta na świecie” (D 44, 162). *Et in Arcadia ego*. „Słyszałem tylko świergot ptastwa w gzymsach i sykanie świerszczów, ukrytych w szparach kamiennych” (*ib.*, 164). Popołudniowy spacer wśród kolumn Forum Romanum ewokował określenia muzyki ciszy tożsame z tymi, które utrwalił w wersetach *Grobu Agamemnona* inny wielki pielgrzym.

¹ List z Rzymu przez Litwosa. Pierwodr. „Gazeta Polska” 1879, nr 234. Przedr. *Pisma*, t. 3, Warszawa 1880, lub w: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950, D 44.

I jest w tym jakaś dziwna rozkosz, gdy się pomyśli: „Ja tu jestem, ja to widzę” – rozkosz, mająca swe źródło w większej wyrazistości, z jaką przemawiają fakta, i w ciekawości, jaką budzi świat umarły już, a tak od naszego odmienny (*ib.*, 165).

Forum Romanum, Koloseum, łącznie Karakali, a obok – skała Tarpejska, kolumny, łuki, gruzy pałaców cezariańskich, więzienie Mamertyńskie, świątynie – „ognisko i serce dawnego Rzymu” (*ib.*, 163) na tle błękitem oddalonej, rozległej i smutnej równiny rzymskiej Kampanii.

Tędy na Via Sacra przesuwały się wozy triumfatorów, za nimi w pętach królowie barbarzyńców, zadumani o puszczech rodzinnych, smętni, ogromni; naokół nich liktorzy z pękami różeg i siekierami, dalej legiony, łupy, orły i radosny lud. W chwilach nieszczęść tu ginęli senatorowie z ręki Gallów Brennusa, potem Grakchowie z rąk Rzymian. Na Kapitolu bladł senat, a Sulla się śmiał, gdy jęki mordowanych dochodziły z pobliskich więzień Mamertyńskich (*ib.*, 167).

Oto zasadnicze zręby opisu prefiguratywnego wobec *Quo vadis?*

Zwiedzając zabytki starożytnego Rzymu Sienkiewicz świadomy był skomplikowanego procesu asymilacji kultur rzymskiej i helleńskiej w granicach dawnego Imperium Romanum; obok więc pomników czysto rzymskiej architektury postrzegał inne dziedzictwo – „dzieci Hellady” (*ib.*, 168). „Tu w zaborczym Rzymie, zabrana Grecja wystawiła sobie pomnik nieśmiertelny” (*ib.*, 170) – konstatawał wyraźnie nawiązując do horacjańskiego zdania „Graecia victa victorem vicit” – zwyciężona Grecja zwyciężyła zwycięzcę (*Epistulae*, II, 1, 156).

W kilkanaście lat po pierwszej fascynacji antyczną Romą, w czasie wycieczki do Aten, urzekła go inna „cudowna baśń kamienna” (*D*, 44, s. 255), tym razem Akropolu, którego „czar działa z wolna, ale tym mocniej przenika i w końcu upaja” (*ib.*, 254). Aż jasne się staje, że to wielcy greccy budowniczowie ustalili „architektoniczny dogmat” świata starożytnego, tak jak przesiąknięta myślą i sztuką grecką ziemia attycka to „intelektualna

macierz” całej cywilizacji, jej słońce i źródło; wszystko inne jest wtórne.

Rzymianie pozwolą sobie dorzucić łuk swój własny, będą wznosić kolosea, termy, cyrki, okrągłe świątynie na kształt panteonu Agryppy, ale oto wszystko (*ib.*, 256).

[A] czym Hellada była dla świata, tym Attyka dla Hellady. Jednym słowem, wstępując na tę ziemię, jesteście u źródła (*ib.*, 242)

– pisał Sienkiewicz z Aten².

Przemyśleniom tym nadał pisarz w *Quo vadis?* pełniejszy kształt artystyczny. Entuzjastycznemu przyjęciu powieści przez czytelników towarzyszyły dyskusje krytyków literatury, historyków, religioznawców i archeologów. Jedni widzieli w niej apologię chrześcijaństwa, inni zarzucali Sienkiewiczowi nieznamość najnowszych odkryć naukowych lub pomawiali go – jak już podawano – o plagiat, jeszcze inni krytykowali nierównomierne potraktowanie dwóch światów: pogańskiego, przedstawionego z rozmachem i chrześcijańskiego, ujętego blado i szkicowo.

Rozsądne rozstrzygnięcie kwestii rzekomego naśladownictwa – pomijając dodatkowo argument *mimesis* jako twórczości³ czy inne stanowiska odrzucające „wpływologię”⁴ – zaproponował

² *Wycieczka do Aten*. Pierwodr. „Niwa” 1889, nry 1–5. Przedr. *Pisma*, t. 19, Warszawa 1889, lub w: *Listy z podróży i wycieczek...*

³ Np. historyka filozofii z przeł. XVIII i XIX w. de Gerando, który sądził, że wszelka twórczość jest jedynie nową kombinacją „Toute création n'est qu'une combinaison”, potwierdzony przez W. Tatarkiewicza konstatacją, iż „człowiek jest twórczy, gdy nie ogranicza się do stwierdzania, powtarzania, naśladowania, gdy daje coś od siebie, z siebie”, więcej, „człowiek jest skazany na twórczość” (pankreacjonizm). Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 306.

⁴ Jako jedną z pozytywistycznych – ilościowych i mechanicznych – metod badania literatury, nie liczącą się z naturą przedmiotu, błędnie sprowadzającą oryginalność do zestawiania wpływów i naśladownictw, podczas gdy zjawisko literackie jest jakością, a zatem wartością zasadniczo nie dającą się uchwycić przez ilość. Por. P. Lehr-Spławiński, *O tzw. kierunku matematycznym*

J. Krzyżanowski, znakomity sienkiewiczolog i badacz polskiej kultury:

Oryginalność – to całość – wynik pracy twórcy, nie sama tylko tematyka czy nawet te, czy inne jej części składowe, motywy czy wątki, lecz ich wzajemny, nowy stosunek, a więc jedność elementów tematycznych i formalnych⁵.

Sam zaś Sienkiewicz – jak już nadmieniano – świadomy konsekwencji tego rodzaju parantel, odzęgnywał się od pomówień o zależność od dzieł literackich na podobny temat i niejednokrotnie akcentował odrębność własnych powieści twórczych.

Poczynając od pierwszych studiów i recenzji o *Quo vadis?* utrwał się w polskiej krytyce literackiej niezupełnie zgodny z założeniami twórcy stereotyp odbioru, iż

o ile świat pogański wyszedł barwnie, wypukło i żywo, o tyle świat chrześcijański wygląda szaro, płasko, bezduszenie. Dwaj główni jego przedstawiciele, apostołowie Piotr i Paweł zlewają się prawie z całą pobożną rzeszą, chociaż autor wysiła się, ażeby ich naprzód wysunąć⁶.

Autor cytowanych stwierdzeń, wybitny krytyk Ignacy Matuszewski, skłonny był upatrywać przyczyn tego rodzaju niedomażeń powieści – skądinąd słusznie – w „konflikcie pomiędzy artystą a kaznodzieją”, w „temperamencie i uzdolnieniu artystycznym”⁷ Sienkiewicza, który – by posłużyć się formułą D. Mereżkowskiego o przeciwieństwie Tołstoja i Dostojewskiego – był przede wszyst-

w polskich i obcych badaniach nad literaturą, [w:] *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz i G. Matuszek, „Zeszyty Naukowe UJ” [Kraków] 1987, Prace historycznoliterackie, t. 1, z. 63.

⁵ J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 170.

⁶ I. Matuszewski, *Powieść historyczna („Quo vadis?”)*, pierwodr. w: „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 21–23; przedr. w: *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, t. 2, Warszawa 1965, s. 137. Podobny sąd u J. Krzyżanowskiego, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 189.

⁷ I. Matuszewski, *Powieść historyczna...*, s. 141.

kim „jasnowidzem ciała”, a nie duszy – lecz jasnowidzem klasy najwyższej⁸.

Podobną opinię sformułował znany historyk Janusz Tazbir, konstatując jak następuje:

Powieść z czasów Nerona stanowi bez wątplenia apologię chrześcijaństwa, opakowaną w bardzo nośną literacko fabułę, zdolną trafić do serc, a później i oczu, wielu milionów czytelników (przekłady na ponad 40 języków) oraz widzów, zdecydowanie gorzej wypadła apologia samych chrześcijan. Nie tylko Petroniusz, wyraźny faworyt autora, ale i skończony gałgan oraz cynik Chilon Chilonide [!] zostali przez Sienkiewicza nakreśleni o wiele bardziej plastycznie od wyznawców Chrystusa. Można powiedzieć, że taki jest los wszystkich postaci negatywnych; typy idealne z natury rzeczy udają się pisarzom o wiele gorzej, aniżeli postaci z góry kreślone jako wzorce do naśladowania [? – T.Ś.] Sienkiewicz musiał to doskonale rozumieć, skoro nigdy nie doprowadził do zetknięcia się św. Piotra z Petroniuszem⁹.

Notabene zdanie końcowe, zawierające niewątpliwie interesujące spostrzeżenie, wymaga jednak dopełniającej refleksji. Sienkiewiczowski Piotr, uznający niezniszczalne wartości świata antycznego, z pewnością mógłby (gdyby autor zechciał) rozmawiać z Petroniuszem, alegorią tego świata, a nawet poniekąd – za pośrednictwem Winicjusza – rozmawia. Ale właśnie – za pośrednictwem. Gdyż u Sienkiewicza, tak jak w zapisie ewangelistów, występuje wyraźny podział ról i zadań obu apostołów: Piotr był apostołem chrześcijan, Paweł zaś nawracał pogan.

Nie bez przyczyny jednak – tu zgoda – obraz kultury pogańskiej wypadł w *Quo vadis?* artystycznie sugestywniej niż chrześcijańskiej¹⁰, emanującej tak trudno uchwytnym i mało wymiernym pięknem moralnym. Wielki klasyk polskiej prozy, kontynuując

⁸ J. Krzyżanowski, *Quo vadis?*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. 2, s. 268.

⁹ J. Tazbir, *Homer drugiej kategorii. Co zostało z Sienkiewicza?*, „Polityka” 1995, nr 52 (2017), s. 71–72.

¹⁰ Por. także opinie krytyki francuskiej, w: M. Kosko, *La fortune de „Quo vadis?” de Sienkiewicz en France*, Paris 1935.

renesansowe tradycje, sięgał chętnie po tematy antyczne nie tylko dlatego, że także „realizm pozytywistyczny był prądem literackim klasycyzującym”¹¹ i jako taki najpełniej odpowiadał jego plastycznej wyobraźni, ale przede wszystkim dlatego, że „kultura i tradycja antyczna była jego krwią duchową”¹².

Z kultu dla antyku i fascynacji nim wyrastały m.in. świetne nowele klasyczne, z których warto tu przypomnieć alegoryczną legendę *Na Olimpie*¹³, gdyż potwierdza wartości uznane wcześniej w *Quo vadis?* jako trwałe dziedzictwo starożytnej kultury. Oparta na motywie sądu apostołów Piotra i Pawła nad pogańskim Olimpem i jego „starymi bogami”, przynosi wyrok skazujący dla Zeusa i Posejдона, strącenie w „otchłań bezdenną” korowodu Bakcha, ale ocalenie i trwanie w nowej kulturze dla Srebrnołukiego, Promienistego Apollina jako „kwiatu duszy ludzkiej”, jej „radości” i „światła”, a także dla jego Muz oraz dla urzekającej pięknnością, choć grzesznej niczym Maria z Magdali, Wenus, „szczęścia ludzkiego jedyne”, której złotych włosów dotyka Piotr, a Paweł wręcza jeden kielich polnej lilii. Wdzięczna zaś apostołom za taki wyrok ziemia „budziła się uśmiechnięta i radosna, bo nie odjęto jej Pieśni i Szczęścia” (*D* 5, 143–144).

Jak obrazek *Na Olimpie* mógłby stanowić w warstwie aksjologicznej walencji¹⁴ świata pogańskiego swoiste preludium *Quo vadis?*, gdyby nie to, że powieść go antycypowała, tak w warstwie kultury chrześcijańskiej funkcję tę spełniło opowiadanie *Pójdźmy za Nim*¹⁵.

¹¹ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 337.

¹² K. Kupisz, *Z dziejów jednego motywu – Sienkiewicz i Marivaux*, „Prace Polonistyczne” 1985, ser. 41, s. 373.

¹³ Pierwodr. Warszawa 1900, przedruk *D* 5.

¹⁴ Por. L. Ludorowski, *O wartościach uniwersalnych „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1986.

¹⁵ Powstało jesienią 1892 r., pierwodr. w roku następnym w „Tygodniku Ilustrowanym”; przedr. w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 5. *Nowele – obrazki – przypowieści*, Warszawa 1949. Por. T. Świętosławska, *Metafora drogi*

„Wiara w Olimp i filozofia zmarły, ale zdrowiem może być jakaś nowa prawda, której nie znam” (*D* 5, 98) – te słowa wypowiada mędrzec Tymon Ateńczyk, przebywający w Aleksandrii, do Kajusa Septimusa Cinny, zrujnowanego patrycjusza rzymskiego, który młodość spędził „w legionach i twardym obozowym życiu”. Wykształcony, ale prymitywny „użył” i „nadużył” wszystkiego (*ib.*, 91). Sceptyk i hedonik zarazem kochał w równym stopniu rozprawy, jak igrzyska. Nieodrodny potomek starożytnych rodów, krewny Lukullusa, wytwornie jadał i otaczał się pięknymi przedmiotami. Dekadent, szukający sensu i prawdy życia, pokochał i poślubił córkę Tymona, Anteę. Po roku Antea zachorowała, wyczerpywały ją straszne widziadła, majaki śmierci. Sławny lekarz z Cezarei, Józef, syn Khuzy, radził udać się do Jerozolimy. Tu po raz pierwszy Cinna i jego żona usłyszeli o „dziwacznej nauce Nazarejczyka” (*ib.*, 110), który miał zostać ukrzyżowany. W dzień ukrzyżowania na Gołgocie Antea w lektyce była w pobliżu. Kiedy Go zobaczyła, jak

szedł wśród urągowiska ciżby, jakby w zaświatowym zamyśleniu pogrążony, jakby oderwany już od ziemi, jakby niebaczny na okrzyki nienawiści lub jakby nad miarę ludzkich przebaczeń przebaczący i nad miarę ludzkiej litości litościwy, bo już nieskończonością ogarnięty, już nad ludzkie zło wyniesiony, cichy bardzo, słodki i tylko ogromem smutku całej ziemi smutny (116)

– uznała jego naukę. „Prawdą jesteś – wyszeptła” (117). I dokonał się cud uzdrowienia Antei, i nawrócił się Cinna. „Gdziekolwiek nas wzywa – pójdźmy za Nim!” (124) – orzekł poblady ze wzruszenia.

Zarysowany w przypowieści motyw nawrócenia, dociekań egzystencjonalnych, kontrastowych postaw oraz schyłkowości epoki i jej ponadczasowych wartości, w trzypięciotomowym dziele *Quo vadis?* został rozszerzony i pogłębiony. Funkcję preambuły przejął

w noweli *Pójdźmy za Nim! Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Jdee chrześcijańskie w życiu Europejczyka*, red. A. C e g l i ń s k a i Z. S t a s z e w s k a, Łódź 2001, s. 387–399.

tu tom pierwszy, a główni jego bohaterowie, Petroniusz i Winicjusz, równomiernie odziedziczyli cechy Cinny. Można by więc – w kontekście tego i wcześniejszych tekstów Sienkiewicza – skonstatować schematyczną powtarzalność ujęć, gdyby nie ich swoista „modalność”. Introdukcją i tu jest ważne wydarzenie w dojrzałym życiu bohatera. Winicjusz, rzymski trybun i wojskowy, młody patrycjusz, siostrzeniec Petroniusza, po skończonej wojnie z Partami wraca do Rzymu, a „wybiwszy rękę pod miastem” (t. 1, r. 1), zatrzymuje się w domu Aulusa Plaucjusza i jego żony, Pomponii Grecyny. Poznaje tam ich alumnę, śliczną Ligię-Kalinę, powierzoną ich wychowaniu zakładniczkę północnego narodu ligijskiego, graniczącego z Germanią. Oczarowany, i oczywiście rozkochany od pierwszego wejrzenia, Winicjusz zamierza wyrwać ją z domu opiekunów, lecz nie po to, by poślubić. Za radą Petroniusza układa więc intrygę, która kończy się pełnym fiaskiem, głównie dzięki śmiercionośnej muskulaturze dobrze jej strzegącego Ursusa.

Arpeggiowany układ zdarzeń dramatycznych pierwszych rozdziałów przecięło interludium uczyty u Nerona. Wolniejszy rytm narracji objął kolejno dokonania Winicjusza, prezentację sytuacyjną Eunice i Chilona oraz zgromadzenie chrześcijan w Ostrianum i drogę na Zatybrze.

Konwencjonalny motyw miłości z przeszkodami, znany doskonale Sienkiewiczowi i chętnie przez niego stosowany¹⁶, przebiega jednak nietypowo, jak nietypowa była przeszkoda, rozdzielająca młodych ludzi, tj. nieznanym Winicjuszowi znak ryby, nakreślony na piasku przez Ligię, wobec którego atrybuty Rzymianina, miecz i pięść, były bezsilne.

¹⁶ Aczkolwiek sam pisarz ośmieszał tego rodzaju ujęcia w sensacyjnych romansach amerykańskich, w których „Indianie i biali odbierają sobie przez całe setki stron idealną dziewicę, umiejacą mimo długich dni i nocy niewoli zachować swą niewinność dla szczęśliwego bohatera”. Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa...*, s. 168.

Odbiegają od schematu także portrety trojga pierwszoplanowych bohaterów: duchowe – reprezentantów antycznego świata zmysłów i zmysłowy – chrześcijanki Ligii. Trudno uchwytne i pomnikowo bezbarwne piękno moralne zyskało w jej „ruchowej” charakterystyce walny atut piękna zmysłowego. Nieprzypadkowo kreują tę postać spadkobiercy kultury antycznej – Rzymianie Winicjusz i Petroniusz oraz Greczynka Acte¹⁷. Wrażliwi na piękno, zmysłami je postrzegają i chłoną. Kiedy Winicjusz ujrzał ją po raz pierwszy przy fontannie w domu Aulusów, dostrzegł, że „promienie zorzy przechodziły na wylot przez jej ciało” (t. 1, r. 1), a on sam poczuł typowy zamęt myśli. Następnie ową „jutrzenkę” z „włosem nieco rozwianym, trochę zdyszana i zarumieniona” (t. 1, r. 2), podczas zabawy piłkami, widzi z lekka rozczarowany Petroniusz, dziwiąc się fascynacji Winicjusza. Ale już gdy Ligia weszła do *triclinium*,

wydała się teraz Petroniuszowi ładniejszą niż na pierwszy rzut oka i istotnie podobną do jakiejś nimfy (*l.c.*).

Gdy nadto dziewczyna potrafiła przytomnie pośpieszyć mu z repliką na cytaty z *Odysei* w języku Homera, a tym samym ukazała także swoje intelektualne walory, ów „artysta i czciciel piękności” poświadczy także nienaganną fizis,

twarz różową i przezroczą, i świeże usta, i niebieskie jak lazur mórza oczy, i alabastrową białosć czoła, i bujność ciemnych włosów przeświecających [...] odbłaskiem bursztynu (*l.c.*).

¹⁷ Por. niezwykle trafne spostrzeżenia L. Ludorowskiego, dotyczące techniki wprowadzania Sienkiewiczowskich heroin. Badacz wyróżnił trzy fazy inicjalnego portretu Ligii: „impresjonistyczną wizję” Winicjusza, zwierającego swe odczucia Petroniuszowi, bezpośredni ogląd arbitra elegancji – „badawcze spojrzenie [...] artysty i estety” i wreszcie „spojrzenie kobiety na kobietę”, tj. Akte, przygotowującą Ligię na ucztę u Nerona; przy czym ten ostatni element wizualnego portretu, wykonany przez „wrażliwą i szlachetną Greczynkę”, ujęty został „nie w kategoriach malarsko-mimetycznych”, lecz „wizyjno-onirycznych” jako „niewyobrażalnie cudowny sen”. *Portret inicjalny heroiny w powieściach historycznych H. Sienkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 6, s. 57–58.

Na koniec uzna, że istotnie,

w tej dziewczynie o tanagryjskich kształtach była nie tylko wiosna – była i promienista „Psyche”, która przeświecała przez jej różane ciało, jak promyk prześwieca przez lampę (*l.c.*)

i nada jej nazwy „Różanopalcej Jutrzenki” i „Wiosny” (t. 1, r. 3). Następnie Acte, pomagając Ligii w przygotowaniach do uczt u Nerona, podkreśli barwę i zapach jej włosów oraz piękno kształtów, „zarazem wiotkich i pełnych, utworzonych jakby z perłowej masy i róży” (t. 1, r. 7).

By uniknąć superlatywnego przerysowania, Sienkiewicz wprowadził także odmienne punkty widzenia, ale już nie wprost. Neron, któremu Petroniusz zasugeruje taki ogląd, by ustrzec Ligie, orzeknie: „za wąska w biodrach” (*l.c.*), a ostatecznie cyzelatorskie zabiegi poprzedników zdyskontuje Chilo, który nie znając jej i nie widząc, nazwie ją „ligijską makolągwą” (t. 1, r. 13).

Jej partner, niczym Kmicic porywczy w działaniu i natarczywy w afektach, odbędzie – podobnie jak jego literacki poprzednik – długą do niej drogę. Nie tylko dlatego, że gdy zdobył jej zaufanie i mógł zdobyć wzajemność, w czasie uczt na Palatynie postępował z nią, według określenia Petroniusza, „jak kamieniarz z Gór Albańskich” (t. 1, r. 10), aż „żądza, zdumienie, wściekłość i wino podcięły mu nogi” (t. 1, r. 7). Przede wszystkim dlatego, by w trakcie tej wędrówki jego harda „rzymska dusza” (t. 2, r. 7), rwąca się „do powietrza i słońca” (t. 2, r. 11), do życia i użycia, kochająca i nienawidząca, dumna i mściwa, mogła przejść głębokie przeobrażenia w duchu chrystianizmu: dociec istoty różnicy „między światem jego i Petroniusza a światem Ligii i Pomponii Grecyny”, zrozumieć, dlaczego Ligia „przełożyła tułactwo i nędzę nad jego miłość” (t. 1, r. 16), by wreszcie „złożyć na stos swoje myślenie, zwyczaje, charakter, całą dotychczasową naturę i wszystko to spalić na popiół” (t. 1, r. 20).

Moment przejścia jest w tym procesie transformacji niezwykle charakterystyczny. Jako Rzymianin postrzega przede wszyst-

kim piękno ciała Ligii, by potem dopiero, w czasie choroby i bliższego poznania chrześcijan w ich siedzibach na Zatybrzu, odczuć – zmysłami – także piękno duchowe.

Patrzył na jej profil, na spuszczone rzęsy, na ręce złożone na kolanach, i w pogańskiej głowie jego poczęło się z trudem wykluwać pojęcie, że obok nagiej, pewnej siebie i dumnej ze swych kształtów piękności greckiej i rzymskiej, jest na świecie jakaś inna, nowa, ogromnie czysta, w której tkwi dusza (t. 2, r. 3).

Jako reprezentant świata antycznego, który przez akt nawrócenia przyjmie wiarę chrześcijańską, może nawet już wcześniej przeczuwać świat nieznany, doświadczać uczuć mistycznych; nie na jawie wszakże. „Widziałem we śnie twoją duszę” – powie do Ligii (*l. c.*).

Powolny proces przemian obejmował widzenie ludzi i otaczającego świata.

Sam on nie zdawał sobie dokładnie sprawy, że jedną z najgłębszych zmian w jego naturze stanowiło to, iż dawniej mierzył ludzi i rzeczy tylko przez własny egoizm, obecnie zaś z wolna przyuczał się do myśli, że inne oczy mogą inaczej patrzeć, inne serce inaczej czuć, i że słuszność nie zawsze toż samo znaczy, co osobista korzyść (t. 2, r. 7).

Nie był to jednak proces jednokierunkowy. Zanim Winicjusz stanie się apologetą nowych wartości, niejednokrotnie jego niecierpliwa „dusza rzymska” narzuci *arpeggio* drugiego kierunku akordu myśli i działań.

Przyszedł na koniec czas, że dawna natura odezwała się w nim raz jeszcze z taką siłą, z jaką fala w chwili przypływu wraca na brzeg, z którego ustąpiła. Wydało mu się, że był głupcem, że niepotrzebnie zaprzętał sobie głowę rzeczami, które doprowadziły go do smutku, i że powinien brać z życia, co się da (t. 2, r. 7).

Nie ułatwia mu przemiany stały kontakt z osobowością arbitra elegancji, z niechęcią odnoszącego się do „posępnych chrześcijan” i ich nauki, opartej na uczuciach istot słabych, miłosierdziu

i przebaczeniu; niezrozumiałych, niepojętych dla pełnokrwistych „dusz rzymskich” z ich pasjami, miłością i nienawiścią.

- Niech Hades pochłonie twoich chrześcijan! Napełnili cię niepokojem i zniszczyli zmysł życia. Niech ich Hades pochłonie! Mylisz się mniemając, że to jest nauka dobroczynna, bo dobroczynnym jest to, co ludziom daje szczęście, to jest piękność, miłość i moc, oni zaś nazywają to marnością. Mylisz się, że są sprawiedliwi, bo jeśli za zło będziemy płacili dobrem, to czymże będziemy płacić za dobro? A przy tym jeśli i za to, i za to jednaka zapłata, to po cóż ludzie mają być dobrzy? (*l. c.*)

Oto pytania o eschatologię, na które wprowadzie Winicjusz znał już odpowiedzi, ale nie do końca był gotowy zrezygnować z doczesnego epikureizmu.

Nie przestał wprowadzie od razu nurzać się w rozkoszy i rozpuście, owszem, czynił to jakby na złość Ligii, ale w końcu spostrzegł, że myśl o niej nie opuszcza go ani na chwilę, że ona wyłącznie jest powodem jego tak złych, jak dobrych czynności i że naprawdę nic go w świecie nie obchodzi poza nią. Wówczas opanował go niesmak i zmęczenie. Rozkosz mu zbrzydła i zostawiła tylko wyrzuty (*l. c.*).

Ambiwalencja postawy Winicjusza, a następnie dwunurtowa metamorfoza uczuć, do kobiety i jej nieznanego Boga, przebiegać więc miała przy świadomie zastosowanym przez Sienkiewicza wzmacnianiu tonu od *amore profano*, po *amore profundo*, *divino* i *sacro*, z szerokim interwałem psychologicznie uwierzytelnionych zwątpień i uniesień bohatera. W czasie rytu tego przejścia, jak w każdym obrzędzie, ustanawiał się pomost między *sacrum* i *profanum*, między człowiekiem a Bogiem. Człowiek dopełniał właściwości w opozycji do swojej natury, Bóg podnosił swój rytualny status dawcy, ofiarowującego oczyszczenie win łaską sakramentu z rąk swego apostoła.

Fabularne *crescendo* tej drogi rozpoczyna zgromadzenie chrześcijan i nauki Piotra Apostoła w Ostrianum. Z poetyką symbolicznego brzasku korespondują refleksje Winicjusza, który

widząc wśród wyznawców nowej wiary nawet żołnierzy, klękających przed apostołem,

ze zdumieniem pomyślał, że jak w palącym się mieście pożar ogarnia coraz nowe domy, tak ta nauka z każdym dniem obejmuje widocznie coraz nowe dusze i szerzy się nad wszelkie ludzkie pojęcie (t. 1, r. 21).

Toteż w drugim tomie powieści perypetie Winicjusza i Ligii wkomponowane zostały w skonstrastowany obraz dwóch światów; „cezariańsko-pogańskiego” i „katakumbowo-chrześcijańskiego”¹⁸, związki zaś tych kultur przebiegały w postaci swoistej funkcji: dekadencji Romy cesarów towarzyszyło wzrastanie „siejby” Piotrowej. Z wątkiem prywatnych losów głównych bohaterów i motywem błogosławieństwa, udzielonego ich miłości przez Piotra Apostoła, przeplatały się, kreślone z plastyczną maestrią, obrazy „pływającej” uczyty na stawie Agryppy oraz orszaku Nerona, wyruszającego do Ancjum. I wtedy dochodzi do kulminacyjnego zderzenia obu warstw w arcyciekawym chwycie pisarskim. Oto przy Porta Ostensis krzyżują spojrzenia cesarz – najwyższy kapłan pogan i Piotr – *pontifex maximus* chrześcijan.

Przez chwilę dwaj ci ludzie patrzyli na siebie, nikomu zaś ni z tego świetnego orszaku, ni z tych nieprzeliczonych tłumów nie przyszło na myśl, że spoglądają na siebie w tej minucie dwaj władcy ziemi, z których jeden minie wkrótce, jak krwawy sen, drugi zaś, ów starzec przybrany w prostaczą lacerne, obejmie w wieczyste posiadanie świat i miasto (t. 2, r. 14).

Przedtem jednak nastąpi właściwe *crescendo* jako świadoma realizacja pisarskich założeń. Jeszcze w roku 1895, w korespondencji do Lubowskiego z Kaltenleutgeben, Sienkiewicz donosił – jak już cytowano – iż powieść idzie mu opornie, gdyż wymaga „klejenia większych rzeczy mniejszymi scenkami”. Ale już u schyłku tegoż roku, w nie datowanym liście, pisze do swej

¹⁸ Określenie J. Krzyżanowskiego, *Twórczość...*, s. 173.

szwagierki, Jadwigi z Szetkiewiczów Janczewskiej, o intensywnym trudzie i obsesyjności pracy wyobraźni wokół tematu:

To, co zapowiadało się dotąd groźnie, było tylko jak pomruk przed burzą. Teraz dopiero będzie burza i rozpocznie się prawdziwa epopeja chrześcijańska [...] Teraz tragedia Winicjusza – dalej ogólne sceny. Dalej Winicjusz i Piotr, potem świeczniki, potem Chilon, potem przedstawienie z Ligią, potem znów św. Piotr i właściwe „Quo vadis” – potem ukrzyżowanie – potem śmierć Petroniusza i – epilog¹⁹.

Realizacja tych założeń wiodła do stopniowego wzmacniania dynamiki powieści, tj. siły i ekspresji następujących po sobie zdarzeń dramatycznych oraz odpowiadających im ujęć narracyjnych. W konsekwencji powodowała wyniesienie na plan pierwszy już nie podziemnego, podrzędnego czy współrzędnego, lecz nadrzędnego świata chrześcijańskiego i jego wartości.

Zwrotnym wydarzeniem stał się pożar Rzymu. Stanowi on w powieści centrum kompozycyjne i obejmuje aż osiem rozdziałów! Zapowiada go jeszcze wcześniej typowy dla tego dzieła zabieg projekcji²⁰, rzutu w przyszłość – symboliczna łuna krwawego zachodu słońca, obserwowana w dniu wyjazdu Nerona do Ancjum przez Ligię i Piotra Apostoła:

- Miasto całe jak w ogniu – powtórzyła Ligia.
- A Piotr przysłonił oczy ręką i rzekł:
- Gniew Boży jest nad nim (t. 2, r. 14).

Apokaliptyczno-eschatologiczne proroctwo Apostoła zgodne było także z rzymską mantyką, choć właściwą, ludzką motywacją tej katastrofy, sugerowaną przez historyczne źródła, powieść odsłania bezpośrednio: to służalczy Tygellin pragnął dostarczyć natchnień do *Troiki* Neronowi, znudzonemu, wynaturzonemu

¹⁹ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 192–193, 195.

²⁰ Sposzczenie J. Krzyżanowskiego, *Twórczość...*, s. 198.

estetykowi-psychopacie, władcy o nienasyconej ciekawości i zużytej wrażliwości.

I włosy powstały nagle z przerażenia na głowie Winicjusza. Przypomnił sobie wszystkie rozmowy o pożarach miast, które od pewnego czasu z dziwną uporczywością prowadzono na dworze cezara, przypomniał sobie jego skargi, że musi opisywać płonące miasto nie widząc nigdy prawdziwego pożaru, jego pogardliwą odpowiedź Tygellinowi, który podejmował się podpalić Ancjum lub sztuczne drewniane miasto, wreszcie jego narzekania na Rzym i smrodliwe zaułki Subury (t. 2, r. 20).

Najazd kamery narratora towarzyszy oszalałemu z niepokoju o Ligię Winicjuszowi, pędzącemu z Ancjum na wieść o pożarze²¹. Jego też optykę przyjmuje narrator, ukazując – zgodnie z możliwościami percepcyjno-psychologicznymi – w planie dalekim koloryt, w bliższym wonie i psychozę tłumy, w zbliżeniu – złowróżebną twarz Chilona. Przesuwającym się obrazom ludzkich reakcji, pandemonium grabieży, mordów, krzyków, rozpaczny oraz dźwiękom pieśni chrześcijan „Oto nadchodzi sędzia w dniu gniewu i klęski”, towarzyszy *crescendo* stylistyczne:

Lecz nic nie pomagała ni rozpacz, ni bluźnierstwa, ni pieśni. Klęska zdawała się być nieprzepartą, pełną i nieubłaganą [...]. Pożar ogarniał coraz większe przestrzenie, brał szturmem wzgórze, rozlewał się po równinach, zatapiał doliny, szalał, huczał, grzmiał (t. 3, r. 1).

Zabieg hiperbolizacji strat materialnych i kulturowych poprzedzał kolejne ważne zdarzenie. Oto cesarz, który wyczekał momentu, aż pożar osiągnie apogeum, przybywa nocą do Rzymu i stojąc na wodociągu Appijskim napawa się widokiem rozszalałego żywiołu oraz deklamuje swoją *Troikę*, część własnego poematu epickiego o wojnie trojańskiej i upadku Troi.

²¹ Por. obserwacje „techniki perspektywy” L. Ludorowskiego, *Artyzm „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1993, s. 127.

Płonęła przeszłość i dusza Rzymu – komentuje narrator – on zaś, cesarz, stał z lutnią w ręku, z twarzą tragicznego aktora i z myślą nie o ginącej ojczyźnie, ale o postawie i patetycznych słowach (t. 3, r. 4).

Sienkiewicz utrwalił tym samym legendę, o której wspominają historyczne źródła, iż Rzym płonął z rozkazu cesarza:

I nikt nie śmiał pożarowi zapobiec wobec ciągłych pogroźek tłumu, który go gasić zabraniał, i ponieważ inni jawnie ciskali głownie i głośno wołali, że są do tego upoważnieni (Tacyt, *Roczn.*, XV, 38).

Wzburzony tłum żądał „panem et circenses”. Oskarżeni o podpalenie Wiecznego Miasta chrześcijanie przechodzą więc kolejne etapy nasilających się cierpień: od uwięzienia, prześladowań, krwawych igrzysk i męczeńskich agonii na arenie, po piekło holocaustu w ogrodach Nerona oraz teofanię przez śmierć krzyżową. Towarzyszą temu eschatologiczne przepowiednie umierającego na krzyżu fanatyka Kryspusa, dotyczące ostatnich dni, które Neron, niczym antychryst i kabalistyczna „bestia” z objawienia św. Jana, zgotował im i sobie. *Dies ultionis, dies irae, dies furoris* i *dies illa* – to kolejne akcenty *crescenda* tego obrazu.

Wydźwięk powieści nie mógł jednak być aż tak głęboko pesymistyczny. Toteż Kryspus, jako przedstawiciel części starego chrystianizmu, pełnego surowości i grozy, ukazującego Boga jako mściciela, upomniany przez Pawła z Tarsu, musiał uznać, iż „nauka Jego miłością jest, nie nienawiścią” i skruszony wyznać „zgrzeszyłem w godzinę śmierci” (t. 3, r. 15). Ten sam Paweł, ongiś Szaweł (hebrajskie imię Pawła), nawrócony apostoł miłości²², ma do spełnienia jeszcze jedną misję, ważną dla wymowy tekstu: nawrócenia i ochrzczenia Chilona, także w imię Dei-Charitatis.

²² Paweł (Szaweł) z Tarsu (ok. 8–67 po Chr.) wielki apostoł i misjonarz chrześcijaństwa, często uważany za właściwego organizatora, a nawet twórcę Kościoła. Jako Szaweł (Saul) z Tarsu był jednym z zawziętych prześladowców wczesnych chrześcijan.

Znamienne, że chrześcijańskiego sakramentu obmycia i oczyszczenia udziela nabierając wody z rzymskiej antycznej fontanny.

Naówczas Paweł zbliżył się do fontanny i nabrawszy wody w dłonie wrócił do kłęzącego nędzarza:

– Chilonie! Oto cię chrzczę w imię Ojca i Syna, i Ducha! Amen! (t. 3, r. 19).

Formuła trynitarna (por. *Pierwszy List św. Pawła do Koryntian* 6, 11) w *Quo vadis?* podobnie jak w *Biblii* symbolizowała zjednoczenie z Synem i dwoma pozostałymi Osobami. W powieści także przyjęcie chrztu poprzedziło wyznanie grzechów i przyjęcie wiary, dzieło łaski Bożej.

„Tyś Go nienawidził, a On kochał cię. Tyś wydawał na męki Jego wyznawców, a On chce ci przebaczyć i zbawić cię” (l. c.) – mówi do Chilona Sienkiewiczowski Paweł Apostoł, który niegdyś – jako postać historyczna – doznał podobnej łaski.

Miłosierdzie, miłość i wszechmoc musiały bowiem pozostać jako nieodłączne boskie atrybuty, by przebaczenie mogło zwyciężać mściwość i nienawiść, by chrystianizm był religią nadziei i radości, nie zaś zwątpienia i smutku. „Ty możesz!” powtarzał Winicjusz, „zaciskając konwulsyjnie ręce”, lecz jednocześnie

miał [...] poczucie, że jeśli ujrzy mękę Ligii, to jego miłość zmieni się w nienawiść, a jego wiara w rozpacz (t. 3, r. 23).

Jeśli więc wiara miała ostatecznie zwyciężyć, musiała Ligia zostać ocalona. Było to konsekwencją założenia zwycięstwa „jedynego, wszechmocnego i miłosiernego” (t. 1, r. 12) nad bóstwami pogan, dominanty *Quo vadis?* jako tytułu, legendy i odpowiedzi na pytanie o możliwość wyboru Rzymu jako miejsca Stolicy Apostolskiej.

A jednak właśnie Ligii, czołowej przedstawicielce nadchodzącej kultury, tak żarliwie przeciw wiernej Chrystusowym ideałom, Sienkiewicz nie sprawił chrześcijańskiego ślubu, choć trzykrotnie na kartach *Quo vadis?* wypowiedziała ona ślubną formułę. Dwukrotnie deklarowała się jako żona Winicjusza słowami, które

pogańska rzymska panna młoda wypowiadać miała wchodząc do swojego nowego domu: „Gdzie ty Kajus, tam i ja Kaja” (t. 2, r. 12) oraz „Twoje ognisko moim” (t. 3, r. 5), uwięziona zaś w Eskwilinie żegna Marka wyznaniem „jam żona Twoja” (t. 3, r. 17). Kolejny to, lecz bardziej jeszcze przekorny i znamieny symbol wzajemnego przenikania kultur, trwania i dziedziczenia antyku przez nowożytną cywilizację.

Losy głównych bohaterów *Quo vadis?* wkomponowane zostały w rozległą panoramę codziennego, powszedniego życia: zajęć, rozrywek, mieszkań i ubiorów, stosunków rodzinnych i towarzyskich, obyczajów i obrzędów, wierzeń i moralności, mody i zwyczajów. Dbałość o realia dawała złudzenie starożytnej Romy. Obok triumfalnej Via Appia, Via Salaria i Nomentana – mniejsze, Vicus Apollinis, Sceleratus i Patricius. Obok Palatynu i ogrodów Nerona – duszne wyziewy Eskwilinu, ciemne zaułki Subury i wiejskie ergastula. Obok dumnych patrycjuszy – świat niewolników i ludzi bezdomnych. Obok pałaców, bazylik, zabytkowych budowli, rezydencji patrycjatu, insuli – ubogie domy na Zatybrzu, szynki, zamiejskie oberże i rzymskie więzienia. W sumie – wspomagana rzetelną troską o scenograficzne szczegóły, oprawę, rekwizyt, oświetlenie, wyobraźnia Sienkiewicza kreowała literackie obrazy niczym wielkie malowidła; uczt²³, scen typu wyjazd Nerona do Ancjum, z nieskończonym orszakiem ludzi, zwierząt i rzeczy; przerażającego w swym ogromie i zasięgu zniszczeń pożaru Rzymu czy barbarzyńskiego widowiska w cyrku i ogrodach Nerona. W umiejętności malowania i oświetlania przestrzeni oraz osadzania na jej tle przedmiotów przejawiał się bezsprzecznie kunszt artysty-plastyka.

Sienkiewicz przejął tu i realizował Cuvierowską zasadę rekonstrukcji ze szczątków, „dar analogicznego odtwarzania”. Ale

²³ Jest ich na kartach *Quo vadis?* pięć: u Nerona, „pływająca” na stawie Agryppy, ucztą Poppei w Laurentum, u Nerwy i „ostatni sympozjon” u Petroniusza w Cumae. J. Krzyżanowski wyróżnił dwie, por. *Sztuka słowa...*, s. 178.

nie tylko odtwarzał, lecz także kreował dzieje, „logicznie je odgadywał”²⁴. Jego powieść historyczna spełniała warunki sensowności, prawdopodobieństwa i nade wszystko plastyczności. Była więc ową paradoksalną „prawdziwą kawą figową” (określenie Georga Brandesa), dokumentowała możliwość aliażu romansu i historii, zmyślenia i prawdy.

Jego „antropocentryczna” koncepcja estetyczna prowadziła do usamodzielnienia, unaocznienia świata przedstawionego, do dialogowej dramatyzacji akcji²⁵; w większym stopniu niż w poprzednich powieściach do redukcji komentarza, ograniczania kompetencji i wiedzy narratora na rzecz różnorodnych, często prekursorskich, XX-wiecznych technik narracyjnych, „literackiego behawioryzmu” i „psychologii objawowej”²⁶.

²⁴ „Historia, odtwarzając historycznych ludzi, daje tylko pewne wytyczne z ich życia, między którymi są ustawiczne przerwy. Wypełnić te przerwy jest zadaniem fantazji. Jest to czynność równająca się logicznemu odgadywaniu [...]. Ta wyobraźnia poetycka, plastyczna, w połączeniu z Cuvierowskim darem analogicznego odtwarzania będzie cię wiodła nawet przez takie czasy, które nie zostawiły po sobie tylu świadectw”. Odczyt H. Sienkiewicza *O powieści historycznej*, „Słowo” 1889, nr 98–101; przedruk w: *Dzieła*, t. 45; por. T. Bujnicki, „Logiczna wyobraźnia” i „analogiczny dar odtwarzania” (*Sienkiewiczowska obrona powieści historycznej*), [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, ser. 2, red. E. Janowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1983, s. 87–101.

²⁵ Por. badania L. Ludorowskiego dotyczące „powieści rozmów”, w tym „relacji ilościowej istniejącej między dwoma obszarami struktury językowej dzieła: między sferą wypowiedzi narratora autorskiego [...] a sferą wszystkich wypowiedzi językowo czynnych postaci (monologów i dialogów)” – i ustalenia o najwyższym spośród powieści Sienkiewicza „żywole dialogicznym” w *Quo vadis?*, który tu wynosi „pełne 54% (7158 zdań w stosunku do 6100 wypowiedzeń narratora) universum tekstu”. *Językowo-stylistyczne formuły postawy epickiej w „Trylogii”*, [w:] *idem, Artyzm „Trylogii”...*, s. 230–231.

²⁶ J. Trzynański, *Henryk Sienkiewicz w świadomości polskiej i obcej*, [w:] *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, red. E. Polański, Częstochowa 1990, s. 10. Przytoczony tu został przykład sceny sytuacyjnej z t. 2, rozdz. 18, gdy Neron, po recytacji fragmentów *Troiki*, oczekuje opinii Petroniusza – lukrowanych pochlebstw dworaków już wysłuchał. „Niegodziwe wiersze, godne rzużenia w ogień” – orzeka Petroniusz zgodnie z prawdą, lecz także doskonaląc sztukę

Ale potęga jego talentu objawiła się przede wszystkim w sztuce kreowania postaci, ich charakterów, „zaznaczania duszy na ludzkich obliczach”²⁷, konstruowania sytuacji, w których z działania i zachowania bohatera wnioskujemy o jego stanach i napięciach psychicznych. Wydobyte ze światłocienia ożyły na tle rzymskiego kolorytu rzeczywiste postacie mieszkańców Wiecznego Miasta z ich mentalnością, wierzeniami, uczuciami i namiętnościami.

Z dala, nieco w dole, widać było Tyber świecący; po drugim brzegu Pole Marsowe, wyżej mauzoleum Augusta, niżej olbrzymie termy, które Nero właśnie był wznosić począł, jeszcze niżej teatr Pompejusza, a za nimi miejscami widne, miejscami zakryte przez inne budowle Saepta Julia, mnóstwo portyków, świątyni, kolumn, spiętrzonych gmachów i wreszcie hen, w dali, wzgórze oblepione domami, olbrzymie rojowisko ludzkie, którego krańce niknęły w mgłę błękitnej, gniazdo zbrodni, ale i siły, szaleństwa, ale i ładu, które stało się głową świata, jego ciemnicą, ale zarazem jego prawem i pokojem, wszechpotężne, nieprzemienne, wieczyste (t. 3, r. 28).

Taką panoramę *urbis aeternae*, swego wieczystego dziedzictwa, w godzinę przeznaczoną mu śmierci krzyżowej, postrzega Piotr Apostoł i stąd śle pierwsze w dziejach Kościoła uroczyste papieskie błogosławieństwo *urbi et orbi*, które kontynuować będą jego następcy.

Po końcowych rozdziałach, przynoszących obrazy męczeńskich śmierci apostołów Piotra i Pawła oraz samobójczych Petroniusza i Nerona, zamknięcie tekstu stanowią znane słowa epilogu, mieszczące symboliczny sens powieści:

persyflażu i balansowania na krawędzi śmierci. Twarz Tygellina „zaświeciła radością”, cesarz zmartwił głęboko urażony, arbiter elegancji zaś nieśpiesznie kontynuował wywód – o lenistwie cesarza sprawiającym, iż tworzy zaledwie na poziomie Homera. Wtedy „oczy cesarza zaszyły mgłą rozkoszy”.

²⁷ J. S e m e r i a B a r n a b i t a, *Apologia chrystianizmu i sztuka w powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, Warszawa 1900, s. 26.

I tak minął Nero, jak mija wichry, burza, pożar, wojna lub mór, a bazylika Piotra panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu.

Alegoryczne zwycięstwo dobra nad złem, tu etyki chrześcijańskiej nad pogańską Romą, czy – w aspekcie politycznym – polskiego hartu ducha nad germańską butą, mogłoby stanowić jeszcze jedną powieściową egzemplifikację ulubionego Sienkiewiczowskiego krzepiącego schematu. Jednakże ta schematyczna jednoznaczność wykładni, paralelna m.in. wobec wersetu z Sępa-Szarzyńskiego „Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony”, osłabiona, a nawet zanegowana została przez pisarza użyciem znamiennej, antyschematycznego kontrpunktu. Oto w finale ostatniego rozdziału Petroniusz, bezsprzecznie najwybitniejszy reprezentant zwyciężonego świata antycznego, kończy swą wędrówkę do Tanatosa następującymi słowami:

– Przyjaciele, przyznajcie, że razem z nami ginie...

Lecz nie mógł dokończyć; ramię jego objęło ostatnim ruchem Eunice, po czym głowa opadła mu na wezglowie – i umarł.

Biesiadnicy jednak patrząc na te dwa białe ciała, podobne do cudnych posągów, zrozumieli dobrze, że z nimi razem ginie to, co jedynie jeszcze pozostało ich światu, to jest jego poezja i piękność (t. 3, r. 31).

Tym samym Sienkiewicz swą apologią chrześcijaństwa wystawił epitafium antycznej, pogańskiej kulturze; podobnie jak przed wiekami cytowany już poeta wykazał, że „To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło”²⁸.

Ale dzięki temu możliwe stało się zrealizowanie zamysłu eposu²⁹. Spontaniczna fascynacja harmonijnym łaodem antycznej

²⁸ M. Sępa-Szarzyński, *Epitafium Rzymowi*, [w:] i d e m, *Rytmy albo wiersze polskie*, Warszawa 1978 [reprint wydania z 1601 r.].

²⁹ Jako „eposową powieść historyczną”, „wystylizowaną epepeicznie”, „bardzo blisko z eposem spokrewnioną” L. Ludorowski kwalifikował *Trylogię*, egzemplifikując obszernym materiałem dokumentacyjnym. Por. *O postawie epickiej w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970; i d e m, *Artyzm „Trylogii”... passim*.

estetyki i wyrozumiała aprobatą opisywanego, odchodzącego świata, z jednoczesną wiarą w interwencyjną rolę opatrności, umożliwiały niemożliwą – jak wtedy mniemano – „przyjazną zgodę” realisty z rapsodem eposu³⁰. „Księgą wielkiego epos” był Rzym antyczny, jego przeszłość zaklęta „w kamień i marmur” (D 44, 165) i przechowana w Rzymie przyszłych papieży – stolicy świata chrześcijańskiego.

³⁰ J. Bachórz, „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej, czyli o „kazuistycie sumienia”, „Polonistyka” 1983, nr 10, s. 844.

V. RZYM ANTYCZNY

MIASTO, LUDZIE, HISTORIA

„Dziwne myśli przychodzą do głowy podróżnikowi, gdy się raz tu znajdzie i stanie jakby oko w oko z przeszłością. Wszystkie wspomnienia, wszystko, co wie o dziejach Rzymu, co o nich czytał, a co mimo całej zdolności do odtwarzania wyobraźnią wydawało mu się mimo woli czymś oderwanym, po prostu jakąś teorią historyczną, tu przybiera kształty dotykalne i występuje jako istotna rzeczywistość”

(D 44, 164)

W stopniu doskonałym przeniósł i utrwalił Sienkiewicz w *Quo vadis?* fascynujące umysł i inspirujące wyobraźnię „kształty dotykalne” i „istotną rzeczywistość” Rzymu starożytnego. Z uznaniem o jakości jego iluzji wypowiedali się najwięksi znawcy antyku. Pisał w szkicach o realiach literatury Ludwik Bohdan Grzeniewski:

Kiedy pisarz sięgnie po temat historyczny odzywają się historycy. Dzieło konfrontują z epoką, z dokumentami przeszłości. Czasem wypada to przychylnie dla autora. Ludwik Hieronim Morstin przypomina w *Spotkaniach z ludźmi* opinię Tadeusza Zielińskiego na temat *Quo vadis?*: „Musicie wiedzieć – mówił profesor – że w całej literaturze powszechnej nie ma takiej wizji świata starożytnego, jak w *Quo vadis?*. Wszystko, co tam jest, jest autentyczne; tak

pisali, jedli, pili, tak ruszali się w swoich togach, tak myśleli, tak mówili i tak żyli dawni Rzymianie”¹.

W istocie. Perypetie bohaterów Sienkiewiczowskiej *Powieści z czasów Nerona* – jak brzmiał podtytuł *Quo vadis?* – usytuowane zostały na tle panoramy codziennego, powszedniego życia: zajęć, rozrywek, mieszkań i sprzętów, stosunków rodzinnych i towarzyskich, obrzędów, wierzeń i moralności, mody i zwyczajów, a dbałość o realia przynosiła złudzenie starożytnej Romy. Po ukazaniu zatem pisarskiej wizji dwóch kultur i określeniu wzajemnych odniesień dwóch światów – pogańskiego i chrześcijańskiego w momencie przełomu, kolejne rozdziały przybliżają każdy z nich z osobna; ten zaś dotyczyć będzie różnych aspektów literackiego przedstawienia Rzymu antycznego, miasta i imperium.

Według naszej rachuby czasu, czyli według kalendarza gregoriańskiego, Wieczne Miasto² miało powstać w roku 753 przed narodzeniem Chrystusa jako osada latyńska; w kalendarzu rzymskim datę tę przyjęto jako początek ery *ab urbe condita*. Już w VI w. prz. Chr. miasto rozciągało się na lewym brzegu Tybru na siedmiu wzgórzach, skąd Roma Septicollis, a właściwie na dziesięciu wzgórkach, których nazwy wymienia i Sienkiewicz, przemieszczając akcję swej powieści: mons Capitolinus, Palatinus, Coelius (obecny Lateran), Aventinus, Quirinalis, Viminalis, Esquilinus; za cesarza Aureliana oficjalnie dodano jeszcze Pincius, Janiculus i Vaticanus. Dawne miasto zostało rozplanowane regularnie według stron świata, a nad nim królowała góra-głowa, czyli Kapitol. Na tym wzgórzu wzniesiono najważniejsze świątynie, przede wszystkim trójcy bóstw państwowych – Jowisza, Junony i Minerwy.

¹ L. B. Grzeniewski, „*Drobiazgów duch, wspinały i powietrzny...*”. *Szkice o realiach literatury*, ²Warszawa 1981, s. 10.

² Określenie to zostało nadane Rzymowi przez cesarza Hadriana w czasie największego rozkwitu Imperium Romanum.

Rzym – jak wiele miast starożytnych czy jeszcze średnio-wiecznych – był obwiedzony murem (Serwiusza Tuliusza, szóstego wedle tradycji króla Rzymu), a do wnętrza miasta prowadziło wiele przepyszných bram, jak najstarsza porta Capena, cała z marmuru, porta Esquilina, przez którą wyprowadzano skazanych na śmierć, i porta Triumphalis, otwierana tylko dla triumfatorów. Sienkiewicz wiódł do Rzymu także późniejszymi bramami: Nomentana, Flaminia i północną, solną – Salaria.

Za czasów cesarstwa obszar miasta objął i prawy brzeg Tybru, a August podzielił Rzym na czternaście dzielnic. Obejmowały one ulice, z których jedne były wielkie i szerokie (*viae, vici*), pięknie zbudowane, inne wąskie i małe. Plan zabudowy antycznego Rzymu w powieści Sienkiewicza poznajemy już począwszy od drugiego rozdziału w związku z przemieszczaniem się postaci i z perspektywy ich oglądu. Petroniusz i Winicjusz wsiadłszy do lektyki

kazali się ponieść na Vicus Patricius, do domu Aulusa. Insula Petroniusza leżała na południowym stoku Palatynu około tak zwanych Carinae, najkrótsza więc droga wypadała im poniżej Forum, lecz ponieważ Petroniusz chciał zarazem wstąpić do złotnika Idomena, wydał przeto polecenie, by niesiono ich przez Vicus Apollinis i Forum w stronę Vicus Sceleratus, na rogu którego pełno było wszelkiego rodzaju tabern (t. 1, r. 2).

Ci i inni bohaterowie *Quo vadis?* poruszają się po mostach Emiliusza i Fabrycjusza na Tybrze, łączących dzielnice Rzymu – i jego drogami: Via Ostiensis, Via Salaria (bardzo starym szlakiem w północnej części miasta) i Nomentana (północno-wschodnim gościńcem arterii Salaryjskiej), vicus Sceleratus i Patricius, a także – oczywiście – Via Appia, królową dróg starożytnej Romy, zbudowaną jeszcze w 312 r. prz. Chr. przez niewidomego cenzora Appiusza Klaudiusza, który wzniósł też pierwszy akwedukt, doprowadzający wodę do Rzymu. *Regina viarum* była również znana jako arteria komunikacji strategicznej. Tędy wychodziły legiony rzymskie na podbój krajów wschodniej części Morza Śródziemnego, tędy też wkraczały w tryumfalnych pochodach po

zwycięskich bitwach i wojnach. Drogę do Ostrianum, cmentarza za bramami miasta, miejsca spotkań pierwszych chrześcijan, prowadził Sienkiewicz przez bramę Nomentańską:

Szli przez Vicus Patricius, wzdłuż Wiminalu, do dawnej bramy Wiminalskiej, koło płaszczyzny, na której Dioklecjan wznosił później wspaniałe łaźnie. Minęli resztki muru Serwiusza Tuliusza i przez bardziej już puste miejsca doszli do drogi Nomentańskiej; tam zaś skręciwszy na lewo, ku Salaria, znaleźli się wśród wzgórz, pełnych kopalni piasku, a gdzieś tam i cmentarzy (t. 1, r. 1).

W Rzymie było także wiele placów; te wznoszone przez cezarów ku własnej ich chwale, przeznaczone na targi, zebrania ludowe i spotkania towarzyskie zwały się *fora*. Najstarsze i najpiękniejsze to Forum Romanum. Położone między Palatynem a Kwirynałem, mieszczące sklepy złotnicze i księgarnie, ruchliwe tłumem złożonym z wszystkich ras i narodów, było, jak określa Petroniusz, „gniazdem Kwirytów – bez Kwirytów”.

Istotnie – dopełniał narrator – miejscowy żywioł ginął niemal w tym tłumie złożonym ze wszystkich ras i narodów. Widać tu było Etiopów, olbrzymich jasnowłosych ludzi z dalekiej północy, Brytanów, Gallów i Germanów, skośnookich mieszkańców Sericum, ludzi znad Eufratu i ludzi znad Indu, o brodach barwionych na kolor cegły, Syryjczyków znad brzegów Orontu, o oczach czarnych i słodkich; wyschniętych jak kość mieszkańców pustyń arabskich, Żydów z zapadłą pierśią, Egipcjan z wiecznym obojętnym uśmiechem w twarzach, i Numidów, i Afrów; Greków z Hellady, którzy na równi z Rzymianami władali nad miastem, ale władali wiedzą, sztuką, rozumem i szalbierstwem, Greków z wysp i z Azji Mniejszej, i z Egiptu, i z Italii, i z Narbońskiej Galii (t. 1, r. 2).

Forum Romanum dawniej stanowiło bagnistą dolinę, przeciętą przez środek płynącą ku Tybrowi rzeczką, później zamkniętą w sklepiony kanał – *cloaca maxima*, funkcjonujący do dziś jako największy ściek Rzymu. W centrum tego wielkiego placu, zbliżonego kształtem do prostokąta, znaleziono pozostałości grobów. Zabudowa Forum początkowo była zagmatwana i chaotyczna. Nowe rozplanowanie i uporządkowanie nastąpiło za Cezara

w I w. prz. Chr., a później, podczas panowania Augusta, przyjęło formę do dziś w części zachowaną³.

Miejszem spotkań Rzymian były również termy, czyli łaźnie. Stanowiły one luksusowy kompleks zabudowań, gdzie zażywano kąpeli w basenach z wodą gorącą – *caldarium*, ciepłą – *tepidarium* i zimną – *frigidarium*; można też było korzystać z kąpeli parowych i słonecznych, a po nich z sal masażu, gimnastycznych, wypoczynkowych, wykładowych, promenad, ogrodów i bibliotek. Akwedukty doprowadzały tu olbrzymie masy wody, a specjalne urządzenia podgrzewały ją do odpowiednich temperatur. W niektórych łaźniach znajdowało się też *laconicum*, czyli pomieszczenie do kąpeli suchej. Niewielkie *laconica* oświetlone były przez otwór w sklepieniu i przez owalne, okratowane okna, co Seneka (*Listy o moralności*, LVI, 1 i n.) uważał za nowy przejaw luksusu w zastosowaniu do łaźni publicznych.

W powieści *Quo vadis?* o istnieniu rzymskich term dowiadujemy się już w drugim akapicie, przy okazji prezentacji upodobań Petroniusza, który, jak notuje narrator, mając domową

w łaźniach publicznych bywał rzadko: chyba że zdarzył się jakiś budzący podziw retor, o którym mówiono w mieście, lub gdy w efebiach odbywały się wyjątkowo zajmujące zapasy (t. 1, r. 1).

Termy Nerona, drugie z kolei po termach Agryppy, wybudowano w Rzymie w roku 64.

Niepoślednie miejsce między budowlami co do wspaniałości, ogromu i pięknego wykończenia zajmowały amfiteatry, teatry i cyrki, z których największy był Circus Maximus, położony u stóp Drogi Appijskiej. Otaczały go kramiki uboższych handlarzy. Zbudowany wedle tradycji przez Tarkwiniusza I został odnowiony przez Cezara i Augusta. Tu w *Quo vadis?* odbywały się wyścigi rydwanów i kwadryg.

³ Por. A. B r o Ź, *Rzym i Watykan. Przewodnik*, Rzym 1988, *passim*.

Obfitował Rzym również w wielką liczbę ogrodów publicznych i prywatnych. W powieści Sienkiewicza przywołane zostały w różnych miejscach i sytuacjach ogrody rodów cesarskich i patrycjatu – Cezara (ogrody Watykańskie), Domicji, Agrypiny, Pompejusza, Lukulla, Salustiusza i Acyliusza –

te wspaniałe ogrody, pełne cyprysów, pinii, dębów, oliwek i mirtów, wśród których bieleł się cały lud posągów, błyszczały spokojne zwierciadła sadzawek, kwieciły się całe gaiki róż zraszanych pyłem fontann (t. 1, r. 9).

Dopełniały one architektury starożytnej Romy.

Na kilka wieków prz. Chr. pod wpływem Etrurii pojawiło się tu budownictwo kamienne, z tego okresu pochodziło stare Tulianum, świątynia Jowisza na Kapitolu, domy mieszkalne – pokoje zgrupowane wokół atrium. W tym też czasie zbudowano drogi (via Appia), mosty i akwedukty, znacznie później (200–80 prz. Chr.) zaznaczył się wpływ grecki, zauważalny zwłaszcza w planie świątyń. Dopiero okres 80–30 prz. Chr. ukształtował właściwą architekturę rzymską, pozostawiając Teatr Pompejusza (55), Forum Julium (46), Saepta Julia. Te budowle uobecnił już Sienkiewicz w swej powieści, podobnie jak zbytkowne pałace i wille mieszkalne z cennych materiałów (marmur, płyty połączane, szkło), bogato zdobione posągami i kolumnami; szereg nowych budowli powstałych za Augusta, do 14 r., m.in. świątynie na Forum Augustum i na Palatynie oraz gmachy użyteczności publicznej, jak teatr Marcellusa i termy Agryppy. Uprzedzając nawet budowę teatru Marcellusa wzniósł L. Korneliusz Balbus w 13 r. w południowej stronie Pola Marsowego teatr na dziesięć tysięcy osób, a Statyliusz Taurus obdarzył Rzym w 29 r. pierwszym amfiteatrem, przeznaczonym na walki gladiatorów i polowania na dzikie zwierzęta. Po pożarze Rzymu nastąpiła przebudowa miasta i budowa złotego pałacu Nerona – Domus Aurea, który rozmiarami równał się jednej dzielnicy, a przepychem urządzeń – jak zaświadcza Swetoniusz – przekraczał wszystko, co dotąd świat oglądał.

Dotychczasowy pałac Nerona, Domus Transitoria, miał stanowić w nowym imponującym kompleksie jedynie westybul. Domus Aurea, świadectwo gustów i możliwości epoki, nie tylko wyróżniał się architekturą, ale także rozwiązaniami technicznymi. Do łaźni doprowadzona była woda morska i siarczana, w sali muzycznej znajdowały się przepyszne organy wodne, najwspanialsze, jakie dotąd zbudowano. Okrągła w kształcie sala jadalna stale, dniem i nocą, obracała się dokoła na wzór wszechświata, a jej stropy przyozdobiono ruchomymi taflami z rzeźbionej kości słoniowej tak, że w czasie uczt na biesiadników sypały się z góry kwiaty, z ukrytych rurek zraszały ich wonne pachnidła, a obrotowe części stropów przy każdym daniu przybierały inny wygląd. Jeśli dodać do tego piękno asymetrycznych skrzydeł budynku, plan dziedzińca, linię portyków, fasady, kolumnady, układ komnat – nie dziwi osąd, iż Złoty Dom stanowił szczytowy wykwit myśli budowniczych aleksandryjskich i rzymskich. Sam Neron zresztą także włączał się w dzieło tworzenia, mając w tym kierunku pewne uzdolnienia (*nb.* znany był wówczas ze śmiałego projektu budowy kanału korynckiego, w jego czasie jednak nie zrealizowanej).

Mimo to za dynastii julijsko-klaudyjskiej architektura i sztuka nie rozwijały się tak bujnie, jak później, za Flawiuszów i Antoninów. Budowę Koloseum, ogromnego amfiteatru, jednego z największych pomników architektury rzymskiej, rozpoczął dopiero Wespazjan. Istniały jednak – jak już nadmieniano – wcześniejsze fora, portyki, akwedukty, mosty i świątynie, świadectwa – dzięki *pax Romana* – wzajemnych wpływów różnych stylów i tradycji, przede wszystkim starożytnego Rzymu i Hellady. Formy hellenistyczne stale oddziaływały na sztukę rzymską, która mimo to zachowywała swoją indywidualność. Podobnie jak architektura, tak i rzeźba długo pozostawała pod wpływem etruskim i helleńskim. W okresie wczesnego cesarstwa nastąpił rozwój właściwej rzeźby rzymskiej, nawiązującej do tradycji greckich, zaznaczony w posągach portretowych oraz wyrobie drogocennych kamej i gemm.

Wykonywano rzeźby przede wszystkim na użytek domu rzymskiego, którego architekturę wiernie Sienkiewicz odtworzył. Ośrodkiem domu było *atrium* z otworem w środku dachu, *compluvium*. Do *atrium* prowadziły *vestibulum* i *ostium*. Poza *atrium* znajdowały się otwarta sala główna, *tablinum*, dalej dziedziniec i ogród, a po bokach mniejsze pokoje, *alae* i *triclinia*. W dwóch pierwszych rozdziałach *Quo vadis?* ukazane zostały kolejno wnętrza domów zamożnego patrycjatu – tzw. italski z *atrium* Petroniusza i hellenistyczny, z *atrium* i *perystylem*, Aulusa Plaucjusza.

Tymczasem znaleźli się w *atrium* [...]. Z góry przez duży otwór wpadał snop jasnego światła, łąmącego się w tysiące skier na wodotrysku. Kwadratowa sadzawka z fontanną w środku przeznaczona do przyjmowania dżdżu wpadającego w czasie niepogody przez górny otwór, a zwana *impluvium*, otoczona była anemonami i liliami [...]. Podłoga *atrium* była z mozaiki; ściany, częścią wykładane czerwonym marmurem, częścią malowane w drzewa, ryby, ptaki i gryfy, nęciły oczy grą kolorów. Odrzwia do bocznych izb zdobne były żółwiowcem lub nawet kością słoniową przy ścianach, między drzwiami, stały posągi przodków Aulusa. Wszędy znać było spokojny dostatek, daleki od zbytku, ale szlachetny i pewny siebie [...].

Po odsunięciu kotary dzielącej *atrium* od *tablinum*, dom otwarty był na przestrzał, tak że przez *tablinum*, przez następny *perystyl* i leżącą za nim salę, zwaną *oecus*, wzrok biegł aż do ogrodu, który widniał z dala jak jasny obraz, ujęty w ciemną ramę (t. 1, r. 2).

Wewnętrzna symetria osiowa domu italskiego znaczyła zwarło obudowaną przestrzeń z częścią środkową, źródłem światła dziennego – i pozostałymi salami, rozmieszczonymi wokół. Rozświetlone *atrium* spełniało funkcję obszernego i bogato umeblowanego salonu, w którym często umieszczano *lararium*, kapliczkę bóstw domowych. W domu Trymalchiona, bohatera Petroniuszowego *Satyriconu*, szafki z wyobrażeniem przodków rodziny były najokazalszym sprzętem. Tu modlono się i przynoszono larom dary – pachnidła, wino, wieńce. Wnętrza sal oświetlone były dodatkowo pochodniami, kagankami i świecami, sporządzanymi ze skręconego knota, nasyconego łożem. Pośrodku niektórych domów mieszkalnych znajdowały się tonące w zieleni

dziedzińce ogrodowe, zwane *perystylami*; za panowania Nerona zaczęto ustawiać tu posągi i rzeźby, głównie związane z kultem Dionizosa.

Atrium i *impluvium* (sadzawka z fontanną w środku) oddzielała od pomieszczeń zasłona, *velarium*, a sprzęty, przedmioty i utensilia dopełniały całości. W *Quo vadis?* były to marmurowe stoliki, ławy, brązowe podnóżki, drogocenne czary (słynna Petroniusza czara myrreńska), wazy korynckie, aleksandryjskie szkło, posągi z alabastru, z białego marmuru i ze złoczonej miedzi korynckiej, czasze i dzbany na wino, *epilichnia* z woniami, ośmio- i dwunastopłomienne kaganki napełnione wonną oliwą, mozaiki, inkrustacje i rośliny. Werwena, nard, mirra i szafran napełniały pomieszczenia przyjemnym zapachem, a ciepła – w miarę potrzeby – użyczał *hypokauston*, rodzaj centralnego ogrzewania nagrzanym powietrzem, krążącym w przewodach podłogowych i ściennych. „W moim *hypocaustum* każę palić cedrowym drzewem posypanym ambrawą, bo wolę w życiu zapachy od zaduchów” – powie arbiter elegancji. Bo też świat antyczny w ujęciu Sienkiewicza miał dostarczać (i dostarczał) różnorodnych wrażeń estetycznych, oddziałujących na zmysły. Barwy, kształty zarysowane w zmieniającym się planie przestrzeni dostarczały wrażeń wzrokowych. Efekty świetlne tworzyły zazwyczaj kontury jego malowideł, ramy obrazu, jak w cytowanym opisie domu Aulusa. Ale też ten świat oddziaływał na zmysły smaku i powonienia; odurzał i upajał. Był nadzwyczaj sensualny i plastyczny. Zgodnie z ówczesną modą – za Nerona wykształtował się w malarstwie styl czwarty, „teatralny” – domy zdobiono fantastycznymi elementami architektonicznymi, imitującymi najczęściej trójdzielną przestrzeń antycznej sceny, z mnóstwem większych lub mniejszych figur i obrazów.

Skromniejsze były domy biedniejszych rodzin, w powieści ukazane na przykładzie zabudowy Zatybrza. A najokazalej prezentował się – co oczywiste – pałac Nerona (t. 1, r. 7), antyczny świat zamknięty w kamieniu posągów, portyków i kryptoportyków, dziedzińców, wewnętrznych galerii i kolumnad z numidyjskiego

marmuru, świat skończenie pięknego kształtu, zapachu drzew i roślin, całego *arboretum*, bogatego *florilegium*, a nawet swego rodzaju *vivarium*, przywołanego w *Quo vadis?*, jak pinie, palmy, cyprysy, dęby, oliwki, mirty, gaje różane, mchy, lotosy, anemony, kapryfolium, lilie, irysy, fiołki, szafran, kozie ziele, bluszcz i winograd oplatający wejścia i grotty, srebrne łabędzie, pływające w sadzawkach, gazele z pustyń Afryki i barwne ptactwo, przechadzające się wśród ogrodowych posągów i drzew.

Nad porządkiem czuwała familia, czyli wielka rzesza niewolników domowych, których Sienkiewicz wymienia z nazwy i czynności: *ianitor* (oddźwierny), *atriensis* (przełożony nad atrium), *dispensator* (przełożony nad niewolnikami), *nomenclator* (oznajmijący gości), *balneator*, *epilator*, *lector*, *velarius* (rozsuwający kotarę), *sphaeristae* (zbieracze piłek), mulnik (tragarz), *lampadari* (niewolnicy postępujący na przedzie lektyki), *pedisequi* (niewolnicy zdążający po obu jej bokach), *vestiplicae* (w domu Petroniusza greckie dziewczęta z Kos, układające fałdy na togach).

Ubiorem mężczyzn i kobiet była toga i tunika, suknie wierzchnia i spodnia. Znakomitsze Rzymianki nosiły na sukni spodniej (jeśli była obcisła, zwała się *capitium*) bogato zdobioną szatę z wąskimi rękawami, zwaną stolą. Rzadko używano szat tak wyrafinowane pięknych, zwiewnych, jak Eunice *coa vestis* z przezroczej tkaniny znad Indu. Robotnicy nosili zwykle *exomis*, tunikę odsłaniającą prawe ramię i pierś.

Sienkiewicz wykorzystał także wiedzę o kulinarnych upodobaniach i obyczajach Rzymian. Jadali oni początkowo (przez ponad pięć wieków) zwyczajnie i z umiarem. Dopiero ze wzrostem zamożności wprowadzili stół wykwintny i przejęli wiele zwyczajów od Greków, a w przepychu naśladowali Azjatów. Na kartach *Quo vadis?* motyw uczyty podejmowany jest kilkakrotnie (u Nerona, „pływająca” na stawie Agryppy, uczta Poppei w Laurentum, u Nerwy, „ostatni sympozjon” Petroniusza w Cumae), a przewrotny chwyt pisarski umożliwił poznanie przykładowego zestawu dań, uobecnionego na skutek niestrawności jednego

z biesiadników: języki flamingów, pieczone rydze, mrożone grzyby, szarańcze na miodzie, ryby i mięsiwa. Raczone się różnymi napojami, ale głównie napojem pomysłu Nerona (*decocta Neronis*), czyli wrzącą wodą schładzaną śniegiem z dodatkiem soków owocowych i koniaku.

Notabene nie tylko organizatorów biesiady, ale także jej uczestników, a nawet zwykłych gości w domach prywatnych, obowiązywał swoisty *savoir-faire*. Oto jak jego próbkę uwieczniła inskrypcja w jadalni pompejańskiego domu:

Gościu, twoje stopy niewolnik musi wymyć i wytrzeć, musi też koniecznie przykryć twoją leżankę lnianą tkaniną.

Nie rzucaj lubieżnych spojrzeń na cudze żony.

Nie bądź ordynarny w rozmowie.

Trzymaj nerwy na wodzy i nie używaj obraźliwych słów.

A jeśli tego nie potrafisz, wracaj do swego domu⁴.

Uczty uprzyjemniały dodatkowe atrakcje: dowcipy błaznów, muzyka, taniec, recytacje, pantomima, a nawet walki gladiatorów. Szczególnie bogato prezentuje się w *Quo vadis?* instrumentarium muzyczne. Mamy tu cytry, fletnie, cymbały armeńskie, bębenki, sistry egipskie, trąby, rogi, harfy, liry, formingi, piszczałki frygijskie, lutnie greckie, hebrajskie i egipskie. Mimo widocznych wpływów wschodnich kultur, zwłaszcza greckiej, o odrębności muzyki starożytnego Rzymu zdecydowała jej specyfika oraz spuścizna etruska – dęte instrumenty wojskowe. Muzykowanie bowiem podczas igrzysk, uczt i widowisk kwitło obok muzyki kultowej i wojskowej.

Bogaci patrycjusze czas spędzali beztrósko. Tak też ukazał rytm ich życia Sienkiewicz. W godzinach rannych składali bądź przyjmowali wizyty, następnie uczestniczyli w sądach i w obradach senatu lub zgromadzenia ludowego. Przed i po biesiadach zażywali przechadzek, kąpiei i ćwiczeń gimnastycznych (ulubiona

⁴ Cyt. M. Grant, *Miasta Wezuwiusza. Pompeje i Herkulanum*, przeł. H. Rowińska, Warszawa 1986, s. 134.

gra w piłki ukazana na przykładzie zabaw małego Aulusa i Ligii). Rozrywek całej ludności dostarczały igrzyska publiczne – *ludi*. Do najważniejszych należały *ludi circenses*, nazwane tak od miejsca, gdzie się odbywały (*circus*), *ludi gladiatorii* w amfiteatrach oraz *ludi scenici*, widowiska sceniczne, wprowadzone do Rzymu po raz pierwszy ok. 364 r. prz. Chr. przez etruskich histrionów. W tym samym stopniu co rozdawnictwo zboża i pieniędzy rozrywki te wraz z okrzykiem „*panem et circenses*” stały się niemal prawem ludu rzymskiego (i sposobem na rozładowywanie społecznych napięć).

Walki gladiatorów na rzymskich arenach były istotną częścią obyczajowości starożytnego świata⁵. Ważne też miejsce zajęły w powieści Sienkiewicza, poza nią pozostawiając jednak świadomość ich funeralnej, mityczno-religijnej genezy, o której Tertulian, apologeta chrześcijański z Kartaginy, pisał następująco:

widowiska zapaśnicze urząda się ku pamięci zmarłych przodków [...] walkę gladiatorów (*munus*) nazwano od słowa obowiązek [...] starożytni sądzili, że tym widowiskiem spełniają należny zmarłym obowiązek. Później obowiązek ten zastąpili łagodniejszym okrucieństwem. Niegdyś bowiem wierzono, że tylko krwią ludzką można zjednać przychylność dusz zmarłych. Składali więc w ofierze w czasie pogrzebu jeńców wojennych lub niewolników złego stanu zdrowia, kupionych specjalnie w tym celu. Potem postanowiono ten brak litości osłonić, łącząc go z przyjemnością. W tym celu przygotowywali ofiary, wręczali im broń, która w owych czasach była w użyciu, uczyli ich walczyć, ale tylko na tyle, aby mogli zabijać⁶.

Większość gladiatorów wywodziła się z niewolników, szkolenych w specjalnych, cesarskich szkołach, następną grupę stanowili wyzwolenicy, kolejną przestępcy skazani na karę śmierci za

⁵ Por. M. Grant, *Gladiatorzy*, przeł. T. Rybowski, Łódź 1987; D. Słapek, *Igrzyska gladiatorские w Rzymie i ich obraz w „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, Lublin 1991, s. 209–221.

⁶ Tertulian, *O widowiskach*, przeł. W. Myszor, [w:] *idem, Wybór pism*, Warszawa 1970, s. 96.

zbrodnie mordu lub podpalenia, a wreszcie poczynając od czasów Marka Aureliusza także chrześcijanie, występujący w innego typu krwawym widowisku jako ludzkie ofiary (*trinqui*), zgodnie ze starym obyczajem galijskim.

Na kartach *Quo vadis?* ukazane zostały różnorodne formy igrzysk i typy zawodników, z „Gallami” i „Trakami” włącznie, z przypisaniem chrześcijanom roli zwierzęcia ofiarnego, z kulminacyjną sceną „Dirce chrześcijańskiej”, przywodzącą na myśl antyczną rzeźbę grupy Byka Farnezyjskiego.

Ave, imperator, morituri te salutant. Słowa pozdrowienia wypowiedziane po raz pierwszy w czasie pozorowanej bitwy morskiej (*naumachii*), wystawionej przez Klaudiusza na Jeziorze Fucyńskim i odnotowane przez Swetoniusza, także w powieści Sienkiewicza zyskały status i usus w opisach barbarzyńskich widowisk, którymi upajali się mieszkańcy imperium co najmniej kilkadziesiąt dni w ciągu roku.

Gdyby *Quo vadis?*, przynajmniej w częściach dotyczących igrzysk gladiatorских, opatrzyć przypisami, to zaiste byłaby to jedna z najciekawszych i najlepiej napisanych monografii o widowiskach rzymskich

– skonstatował z uznaniem dla pisarza współczesny historyk⁷.

W świecie Sienkiewiczowskiej iluzji, podobnie jak w Rzymie historycznym, dowodem aktywności i zaszczytem był udział przedstawicieli stanu arystokratycznego (senatorskiego i ekwitów) w życiu publicznym, przede wszystkim wypełnianie obowiązków wojskowych i administracyjnych. *Virtus* – ideał służby społecznej obywatela i człowieka w planie pierwszym umieszczał służbę państwową, w drugim obowiązki wobec rodu, w trzecim dopiero zaspokojenie potrzeb jednostki i jej prawa. Nagrodą za respektowanie powyższej hierarchii były honor, gloria, *dignitas* i *auctoritas*.

⁷ D. Słapek, *Igrzyska gladiatorские...*, s. 220.

Innym, nie mniej ważnym elementem starożytnego Rzymu było życie umysłowe. Konieczne elementy wykształcenia bogatego i szlachetnie urodzonego Rzymianina stanowiły retoryka, filozofia, znajomość prawa, języka i literatury greckiej. Wyrazem rozbudzenia zainteresowań intelektualnych był wprowadzony przez Azyniusza Polliona zwyczaj urządzania publicznych recytacji literackich, jak też zakładanie bibliotek⁸. Świat książki w *Quo vadis?* jest dość ubogi.

Tylko Petroniusz odwiedza ówczesnych księgarzy – Awiruna, Atractusa na Argiletum i Sozjusza na Vicus Sandalarius, by nabyć interesujące go zwoje ksiąg Muzoniusza, Seneki, Persjusza, eklog Wergilego i jego mistrza Teokryta.

Nobilitującą rozrywką intelektualną było pisanie wierszy (heksametrów i epigramów) oraz prowadzenie diatryb na mniej lub bardziej podniosłe tematy, jak np. ta Petroniusza z Neronem, Lukanem i Senecjonem na temat, czy kobieta ma duszę (t. 1, r. 1) bądź inna – z urodzonym dialektykiem, apostołem pogan, św. Pawłem, znana czytelnikowi z relacji Winicjusza. Efektowne spięcia żarliwych dyskutantów, zwłaszcza zwyciężającego Petroniusza w pojedynku słownym z dworakami Nerona lub nierzadko zwyciężanego w utarczkach z Chilonem, są nie tylko źródłem komizmu słownego, nieoczekiwanych sylogizmów, nie tylko podnoszą temperaturę dialogu, ale w gnomicznym skrócie ilustrują mentalność prezentowanej postaci, głównie ze świata antycznego. „Głupota, jak powiada Pyrron, w niczym nie jest gorsza od mądrości i w niczym się od niej nie różni” – mówi Petroniusz (t. 1, r. 1).

A Chilo – nieodrodny potomek Zagłoby i protoplasta Sanderusa – dzielnie dotrzymuje mu pola: „Bogaty może sobie na wszystko pozwolić, nawet na cnotę” (t. 1, r. 19) lub:

⁸ August otworzył wielką bibliotekę grecką i łacińską w krużgankach świątyni na Palatynie oraz w portyku Oktawii na Polu Marsowym. Kolejni władcy Rzymu dbali o ich pomnożenie, tak że pod koniec cesarstwa liczone w mieście 28 bibliotek.

boski Diogenes z Apolonii głosił, że istotą rzeczy jest powietrze, a im powietrze cieplejsze, tym doskonalsze tworzy istoty, a z najcieplejszego tworzą się dusze mędrców. Że zaś jesienią przychodzą chłody, ergo prawdziwy mędrzec powinien ogrzewać duszę winem (t. 1, r. 13)

– porównaj wywód Zagłoby o oleum – czy jeszcze następujący entymemat:

Jestem cynikiem [...], bo mam dziurawy płaszcz; jestem stoikiem, bo będę znoszę cierpliwie, a jestem perypatetykiem, bo nie posiadając lektyki chodzę piechotą od winiarza i po drodze nauczam tych, którzy obiecują za dzban zapłacić (l. c.)

Efektowne aforyzmy i epigramaty cieszyły się w Rzymie równą popularnością, jak poezja. Prócz poetów pochodzenia italskiego uznanie zdobywali przybysze z miast hiszpańskich – poeta Lukanus i tragediopisarz Seneka, w *Quo vadis?* przedstawiony tylko jako filozof-stoik i wychowawca Nerona. Jeszcze za panowania tego cesarza z Hiszpanii do Rzymu przybył także Marek Waleriusz Marcjalis, autor m.in. ciętych epigramów. Za jego też czasów ukazał się *Satyricon*, jeden z nielicznych utworów łacińskiej prozy beletrystycznej, pierwsza rzymska powieść realistyczna przypisywana Petroniuszowi. Źródła niewiele o nim przekazały, ale zdołały zainspirować Kazimierza Morawskiego i Sienkiewicza. Rękopisy nazywały go Petronius Arbiter. I wprawdzie historia przechowała imiona kilkunastu Petroniuszów, autorem *Satyriconu*, z którego najbardziej znaną częścią jest *Uczta Trymalchiona*, mógł być jedynie Gajusz Petroniusz. Sienkiewicz utrwalił w powieści jego legendę: przynależność do ścisłego kręgu przyjaciół i powierników Nerona, a także samobójstwo przez otworzenie sobie żył, uprzedzające cesarski wyrok, gdy popadł w niełaskę. „Żyłem, jak chciałem, i umrę, jak mi się podoba” (t. 3, r. 30), powie jako bohater powieści.

Wcielał starożytny ideał helleńskiego arystokratycznego wychowania zwany *kalokagathia*, tj. harmonijnego współbrzmienia zalet duszy i ciała, cnoty i umiaru. Był znany z ciętego, błyskotli-

wego dowcipu i miary w używaniu na równi z bezmiernym lenistwem, wszechstronnością wykształcenia i ataraksją, spokojem i równowagą wobec zdarzeń losu. Tacyt w *Rocznikach* (XVI, 16 i n.) pisał o nim, że dzień poświęcał na sen, a noc na obowiązki towarzyskie i przyjemności:

A jak inni dzięki pilności, tak on przez swoją gnuśność doszedł do rozgłosu. Nie uchodził jednak za hulakę i rozrzutnika, jak większość tych, co swe majątki trwonią, lecz za wytwornego znawcę zbytku. Jego słowa i czyny, im były swobodniejsze, im bardziej nosiły na sobie cechę pewnej niedbałości, tym chętniej brano je za domniemaną naturalność. Mimo to jako prokonsul Bitynii, a potem konsul, okazał energię i zdolność do zajęć. Następnie wróciwszy do dawnych przywar, czy też je udając, przybrany został do grona nielicznych powierników Nerona jako mistrz dobrego smaku, ile że tamten w swym dosyć niczego nie uważał za przyjemne i subtelne, jak tylko to, co mu Petroniusz zalecił (Tacyt, *Roczn.*, przekł. S. Hammera, XVI, 18).

Koresponduje z Tacytem narracyjny incipit powieści:

Petroniusz obudził się zaledwie koło południa i jak zwykle, zmęczony bardzo. Poprzedniego dnia był na ucztach u Nerona, która przeciągnęła się do późna w noc (t. 1, r. 1).

Arbiter elegantiarum pozostanie już do końca powieści centralną jej postacią, mistrzem persyflażu i apologetą antycznego ładu. Wyznawca Pirrona i Anakreonta, tworzy własną mutację hedonizmu:

Napełniam życie szczęściem jak puchar najprzedniejszym winem, jakie wydała ziemia, i piję, póki nie zmartwieje mi ręka i nie pobledną usta. Co będzie dalej, nie dbam, i oto jest moja najnowsza filozofia (t. 2, r. 7).

Starożytna Roma to nie tylko oparte na wielowiekowej tradycji formy życia kulturalnego i społecznego, to także – a może przede wszystkim – model państwa. Sienkiewicz ukazał charakterystyczne dlań struktury w dziejach i opisach postaci oraz na wybranych sytuacjach, poza sceną – w planie redakcji – pozo-

stawiając podboje Imperium Romanum, utrzymując w czasie akcji pokojową władzę Rzymu (*pax Romana*).

Naczelnym organem państwowym był senat, mający władzę ustawodawczą i sędowniczą. Spośród senatorów wybierano prefekta miasta (*praefectus urbis*), którego główną funkcją było nadzorowanie porządku w Rzymie (*custodia urbis*) i dowodzenie miejską strażą bezpieczeństwa (*cohortes urbanae*), zorganizowaną w trzy kohorty, po tysiąc ludzi każda. U Sienkiewicza prefekt miasta pojawia się – chyba nie najfortunniej – w otoczeniu wigilów, którzy, jako tzw. *vigiles*, byli strażą ogniową, zorganizowaną na sposób wojskowy i obejmującą siedem kohort.

Na czele służb publicznych stali pretorianie, dziesięć kohort gwardii cesarskiej, odrębnej od armii i złożonej z italskich żołnierzy-ochotników⁹. Dowodził nią *praefectus praetorio*, którym w *Quo vadis?* jest Tygellin. Neron – postać historyczna – obsadził zresztą dowództwo gwardii pretoriańskiej nie jednym, lecz dwoma oficerami, wracając do zwyczaju ustalonego za Augusta. Jednak Feniusza Rufusa wkrótce usunął w cień Gajusz Sofoniusz Tygellinus, nowe wcielenie zbrodniczego Sejana, dowódcy pretorii za Tyberiusza, którego panowanie, m.in. za sprawą Sejana, stało się początkiem moralnego upadku Rzymu. Sienkiewicz, podobnie jak Tacyt (*Dzieje*, I, 72), przedstawił Tygellina jako człowieka bez zasad, chciwego, okrutnego i cynicznego.

Wracając do struktur imperium, podstawą organizacji wojskowej były legiony, stacjonujące wzdłuż granic imperium. Za Nerona było ich trzydzieści, po ok. sześć tysięcy ludzi. Wyżsi oficerowie legionowi (legaci i częściowo trybuni) wybierani byli z rodzin senatorskich. Młody syn senatora zaczynał od służby wojskowej na stanowisku wyższego oficera legionu (trybuna) – w *Quo vadis?* taką służbę „pod Korbulonem przeciw Partom”

⁹ Mieszkańcy Italii zostali jeszcze przez Augusta zwolnieni od służby wojskowej, skutkiem czego tzw. *cohors italica*, stojąca zwykle w Azji, złożona była z ochotników. Również w straży pretoriańskiej, o ile nie składała się z cudzoziemców, służyli ochotnicy.

(t. 1, r. 1) pełnił Winicjusz – po czym przechodził kolejne stopnie dawniejszych republikańskich urzędów (kwestura, edylat lub trybunat ludowy, pretura i konsulat). Ojciec bohatera powieści, także Marek Winicjusz, był właśnie w czasach Tyberiusza mężem konsularnym. Były pretor lub konsul zostawał następnie namiestnikiem, czyli prokonsulem w prowincji senatorskiej albo zastępcą cesarza, tj. legatem, w którejś z jego prowincji na okres, jaki cesarz uznał za właściwy, w zasadzie przez rok¹⁰. Większość urzędników cesarskich wywodziła się ze stanu ekwitów i nosiła tytuł prokuratorów, czyli rządców, administrujących rzymskimi prowincjami. Przed właściwym czasem akcji *Quo vadis?* takim rządcą w Bitynii był Petroniusz.

System monetarny tworzyły emisje monet: złotych aureusów (za Nerona ważyły 1/45 funta, tj. 7,28 g), srebrnych denarów i mosiężnych sesterców (27,28 g). Sienkiewicz wspomina jeszcze o skrupulach, małych złotych monetach, wartości jednej trzeciej aureusa.

Formą ustrojową cesarstwa rzymskiego za Nerona był nadal pryncypat¹¹, a on sam był pierwszym wśród senatorów (*princeps senatus*), pierwszym obywatelem i najwyższym kapłanem (*pontifex maximus*), posiadał władzę zwaną *imperium maius*.

Urodził się w Ancjum. Matką jego była Agryppina. W dzieciństwie nosił imiona Lucjusz Domicjusz, po ojcu zaś Gneuszu Domicjuszu, wujecznym wnuku Augusta, otrzymał przydomek tego świetnego rodu, Ahenobarbus, tzn. Miedziana Broda. Rozpoczął swoje piętnastoletnie panowanie w milionowej metropolii jako Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus. Współcześni historycy nie do końca podtrzymują całkowicie negatywny stereotyp jego legendy, wytworzony przez starożytne źródła; interesujące zatem, że i Sienkiewicz w swoim czasie także nie do końca był im wierny.

¹⁰ L. Piotrowicz, *Dzieje rzymskie*, [w:] *Wielka historia powszechna*, Warszawa 1934, t. 3.

¹¹ Od Augusta do Dioklecjana – 27 prz. Chr. – 284 po Chr.

Miły, normalny chłopiec, z którego panowaniem można wiązać duże nadzieje – oto jak widział siedemnastoletniego Nerona przeciętny Rzymianin w owym dniu 13 października 54 r., gdy rozeszła się wiadomość o śmierci Klaudiusza i o obwołaniu cesarzem jego adoptowanego syna

– pisał onegdaj Aleksander Krawczuk¹², jednocześnie twierdząc, iż Neron mógł się za młodu także zewnętrznie podobać. Był dość wysoki, rysy miał regularne, włosy bujne i jasne, często mrużył zielonkawe oczy krótkowidza, a zbyt tęgi kark i skłonność do tycia tuszował odpowiednio długimi szatami.

Inny jednak, dość odrażający opis wyglądu młodego cesarza zostawili dziejopisarze starożytni. Odnotowując „słuszność” wzrostu, „twarz raczej piękną niż miłą”, Swetoniusz jednocześnie akcentuje, że miał „kark opasty, brzuch wydatny, golenie wyjątkowo szczupłe”, a ciało „pokryte plamami i cuchnące” (*Żywoty cesarów, Neron, VI, 51*). Z upływem lat stał się matkobójcą, rozwiązłym i zdegenerowanym psychopatą. Gdy ogarniał go strach, wpadał we wściekłość czy popłoch – zabijał, nie szczędząc nawet najbardziej mu oddanych. Michael Grant we wstępie do swej monografii o Neronie stwierdza:

Im dłużej rządził – tym mniej uwagi poświęcał problemom cesarstwa. Wprawdzie cieszył go czasem jakiś świetny sukces jego rządów, ale naprawdę pragnął błyszczeć jako śpiewak, aktor, poeta, zapaśnik, woźnica rydwanu i znawca sztuk. Nie zdarzyło się, by monarcha w jakimkolwiek okresie historii tak nie szczędził wysiłków dla osiągnięcia osobistych sukcesów artystycznych. W końcu powstała dziwna sytuacja: Neron, władca świata zachodniego, stał się właściwie zawodowym aktorem.

Rzymianie przed nim drżeli – i uwielbiali jego ucztę oraz igrzyska, Grecy zaś kochali, ponieważ – starannie wykształcony – był najbardziej rozmiłowanym w kulturze greckiej cesarzem rzymskim.

¹² A. Krawczuk, *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986, s. 68. Por. także M. K o s m a n, *Quo vadis. Prawda i legenda*, Poznań 2000.

Wschód podziwiał go za chytrą ugodę z Partą oraz wystawny styl życia. Chrześcijanie natomiast uważali go za antychrysta, gdyż w czasie wielkiego pożaru Rzymu zrobił z nich kozły ofiarne¹³.

Tym samym Neron utrwał funkcjonujący m.in. u Tacyta i Swetoniusza stereotyp portretów władców rzymskich – „zwyrodnialców, okrutników, zbrodniarzy i szaleńców w purpurze”¹⁴, choć jego ulubioną barwą stał się kolor ametystu. Tak cytowany już Grant, jak i Krawczuk zgodnie kwestionują niezawodność owych szacownych starożytnych źródeł. Tacyt, pamiętający jeszcze Nerona, namiętnie i programowo nienawidził cesarzy i cesarstwa jako formy ustrojowej (choć pisał – jak sam twierdził – *sine ira et studio*), a Swetoniusz, sekretarz Hadriana, ubarwił biografie dwunastu pierwszych cesarzy krwią i erotyką, pikantnymi, skandalizującymi anegdotami, stąd też chętnie był i jest nadal czytany, lecz w równej mierze przeszkadza, co pomaga w dotarciu do prawdy historycznej.

By uzyskać efekt względnego obiektywizmu, kreując tę postać Sienkiewicz w dużej mierze rezygnuje z arbitrażu narratora na rzecz znamiennej dla niego techniki punktów widzenia. Lista zbrodniczych czynów Nerona podana została już w początkach powieści przez pryzmat rozmyślań Petroniusza nad psychologią tłumu.

Pamiętał, że ten lud kochał także i Brytanika, którego Nero otruł, i Agrypinę, którą kazał zamordować, i Oktawię, którą na Pandatarii uduszono po uprzednim otwarciu jej żył w gorącej parze, i Rubeliusza Plauta, który został wygnany, i Trazeasza, któremu każde jutro mogło przynieść wyrok śmierci (t. 1, r. 2).

Dalej portret zewnętrzny Nerona w *Quo vadis?* opiera się na ujęciach starożytnych historyków, nie jest jednak aż tak jednoznacznie odrażający; podany przez medium dość naiwnego zresztą oglądu Ligii, której monolog wewnętrzny w czasie uczt w pałacu dopełnia w niewielkim stopniu auktorialny narrator.

¹³ M. Grant, *Neron*, przekł. A. Podzielna, Warszawa 1980, s. 5–6.

¹⁴ A. Krawczuk, *Poczet cesarzy...*, s. 7.

Więc to był on? Ten straszny i wszechmocny? Nie widziała go dotąd nigdy, a myślała, że wygląda inaczej. Wyobrażała sobie jakieś okropne oblicze ze skamieniałą w rysach złością, tymczasem ujrzała wielką, osadzoną na grubym karku głowę, straszną wprawdzie, ale niemal śmieszną, albowiem podobną z daleka do głowy dziecka. Tunika ametystowej barwy, zabronionej zwykłym śmiertelnikom, rzucała sinawy odbłask na jego szeroką i krótką twarz. Włosy miał ciemne, utrefione modą zaprowadzoną przez Othona, w cztery rzędy pukli. Brody nie nosił [...]. W jego silnie występującym nad brwiami czole było jednak coś olimpijskiego. W ściągniętych brwiach znać było świadomość wszechmocy; lecz pod tym czołem półboga mieściła się twarz małpy, pijaka i komedianta, próżna, pełna zmiennych żądz, zalana mimo młodego wieku tłuszczem, a jednak chorobliwa i plugawa (t. 1, r. 7).

Rysy wewnętrzne Nerona wprowadzone zostają kilka kart dalej, wraz z wejściem na ucztę jego małżonki, która przy tej okazji – *en passant* – także podlega wówczas ocenie; oceniająca cezara – jest oceniana przez Ligię:

Jakoż Poppea nadeszła niebawem. Władała ona dotąd Neronem jak poddanym, wiedziała jednak, że gdy chodziło o jego miłość własną, jako śpiewaka, woźnicy lub poety, niebezpiecznie byłoby ją zadrażnić. Weszła więc, piękna jak bóstwo, przybrana również jak Nero w ametystowej barwy szatę i w naszyjnik z olbrzymich pereł, złupionych niegdyś na Masynissie, złotowłosa, słodka i jakkolwiek po dwóch mężach rozwódka, z twarzą i wejrzeniem dziewicy.

Witano ją okrzykami i mianem „boskiej Augusty”. Ligia nigdy w życiu nie widziała nic równie pięknego, i oczom własnym nie chciało jej się wierzyć, albowiem wiadomo jej było, że Poppea Sabina jest jedną z najniegodziwszych w świecie kobiet. Wiedziała od Pomponii, że ona doprowadziła cezara do zamordowania matki i żony (*ib.*)

Poza planem „uobecnionej” akcji „powieści z czasów Nerona” pozostały bowiem pierwsze lata panowania cezara, gdy znajdował się on pod „dobrym” wpływem prefekta pretorianów Sekstusa Afranusza Burrusa i filozofa Lucjusza Anneusza Seneki. Kiedy w roku 62 zmarł Burrus, także Seneka stracił pozycję i wpływy na dworze i usunął się w cień życia prywatnego. W *Quo vadis?* akcja toczy się w czasie, gdy Neron – po zabójstwie Agryppiny i Brytanika ożenił się po raz wtóry właśnie z piękną i bogatą Poppeą Sabiną, córką Tytusa Olliusza, który zginął w czasie wcześniej-

szych prześladowań za Tyberiusza – i jego żony Poppei, z wielkiego rodu pompejańskich Poppeuszów. *Notabene* mimo wysokiego prestiżu tego rodu w Pompejach i Herkulanum, niska była w Rzymie ranga miast okolic Wezuwiusza (także Neapolu i Puteoli)¹⁵ i ich mieszkańców, nawet wysokich tam urzędników. Toteż fakt, iż cesarz zainteresował się Poppeą i ją poślubił, zdumiewał mieszkańców imperium.

Drugie jej imię – Sabina – mogło zostać dodane później i oznaczać małżonkę cesarza (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, IV, 9171 i n.). Nie cieszyła się Poppea Sabina sympatią. Pisał o niej Tacyt: „ta kobieta posiadała wszystko, prócz uczciwej duszy” (XIII, 45). Była najpierw żoną Rufriusza Krispina, prefekta pretorianów w roku 47, a potem Otona, jednego z dawnych przyjaciół Nerona. Nie stanowiło to większej przeszkody: Oton otrzymał jednocześnie cesarski awans i nakaz wyjazdu do odległej Luzytanii (dziś Portugalia) w charakterze namiestnika. Poppea nakłoniła Nerona do zamordowania matki cezara Agryppiny i pierwszej żony Oktawii, córki Klaudiusza i Mesaliny. Po urodzeniu w 63 r. pierwszego i jedynego dziecka Nerona, które on z radością przyjął, uzyskała dla siebie i córki tytuł Augusty. Radość trwała krótko: dziecko zmarło po kilku miesiącach, a Poppea i Neron pograżyli się w żałobie – i mrocznych działaniach. Nowy zaś faworyt i prefekt pretorianów – Sofoniusz Tygellinus – aprobował okrucieństwa oraz namiętności cezara.

Tak bowiem w polityce wewnętrznej, jak i zewnętrznej Neron okazał się człowiekiem skłonny do nierealnych, fantastycznych planów. Pozbawiony hamujących go wpływów, prowadził wynaturzony tryb życia, który spotykał się z nieujawnianym potępieniem senatu, publicznie służalczo przyklaskującego jego zachciankom (według prawa rzymskiego za obrazę majestatu groziła kara śmierci i konfiskata majątku). Cesarz był namiętym miłośnikiem widowisk teatralnych i sam występował na scenie jako śpiewak lub na arenie cyrkowej jako woźnica (należał do stronnictwa

¹⁵ Por. M. Grant, *Miasta Wezuwiusza...*

Zielonych¹⁶). Zwłaszcza zaś zamiłowanie do występów artystycznych, graniczące z samouwielbieniem, przekraczało wszelką miarę.

Cesarz, który sam śpiewał, grał, tańczył, uprawiał pantomimę i powoził rydwanem, wzbudzał pogardę – były to bowiem w powszechnym odczuciu zajęcia nie licujące z powagą najwyższego urzędu i godności. Zwłaszcza jako skandalizujące oceniane były tego typu występy publiczne, stąd też często Neron na miejsce swych popisów wybierał nie Rzym, lecz miasta greckie, często też senat z góry, jeszcze przed zawodami i konkursami, do których cesarz zamierzał stawać, ofiarowywał – jak zaświadcza Tacyt –

pierwszą nagrodę śpiewaczą i dodał mu jeszcze wieniec za wymowę, aby w ten sposób pokryć niesławę jego występów aktorskich (*Roczn. XVI, 4*).

Tym niemniej Neron z pasją układał pieśni i poematy, ćwiczył sztukę śpiewu, gry na kitarze i aktorstwa tragicznego. Ba, dla dobrej kondycji swych strun głosowych opracował nawet dietę cebulową, gdyż, jak mniemano wówczas, jarzyny należące do rodziny cebulowatych poprawiały głos. Jadł tedy cesarz szczypioręk w oliwie, a następnie, by złagodzić skutki diety – przykrą woń nawet rąk i stóp – perfumował się obficie. Mimo to Swetoniusz utrzymywał, iż cuchnął. Dodatkowo budził odrazę tym jeszcze, że w poszukiwaniu ciągle nowych doznań dopuszczał się czynów psychopatycznych. I te zwłaszcza cechy jego osobowości wydobył Sienkiewicz.

¹⁶ „A do jakiego stronnictwa należysz w hipodromie?” – pyta Petroniusz powracającego do Rzymu Marka Winicjusza. „Do Zielonych” – pada odpowiedź. „Tedy jestem zupełnie spokojny” – konkluduje arbiter elegancji wiedząc o takiejż inklinacji cezara (t. 1, r. 1). Stronnictwa bowiem, w zależności od barwy stajni, którą reprezentowały, nosiły nazwę Zielonych, Błękitnych, Czerwonych czy Białych. Neron, z zapalem popierający Zielonych, przybywał w zielonym stroju do Circus Maximus, gdzie odbywały się główne wyścigi, a nawet rozkazał wysypać bieżnię zielonym pyłem miedzianym. Por. M. G r a n t, *Neron...*, s. 72.

Złowieszczą rocznicą dla Rzymian, przywiązujących wielką wagę do mantyki, stał się rok 64. W *Quo vadis?* zapowiedź nieszczęść została wprowadzona już w początkach czasu powieści, jesienią 63 r., do rozmowy towarzyskiej Petroniusza z Aulusem Plaucjuszem. Wielotematowość dialogu miała jednak na celu zasłonięcie na nowo tej ważnej migawki z przyszłego czasu zdarzeń.

Oto w okolicy Praeneste wieśniacy znaleźli martwe wilcze szczenię o dwu głowach, w czasie zaś onegdajszej burzy piorun oberwał narożnik w świątyni Luni, co było rzeczą ze względu na spóźnioną jesień, niesłychaną [...], kapłani teźże świątyni przepowiadają z tego powodu upadek tego miasta lub co najmniej ruinę wielkiego domu (t. 1, r. 2).

Latem następnego roku wróżby miały się spełnić, także w planie powieści. Dokładnie cztery i pół wieku wcześniej, 19 lipca, Galowie podpalili miasto, w nocy zaś z 18 na 19 lipca 64 r. wybuchł w Rzymie wielki pożar, który trwał bez przerwy sześć dni i siedem nocy; największa katastrofa, jaka kiedykolwiek dotknęła miasto i jego mieszkańców. Swetoniusz (*Żywoty cesarów, Neron, VI, 38*) podaje, że Nero

czując jakby odrazę do szpetoty dawnych budowli i ciasnoty oraz zawilgości ulic, spalił stolicę tak jawnie, że wielu konsularów, schwytawszy w swych posiadłościach pokojowców cesarza z pakułami i pochodniami, nie śmiało stawić im przeszkód.

Rezultat kaprysu cesarza przedstawił słowami:

[...] oprócz olbrzymiej ilości domów czynszowych spłonęły domy dawnych wodzów, ozdobione dotychczas łupami zdobytymi na wrogach, siedziby bogów, wzniesione jako wyraz dziękczynienia przez królów, a następnie jako wyraz ślubowań z czasów wojen punickich i galijskich oraz wszystko, cokolwiek godne widzenia i pamięci przetrwało z dawnych czasów¹⁷.

¹⁷ Cyt. za: Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, przekł. J. Niemirska-Pliszczyńska, ²Wrocław 1960, s. 264–265.

Pełniejszy opis tych dramatycznych wydarzeń przekazał Tacyt. Także w powieści Sienkiewicza – zgodnie z tym ostatnim źródłem – pożar Rzymu stanowi (jak już nadmieniano) dominantę kompozycyjną. Spłonęła znaczna część Rzymu (dziesięć dzielnic), tysiące ludzi zostały bez dachu nad głową. Rozeszły się pogłoski, że podpalaczem był sam cesarz, który chciał po zniszczeniu miasta odbudować je według własnego planu. Źródła – poza Swetoniuszem – nie zawierają wyraźnego potwierdzenia tej wersji i nawet Tacyt, odnoszący się do Nerona nieprzychylnie, wątpi w słuszność tego oskarżenia. Pogłoski te były dla cesarza niebezpieczne, toteż aby położyć im kres, Nero nałożył okrutne kary na członków jednej z sekt żydowskich, „na tych – mówi Tacyt – których tłum nazywał chrześcijanami” (XV, 44).

Chrześcijanie więc jako kozły ofiarne pojawiają się i w rzymskiej historii, i w powieści Sienkiewicza zgodnie z legendą utrwaloną przez źródła. Neron „dotknął najbardziej wyszukanymi kaźniami tych, których znienawidzono dla ich sromot” (*ib.*), głosili bowiem powszechną miłość, co umacniało przekonanie, iż ich obrządki religijne mają charakter orgiastyczny, eucharystię zaś z symboliką ciała i krwi Chrystusa uważano za ucztę kanibalistyczną. Toteż skala tortur była niespotykana. Pisał Tacyt:

A śmierci ich przydano to urągawisko, że okryci skórami dzikich zwierząt ginęli rozszarpywani przez psy albo przybici do krzyżów, gdy zabrakło dnia, palili się służąc za nocne pochodnie. Na to widowisko ofiarował Neron swój park i wydał igrzysko w cyrku. [...] Stąd, chociaż ci ludzie byli winni i zasługiwali na najsurowsze kary, budziła się ku nim litość, jako że nie dla pożytku państwa, lecz dla zadośćuczynienia okrucieństwu jednego człowieka byli traceni (*ib.*).

Sienkiewicz kreuje obrazy męczeństwa zgodnie z zapisem Tacyty. Przeciwnie bowiem Swetoniusz uznał torturowanie chrześcijan „wyznawców nowego i zbrodniczego zabobonu” za dobry uczynek Nerona (Swet., *Neron*, 16).

Mimo rozdawnictwa i igrzysk, przede wszystkim z męczeńskim udziałem chrześcijan, nastroje niezadowolenia ludności rzymskiej wzmagaly się jednak nadal, aż znalazły wyraz w nie-

udanym i krwawo stłumionym spisku Gajusza Kalpurniusza Pizona (rok 65), do którego przyłączyli się wybitniejsi senatorowie i oddani im oficerowie pretorianów. Po wykryciu spisku jednych stracono, inni, jak Pizon, który otworzył sobie żyły, Seneka i poeta Lukanus na rozkaz Nerona sami odebrali sobie życie. Ruch antyrzymski wzrósł także w prowincjach. Pierwszy zbuntował się namiestnik Galii Lugduńskiej (Gallia Lugdunensis) Gajusz Juliusz Windeks (*Vindex* – łac. mściciel); poparły go plemiona galijskie, gnębione nadmiernymi podatkami, i zarządcy innych prowincji (Hiszpania Tarraconensis¹⁸, Luzytania i Afryka). Neron wysłał przeciw nim wojska stojące w Górnej Germanii. Windeks poniósł krwawą klęskę i odebrał sobie życie. Ale zwycięstwo to nie uratowało cesarza, tym bardziej że zbuntowali się przeciw niemu pretorianie i musiał uciekać z Rzymu. Także przez senat został uznany za wroga ojczyzny. Wydano na niego wyrok bezprecedensowy; dotąd nie skazano tak żadnego z cesarzy. Według dawnego obyczaju – obnażony, z głową unieruchomioną między widłami – miał być zasieczony różgami na śmierć. Wolał więc sam śmierć sobie wymierzyć.

Ostatnie godziny spędził w willi Epafrodyty, jednego ze swych wyzwolenców, który pomógł mu popełnić samobójstwo – pchnął rękę wahającego się cesarza. I ten obraz utrwalił w literaturze Sienkiewicz. „Jakież artysta ginie we mnie” – „*qualis artifex pereo*” – miał powiedzieć przed śmiercią (Swet., *Nero*, 49). Wraz z Neronem zeszła ze sceny dynastia julijsko-klaudyjska, zapoczątkowana przez Augusta. Główną podporą jej panowania była armia; armia też straciła ją z tronu.

Dopełniał się prastary mit o cierpieniu, śmierci i zmartwychwstaniu, który przetrwał w gnozie chrześcijańskiej. W kręgu śródziemnomorsko-mezopotamskim cierpienie człowieka bardzo wcześniej powiązano z cierpieniami Boga. Tym samym obdarzono

¹⁸ Namiestnik Hiszpanii Tarrakońskiej Galba (Servius Sulpicius Galba) został w wieku 73 lat kolejnym po Neronie cesarzem Rzymu.

je archetypem kosmogonicznym, który nadawał im równocześnie realność i „normalność” – akt tworzenia możliwy dzięki umiarami. Męczeńska śmierć pierwszych chrześcijan zostaje więc ocalona, a wydarzenia historyczne nabierają sensu religijnego, ujawniają się jako „teofanie negatywne” lub „pozytywne”, kary lub nagrody. Zasługą chrześcijaństwa w stosunku do dawnej etyki śródziemnomorskiej było zwaloryzowanie cierpienia i przeistoczenie go ze stanu negatywnych doświadczeń egzystencji w stan „pozytywnej” treści duchowej. Waloryzacja powodowała nawet poszukiwanie bólu dla jego wartości oczyszczających i uwznioślających, mieściła cierpienie w ramach ładu wina-kara, dociekała sensu, źródła i przyczyny, identyfikowanych z wolą Boga najwyższego, do którego człowiek w ostateczności mógł się zwrócić. Wywodziła się z pierwotnej hierofanii – objawienia *in illo tempore* norm istnienia udzielonych przez Boga.

Pożar Rzymu i pochodnie Nerona są w *Quo vadis?* wyrazem mitu końca świata przez ogień. Ale ogień miał tu także oczyścić świat, być apokatastasis, której dobrzy nie muszą się lękać i zgładzić złych, by dać początek oczekiwanemu tysiącleciu szczęścia. Zapowiedzią końca świata miał być ciąg nieszczęść, a pierwsze zdawało się dopełniać – upadek starożytnego Rzymu i zagłada Cesarstwa, elementy mitu schyłku w historii „urbis aeternae”. Ale Bóg mógł położyć kres historii i – zgodnie z późniejszym dowodzeniem św. Augustyna – ograniczone trwanie miasta wpisać w swój plan miasta bożego, znowu wiecznego. Tak myśl chrześcijańska wychodziła poza stare motywy wiecznego powrotu odkrywając i tu wartość egzystencji i wiary człowieka, a wyzwalała ludzi od wielu innych problemów, wyzwoliła ich też od zależności od gwiazd. „Jesteśmy ponad losem” – pisał Tacjan (*Oratio ad Graecos*, 9), streszczając tymi słowami całą doktrynę chrześcijańską¹⁹.

¹⁹ Cyt. za: M. E l i a d e, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1970, s. 307.

Ze wszystkich religijnych systemów, które rozpowszechniły się w granicach cesarstwa rzymskiego, szczególne znaczenie zdobyło więc monoteistyczne chrześcijaństwo. Stało się ono religią światową i przekazało późniejszym wiekom niektóre elementy kultury antycznej. I znakomicie dawało się wpisywać w dawne struktury, nie naruszało bowiem w mającej nadejść powszechnej Arkadii feudalnego porządku. „Głoszę miłość i głoszę naukę, która nakazuje władcom kochać poddanych, panom niewolników, niewolnikom służyć z miłości” (t. 2, r. 17) mówi apostoł Paweł do Petroniusza, pragnąc tezę o społecznych korzyściach religijnego systemu uczynić wyłom w sceptycznej, romańskiej jego duszy²⁰. Przed Sienkiewiczem tezę tę rozwinął Montesquieu w słynnym zdaniu:

Chryścianizm, mimo że wydaje się być przeznaczonym do kierowania ludzi ku niebu, ułatwia jednocześnie w cudowny sposób życie na ziemi²¹.

Nowej religii obca była ekskluzywność, zasadniczą jej cechą był prozelityzm, dążenie do włączania w skład gminy kościelnej ludzi różnych plemion i warstw społecznych. Chrześcijaństwo pogodziło zachodnie i wschodnie poglądy religijne i filozoficzne, zastąpiło wspólny wszystkim religiom zwyczaj składania ofiar dla pozyskania łaski bogów jedną, raz na zawsze złożoną ofiarą odkupienia grzechów ludzkości.

Historia sakralna, narodziny kultury chrześcijańskiej, mającej swoją złożoną oprawę rytualną, magiczną i mitologiczną, nie stwarzały problemu samotności człowieka wobec świata, gdyż człowiek odnajdywał tam swoją pełnię w kontemplacyjnym przymierzu z kosmiczną przyczyną sprawczą. Mit ludzkiej samot-

²⁰ Por. tezę o społecznych korzyściach religijnego systemu, zawartą w pierwszym liście pasterskim św. Pawła do Tymoteusza, jednym z trzech, wysyłanych z Macedonii między pierwszym a drugim uwięzieniem, tj. między 63 a 67 r. po Chr.: „pobożność przydatna jest do wszystkiego” (IV, 8).

²¹ Cyt. za: J. Semeria Barnabita, *Apologia chrześcijaństwa i sztuka w powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, Warszawa 1900, s. 58.

ności, pojętej jako naturalny przejaw fenomenu człowieka, który na gruncie humanistyki zachodniej pojawił się dopiero w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, w *Quo vadis?* antycypuje najciekawsza kreacja ze świata antycznego – Petroniusz. Nie abdykuje on ze swej godności istoty ludzkiej, aby zatracić się w używaniu, jak cały orszak Nerona. Pozostaje w swej zagrożonej Arkadii doświadczeń duchowych i zmysłowych, nieporównanie bogatszych niż zamknięty świat otaczającej go „chwili historycznej”. To w nim ześrodkowują się mity Raju Utraconego i obraz Człowieka Doskonałego, wiernego do końca swemu wiarygodnemu kodeksowi etycznemu, choć ortodoksyjnie doskonalsi byli apostołowie i chrześcijanie; to w jego Eunice zamknięta została tajemnica Kobiety i Miłości, choć rola ta przypaść powinna idealnej Ligii.

Arbiter elegancji chce wykorzystać swój czas do końca, *hic et nunc*, bez powrotu *in illo tempore*, bez nadziei na przyszłą wieczną mityczną sakralną teraźniejszość. Zanim chrześcijanie przyjęli dwa rodzaje czasu, już Grecja знаła mit wiecznego powrotu w aspekcie czasu okrężnego, odwracalnego i dającego się odzyskiwać. Petroniusz jednak przyjmował czas zdesakralizowany, przedstawiający się jako trwanie niepewne i ulotne, wiodące nieuchronnie ku unicestwiającej wszystko śmierci.

Ale choć Sienkiewicz w toku zdarzeń *Quo vadis?* akceptował *con amore* odchodzący w przeszłość świat antyku, reprezentowany postacią jego arbitra, w epilogu wskazał na nową, teologiczną opcję – świat chrześcijański, z jego tu symbolami: Bazyliką św. Piotra i kapliczką „Quo vadis, Domine?”

Współcześnie we wnętrzu kościółka upamiętniającego legendę spotkania świętego Piotra z Chrystusem, na rozstaju dróg Appia i Ardeatina, znajduje się pośrodku, między ławkami, kopia w kamieniu legendarnego śladu stóp Chrystusa, po lewej zaś popiersie Henryka Sienkiewicza, dzieło krakowskiego rzeźbiarza Bogusława Langmana – rzymskie świadectwo sławy polskiego laureata Nagrody Nobla i jego arcydzieła. „Sztuki chrześcijańskiej”.

VI. MIT I *SACRUM*

O RELIGII I RELIGIJNOŚCI

„[Gdy] Boga pisało się przez małe b, gdy racjonalizm był synonimem rozumu i gdy ludzie religijni, mniej śmiałej natury, trzymali się ideału i religii jakoś wstydliwie... Ja z tym nastrojem nie polemizowałem wprost, [...] ale był mi on *sans le savoir* wstrętny, zwłaszcza zaś przeciwny moim artystycznym poczuciom”

(D 50, 293)

Quo vadis? ludzkim będąc dziełem, z istoty rzeczy nosić musi na sobie pieczęć ludzkiej niedoskonałości; krytyk i zastrzeżeń nie brakuje wprawdzie, lecz harmonijnym jest sąd wszystkich naszych uczonych w tym punkcie, że spotkaliśmy się z arcydziełem i to takiej sztuki, której [...] nie można w żaden sposób odmówić imienia chrześcijańskiej

– pisał ojciec Jan Semeria Barnabita¹ już w kilka lat po pierwszej edycji powieści Henryka Sienkiewicza.

Kapliczkę „*Quo vadis, Domine?*” na Via Appia, do której nawiązywał tytuł, pokazał pisarzowi podczas jednej z wędrówek po Rzymie malarz i przyjaciel, Henryk Siemiradzki. Poza historyczno-

¹ J. Semeria Barnabita, *Apologia chrystianizmu i sztuka w powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, przekł. z włoskiego ks. Z. Skarzyński, Warszawa 1900, s. 12.

-legendarnym wydzźwiękiem pytanie „Dokąd idziesz?” zyskiwało w kontekście powieści dodatkowy, uniwersalny wymiar. Mieli je bowiem stawiać sobie jej bohaterowie, odchodzący od starych tradycji, idący śladem nowej wiary, poszukujący prawdy, wątpiący.

Zatem – w ramach rytu przejścia przeciwstawił pisarz politeizmowi starożytnych Rzymian – jedyne Boga chrześcijan, „duszy helleńskiej” i „rzymskiej” – duszę chrześcijańską, katowi – ofiarę, prawu rzymskiemu – prawo Mojżeszowe, religii – religijność, mitowi – *sacrum*. Kategorię neutralną pośrodku tej binarnej opozycji dwóch kultur stanowi konstrukcja sylwetki Petroniusza, centralnej postaci powieści. Arbiter elegantiarum, sceptyk, człowiek wszechstronnie wykształcony, jedyny w *Quo vadis?*, posiadający własną bibliotekę i sam tworzący² – Gajusz Petroniusz, postać historyczna, był u Sienkiewicza apologetą antycznego ładu i helleńskiego wychowania w duchu *kalokagathia*, tj. ideału moralnego, estetycznego i społecznego, warunkującego to, co radosne, przyjemne i pożyteczne.

W Olimp nie wierzył, tworzył go sobie na ziemi, ale pobłażliwie akceptował wiarę przodków:

Mniejsza, czy nasi bogowie są prawdziwi, ale są piękni, jest nam przy nich wesoło i możemy żyć bez troski (t. 2, r. 17).

Zgodnie bowiem z wiarą Rzymian domostw i ludzi strzegli bogowie Rzymu, zwłaszcza triada głównych bóstw zwana Trójcą Kapitolińską, tj. Jowisz, Junona i Minerwa. Bóstwa te dziedziczyli mieszkańcy imperium po wcześniejszej kulturze etruskiej. Religia rzymska wyrastając ze wspólnego pnia indoeuropejskiego wytworzyła się z kultu politeistycznego i oparła na czci sił przyrody, przede wszystkim więc Juppitera-Jowisza (ojciec nieba) i Junony

² *Satyricon*, skąd *Uczta Trymalchiona*. Por. np. w przekł. L. Staffa, Warszawa 1986.

(matka nieba i bogini księżycy), a także Janusa, Artemis, Marsa i Minerwy.

Czczono także lary i penaty, bóstwa i dobre duchy zmarłych, opiekujące się życiem domowym, rodzinnym, a nawet całymi dzielnicami rzymskimi (kult tzw. *lares compitales*) czy miastem (*lares publici*). Ojciec rodziny codziennie modlił się do larów domowych, żegnał z nimi, gdy wyjeżdżał i witał, gdy wracał. W każdym domu rzymskim znajdowało się *lararium*, miejsce kultu, rzadziej malowidło ściennie, częściej rodzaj relikwiarzyka, w którym na wysokim postumencie ustawiano figurki. Lary i penaty czczono pierwotnie w atrium, w bezpośrednim pobliżu ogniska domowego.

Pałacem na Palatynie opiekowała się Westa, ona też, jej świątynia i kapłanki stawały się równocześnie bóstwami opiekuńczymi państwa. Wewnątrz świątyni, u stóp Palatynu, czyli obok urzędu najwyższego kapłana sprawowanego przez cezara (*pontifex maximus*), płonął wieczny ogień (*ignis inextinctus sempiternus*), symbol trwałości państwa, stąd jego zgaśnięcie było złowróżebne. Westalki cieszyły się powszechnym szacunkiem, za ich obrazę karano gardłem, ale też bezwzględnie z ich strony musiał być respektowany wymóg czystości, a za utratę dziewictwa zamuroywano je żywcem. Stąd takie zgorzenie i przestraszenie mieszkańców Rzymu wywołuje na kartach *Quo vadis?* bezprzykładny i bezkarny związek Nerona, najwyższego kapłana, z westalką Rubrią.

W powieści obserwujemy niezwykle interesująco ukazany skomplikowany proces wzajemnego oddziaływania na siebie wierzeń rzymskich i greckich. Dzisiejsza Grecja – jak wiadomo – była wówczas prowincją Imperium Romanum. Identyeczni więc niekiedy stawali się Juppiter i Zeus, Juno i Hera, Minerwa i Atena, Diana i Artemis, Neptun i Posejdon, Afrodyta i Wenus. Już w III w. prz. Chr. zestawiono na wzór grecki sześć par wielkich bogów: Jowisz-Junona, Neptun-Minerwa, Mars-Wenus, Apollo-Diana, Wulkan-Westa i Merkury-Ceres.

W epoce cesarstwa religia była bezładnym konglomeratem wszystkich wyznań politeistycznych, a we wschodnich prowincjach

cjach język grecki był językiem urzędowym na równi z łacińskim. Nierzadko ekspansja rzymskich wpływów politycznych pociągała zaszczerpienie nie rzymskiej, lecz greckiej kultury, choć w prowincjach galijskich oraz w południowych okręgach hiszpańskich rozszerzała się znajomość języka łacińskiego, rzymskich obyczajów i kultury. Dawała się zauważyć synteza starej kultury danego kraju, zwłaszcza obyczaju i religii, z elementami nowymi, romańskimi. W Afryce np. pod imieniem Junony czczono punicką boginię Tanit, a pod imieniem Saturna – Baala. Jednakże kultura rzymska rozwijała się tylko w pewnych granicach: na Wschodzie nadal dominowała kultura grecka.

W *Quo vadis?* wyraźnie daje się zauważyć równorzędność kultur greckiej i rzymskiej. Aulus Plaucjusz greczyznę przyjmował za szczyt towarzyskiej ogłady, jego „alumna” Ligia na podany greką cytat ripostuje Petroniuszowi także słowami i językiem *Odysei* Homera. Na Forum Romanum „język grecki dawał się słyszeć naokół równie często jak łaciński” (t. 1, r. 2), domowymi nauczycielami byli najczęściej Grecy, a Petroniusz czyni następujące wyznanie Aulusowi:

Bogowie stali się od pewnego czasu tylko retorycznymi figurami [...], że zaś retoryki uczyli nas Grecy, przeto mnie samemu łatwiej na przykład powiedzieć: Hera niż Juno (*ib.*).

Lecz choć lista bóstw zasymilowanych przez Rzymian (staroitalskich i greckich) jest w powieści długa – Jowisz, Juno, Wulkan, Cerera, Prozerpina, Atena, Libityna, Herkules, Bacchus, Apollo, Eros, Fortuna, Faun, Diana, Selena, Izyda, Hekate, Flora i Parki – Winicjusz znamienne ją hierarchizuje najwyżej ceniąc Asklepiosa i Kiprydę³. Boga sztuki lekarskiej otaczano w Rzymie szczególnym kultem, budując Asklepiony, świątynie będące rodzajem sanatoriów, a Petroniusz, czując się niezdrów, posyłał dary do Epidauros, sanktuarium Asklepiosa i jednocześnie starożytnego uzdrowiska

³ Przydomek Afrodyty, znaczący „urodzona na Cyprze”.

na Peloponezie. Sam zaś zredukował Olimp do jednego tylko „bóstwa odwiecznego, wszechwładnego, twórczego” (t. 1, r. 1) – Venus Genetrix, Wenery Rodzicielki, mitycznej matki Eneasza (por. *Eneidę* Wergiliusza), babki Askaniusza, czyli Julusa, rzekomego protoplasty rodu julijskiego. Świątynię Wenery Rodzicielki rozkazał zbudować Cezar w roku 46 prz. Chr. i znajdowała się ona pośrodku Forum Julium, na północ od Forum Romanum.

Religia starorzymaska nie była w stanie zaspokoić potrzeb ówczesnego człowieka, stąd dociekania sensu i sposobu życia bieżyły także w kierunku systemów filozoficznych, głównie stoicyzmu i epikureizmu. Wszak „kto kocha mity, jest w jakimś stopniu filozofem” – twierdził nie bez racji już Arystoteles. Ale dopiero monoteistyczne chrześcijaństwo w pełni zaspokoiło duchowe potrzeby człowieka. Ze wszystkich religijnych systemów, które rozpowszechniły się w granicach cesarstwa rzymskiego, właśnie ono nabrało szczególnego znaczenia. Stało się religią światową i przekazało późniejszym wiekom niektóre elementy kultury antycznej.

Tak też narodziny cywilizacji chrześcijańskiej widzi autor *Quo vadis?* Winicjusz, jeszcze poganin, streszcza tę doktrynę w liście do Petroniusza następująco:

gdzie zaczyna się ich nauka, tam się kończy władztwo rzymskie, kończy się Rzym, kończy się życie, różnica między zwyciężonym i zwycięzcą, możnym a biednym, panem i niewolnikiem, kończy się urząd, kończy się cesarz, prawo i cały porządek świata (t. 2, r. 6).

Przedstawione przez Sienkiewicza koncepcje Boga i wiary po części wyrastały z polskiej tradycji literackiej. W epoce neoromanizmu, tj. w czasie gdy tworzył *Quo vadis?*, nastąpił – przeciwnie niż w pozytywizmie – wzrost zainteresowań religią i religijnością. Temat Boga występował zatem niemal u wszystkich piszących. Do istotnych ujęć należało m.in. obarczanie Boga winą za stworzenie zła, czyli nie tylko słabego i niedoskonałego człowieka, ale także

szatana, lub przyjmowanie dualistycznych gnostyczo-manichejskich koncepcji równorzędności bóstwa Dobra i Zła. Nierzadko deklarowany był ateizm, występujący jako pesymistyczne przeżywanie ludzkiej samotności albo jako pesymistyczny tytanizm i aktywizm człowieka, który pragnie po nietzscheańsku tworzyć siebie i ustanawiać wartości. Ujęcia te sugerowały zbędność Boga i deifikowały człowieka⁴.

Rejestr zarzutów stawianych Bogu został w tym czasie rozszerzony i objął nie tylko problematykę społeczną (np. M. Konopnicka, *Z mojej Biblii*, 1896; J. Kasprówicz, *Ginącemu światu*, 1901), ale i niezaspokojone pragnienie szczęścia, i to nie tylko w aspekcie ogólnym (np. L. H. Morstin, *Psalm ziemi*, 1907), lecz także indywidualnym (np. J. Żułowski, *Clamavi, Poezje I*, 1898; L. M. Staff, *Pogodne Panu czynione wymówki, Zgrzebna kantyczka*, 1922) czy wreszcie wybuchał jako totalny wyrzut z powodu nędzy i bólu istnienia, przemijania i śmierci (L. H. Morstin, *Pieśń rodzinnej ziemi mojej*, 1909).

Fakt istnienia w świecie zła zawsze stanowił dla człowieka problem: jak Bóg, który jest pełnią dobroci, mądrości i wszechmocy, może dopuścić do wystąpienia zła w swoim dziele. Stwarzając świat – *Stary Testament* – „Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre” (*Rdz 1, 31*). A jednocześnie w *Nowym Testamencie*, aby przyspieszyć przyjście królestwa eschatologicznego, Chrystus każe modlić się słowami *Modlitwy Pańskiej*: „Zachowaj nas od złego” (*Mt 6, 13*). Sprzeczność zachodząca między tymi formułami stanowi odwieczny problem dla ludzi wierzących. W myśli chrześcijańskiej św. Augustyn wyjaśnił ten dylemat na gruncie wolności woli ludzkiej. Strukturą bytu tłumaczył zło jako brak dobra św. Tomasz z Akwinu. Brak ten może zaistnieć, ponieważ wszystkie byty poza Bogiem są złożone i potencjalne.

Do innych ciekawszych prób wyjaśnienia tego problemu należała teodycea G. W. Leibniza (1646–1716) usprawiedliwiającego

⁴ Por. M. Jasińska-Wojtkowska, *Bóg w literaturze polskiej*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1989 [TN KUL], s. 973 i n.

Boga z zarzutu istnienia zła i niesprawiedliwości na świecie tezą, że zło moralne dopuszcza Bóg tylko po to, by ukazać większą godność i wartość ludzkiej wolności⁵. W dekadentyzmie teodycea stawiała się jednak nieaktualna. Człowiek nie próbował godzić antynomii, lecz obarczał winą Boga. W tym wyrażał się pesymizm, zrodzony z rozczarowań i trudności epoki, a ugruntowany przez myśl filozoficzną A. Schopenhauera.

Na tle panoszącego się zła i bezsilności modlitw rysował się obraz Boga milczącego i obojętnego, przybranego w „nietykalne blaski”, zajętego „przesypywaniem prochu gwiazd w klepsydrze złotej”; Boga, który oddał świat niejako we władanie szatana (J. Kasprowicz, *Święty Boże*, 1901).

O pesymistycznej, podkreślmy jednak – pozachrześcijańskiej, koncepcji Boga decydowały wpływy myśli gnostyczo-manichejskiej i buddyjskiej (Aryman i Ormuzd). Podobne koncepcje, już nieco później, w okresie międzywojennym wyraźnie dają się dostrzec u Żeromskiego. Dodatkowo należałoby tu odnotować ujmowanie Boga jako Natury w sensie panteistycznym, zakładające, iż Bóg jest wszechświatem, jest wieczny, jedyny, prócz niego nie ma nic, cała natura stanowi zespół jego przejawów, człowiek zaś, tak w aspekcie materii, jak i świadomości, jest „częstką Prawdy i częstką Miłości, którą Bóg ukochał” (Jerzy Żuławski, *Benedykt Spinoza*, 1902).

W *Quo vadis?* ścierają się różne koncepcje Boga i religii, ale żadna z nich nie jest prostą reprodukcją przedstawionych powyżej ujęć. Jest raczej przyjęciem za ewangelistami założenia, że zsyłając Ducha św. Chrystus przygotował „rzeczy dobre”, trzeba jednak o nie prosić Ojca (Mt 7, 11; Łk 11, 13). Są to tzw. owoce Ducha Świętego w nas (Ga 5, 22–25). Tylko w ten sposób odnieść można prawdziwe zwycięstwo nad złem moralnym, które tkwi w każdym człowieku. Zło trwać będzie tak długo, jak długo będzie trwał ten

⁵ Por. Z. Zdybicka, *Bóg a zło*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1989, s. 933.

świat, ale dzięki temu uczy się człowiek cierpliwości, pokory, ufnego przyjmowania losu. I tak właśnie przeważnie reagują reprezentanci świata chrześcijańskiego w *Quo vadis?* Dramatyczny zaś dylemat teologii koegzystencji wszechmocy i zła został tu wprowadzony – rzecz znamienna – do rozmyślań następcy Chrystusa na ziemi, najwyższego kapłana, Apostoła Piotra:

I zadziwił się w sercu prostaczym, jak Bóg może dawać tak niepojętą wszechmoc szatanowi i jak może oddawać mu ziemię (t. 2, r. 14).

Coincidentia oppositorum – zbieg przeciwstawień Szatan – Bóg to zdaniem Mikołaja Kuzańczyka⁶ „najmniej niedoskonała z definicji Boga”. Już bowiem Heraklit twierdził: „Bóg to dzień-noc, zima-lato, wojna-pokój, sytość-głód; to znaczy wszystkie przeciwieństwa”⁷. Neoplatonczyk, kardynał z Kuzy, przyjmując założenie o irracjonalności bytu głosił, iż szczególnie byt boski jest dla rozumu niepojęty, bo skoro z Boga się wszystko wywodzi, więc też w Bogu wszystko musi być zawarte, toteż zespalają się w nim przeciwieństwa, sprzeczne własności, jest on właśnie zbiegiem takich przeciwstawień.

Ale rozterki ucznia Chrystusa z powieści Sienkiewicza bliskie są także tym werseom *Psalmów*, które na zdanie „Nie ma Boga” (*Ps* 10, 4; 14, 1; 53, 2) odpowiadają komentarzem „Mówi głupi w swoim sercu” (*Ps* 14, 1; 53, 2), Piotr chce bowiem dojść przyczyny woli Boga założenia stolicy apostołskiej w Rzymie, siedzibie Antychrysta. Rozmyśla więc w dalszym toku narracji:

Siejba wydała plon obfity, ale szatan wdeptał go w ziemię [...] jakoż starzec bezsilny mam walczyć z tą nieprzebraną siłą złego, któremu pozwoliłeś władać i zwyciężać? (t. 3, r. 26).

⁶ Właśc. Nikolaus Krebs (1401–1464). *Coincidentia oppositorum* w traktacie z 1400 r. *De docta ignorantia* (*O uczonej niewiedzy*).

⁷ Cyt. za M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970, s. 200, 300.

I modli się słowami: „nie pozwól na zwycięstwo Antychrysta nad Namiestnikiem Bożym” (*ib.*).

Bo też Piotrowy Antychryst, apokaliptyczna Bestia, miał w *Quo vadis?* konkretne oblicze człowieka, najwyższego kapłana pogan, cezara Nerona. Dlatego w odniesieniu do Nerona-Antychrysta czuje się zwolniony z nakazu, który Chrystus zostawił swym uczniom: „Błogosławcie tym, którzy was przeklinają i módlcie się za tych, którzy was oczerniają” (Łk 6, 28). Jako postać historyczna komentował tę parenezę następująco:

Nie oddawajcie złym za złe ani złorzeczeniem za złorzeczenie. Przeciwnie zaś, błogosławcie. Do tego bowiem jesteście powołani, abyście odziedziczyli błogosławieństwo (1P 3, 9).

Jako postać wykreowana przez Sienkiewicza nauczał podobnie:

A oto powiedział nam Zbawiciel: „Jeśli by twój brat zgrzeszył przeciw tobie, strofuj go; a jeśli by żałował, odpuść mu. A jeśli by siedmkróć na dzień zgrzeszył przeciw tobie i siedmkróć nawrócił się k'tobie mówiąc: Żal ci mi! – odpuść mu! (t. 2, r. 2).

Efektom tych pouczeń jest pierwsza scena przebaczenia udzielonego przez Glauka mordercy jego najbliższych – Chilonowi i oznajmienie Apostoła: „Chrystus w tobie zwyciężył” (t. 2, r. 3).

W ten sposób w ostatecznym rozrachunku i w *Quo vadis?*, jak w wielu innych afabulacjach mitu Dobra i Zła, dochodzi do rozpaczliwej próby odciążenia Boga od faktu istnienia zła. Podobnie jak w różnorodnych usiłowaniach wyjaśnienia tego problemu na gruncie filozofii, pozostawało ono dla rozumu ludzkiego tajemnicą, która pełniejsze (choć nie ostateczne) wytłumaczenie znajdowała w perspektywie wiary chrześcijańskiej dzięki powiązaniu jej z misterium odkupienia⁸.

⁸ Por. m.in. M. Sieniatycki, *Opatrzność Boska a zło w świecie*, Lwów 1902; B. Pylak, *Boża Opatrzność a zło na świecie*, Lublin 1960; M. A. Krąpiec,

Sienkiewicz zdaje się przyjmować za *Starym Testamentem*, iż Bóg zawsze działał przez swoje Słowo-Logos, który stawszy się człowiekiem był ludziom podobny we wszystkim prócz grzechu⁹, a przez swoją śmierć, zmartwychwstanie i promulgację nowego prawa dokonał odkupienia wszystkich, którzy weń uwierzą. Zgodnie więc z duchem ewangelii najwyższą etyczną maksymą, eksplikacją wiary i zasadą teologiczną uczynił w powieści przykazanie miłości.

Wola Boża nie tylko osiąga punkt kulminacyjny w tym przykazaniu, lecz zawiera ją ono całkowicie i zupełnie

– stwierdzał ks. J. Kudasiewicz komentując kazanie na górze¹⁰. W *Quo vadis?* na rozterki Winicjusza przekazującego Piotrowi sceptyczne pytanie Petroniusza „Grecja stworzyła mądrość i piękność, Rzym moc, a oni [chrześcijanie – T. Ś.] co przynoszą?” – Wielki Apostoł odpowiada: „Przynosim miłość” (t. 2, r. 11). I błogosławi miłości klęczących u jego stóp Winicjusza i Ligii słowami: „Miłujcie się w Panu i na chwałę Jego, albowiem nie ma grzechu w miłości waszej” (t. 2, r. 11). Słowa te korespondują z upomnieniem zawartym w pierwszym liście św. Piotra „miejcie wytrwałą miłość jedni ku drugim” (1P 4, 8). Bowiem w powieści, podobnie jak w swych listach, św. Piotr Apostoł nie przeprowadzał dogmatycznych dowodzeń, ale upominał i stwierdzał. Upomnienia dotyczyły szczegółów chrześcijańskiego życia wiernych, stwierdzenia zaś prawd wiary.

Dlaczego zło?, Kraków 1962; M. Gołaszewska, *Fascynacja złem: eseje z teorii wartości*, Warszawa 1994.

⁹ Tak jak Słowo Boże we wszystkim prócz formalnego błędu. „On grzechu nie popełnił, a w Jego ustach nie było podstępu” – zaświadczał Piotr Apostoł w pierwszym swym liście, zredagowanym u schyłku życia: 1P 2, 22 – za Iz 53, 9 (LXX).

¹⁰ J. Kudasiewicz, *Biblia. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1986, s. 387.

Apostołem miłości jest także – a może przede wszystkim – Paweł, wielki misjonarz chrześcijaństwa i „wielki prawodawca” (t. 1, r. 16). Jego listy znane są bohaterkom *Quo vadis?* – Ligii i Acte. Jako Szaweł urodzony w Tarsie w Cylicji przez długi czas był bezwzględny prześladowcą chrześcijan, co m.in. sam w swych listach poświadczał (*Ga* 1, 13; *Flp* 3, 6; 1 *Tm* 1, 13). Kiedy był w drodze do Damaszku, ukazał mu się zmartwychwstały Chrystus, nakazał przyjąć chrzest i uczynił z niego swe narzędzie wybrane – wielkiego apostoła pogan. U Sienkiewicza mówi o sobie:

Jam jest, który prześladował i pozywał na śmierć sługi Chrystusa. Jam podczas kamieniowania Szczepana pilnował szat tych, którzy go kamieniowali; jam chciał wypłenić prawdę po wszystkiej ziemi, którą zamieszkują ludzie, a jednak – mnie to przeznaczył Pan, abym ją po wszystkiej ziemi opowiadał (t. 2, r. 5).

Jako nawrócony poganin ma w powieści wyznaczone szczególne zadanie – w imię Dei-Charitatis – ostatecznego nawrócenia i ochrzczenia Chilona, zdeklarowanego poganina, zdrajcy i mordercy. W godzinę śmierci – tak samo jak w życiu i w historii nowotestamentowej – zaświadcza nadrzędność przykazania miłości, która

jest łaskawa, cierpliwa, która złego nie wyrządza, nie pragnie czci, wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, wszystkiego się nadziewa, wszystko wytrwa (t. 3, r. 28) (Por. *Hymn o miłości* 1 *Kor* 13, 1–13).

A świadomy dobrego spełnienia swej misji odchodzi z kart *Quo vadis?* słowami: „Potykaniem dobrym potykałem się, wiarę zachowałem, zawodem dokonałem, na ostatek przeznaczon mi jest wieniec sprawiedliwości” (*ib.*). Kwestia Pawła z *Quo vadis?* jest parafrazą i wyborem słów z *Nowego Testamentu*

Dobry bój stoczyłem, zawodu dokonałem, wiarę zachowałem. Na ostatek odłożony mi jest wieniec sprawiedliwości, który mi odda Pan, sędzia sprawiedliwy, w ów dzień, a nie tylko mnie, ale i tym, co miłują przyjście jego (2 *Tm* 4, 7–8).

Piotr i Paweł są u Sienkiewicza nie tylko apostołami najważniejszego przykazania miłości. Są także świadkami słowa i czynów Syna Bożego, nauczania i działalności Jezusa z Nazaretu w Jego „siedlisku życiowym” (Sitz im Leben). Przekazując zaś autentyczne słowa i czyny: „ipsissima verba Jesu”, a także „ipsissima facta Jesu” – zaświadcniają historyczność Jezusa wiążąc Jego życie i dzieło z doświadczeniami ludzi; z faktów i wydarzeń tworzą zręby wiary chrześcijańskiej w ramach popaschalnej wspólnoty wyznawców. Ten okres ustny, tak bezbłędnie oddany przez Sienkiewicza, dał początek tradycji ewangelicznej, stąd logia apostołów z *Quo vadis?* także mają przede wszystkim formę przypowieści, np. o Królestwie Bożym, zawierają wezwania do nawrócenia, przedstawiają główne paschalne wydarzenia zbawcze: śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa.

Ich działalność ma ponadto formę kerygmatu, tj. przepowiadania lub kazań o tym, „co Bóg uczynił dla ludzi” oraz didache, tj. pouczeń etycznych o tym, „czego Bóg oczekuje od człowieka”¹¹. W tym ujęciu didache przedłuża kerygmat, a wspomnienia i przypomnienia Apostołów sięgają także słów Mistrza z czasów wcześniejszych, tj. pierwszego okresu tradycji, określanego jako przedpaschalna wspólnota uczniów, o której instrukcja *Sancta Mater Ecclesia* tak stanowi:

Chrystus Pan przyłączył do siebie wybranych uczniów, którzy szli za Nim od początku, patrzyli na Jego czyny, słuchali Jego słów i w ten sposób stali się odpowiednimi [apti] do tego, aby stać się świadkami Jego życia i nauki¹².

W ten sposób wspólnota uczniów, łącząc okres przedpaschalny z popaschalnym, dała początek pierwszej gminie chrześcijańskiej.

Sienkiewicz konstruuje swych apostołów głównie jako świadków wydarzeń paschalnych – pochycenia, męki i zmartwych-

¹¹ W ujęciu C. H. Dodda, cyt. za: J. Kudasiwicz, *Biblia...*, s. 382.

¹² Cyt. za: J. Kudasiwicz, *Biblia...*, s. 291-292.

wstania Mesjasza. „Ten człowiek widział!” (t. 1, r. 20) – mówią o Piotrze zgromadzeni w Ostrianum. A „Wielki Apostoł Chrystusowy” (t. 1, r. 17), „pontifex maximus chrześcijan” (t. 1, r. 19), uczeń Chrystusa, któremu został powierzony „zarząd chrześcijan” (t. 1, r. 16) w przekazie narratora opowiada, co widział; od powrotu „od Krzyża”, gdzie

przesiedzieli z Janem dwa dni i dwie noce w wieczerniku, nie śpiąc, nie jedząc, w znękaniu, żalu, trwodze, w zwątpieniu, głowy trzymając w rękach i rozmyślając, że On umarł (t. 1, r. 20),

aż po „dzień trzeci”, gdy znad pustego grobu Maria z Magdali „bez tchu, z rozwianym włosem” zakrzyknęła: „Wzięli Pana”. Z kerygmatu popaschalnych zdarzeń – spotkania Chrystusa z Marią Magdaleną, uczniami i Tomaszem Dydymusem – wyprowadza *didache* słowami Pana „Iżeś mnie ujrzał, uwierzyłeś. Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli” (t. 1, r. 20).

W *Quo vadis?*, jak w tradycji, Piotr Apostoł cieszy się najwyższym poważaniem, jest także pasterzem i namiestnikiem Bożym. Świadomy swego powołania głosi: „Ja proch przed Bogiem, lecz wobec was Apostoł Boży i namiestnik, mówię wam w imię Chrystusa” (t. 3, r. 10), a wierni zwracają się do niego słowami: „My owce twoje, paś nas!” (t. 3, r. 2). Jak w późniejszych ewangeliach¹³ obaj uczniowie Jezusa nie tworzą (*creatio*), lecz zachowują (*conservatio*), przekazują i interpretują słowa Mistrza. Sienkiewicz konstruuje działalność Piotra i Pawła tak, jak widzi ich rolę *Konstytucja o Objawieniu Bożym (Dei Verbum)*: „Apostołowie [...] to,

¹³ Czas powstania ewangelii nie jest dokładnie znany, za najstarszą uważa się Marka, napisaną przed 70 r., po roku 70 powstała Mateusza; Jana ok. 100 r. Najwcześniejszą ewangelią (gr. *euangelion* – dobra wiadomość, nowina) były logia Jezusa, zredagowane po aramejsku (tekst zaginiony) przez Mateusza. Spisano je w kilkadziesiąt lat po śmierci Jezusa, lecz autentyczność i historyczność apostołskiego przekazu nie jest kwestionowana – por. instrukcję *Sancta Mater Ecclesia „Acta Apostolicae Sedis”* [Roma, 1964, t. 56], s. 715.

co On powiedział i czynił, przekazywali słuchaczom”. Powieściowcy Paweł tak mówi do sceptycznego arbitra elegancji:

Jak możesz, mądry Petroniuszu, przeczyć, że Chrystus istniał i zmartwychwstał, gdyż nie był wówczas na świecie, Piotr zaś i Jan widzieli go, i ja widziałem w drodze do Damaszku? (t. 2, r. 17).

Istotną funkcją obu apostołów jest modlitwa i posługa słowa. Do nich wierni zwracają się z wątpliwościami, trwają w ich nauce. I nikt nie podważa wiarygodności świadectwa:

I widziałem Go, jako widzieli wszyscy, a On był jako światłość i jako szczęśliwość serc naszych, bośmy uwierzyli, że zmartwychwstał i że morza wyschną, góry się w proch obróca, a Jego chwała nie przemienie (t. 1, r. 20).

Z powyższymi słowami Piotra – literackiej fikcji korespondują stwierdzenia historyczne z obu jego listów: paralelna konstatacja

ja [...] świadek Chrystusowych cierpień oraz uczestnik tej chwały, która ma się objawić (1P 5, 1),

a także rekapitulacja apostołatu uczniów:

Nie za wymyślonymi bowiem mitami postępowaliśmy wtedy, gdy daliśmy wam poznać moc i przyjdzie Pana naszego Jezusa Chrystusa, ale [nauczaliśmy] jako naoczni świadkowie Jego wielkości (2P 1, 16).

Mit – jako subiektywny produkt wyobraźni, wyrażający symbolem ludzkie tęsknoty, wzruszenia i lęki; środek poznania transcendentnej rzeczywistości (R. Otto, K. G. Jung); historia, która zdarzyła się na początku Czasu – był częścią jednostkowej sytuacji egzystencjalnej człowieka w kosmosie, a także fundamentem życia społecznego i kultury (M. Eliade, P. Tillich, H. Cazelles). Wyrażał personalny charakter religii, a w kolejnej, wyższej fazie rozwoju ustąpił miejsca logosowi.

Sienkiewicz zdaje się przyjmować, że właśnie w Logosie wcielonym, czyli w Jezusie Chrystusie, Bóg objawił się w sensie

absolutnym. Bohaterowie jego powieści niejednokrotnie identyfikują Boga Stwórcę z Bogiem Zbawcą, a tytuły wyrażające godność i posłannictwo Jezusa – Mesjasz, Syn Boży, Pan, Zbawiciel – wskazują na kontynuację między Jezusem historycznym a Chrystusem wiary i przepowiadania apostołskiego, kerygmatu przed i popaschalnego. Imię własne Jezus, hebrajskie Jeszua, Jehoszua, w formie greckiej przyjmuje postać Iesous. Chrystus zaś, greckie Christos, pochodzi od czasownika *chrío* – namaszczać, w tłumaczeniu hebrajskim brzmi Masiah, namaszczony; nazwa ta, dodana do imienia Jezus oznaczała właśnie jego posłannictwo.

Historyczność Jezusa zaświadczały już annały Tacyta (ok. 55–120). To podstawowe źródło Sienkiewicza wiedzy o epoce Nerona zawierało także pierwszą wzmiankę o Jezusie i chrześcijanach u rzymskiego autora. „Początek tej nazwie dał Chrystus, który za panowania Tyberiusza skazany był na śmierć przez prokuratora Poncjusza Piłata” (XV, 44). Należy tu dostrzec rozróżnienie Jezusa historycznego i Chrystusa biblijnego, tj. wiary. Przedpaschalny Jezus historii, żyjący i nauczający w Palestynie – to rabbi z Nazaretu; paschalny i popaschalny Chrystus-Zbawiciel – to fundament wiary i centrum ewangelii.

Zastosowana przez Sienkiewicza technika punktów widzenia koresponduje z różnorodnością dominant u ewangelistów. Postać Chrystusa jest wspólnym centralnym punktem ich zainteresowań, lecz każdy z nich akcentuje inny aspekt osobowości. Mateusz przede wszystkim dostrzega w Nim Mesjasza i Nauczyciela, Łukasz – Pana i Zbawiciela, Marek – Syna Bożego, Jan – Mesjasza. Tytuł „Syn Człowieczy” łączy się z męką, śmiercią i zmartwychwstaniem, misją na ziemi, wymagającą upokorzenia. Tytuł „Syn Boży” w ewangeliach synoptycznych¹⁴ występuje w kontekście eschatologicznym sądu nad światem, zaznacza transcendencję i związek z Bogiem: „Ujrzycie Syna Człowieczego siedzącego po prawicy Wszechmogącego i przychodzącego z obłokami niebie-

¹⁴ Por. ks. J. Kudasiewicz, *Ewangelie synoptyczne dzisiaj*, Warszawa 1986.

skimi” (Mk 14, 62). W *Quo vadis?* jak u św. Marka obecna jest przede wszystkim chrystologia Syna Człowieczego. Tytuł chrystologiczny – gr. Christos-Mesjasz – jest w tej powieści zgodnie z tradycją dodany do imienia Jezus postaci historycznej, jest zatem w tym połączeniu, podobnie jak w *Ewangelii*, syntezą doktryny chrześcijańskiej z jej historią (Jezus) i wiarą (Chrystus), łączy wyznanie wiary z aklamacją.

Sienkiewicz podejmuje także wiele innych atrybutów godności i posłannictwa Syna Bożego. Jezus Ligii to „Boski Nauczyciel”, w którego

nie tylko wierzyła, ale którego pokochała swym współdziałającym sercem za stodycz nauki, za gorycz śmierci i za chwałę zmartwychpowstania (t. 1, r. 7).

„Ukrzyżowany Baranek” (t. 1, r. 8), „Baranek Niewinny” (*ib.*), miłosierny i dający łaskę pokuty – to Jezus Ursusa o rękach „pogańskich”, mimo iż „dusza chrzest przyjęła” (t. 2, r. 4). Nakazujący miłować nawet nieprzyjaciół – to Jezus Kryspusa; błogosławiący miłości w Kanie i przebaczący jawno grzesznicy Marii – to Jezus apostoła Pawła; obu zaś apostołów – „słodki i cierpliwy Baranek, którego miłosierdzie stokroć przewyższało złość ludzką” (t. 3, r. 2). Wobec takich atrybutów Boga-człowieka nawet Wini-cjusz na początku swej drogi nie mógł przejść obok.

I pojmował jasno, że albo Go musi pokochać, albo zniechęcić, obojętnym zaś zostać nie może (t. 2, r. 5).

A zbliżając się do Niego przez medium Ligii wyznawał: „kocham ją za to, co nas dzieli” (t. 2, r. 6).

Poza wzmianką o Kanie Galilejskiej w powieści niewiele jest sytuacji nacechowanych znakiem („semeion”), mocą („dynamis”) czy dziełem („ergon”), czyli cudami Jezusa, za to znamienny jest ich wymiar egzystencjalny jako pomocy udzielonej człowiekowi w opresji, nieszczęściu, cierpieniu, a zarazem jako umocnienia wiary, ufności, wdzięczności (por. Ps 105, 5), pokory i nadziei.

Z wpływem wieków ewangeliczne znaki Jezusa przestawały być „najukochańszym dzieckiem wiary” (J. W. Goethe), a stawały się „dzieckiem kłopotliwym” (Sorgenkind)¹⁵. Bowiem cuda Jezusa pełniły głównie funkcję teologiczną. Zapowiadały nadejście Królestwa nowego czasu zbawienia, objawiały moc, dobroć i posłannictwo Mesjasza, realizującego eschatologiczne dzieło zbawienia, zwyciężającego szatana. Jak w ewangelii Jana znak („semeion”) miał cechować objawienie się Boga i jego woli przez Syna, wskazywać, że Bóg jest z Nim i w Nim, ujawniać mesjańską misję Jezusa Chrystusa, w którym ludziom została udzielona łaska życia, światłości i zmartwychwstania.

Kiedy Winicjusz w ramach swej kruchej jeszcze wiary oczekuje „znaku”, tj. cudownego ocalenia Ligii, chce być posłuszny Bożej woli:

„Skupił się, zgniótł w sobie zwątpienie, całą swą istotę zamknął w jedno słowo »Wierzę!« i czekał cudu” (t. 3, r. 23). Objawienie się Bożej mocy było więc konieczne, by dowieść także Bożej łaski. Ale także wiara była konieczna, aby cud mógł się dokonać. Taka kolejność była zgodna z duchem ewangelii synoptycznych, według których gotowość zdania się i otwarcia na Boga warunkowała „wiarę poprzedzającą cuda” (np. Mk 5, 36; Mt 13, 58). Jako znak cud umacniał wiarę, ale jej nie wymuszał. Swych bohaterów Sienkiewicz nie zwalniał z decyzji wiary, wiązała się ona jednak z łaską. Ale i tu nie zastosował pisarz prostego rozwiązania: postawie biernego wyczekiwania przeciwstawił czynną walkę. Epifanii mocy Bożej dopisywał symboliczno-aluzyjny aspekt polityczny.

Cuda, epifanie mocy Bożej w znakach działanych przez Jezusa jako Boga w ludzkiej postaci *Deus praesens*, w powieści okryte są tajemnicą, dostępną nielicznym, podobnie jak „sekret mesjański”: Jezus nie sprzeciwiał się, gdy był nazywany Mesjaszem, ale nakazywał milczenie.

¹⁵ Okr. cyt. przez J. Kudasiewicza, *Biblia...*

On ich zapytał: „A wy za kogo mnie uważacie?” Odpowiedział mu Piotr: „Tyś jest Mesjasz”. Wtedy surowo im przykazał, żeby nikomu o nim nie mówili – Mk 8, 29–31.

W legendzie *Quo vadis?* zbliżającą się jasność i głos Chrystusa widzi i słyszy tylko Stary Rybak, choć nie opuszcza Rzymu sam; towarzyszący mu Nazariusz nie doświadcza jednak cudownego zdarzenia. Bo Sienkiewiczowski Piotr, podobnie jak historyczny Apostoł-świadek czynów Jezusa, nie będzie stawiał pytań o możliwość cudu („dla Boga nie ma nic niemożliwego” Łk 1, 37), lecz stara się odgadywać sens cudownego znaku.

Sienkiewicz zdaje się tu respektować starożytną zasadę, iż „Bóg jest zawsze większy” aniżeli ludzkie o nim myślenie, toteż w dialogu filozofii i wiary wycisza filozofię na rzecz demonstrowania zachowań. „Czas się wypełnił i bliskie jest Królestwo Boże. Nawróćcie się i wierzcie w ewangelię” (Mk 1, 15). W momencie przełomu dwóch epok nakaz Jezusa w przekazie Marka nabierał szczególnego znaczenia. W warunkach mającego nadejść końca świata wznagał konieczność heroizmu etycznego.

Eschatologiczny charakter mają w *Quo vadis?* nauki fanatyka Kryspusa o zagładzie zdegenerowanego Rzymu. W pożarze „grodu szatana” widzi spełnianą Apokalipsę, a jego Bóg – „sędzia straszliwy” (t. 3, r. 2) przejawia swoją moc w „gniewie”. Wobec takiego Boga człowiek ma poczucie całkowitej nicości, poczucie, że jest – zgodnie ze słowami, którymi Abraham zwracał się do Pana – „prochem i popiołem” (Rdz 18, 27). Lecz legenda *Quo vadis?*, walka Ursusa z germańskim turem, modlitwy Winicjusza dowodziły hierofanii i kratofanii – możliwości objawienia się Boga i Jego mocy. Toteż w ostatecznym rozrachunku kapłan Kryspus, przedstawiciel pełnego surowości i grozy starego chrystianizmu, potępiający rodzącą się miłość Ligii do Winicjusza, upomniany przez Pawła z Tarsu musiał uznać, że „nauka Jego miłością jest, nie nienawiścią” i skruszony wyznać „zgrzeszyłem w godzinę śmierci” (t. 3, r. 15).

Bo w *Quo vadis?* – jak to już zostało powiedziane – Bóg niewiele ma cech starotestamentowych. Jak tam jest ostatecznym kryterium dobra i zła; ujawnia się przez świat stworzony; jest transcendentny, a jednocześnie bliski; ponad stworzeniem, ale w stałym z nim kontakcie; poznawalny, gdy Mu się zaufa, uzna Jego moc, panowanie, dobroć i miłosierdzie. Lecz jednocześnie jest raczej Zbawicielem z *Nowego Testamentu* niż Pankreatorem. Jest „wszechdobrem”, „wszechprawdą”, „wszechmiłością” (t. 1, r. 20); „jeden, wszechmocny i miłosierny” (t. 1, r. 12); nakładający zobowiązanie wiary i miłości.

Na tych dwóch czynnikach opiera się głównie religijność bohaterów *Quo vadis?* – czynna, bierna i terminatywna, jeśli można tu przyjąć koncepcję św. Tomasza. Czynna – to udzielenie człowiekowi boskiego charyzmatu, bierna – przyjmowanie go, terminatywna – działanie zgodne z zasadami wiary jako rezultat współpracy Boga z człowiekiem. Bosko-ludzki, teandryczny charakter wiary był możliwy dzięki „uniżaniu się” Boga do człowieka, nawet do jego słabości.

Efektom tych ujęć jest w powieści prawda ludzkich uczuć. Na przykładzie Winicjusza, a potem Chilona, dwóch w pełni nawróconych, obserwujemy proces powolnego wznoszenia się człowieka ku Bogu oraz wyzwalania przez kontakt z Bogiem, z pełnym rejestrem zwątpień i upadków, uwiarygodniających wysiłek dźwignia się na wyżyny etycznej szlachetności. Pod wpływem kontaktów z Pawłem z Tarsu i nawróconym Winicjuszem nawet „dusza rzymska” Petroniusza uległa pewnym przeobrażeniom w kierunku złągodzenia epikurejskiego egocentryzmu.

Był epikurejczykiem i egoistą – konstatował narrator *Quo vadis?* – ale przestając to z Pawłem z Tarsu, to z Winicjuszem i słysząc codziennie o chrześcijanach zmienił się nieco, choć sam o tym nie wiedział. Powiał na niego od nich jakiś wiatr, który rzucił w jego duszę nieznanne ziarenka. Poza własną osobą poczęli go zajmować inni ludzie (t. 3, r. 8).

Bo chrześcijański epos Sienkiewicza – tak w wymiarze losów jednostkowych, jak w kontekście historii – przeciwstawił mitowi –

sacrum, małości – wielkość, grzechowi – moralną czystość, niszczącej nienawiści – szlachetną miłość, która nie może być zła ani poniżająca, gdyż ma charakter sakralny, pochodzi od Boga. „Mundis omnia munda sunt” – dla czystych wszystko jest czyste – twierdził św. Augustyn. Sąd ten autor *Quo vadis?* zdaje się w pełni podzielać pisząc o pięknie ludzkiego ciała i duszy, komplementarnie ważąc walory antyku i chrześcijaństwa.

Tym samym swą apologię chrystianizmu jako religii miłości Sienkiewicz opatrzył warunkiem wchłonięcia i dziedziczenia kultury pogańskiej, połączył fascynację harmonijnym łańcem antycznej estetyki z wiarą w świat nowych wartości etyczno-moralnych. Eposem chrześcijańskim wystawił epitafium antykowi. W rycie agregacji umieścił nawet sakramenty, znacząc je stygmatem przemijającej kultury: chrztu udziela Winicjuszowi Apostoł Piotr wodą zaczerpniętą z glinianej antycznej amfory (t. 3, r. 5), a Ligia wypowiada ślubne formuły pogańskiej rzymskiej panny młodej.

W epilogu jednak jednoznacznie pisarz wskazał wyższość aksjologii chrześcijańskiej.

I tak minął Nero, jak mija wicher, burza, pożar, wojna lub mór, a bazylika Piotra panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu.

W powieści z tychże wyżyn watykańskich Apostoł Piotr w godzinę przeznaczoną mu śmierci krzyżowej ogarnia wzrokiem swe wieczyste dziedzictwo i śle miastu i światu, *urbi et orbi*, pierwsze w dziejach Kościoła uroczyste papieskie błogosławieństwo, stanowiące podstawę przymierza z Bogiem. Proklamowanemu przez siebie aktowi nadaje wartość sakralną i kultową – odtąd kontynuować je będą kolejni jego następcy, a wśród nich także pierwszy polski biskup Rzymu.

Gdy w roku 1900 Henryk Sienkiewicz świętował swój jubileusz trzydziestolecia pracy twórczej (m.in. otrzymał wówczas w darze od narodu Oblęgorek pod Kielcami) jubilatowi przesłał

życzenia i błogosławieństwo papież Leon XIII (pontyfikat w latach 1878–1903)¹⁶. Nie tylko znał bowiem tekst i dostrzegał w nim apologię chrystianizmu, lecz także oglądał wyświetlane już wtedy w Watykanie pierwsze ruchome obrazy według tej powieści. A w 78 lat później radio i telewizja przeniosły z Rzymu na cały świat nazwisko Sienkiewicza i tytuł jego chrześcijańskiego eposu, podane *urbi et orbi* w dniu objęcia pontyfikatu przez Jana Pawła II, pierwszego papieża-Polaka, poetę i dramatopisarza Karola Wojtyłę; uznanie wyrażone pisarzowi przez Głowę Kościoła, ale także hołd złożony twórcy przez twórcę, z tej samej „ziemi ludzi szukających własnych dróg”¹⁷.

¹⁶ Por. J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989, s. 300.

¹⁷ K. Wojtyła, *Poezje wybrane*, Warszawa 1987, s. 23.

VII. „EPOS CHRZEŚCIJAŃSKI”

ZAMYŚL, WARUNKI, REALIZACJA

„Nie tendencja sama, ale sposób artystyczny, w jaki ona się swemu twórcy przedstawia i wciela, stanowi o wartości dzieła artystycznego, w jaki sposób umie ktoś tezę swoją zakląć w artystyczne ciało, tak aby dusza z owym ciałem stanowiła nierozzerwalną jedność”

(D 45, 283)

Gdy przyjąć niewątpliwie słuszną tezę, iż

tekst literacki [...] jest nieidentyfikowalny i niesensowny, jeśli nie podlega kwalifikacji gatunkowej, a jest odczytywalny i zrozumiały jedynie w ramach gatunku, na tle określonej kategorii gatunkowej [...]¹

– także w badaniach nad *Quo vadis?*, najślawniejszą polską powieścią², sprawą pierwszorzędną wagi staje się potrzeba ustalenia jej tożsamości gatunkowej.

Ten szczególny tekst beletrystyczny, którego gatunek nie należy do jednoznacznie określanych jako „czyste”, kwalifikowany

¹ K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, t. 75, z. 2, s. 3–44.

² Por. J. Krzyżanowski, *Najślawniejsza powieść polska*, [w:] i d e m, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973.

był przez liczne rzesze autorów wieloaspektowych prac na jego temat jako moralitet, dzieło sensacyjne, filozoficzne (czy filozofujące), religijne, powieść rewolucyjna³, powieść historyczna, a nawet epos⁴. Brakowało jednak w pełni udokumentowanej refleksji genologicznej – w płaszczyźnie istoty i typologii – uwiarygodniającej proces włączania do określonego zbioru odmian, samo zaś inkorporowanie dokonywane było raczej *en passant* niż z pełną świadomością strukturalnych uwarunkowań.

Antytetyczne bądź komplementarne wobec wcześniejszych kategoryzacje *Quo vadis?* typu: „bestseller – arcydzieło – kicz?”, „powieść w obrazach” czy nawet „melodramat tryumfu”⁵ – powinny dalsze na ten temat rozważania uczynić całkowicie zbędnymi lub przynajmniej mocno ich potrzebę odsunąć w czasie.

A jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wobec bardziej efektownego niż efektywnego postępowania badawczego problem nadal istnieje. Zatem: jeszcze jedna powieść historyczna w procesie odbioru uzyskująca status arcydzieła – czy epos? Jeśli epos – to jaki? W jakim stopniu w tym dziele nowożytna epika nacechowana została antykiem? Dalej: czy jest to epos chrześcijański, czy tylko zawierający ślady kontaktów ze sferą sakralną? A może wystarczy włączenie do grupy tzw. powieści katolickiej, z jej planem moralnym świata, zgodnym z katolicyzmem, według którego konstruowana jest akcja, jak w powieści Bourgeta lub

³ K. Kelles-Krauz [pseud. Michał Luśnia], *Powieść rewolucyjna*, „Naprzód” 1897, nr 1.

⁴ I. K. G o r s k i, *Powieść historyczna Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, [w:] *O Sienkiewiczu i Wiesiełowskim*, Warszawa 1986, s. 273–390.

⁵ T. Bujnicki, *Bestseller – arcydzieło – kicz? – „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywda, t. 3, Rzeszów 1990, s. 181–201; idem, *„Quo vadis? – Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” [Lublin] 1991, t. 3, s. 149–160; M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis?”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja...*, s. 137–148.

z etycznym planem wartości, jak w wielu innych powieściach Sienkiewicza, lub jeszcze inaczej – z pierwszoplanową analizą życia duchowego bohatera – ową kategorią psychologiczną uczynioną z rzeczywistości katolickiej, jak u Mauriaca? Czy synkretyzm więc bez wyraźnej dominanty, czy też możliwość włączenia do określonej odmiany gatunku w ramach przyjętych dlań konwencji? Czy wreszcie – w ogóle ma sens wyróżnianie i ustalanie dominant, jeśli – jak stwierdza Stefania Skwarczyńska – „pojęcie eposu i pojęcie powieści żywo się asocjują”⁶ na skutek oczywistego pokrewieństwa, a nawet tożsamości niektórych elementów strukturalnych obu literackich zjawisk?

„Powieść rzymska będzie nosiła tytuł *Quo vadis...*”⁷ – pisał Sienkiewicz z Nerwi do Henkiela dwa lata przed edycją w pismach pierwszych jej odcinków. Najwcześniejszą zatem ważną sugestią odpowiedzi znaleźć można już w listach pisarza, towarzyszących powstawaniu dzieła. W tymże roku do tegoż „swego niezawodnego doradcy” wysłał inny list, ze słowami przedrukowywanymi odtąd po wielekroć w różnych opracowaniach, tu już zresztą w szerszym kontekście także przytaczanymi:

Marzy mi się wielki epos chrześcijański, w który chciałbym wprowadzić świętego Piotra, Pawła, Nerona, pierwsze prześladowania i dać szereg tak ogólnoludzkich i wspaniałych obrazów, żeby je musiano tłumaczyć z „polskiego” na wszystkie języki⁸.

Te i inne jeszcze znane fragmenty korespondencji Sienkiewicza z czasu tworzenia *Quo vadis?*, jak ten do Jadwigi Janczewskiej „Teraz dopiero będzie burza i rozpocznie się prawdziwa epopeja

⁶ S. Skwarczyńska, *Epos a powieść (essai)*, [w:] e a d e m, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 143.

⁷ Cyt. za: J. Birkenmajer, *Praeludia „Quo vadis?”*, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 9–10, s. 717.

⁸ List z 14 sierpnia 1893 r., J. Birkenmajer, *Praeludia...*

chrześcijańska”⁹ czy do Kazimierza Morawskiego „moja powieść urośnie samą siłą rzeczy w wielką chrześcijańską epopeję” (1 V 1895) potwierdzały konsekwentną realizację tego zamysłu.

Ambitnemu zamierzeniu zrealizowania eposu towarzyszyła więc pełna świadomość nie tylko celu, ale i środków, konieczności łączenia zamierzonej formy z właściwą dlań stylistyką.

Od dawna żyję w ogromnym napięciu wszystkich władz, albowiem rzecz, którą piszę, jest trudna i w tak wysokim stylu, że nic podobnego nikt dziś nie robi. Ale właśnie dlatego trzeba się wysilać, żeby była prawda i wrażenie rzeczywistości¹⁰.

Do kategorii prawdy i jej wrażenia przyjdzie jeszcze powrócić, tymczasem dopełniając obraz świadomości pisarskiej Sienkiewicza jego mniej lub bardziej oficjalnymi wypowiedziami na ten temat. W szkicu *O powieści historycznej* konstatował, co następuje:

Powieść historyczna może być złą lub dobrą, fałszywą lub prawdziwą, zależnie od talentu albo moralnych postaw autora¹¹.

Dziesięć lat później, w porze tworzenia *Quo vadis?*, w liście prywatnym z Zakopanego do Młcisława Godlewskiego dodawał: „nie wszystko, co jest rzeczywistym, może być prawdopodobnym w powieści”¹².

Kreując świat swoich dzieł rozumiał zatem dobrze, iż literatura, nie będąc dokumentem historii, tworzy specyficzny rodzaj prawdy, „trzeciej prawdy”, która nie jest ani prawdą, ani fałszem; jest prawdopodobną fikcją, *quasi-rzeczywistością*, *quasi-sądem*. Bliski był w takim rozumieniu płaszczyzn tworzywa innemu wiel-

⁹ L 394, cyt. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 195.

¹⁰ L 409 (XI 1895), l. c.

¹¹ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, „Słowo” 1895, nr 98-101.

¹² Ok. 9 lipca 1894. L 158. W: *Henryk Sienkiewicz, Listy, wstęp i biogramy adresatów* J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczański, t. 1, cz. 2, Warszawa 1977, s. 223.

kiemu powieściopisarzowi – Tołstojowi. Autor rozległej epopeicznej panoramy z czasów napoleońskich rozstrzygał podobnie:

Zadanie artysty i historyka jest zupełnie odmienne, toteż rozbieżności z historykiem w opisie zdarzeń i osób [...] nie powinny zdumiewać czytelnika [...]. Historyk i artysta, opisując epokę historyczną, mają dwa zupełnie odmienne obiekty¹³.

Dyskusja dotycząca stosunku beletrystyki historycznej do nauki historii na gruncie polskim zainicjowana została przez T. Dzie duszyckiego *Uwagami nad „Janem z Tęczyna”* (1825)¹⁴, pierwszą polską powieścią historyczną J. U. Niemcewicza. Odtąd istota sporu wracała w co najmniej dwóch konwencjach tego gatunku: „prawdziwości” świata przedstawionego oraz źródłowości, uhistoryczniającej ów świat¹⁵.

Literackie „oswajanie”¹⁶ historii w akcie tworzenia prowadziło zwykle do kontaminującego godzenia tzw. fikcyjności i tzw. źródłowości, interferencji „uhistorycznienia” i beletryzacji, interpolacji historii tym, co tylko potencjalnie historyczne¹⁷. Tekst literacki zatem mógł: pozostawać w całkowitej od źródła zależności; być jego przytoczeniem lub konstrukcją imitującą. Barthes określał ten ostatni wariant jako „l’effet de réel”, iluzję autentycz-

¹³ L. N. Tołstoj, *O literaturze*, Moskwa 1955, s. 117, 121.

¹⁴ Por. m.in. W. Danek, *Małżeństwo powieści z historią*; W. A. D j a k o w, *Historia w dziełach Lwa Tołstoja*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978; T. Bujnicki, *Z teoretycznych problemów powieści historycznej*, [w:] idem, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 5–25.

¹⁵ Por. hasło: *Powieść*, oprac. J. Bachórz, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, w serii *Vademecum polonisty*, red. J. Sławiński.

¹⁶ J. C u l l e r, *Konwencja i oswojenie*, Warszawa 1977; i d e m, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

¹⁷ T. Bujnicki, *Od „Krzyżaków” do „Srebrnych orłów”; Ewolucja polskiej powieści historycznej (do Trylogii); Imitacja źródła staropolskiego w dziewiętnastowiecznej prozie narracyjnej*, [w:] *Sienkiewicz i historia...*

ku¹⁸, Iser zaś jako „imitatio historiae”, w przeciwieństwie do powieści niehistorycznej, nazywanej „imitatio naturae”¹⁹.

Klasyczna postać konstrukcji imitującej, czyli dziewiętnastowieczna powieść historyczna, w „typie idealnym”²⁰ zapoczątkowana przez W. Scotta i kontynuowana przez kolejne generacje scottystów różnych nacji, przede wszystkim Dumasa-ojca, w Polsce w pewnym stopniu Kraszewskiego²¹ i przede wszystkim właśnie Sienkiewicza, do dziś ma swoich epigonów, tworzących także literaturę skonwencjonalizowaną, ilościowo największą i o zasięgu oddziaływania najszerszym. Na „mapie genologicznej” gatunku każda inna odmiana powieści historycznej konstatowana i opisywana jest w relacji do „owego idealnego centrum”²².

Sienkiewicz połączył dumasowskie pomysły z walterskotowskim schematem, pierwszoplanowo sytuując wątki i postaci fikcyjne, pozwalające na eksponowanie roli „zwykłego” człowieka w wydarzeniach politycznych i „malowanie” wielkich scen przeszłości przy użyciu narracji auktorialnej, inkrustowanej różnorodnie zaznaczanymi punktami widzenia postaci, których „kompetencja” uszczuplała uprawnienia narratora autorskiego, dając w efekcie wieloaspektowe ujęcie animowanej historii.

W powieści *Quo vadis?* sięgnął – podobnie jak Prus w *Faraonie* – do epoki odległej, immanentnej, z ustalonymi, niezbyt licznymi i jednostronnymi materiałami źródłowymi, by móc „bez przeszłód” modelować ową zamkniętą przeszłość w kierunku egzemplifikacji pewnych założonych koncepcji aksjologicznych i historyzoficznych.

¹⁸ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 336–340.

¹⁹ W. Iser, *Nachahmung und Illusion*, München 1964.

²⁰ Por. G. Lukács, *Klasyczna postać powieści historycznej*, przekł. Z. Herbert, [w:] i d e m, *Od Goethego do Balzaca*, Warszawa 1958.

²¹ J. I. Kraszewski posługiwał się formułą „romansu historycznego współczesnego” (1838) i pisywał na przemian powieści współczesne i historyczne powieści „politocentryczne”.

²² Okr. K. Bartoszyński.

Tym samym w sposób implikatywny i generatywny powiązał powieść historyczną z tekstami źródłowymi i historiograficznymi, wpisując się równocześnie w kolejne konwencje tego gatunku – dystansu historycznego oraz nieuchronnej dwupłaszczyznowości czasowej, czyli odniesienia świata przeszłości w niej przedstawionego do umownej terażniejszości. Immanencja sprzyjała aksjologicznej postgnozie²³. Świat przedstawiony jako analogon współczesności, wyświetlacz jej genezy, „vorgesichte” terażniejszości, dawał możliwość ustalenia praw i prawd uniwersalnych, a tym samym tożsamości człowieka w dziejach²⁴.

Spełnione wszakże być musiały następne warunki powieści historycznej: konwencjonalność tematu i świata przedstawionego. W *Quo vadis?* Sienkiewicz sięgnął po temat, którego „historyczność” i „wartościowość” nie podlegała dyskusji: początki zmierzchu Imperium Romanum z jego antycznym ładem i kulturą w ostatnich latach panowania Nerona oraz rodzenie się nowożytnej cywilizacji chrześcijańskiej²⁵. Materiał źródłowy dopełniał wiedzą pozaźródłową, realizując skotowską zasadę tzw. dwu wątków: publicznego i prywatnego, by pełniej egzemplifikować przyjmowany system wartości²⁶. Słuszność takiego postępowania potwierdza współcześnie Hans-Georg Gadamer, wywodzący – zgodnie z tradycją Diltheyowską – iż zdarzenie staje się faktem historycznym wówczas, gdy jest nacechowane aksjologicznie, gdy wiąże się z systemem uznanych wartości kulturowych²⁷.

²³ Por. J. Lalewicz, *Opowiadanie i rozumienie*, [w:] idem, *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, Wrocław 1982.

²⁴ Por. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, [w:] idem, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

²⁵ Por. L. K. Nagy, *Polska, niemiecka i węgierska powieść o Neronie*, [w:] Henryk Sienkiewicz, *Twórczość i recepcja...*, s. 171–178.

²⁶ W opinii G. Lukácsa „losy prywatne na tle kryzysów historycznych” stanowią najistotniejszą cechę powieści historycznej. Por. *Der historische Roman*, Berlin 1955; podobnie B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przekł. P. Hertz, Warszawa 1969.

²⁷ H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] *Rozum – słowo – dzieje*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1979.

Sygnaly „historyczności” w konwencji świata przedstawionego *Quo vadis?* objęły – poza aksjologią i kulturą – także wszelką inną wiedzę o człowieku i jego środowisku w określonym czasie, umożliwiając tym samym pełniejszą identyfikację epoki²⁸. Doskonała znajomość topografii Rzymu oraz licznych materiałów źródłowych i nowszych opracowań – by raz jeszcze przypomnieć choćby Tacyta, Swetoniusza, Paterkulusa, Kasjusza, Petroniusza, Terencjusza, Juwenalisa, Horacego, z nowszych zaś Marquardta, Friedländera, Renana, Allarda, Boissiera i Morawskiego – dały w efekcie doskonałą iluzję prawdy o opowiadanej epoce. Nawet obecnie badaczom dzieła nie udaje się sformułować konkretnych zarzutów, wykazać rozbieżności między źródłami a tekstem²⁹. Dbałość o realia historyczne, zdolność łączenia dokumentacji naukowej z wrażeniem pozostałym po zetknięciu z zabytkami starożytnego Rzymu czy ruinami Pompei, zaowocowały rekonstrukcją, o której T. Zieliński, badacz antyku najwyższej rangi, wydał do swoich uczniów sąd następujący:

jeśli pominąć drobiazgi, od których zabezpieczyć się niepodobna, to przyklepić się tutaj nie ma do czego [...] w całej literaturze powszechnej nie ma takiej wizji świata starożytnego, jak w *Quo vadis?*³⁰

Ale *Quo vadis?* – to dychotomiczny wymiar wartości przeciwstawianych światów i ich kultur, antycznej estetyki i chrześcijańskiej etyki. O ile więc ujęcie świata pogańskiego w pełni odpowiada – jak zostało powyżej dowiedzione – wszelkim konwencjom powieści historycznej, o tyle warstwa aksjologii umożliwia jej awans w randze prezentowanych wartości w kierunku eposu. Bo chociaż świat chrześcijański, uosabiający ideę autora, świeci – jak

²⁸ Zob. J. Lalewicz, *Próba typologii opowieści*, [w:] idem, *Tekst – Język – Poetyka*, Wrocław 1978; T. Bujnicki, *Z teoretycznych problemów powieści...*

²⁹ Por. D. Słapek, „*Quo vadis?*” a prawda historyczna, „*Kamena*” 1987, nr 8 (880), s. 6.

³⁰ Cyt. *ib.*; A. Nofe-Ładyka, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1971.

słusznie zauważa I. Gorski – „światłem odbitym”³¹ od blasku plastycznego, wieloplanowego, iluzorycznie autentycznego świata pogańskiego, to jednak w artystycznej konkretyzacji idei gra rolę pierwszoplanową.

Nie negując zatem założenia, iż „epos był zawsze *rara avis*”³², iż nie wystarcza świetne *tableau* epoki do kwalifikowania tekstu jako epepei, nie można przecież – tylko dlatego, by dalej nie rozluźniać rygoru w kategorii desygnatu i cech formalnych³³ – mieścić *Quo vadis?* co najwyżej w klasie powieści epepeicznej, skoro spełnia wymogi stawiane najwyższemu gatunkowi.

Przede wszystkim więc dzieło to jest dwupłaszczyznowe, podczas gdy powieść bywa jednopłaszczyznowa. Poza światem „rzeczywistości realnej” jest tu świat „rzeczywistości idealnej”, woli i sił numinotycznych, przy czym owa rzeczywistość idealna jest – jak zwykle w eposie – *prima causa*. Obie zaś płaszczyzny pozostają ze sobą nie tylko w stosunku paralelnym (jak w klasycznej *Iliadzie* świat bogów olimpijskich i bohaterów ziemskich), lecz także w ścisłej zależności wewnętrznej, mającej charakter motywacyjny: zdarzenia ziemskie mają swoje źródło w woli Numinozum³⁴ (przesłanie konsolacyjne w epilogu) i są zrozumiałe z perspektywy biblijnych paradygmatów myślenia o Bogu i człowieku.

³¹ I. Gorski, *Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza. Koncepcja i kształt epicki „Quo vadis?”*, [w:] *Polonistyka radziecka. Literaturoznawstwo*, Warszawa 1985, s. 426. Mimo sugestii tytułu epiczność *Quo vadis?* odniesiono jedynie do typowości bądź nietypowości bohaterów tej powieści.

³² Okr. S. Skwa r c z y ń s k a, *Epos a powieść...*, s. 144.

³³ W drugiej połowie wieku XIX kwalifikacją epepeiczną krytycy opatrywali *Trylogię* Sienkiewicza, a zwłaszcza *Ogniem i mieczem*, nie bacząc na sąd Z. Kaczkowskiego, który wystąpił przeciw nadużywaniu pojęcia. Por. M. Piechota, *Epopeja (epos, poemat heroiczny)* hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 236–240.

³⁴ S. i T. Cie ś l i k o w s c y, *Sacrum i maska czyli o wypowiedaniu niewypowiedzianego*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, wyd. 2 [TN KUL].

Konsekwencją tej cechy eposu jest wirtualny kontakt odbiorcy ze sferą irracjonalną – profetyczną, eschatologiczną, religijną. Wzmocniona zostaje emocjonalna, pozaempiryczna intensywność odbioru dzieła. Kazimierz Wyka, monografista *Pana Tadeusza*, przy okazji opisu Mickiewiczowskiej epopei słusznie zauważył, że utwór może być tworzony jako epopeja, choć nie zawsze autor ma taką świadomość, lub stać się nią w toku procesu recepcji. *Quo vadis?* potwierdzała swoją tożsamość potrójnie: w zamyśle literackim, jego realizacji i odbiorze.

Bóg jako warunek eposu w nowożytnej epopei chrześcijańskiej, jaką jest *Quo vadis?*, był także konieczny, z głęboką wenię wiary bohaterów. Powieść natomiast zwykle bywa „eposem świata opuszczonego przez Boga”³⁵, a źródła zdarzeń, dobrej i złej przygody, tkwią w samym świecie przedstawionym, motywowanym „zewnątrznie”, realistycznie lub „wewnętrznie”, psychologicznie. Bohater porusza się więc w owym świecie najczęściej zgodnie ze swoją wolą, zdobywając się co najwyżej na ironiczny wobec niego dystans. I jeśli ujęcia świata pogańskiego w *Quo vadis?* rozważać w płaszczyźnie powieści historycznej, funkcja ironii Petroniusza, czołowego reprezentanta odchodzącej kultury, staje się szczególnie artystycznie umotywowana – jest jego samowzniesieniem i najwyższą wolnością, na jaką może się zdobyć człowiek „pod pustym niebem” (okr. J.-P. Sartre’a).

Bohaterowie zaś eposu, tj. reprezentanci świata chrześcijańskiego, przyjmują los jako nieuchronny – wynik łaski i woli Bożej, są w związku z tym pasywni, statyczni, monumentalni w swej niezmienności, podobni do swych antycznych pierwowzorów. Paradoksalnie więc – „bezbarwny” wizerunek zmonumentalizowanego świata chrześcijańskiego, to jednocześnie jego siła, dodatkowy argument za wyższą kwalifikacją gatunkową.

Los jako konieczność przyjęcia tego, co z woli bożej stać się musi, nie jest w eposie tragizmem w znaczeniu dramatycznym, nie miażdży człowieka, który jest ponad nim. W epickiej heroizacji

³⁵ Okr. S. Skwarczyńska, *Epos a powieść...*, s. 168.

człowiek przerasta swój los, aby nie być mniejszym od swego człowieczeństwa, bierze na barki sprawy wielkie, ogólnoludzkie, sprawy świata w momencie przełomu. A ściślej – nie jednostka, lecz zbiorowość nią reprezentowana w określonej enklawie czasu i przestrzeni, w organicznej jedności z wszechrzeczywistością ziemską i pozaziemską, wszechtrwaniem, zmiennością, życiem i śmiercią, prawami ludzkimi i boskimi.

Ten wszystkoistyczny, totalny żywioł epicki (epische Totalität)³⁶, ta jego nieskończoność, w eposie nie podlega „obcięciu”, lecz daje w miarę kompletny obraz narodu bądź ludzkości, bądź ludzkości pewnego narodu w określonym przełomowym momencie historycznym.

Przeszłość jako kategoria czasowa jest więc kolejnym ważnym wyznacznikiem gatunkowym tak powieści historycznej, jak eposu. Wbrew jednak powszechnym sądom nie stanowi *conditio sine qua non* eposu zanurzenie się jego akcji w przeszłość aż po styk z mitologią, gdyż obok głęboko w czasach mitologicznych osadzonych starogreckich *Iliady* i *Odysei*, hinduskich *Mahabharaty* i *Ramajany* czy wczesnoislandzkiej *Eddy*³⁷ linię rozwojową na mapie tego gatunku znaczą także *Jerozolima wyzwolona*, *Henriada*, z polskich zaś *Pan Tadeusz*, którego czas akcji jest zaledwie o dwadzieścia lat wcześniejszy od daty powstania utworu. Ale *Quo vadis?* spełnia i ten wymóg sytuując człowieka w czasie bogów pogan i Numinozum, mitu i *sacrum*.

Dalej: w zasadzie epos powinien być powiadomieniem o „przeszłości absolutnej”³⁸, skończonej, zamkniętej jako całość, oddzielonej wyraźną cezurą od epok następnych, a jego zakończenie – rozwiązywać w sposób równoważny i pełny sprawy obu

³⁶ F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883, repr. Göttingen 1967.

³⁷ Por. *Epos, Edda*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1989, t. 4.

³⁸ Według terminologii Goethego i Schillera. Por. M. Bachtin, *Epos a powieść. (O metodologii badania powieści)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 211.

płaszczyzn: realnej, ziemskiej i idealnej, nadprzyrodzonej. W *Quo vadis?*, podobnie jak w *Panu Tadeuszu*, warunek ten nie do końca jest spełniony. W Mickiewiczowskiej epopei początek wyprawy Napoleona na Rosję nie jest jej zakończeniem, tak jak w *Quo vadis?* przemijający, jak „wicher, burza, pożar, wojna lub mór” Nero nie oznacza, iż odtąd „bazylika Piotra” panować będzie niepodzielnie „z wyżyn watykańskich miastu i świata” (epilog). Panować będzie później, „dotąd”. W planie czasu *Quo vadis?* oznacza jedynie odejście z areny dziejów dynastii julijsko-klaudyjskiej, nie zamyka jednak listy imperatorów rzymskich, „zbrodniarzy i szaleńców w purpurze”³⁹, podobnie jak entuzjastycznie witane wejście wojsk polskich i francuskich pod wodzą Napoleona na Litwę będzie miało swój dalszy, dramatyczny, historyczny epilog.

Wybór epoki Rzymu za Nerona nie był wszakże – jak wiadomo – przypadkowy ze względu na tworzenie się w tym właśnie czasie i w tej przestrzeni zrębów wiary chrześcijańskiej w ramach popaschalnej wspólnoty wyznawców, z przełomowym apostołem Piotra i Pawła, dwóch największych uczniów i świadków historyczności, słów, czynów, nauczania i działalności Jezusa. Dzięki nim – Sienkiewiczowskim korelatom opowiadaczy-rapodów, kierujących swe ustne opowieści „święte i bezsporne” do słuchaczy-wiernych – możliwe było urzeczywistnienie najtrudniejszego do spełnienia w późniejszych wiekach warunku aoidyczności przekazu. Znamienne, że właśnie oni, autentyczni reprezentanci świata chrześcijańskiego, umożliwiają realizację tej cechy klasycznego eposu, potwierdzając przesłanie *Quo vadis?* o koniecznej komplementarnej obecności obu kultur w świadomości człowieka nowożytnego.

Harmonijną jedność dzieła epickiego, zgodność wszystkich jego elementów warunkuje *homo* – bohater reprezentatywny dla świata przedstawionego, skupiający cechy uniwersalne, umożliwiające identyfikację z nim i w nim. Jest on miarą rzeczy, schema-

³⁹ Okr. A. K r a w c z u k, *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986, s. 68.

tem w zakresie „energii duchowej” zbiorowości, którą reprezentuje, a zarazem indywidualnością, wychodzącą poza ten schemat. W tym ujęciu mieszczą się sylwetki bohaterów wszystkich planów z Petroniuszem i Winicjuszem na czele, z ich „duszami rzymskimi”, przeciwstawionymi „duszom chrześcijańskim”. Oni to – jak w klasycznym eposie – nie tylko stoją w centrum akcji, ale ją prowadzą. Działają na zewnątrz, *in foro externo*, przemierzają się po dzielnicach Rzymu, podróżują, biorą czynny udział w życiu swej epoki. Z kolei reprezentanci świata chrześcijańskiego spełniają inny, wcześniej już sygnalizowany wymóg koniecznej pasywności bohatera epopei, uległego wobec losu i potęg wyższych, medialnego wobec woli Stwórcy.

Świat pogański jest bardziej „stypizowany” niż chrześcijański, postaci historyczne, jak Petroniusz, Neron, Poppea, Acte, Tygellin, Aulus Plaucjusz, apostołowie, Pomponia Grecyna dopełniają fikcyjni Ligia i Ursus, „dzieci barbarzyńskiego plemienia Ligów”⁴⁰, natomiast między antypodami – tj. reprezentantami doktryny Kościoła nowej wiary z jednej strony a dekadencją antycznej Romy z drugiej – funkcję medialną pełnią Chilo i Winicjusz, uwiarygodniający możliwość przemiany, wzniesienia się na wyżyny etycznego heroizmu.

Nacechowany *Biblią* etos chrześcijański miał w *Quo vadis?* teandryczną strukturę – łączył obowiązki moralne wobec Boga z obowiązkami wobec człowieka, był teocentryczny, a zarazem antropocentryczny⁴¹. Nastanie nowej moralności łączył z bliskością paruzji i nadejścia Królestwa Bożego (por. Mk, 1, 15), wskazywał konieczność nawracania się, wiary, miłości i przebaczenia, a także czystości, zwłaszcza kobiet, stosownie do ich stanu (Ligia – dziewica strzeżona przez Ursusa i jej opiekuna, *univira* Pomponia Grecyna). Etos serca wiązał z gotowością świadczenia życiem za wiarę, nadając sens męczeństwu.

⁴⁰ I. G o r s k i, *Powieści historyczne...*

⁴¹ *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, s. 1196 i n.

W ten sposób chrześcijański epos Sienkiewicza nawiązywał do wczesnośredniowiecznego eposu rycerskiego. Z legend celtyckich i germańskich wiodł swój ród – jak wiadomo – słynny cykl arturiański, wyraźne cechy epiki chrześcijańskiej nosiły *chansons de geste* z *Pieśnią o Rolandzie* na czele. Większość cyklu karolińskiego propagowała wprawdzie ideę wypraw krzyżowych, ale naczelną ich dewiza była taka, jak idea *Quo vadis?*: „wywyższyć, wślawić, umocnić święte chrześcijaństwo” (*La chanson de Guillaume*).

Etos chrześcijański w *Quo vadis?* wyrażał się w czasowo-aksjologicznym ukształtowaniu przeszłości, w idei, w kompozycji i w planie języka. W powiadomieniu o przeszłości i jej przedmiocie, czyli *obiectum*, ważną funkcję miała do spełnienia narracja, łącząca patos z drobiazgowością, prowadzona tak, by możliwe było stopienie się nieomal twórcy-narratora z jego epickim przedstawieniem, „przedmiotowością epicką”, ukazaną obiektywnie, zgodnie z wymogami poetyki normatywnej. Elementy epistolografii wplecione w narrację miały dodatkowo efekt ten pogłębić.

Ale: „Epopcja w rzeczy samej jest przykładem i obrazem, także Drama [...]. Epopeja może być uważana za Drama [...]”, pisał już F. N. Golański⁴². W *Quo vadis?* dopełnieniem narracji są dialogi, a dramatyzacja akcji dzięki usamodzielnionym dialogom jest większa aniżeli w innych powieściach Sienkiewicza⁴³.

Swoim eposem potwierdzał on sztukę epika-artysty. Jego świat przedstawiony ma charakter kinetyczny. Dynamicznie budowana akcja składa się z łańcucha przyczynowo-skutkowego przedstawianych zdarzeń, szeregu przebiegów w naturalnej kolejności. W klasycznym eposie wszystko, co podjęte, miało być zakończone, nie tylko całość, ale poszczególne części, rapsody czy księgi. *Quo vadis?* wyraźnie składa się z szeregu obramowanych obrazów o własnej wewnętrznej dynamice i kompozycji, kończących się istotnym wydarzeniem fabularnym, czasem zabiegiem

⁴² F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786.

⁴³ Por. przyp. 25 do rozdz. IV.

projekcji, rzutu w przyszłość, zapowiedzią przyszłych losów bohaterów.

Jak każdy epos ma akcję przejrzystą, acz licznymi epizodami meandryczną, wyrażającą epicką szerokość życia, w którym człowiek współbrzmi z tym, co go otacza, naturą ożywioną i nieożywioną. Dlatego w konsekwencji powyższego w planie bliższym lub dalszym wielość opisów przedmiotów i zjawisk służących człowiekowi, a jednocześnie niezależnie od niego mających swą wartość autonomiczną.

Prarodzajem i eposu, i powieści było opowiadanie o przeszłości. W eposie owo powiadomienie musiało być nie tylko szczególnie ważne, ale także powinno silniej oddziaływać estetycznie. Patetyczności Sienkiewiczowskiego eposu towarzyszy poetyczność, polegająca właśnie na łączeniu świata wartości duchowych z płaszczyzną realistyczną, na emanacji Boga przez świat stworzony i dany ludzkiemu doświadczeniu.

Dla powieści charakterystyczna jest prognoza, dla eposu proctwo. Stąd bierze się nacechowanie monumentalnością, budowaną treściami o znaczeniu wszechludzkiego symbolu i uczuciami uniwersalnymi. Symboliczność, zespolenie jednostkowej opowieści (*individual story*) ze znaczeniem ogólnoludzkiem, przenikała całą wielką tradycję powieści europejskiej i amerykańskiej, od końca XVI stulecia po koniec wieku XIX, a nawet później; od Cervantesa, Rousseau, Goethego, Stendhala, Balzaca, Dickensa, Flauberta, Jane Austen, Henry Jamesa, Josepha Conrada do wielkich Rosjan i Skandynawów⁴⁴.

W *Quo vadis?* jest wiele metafor, aluzji, obrazów i symboli, na czele z Rzymem jako „nowym Babilonem”, nad którym ciąży Boży gniew. Jak starotestamentowi prorocy zapowiadali zagładę pysznego Babilonu, tak archetyp Wieży Babel⁴⁵ wywołany skoja-

⁴⁴ E. Kahler, *Przeobrażenia nowoczesnej powieści*, przekł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 230–239.

⁴⁵ Por. m.in. A. P a r r o t, *Wieża Babel*, [w:] i d e m, „*Biblia*” i starożytny świat, przekł. E. Z w o l s k i, Warszawa 1968, s. 76–112.

rzeniem z wielojęzyczną, wielorasową, politeistyczną stolicą pogańskiego imperium (por. w tekście powieści opis Forum Romanum, t. 1, r. 2) wystąpił tu w funkcji profetycznej (szerzej w następnym rozdziale *Styl „wysoki”*).

W atmosferze psychozy eschatologicznej przyszłość jawiła się jako spełniana Apokalipsa, możliwa paruzja, wyzwolenie cierpiących sprawiedliwych przez ponownie na ziemię zstępującego Mesjasza. Roma – cesarzowa świata antycznego, Babilon Zachodu, a zarazem „Niobe narodów” (okr. Byrona), musiała przejść oczyszczenie ogniem i cierpieniem, by – będąc przecież *aeterna* – stać się Głową świata (*Caput mundi*), Miastem papieskim, Stolicą Apostolską. Podobnie jak w sztuce, tak i w tej powieści znaleźć można charakterystyczną apokaliptyczną symbolikę barw, np. biel, czerń, czerwień, złoto; liczb i figur, np. Baranek i Bestia, Śmierć i Otchłań. Zhiperbolizowane obrazy śmierci, motywów krwi, zniszczenia i ognia nawiązywały do chiliastycznej interpretacji apokalipsy, wywodzącej się od Joachima z Fiore, do tezy o antytetyczności historiozoficznej: katastrofa-szczęśliwość, zagłada-zbawienie.

Symbolikę ognia wyzyskał tu Sienkiewicz podwójnie: w historycznym obrazie pożaru Rzymu i „pochodniach Nerona”. Podobnie jak we wcześniejszej swej powieści „ogniem i mieczem” – „ferro et igni” (Lukan, *Farsalia* 2, 443) – znaczył rangę tego żywiołu, przasady, już u stoików pierwiastka boskiego, identyfikowanego z logosem. Także chrześcijański Bóg-Stwórca objawił się jako ogień w krzewie gorejącym (W 3, 2) i na Górze Synaj (W 19, 18). Żywioł ten był atrybutem wielu świętych katolickich, m.in. Barnaby, Floriana i Iwa z Chartres. Toteż pochodnie Nerona symbolizowały nie tylko męczeństwo i śmierć, ale także zmartwychwstanie i nieśmiertelność.

Wiarę tę w powieści symbolizuje znak ryby, wyobrażenie Chrystusa i Kościoła, początku, zmartwychwstania i nieśmiertelności. Według *Księgi Genesis* (2, 19–20) ryby i inne stwory wodne zostały nazwane przez człowieka dopiero po wygnaniu go z raju, przeciwnie niż zwierzęta i ptaki. Grecką nazwę „ichthys” tłum-

czono jako inicjały słów Iesus Christos Theou Yios Soter – Syn Boży, Zbawiciel. Chrystologiczne znaczenie ryby jest w *Quo vadis?* także symbolem pożywienia duchowego, swego rodzaju eucharystią, przedstawianą tak zresztą również na historycznych ściennej malowidłach katakumbowych. Apostołowie zaś byli rybakami, łowiącymi ludzi, wiernych, lud chrześcijański: „Wtedy Jezus rzekł do Szymona: nie bój się, od tej pory ludzi łowić będziesz” (Łk 5, 10); „Królestwo niebieskie podobne jest do niewodu zapuszczonego w morze i zagarniającego ryby wszelkiego rodzaju” (Mt 13, 47); czy z użyciem słowa-symbolu „rybak”: „I rzekł im Jezus: Pójdźcie za mną, a uczynię, że staniecie się rybakami ludzi” (Mt 4, 19; Mk 1, 17)⁴⁶.

Ojcowie kościoła Piotr i Paweł w *Quo vadis?* skupiają doktrynę i uosabiają dogmat miłości chrześcijańskiej o cechach ogólnohumanistycznej idei. W ich postawach Sienkiewicz różnicuje więc później wyodrębnione na gruncie myśli chrześcijańskiej nurty konserwatywnego petrynizmu i uniwersalistycznego paulinizmu. W powieści majestat Piotra i Pawła podkreślany jest nacechowanymi aksjologicznie epitetami i porównaniami oraz opisem zewnętrznych oznak szacunku i poważania. Inni bohaterowie wysławiają ich czyny, a efektowne sekwencje zamykają charakterystyki.

Sienkiewicz nazywa ich apostołami (z gr. *apostello* – posyłam), honorowym tytułem przydzielonym tym, którzy rozprzestrzenuwali naukę Jezusa. W *Quo vadis?* zachowane zostały relacje nowotestamentowe, podkreślające ich rolę jako fundamentu rodzącego się Kościoła, jako patriarchów, sędziów i proroków, świadków nauki i znaków Chrystusa, zwiastunów Dobrej Nowiny. Respektowany jest też w powieści supremat Szymona, który w ramach kolegium apostołowskiego nosił drugie imię Piotr, nadane mu przy powołaniu przez Chrystusa; imię to rozpowszechnione było w pierwotnym Kościele w aramejskiej wersji jako Kefas i symbolicznie określało

⁴⁶ Por. m.in. M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989; W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

prymat Piotra. Sienkiewicz stosując wszystkie te imiona dodaje za tradycją także określenie Stary Rybak i własne Boży Rybak. „Nieraz już Boży rybak wyciągał w samotności ręce ku niebu i pytał: Panie! Co mam czynić?” (t. 3, r. 26).

W jego powieści, tak jak w *Dziejach Apostolskich* (1–12), Piotr był uczniem, który ujrzał zmartwychwstałego Chrystusa, pierwszym z Dwunastu, głową i autorytetem pierwszych chrześcijan. Paweł zaś, choć w *Nowym Testamencie* nie zaliczał siebie do Dwunastu, stale jednak podkreślając swe prawo do tytułu apostołskiego i opierając je na widzeniu pod Damazkiem (1 Kor 15, 8–9), w *Quo vadis?* – jak już nadmieniano – jest apostołem pogan (narodów) i miłości, a przebywa w Sienkiewiczowskim Rzymie w końcowych latach swego życia, w czasie drugiej tam niewoli (2 Tm 4, 6–8). Teologia przyjmuje, iż padł prawdopodobnie ofiarą prześladowań Nerona, a tradycja ustaliła datę jego męczeństwa na rok 67. Sienkiewicz zgodnie z tradycją łączy Piotra i Pawła nie tylko wspólnym w Rzymie apostołatem, ale także momentem śmierci (przedstawionym zresztą w jednym, dwuczęściowym rozdziale), poetycką klamrą czasu „tego samego cudnego wieczoru”, gdy „na wrzosach leżało słońce czerwone”, a „odwieczne blaski wieczorne” sprzyjały skupionej ostatniej modlitwie (t. 3, r. 28).

Atmosfera dostojności i majestatu, ton uroczysty, osiągnęte są m.in. leksyką sakralną i wielorakimi odniesieniami do tekstu *Pisma św.* (szerzej w rozdz. następnym *Styl „wysoki”*). Bo „masa słowna na usługach eposu nastawiona jest na ton patosu”⁴⁷, stwierdzała S. Skwarczyńska. W poantycznej literaturze stosowność (*decorum*) nadal była zasadą kojarzenia elementów struktury dzieła między sferami *res* i *verba*, narracyjnego wiązania słowem składników świata przedstawionego, tu „wysokiego” przedmiotu, bohatera, jego działań, czasu i miejsca z „wysokim” stylem – składnią, leksyką, tropami i figurami potęgującymi podniosłość, przepych nagromadzonych rekwizytów kultury. W *Quo vadis?*

⁴⁷ S. Skwarczyńska, *Epos a powieść...*, s. 167.

wizja epicka kreowana jest nie tylko w duchu pogańskiego pojmowania świata u starożytnych kronikarzy (stąd latynizmy i archaizacja języka⁴⁸), ale także w duchu wyobrażeń biblijnych (stąd stylizacja biblijna). Jednak *Biblia* to co wzniosłe realizowała w sferze codzienności, stylem nieozdobnym.

Nauka o wcieleniu i męczeństwie Chrystusa, najistotniejszy ośrodek doktryny chrześcijańskiej, była [...] niemożliwa do pogodzenia z kanonem podziałów stylowych

– pisał E. Auerbach. „Chrystus nie pojawił się na ziemi jako bohater i król, ale jako człowiek najniższej rangi”⁴⁹.

Paradoksalnie więc w *Quo vadis?* styl „niski”, według reguł antycznej estetyki, wzniosł się ku temu, co najgłębsze i najwyższe, dzięki zmianie aksjologicznej perspektywy w zakresie przedmiotu.

Jeśli przyjąć, że ostatecznie cztery czynniki wyznaczają uprzywilejowane miejsce eposu w hierarchii gatunków, tj. funkcja (epickie przedstawienie), postać (opowiadanie), zawartość i forma językowo-stylistyczna – to powieść *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza wymogi te spełniła.

Polska epika wierszowana kończyła się w zasadzie na eposach romantycznych, tj. romantycznej epopei historiozoficznej i mistycznej, czyli *Panu Tadeuszu* i poemacie *Król-Duch* J. Słowackiego oraz ostatniej mesjadzie w literaturze polskiej K. Balińskiego *Męczeństwo Zbawiciela* (jeśli nie wliczać tu późniejszych prób, tj. cyklu epickiego Deotymy *Polska w pieśni* i poematu epickiego Konopnickiej *Pan Balcer w Brazylii*). Romantyzm zachwiał hierarchią gatunków, pojęcie epopei przeszło do kategorii romantycznej historiozofii, stało się syntezą poglądów na dzieje świata w mo-

⁴⁸ Por. B. Walczak, *Uwagi o języku „Quo vadis?”*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja...*, s. 179–190.

⁴⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968 (oryg. 1946), t. 1–2, t. 1, s. 149–150.

mencie jego ewolucji, przepostaciowania⁵⁰. W warstwie semantycznej stało się ponadgatunkową i pozarodzajową wypowiedzią o sprawach uniwersalnych.

Dzięki aprobacie udzielonej w *Quo vadis?* także odchodzącemu światu, jednoczesnej sakralizacji estetycznych wartości antyku i aksjologicznych walorów chrześcijaństwa – możliwa stała się realizacja neoromantycznego eposu prozą z epitetem uściślającym typologię: jak szlachecki, nadniemeński czy napoleoński, tak właśnie chrześcijański epos Henryka Sienkiewicza. Zamierzony i realizowany stylem „wysokim”.

⁵⁰ Por. m.in. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 132–133; I. Opacki, *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?*, „Polonistyka” 1993, nr 3, s. 132–139.

VIII. STYL „WYSOKI”

KATEGORIE, SYMBOLE, JĘZYK

„Celem wysokiej sztuki powinno być przede wszystkim piękno”

(D 52, 144)

Bliska klasycznemu rozumieniu pojęcia i funkcji piękna Sienkiewiczowska jego formuła obejmowała także aspekty estetyczny i aksjologiczny. Z Platońskiej triady wartości, tj. piękna, dobra i prawdy, autor *Quo vadis?* podstawową uczynił kategorię piękna jako atrybutu jakości zmysłowych (antyk), ale także duchowych (szlachetna miłość) i etycznych (wartości chrześcijańskie).

Kult Sienkiewicza dla sztuki i kultury antycznej wielokrotnie był przez krytykę literacką dostrzegany i egzemplifikowany. A sam pisarz czynił deklaratywne wyznanie, iż Attyka była dlań

macierzą całej cywilizacji. Bez niej nie wiadomo, gdzie byśmy byli i czym byśmy byli [...]; ona umiała wytworzyć najwyższy ład, prawdziwie boską harmonię. Jednym słowem umiała być boską, nie przestając być ludzką

– pisał z Aten do Jadwigi z Szetkiewiczów Janczewskiej już po ukończeniu swej rzymskiej powieści (D 55, 334–335).

Czy w innym jeszcze liście, z 18 lipca 1903 r. do Marii Radziejewskiej, snuł refleksje:

lubię Homera, Sofoklesa, zabytki Grecji i jej ogromną tradycję, która – choć często o tym nie wiemy – płynie jak krew w naszych żyłach, i żyć bym już bez tego nie mógł (*D* 55, 110–111).

Nie bez kozery *ethos* sztuki w *Quo vadis?* ujawnił się i w tym dodatkowo, iż Sienkiewiczowski arbiter *elegantiarum*, najpełniej wyrażający kulturę antyku i będący wcieleniem jej samej, także był artystą.

Greckie kanony określały najdoskonalsze piękno, wyznaczały granice „dobrego smaku”, były miarą estetyczną. Ich respektowanie zapewniało równowagę w doborze tematu, motywów i środków artystycznych przekazu, znaną z tradycji retorycznej koherencję *res – verba*¹.

Owa „macierz” i „krew duchowa” cywilizacji europejskiej, antyk grecko-rzymski, przeszłość idealna, ukazana w *Quo vadis?* w rycie przejścia, odchodziła jakby w blasku miltonowskiego raju utraconego bardziej niż starotestamentowego wygnania, by mit mógł ustąpić miejsca Numinozum. A jako że topos raju utraconego prezentuje zwykle najwyższe wartości, i w tej powieści *ethos* sztuki antycznej musiał zeń zostać przeniesiony do nowej, chrześcijańskiej kultury. Warunkował zgodę rapsoda eposu na kierunek przejścia do raju odzyskanych wartości duchowych.

Sam zatem temat dzieła, grawitujący między mitami a *Biblią*, był na wzniosłość wręcz skazany. Dołączając jako epos do gatunku oficjalnego, podobnie jak teksty sakralne, swój świat przedstawić mógł także za pomocą języka „oficjalnego”².

Aptum, tj. stosowność jakości stylowych, harmonia stylu i przedmiotu wypowiedzi, determinowały zastosowanie w *Quo*

¹ Por. m.in. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973; A. Kuczyńska, *Piękno. Mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977; W. Tatarski, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odwrotność, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1982.

² Por. M. Bachtin, *Epos a powieść. (O metodologii badania powieści)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3; T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979; i d e m, *Sienkiewicz*, Wrocław 1998.

vadis? dwupłaszczyznowych zabiegów stylizacyjnych. Jak iluzję starożytnej Romy czasów Nerona tworzyły przede wszystkim elementy klasycznej łaciny złotego wieku, tak rodzący się Rzym apostołatu Piotra i Pawła ukazany został z użyciem elementów stylu biblijnego.

Ze stylu retorycznego przejął Sienkiewicz attycystyczną jego odmianę³, wzorowaną na Demostenesie i Cyceronie. Klasyczny ideał stylu oratorskiego rodem z Attyki dostrzegalny jest także – rzecz znamieną – w drugiej warstwie zabiegów stylizacyjnych – w stylizacji biblijnej, zastosowanej do drugiego kręgu tematycznego rzymskiej powieści Sienkiewicza, tj. tworzącej się kultury chrześcijańskiej. W pouczeniach apostołów Piotra i Pawła, prócz wyraźnych reminiscencji, a nawet przeniesień sparafrazowanych cytatów z *Biblii* Wujka, dostrzegalne są w konstrukcji wypowiedzi klasyczne wzorce stylu oratorskiego, poświadczające także w sferze językowej tezę Sienkiewicza o konieczności wzajemnego przenikania się kultur i dziedziczenia antyku przez chrześcijaństwo. *Notabene* od strony formalnej inaczej być nie mogło: jak filipiki Demostenesa czy mowy Cycerona – kazania to także przemówienia, jeden z gatunków retorycznych, o innej wszakże tematyce; stąd inspirującym język źródłem były w tej warstwie treści raczej *Dzieje i Listy Apostolskie Nowego Testamentu*.

W całej powieści daje się zauważyć obecność podstawowych wyznaczników stylu „wzniosłego”⁴, tj. „latinitas” i „ornatus”. Ujawniają się one poprawnością zgodną z wzorcem języka łacińskiego i umiarkowaną ozdobnością stylu, w *Quo vadis?* rozstrzygającymi o estetyce języka, o umiejętnym użyciu tropów i figur retorycznych: dających siłę wyrazu (*robur*), ukazujących blask i świetność (*nitor*), umożliwiających popis inteligencji

³ Istniała jeszcze odmiana azjanistyczna, charakteryzująca się wybujałym bogactwem ornamentyki.

⁴ M.in. T. Zieliński, *Proza artystyczna i jej losy*, [w:] idem, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, Kraków 1970; *Styl retoryczny, teoria trzech stylów*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sława i in. s k i, Wrocław 1976, *passim*.

(*acutum*), podkreślających wymowność i bogactwo wysłowienia (*capiosum*), wzniosłość i górnosc (*sublime*), wdzięk (*gratia*), dokładność i staranność w sztuce obrazowania (*accuratum*), a nawet poświadczających chęć sprawienia czytelnikowi przyjemności (*iucundum*) i wywołania śmiechu (*hilare*).

Maksymę umiaru Sienkiewicz programowo zakładał i konsekwentnie realizował w swej pracy twórczej. W liście do Mścisława Godlewskiego ujmował rzecz następująco:

język dawny polega więcej na toku, który ma prawie powagę łaciny, nie zaś na sadzeniu dzikimi archaizmami⁵.

Toteż w *Quo vadis?*, podobnie jak w innych jego powieściach historycznych, przeważały archaizmy składniowe, leksykalne (szczególnie w pierwszym rozdziale powieści) i semantyczne. Nie „sadził dzikimi archaizmami”, lecz przyjmując język literacki swoich czasów – w opisach, dialogach i listach zabarwiał go elementami łacińskimi. Latynizmy leksykalne stanowiły najczęściej grupę nazw przedmiotów użytku domowego, urzędzeń, ubiorów, stanowisk i rodzajów zajęć. Niekiedy pisarz objaśniał je w tekście, niekiedy podawał w takim kontekście, iż nie wymagały dodatkowych objaśnień. Dla podkreślenia kolorytu historycznego stosował w powieści wzmianki o postaciach historycznych, m.in. filozofach greckich – i bohaterach mitologicznych.

Funkcja tych zabiegów była aż nadto oczywista: archaizacja służyła patynie, iluzji dawności; latynizmy, lokalizując czas i przestrzeń, stwarzały – według określenia Konrada Górskiego – „błękitną mgłę psychicznego oddalenia”⁶.

⁵ H. Sienkiewicz, *Listy do Mścisława Godlewskiego*, Wrocław 1956, s. 57.

⁶ K. Górski, *Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy” 1968, s. 120–134. Wcześniejsze prace o języku Sienkiewicza m.in. J. Łoś, *Styl Sienkiewicza*, „Muzeum” 1917, s. 447–450; C. Rokicki, *Parę uwag o języku Sienkiewicza*, Warszawa 1925; A. Siedlecki, *Język Sienkiewicza*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 173.

Językowe opisanie tego planu powieści ma swoją krytyczną dokumentację. Niegdyś szczegółowej analizie pod tym kątem poddał tekst Bogdan Walczak⁷. W *Uwagach o języku „Quo vadis?”* wieloma przykładami zilustrował szerokie zastosowanie onomastyki antycznej, tak nazw miejscowych, jak osobowych; bogatej toponimii Rzymu i okolic oraz antycznych nazw geograficznych spoza Rzymu; antroponimii antycznej, reprezentowanej imionami mitologicznymi, historycznymi i literackimi. Ponadto przywołał i uporządkował występujące w powieści liczne latynizmy, w tym także zlatynizowane hellenizmy, użyte przez Sienkiewicza w związku z realiami życia społecznego i umysłowego Rzymu – miasta i imperium. Nie brak i w tej rozprawie przykładów tego typu wyrazów i zwrotów pochodzących z tekstu w rozdziale *Rzym antyczny*.

Obok latynizacji języka w partiach przedstawiających świat chrześcijański wystąpiła inna, biblijna odmiana stylowa, przede wszystkim nowotestamentowa, także, a może przede wszystkim, decydująca o „wysokości”, „wzniosłości” stylu. Dotyczyła głównie – jak już nadmieniano – kazań apostołów Piotra i Pawła z Tarsu, niektórych wypowiedzi Ligii czy Kryspusa. Styl ten (zwany *gravis, grandiloquus, amplius, sublimus*) rezerwowany był dla tematów o szczególnej doniosłości, dotyczących ludzkiego losu i boskich wyroków, dla wielkich postaci, tu dla twórców Nowego Przymierza i dla ich mów o przełomowym znaczeniu, słów mających wielką siłą perswazji zmieniać (*movere*) nastawienie psychiczne, wyzwalając akty skruchy i nawrócenia.

Wzniosłość stylizacji biblijnej *ex definitione* wynika z „nadawania tekstowi najczęściej literackiemu cech właściwych tekstowi

⁷ B. Walczak, *Uwagi o języku „Quo vadis?”*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” [Lublin] 1991, t. 3, s. 179–191. Por. także: K. Dąbrowska, *Metody archaizacji językowej w powieściach historycznych Sienkiewicza*, „Językoznawca” 1960, nr 5, s. 30–39; K. Górski, *Sienkiewicz, klasyk języka polskiego*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968, s. 51–78.

*Biblii*⁸ – kanonicznej „księgi bosko-ludzkiej, zawierającej w sobie słowo Boże wypowiedziane przez człowieka”⁹, tworzącej obok grecko-rzymskiego antyku, w tym i antycznej mitologii, wielowiekowe zręby kultury europejskiej. U Sienkiewicza przejawiała się m.in. w aluzjach do biblijnych ujęć, w przejmowaniu i twórczym opracowywaniu metafor, alegorii, porównań, a także w zastosowaniu biblijnej formy językowej, zwłaszcza w zakresie składni.

Przed chrześcijańskim eposem stylizację biblijną – tak w warstwie treści, jak i formy – zastosował pisarz w nowelach *Wspomnienie z Maripozy* (1889) i *Pójdźmy za Nim!* (1893). W *Quo vadis?* pogłębił swój związek z *Biblią*, inspirując się, jak już nadmieniano, głównie *Nowym Testamentem*, tj.: księgami historycznymi, czyli *Ewangeliami* Mateusza, Marka, Łukasza, Jana i *Dziejami Apostolskimi*; dalej księgami dydaktycznymi, czyli *Listami* przede wszystkim św. Pawła, kolejno Piotra, Jana, Judy i Jakuba; a także jedyną księgą proroczą, czyli *Apokalipsą*, zwaną inaczej *Księgą Objawienia* św. Jana.

Księgi Nowego Przymierza były szczególnie ważne dla każdego człowieka, takimi być więc musiały w chrześcijańskim eposie słowa wykreowanych przez Sienkiewicza pierwszych apostołów, przekazujących pouczenia Jezusa, dających świadectwo jego dzieła, bolesnej męki i chwały zmartwychwstania, objaśniających największy dogmatyczny symbol tryumfu dobra nad złem, zwycięstwa Boga-Człowieka nad „śmiercią, piekłem i szatanem”.

Biblijne słowa *in statu nascendi* w ustnym rapsodycznym przekazie Sienkiewiczowskich apostołów antycypowały – w sferze czasu powieściowej fikcji, nie zaś jej tworzenia – późniejszą kulturotwórczą funkcję spisanych ksiąg katolickiego kanonu w jej teologicznej wykładni. Zgodnie z teologią pisarz zdawał się przyjmować, iż *Biblia* jest przede wszystkim księgą mądrości i życia,

⁸ Por. *Biblia*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1989 [TN KUL], s. 447 i *passim*.

⁹ Okr. ks. J. Kudasiewicz, „*Biblia*”. *Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1986, s. 21.

ilustrującą dzieje związku człowieka z Bogiem; jest Starym i Nowym tego związku Przymierzem. Łacińskie *testamentum* (przymierze właśnie) oznacza w *Biblii* układ, na którego mocy Bóg zobowiązuje się, pod pewnymi warunkami, obdarzyć szczególnie dobrami tych, którzy stają się Jego ludem.

Nowy Testament nie unieważniał Starego Przymierza Boga z ludźmi za pośrednictwem Noego, Abrahama, Mojżesza i Dawida, lecz ostatecznie wypełniał życiem i czynami Jezusa¹⁰. I jak „lud Boży” nie jest w *Biblii* tym, czym Rzym dla Tacyty, historyka rzymskiego lub Izrael dla Flawiusza, historyka żydowskiego, tak i w *Quo vadis?* jest raczej historią świętą, podnoszącą ludzkość ku Bogu, z nicości ku Absolutowi niż historią ludu czy narodu.

Wierni i kościół rzymski w kontekście dziejów świata, pierwszy apostołat i błogosławieństwo Piotrowe „urbi et orbi”, antropomorfizacja koncepcji Boga (por. rozdz. *Mit i sacrum*), sakralny wymiar czasu i przestrzeni rzymskiej – w archetypie Babilonu i Wieży Babel, w profetyce nowej Jerozolimy – pojęcie czasu i kosmogonia biblijna – to niektóre z zapożyczeń biblijnych, właściwe stylizacji „sfery koncepcyjno-ideowej”¹¹ tej powieści.

Trudno jednak niekiedy precyzyjnie oddzielić stylizację biblijną od ujęć antycznych. Jeszcze z Arystotelesa znana teza o konieczności sztuki ukazującej świat takim, jakim być powinien, nie takim, jakim jest, u Sienkiewicza rozwijana w „krzepiących” schematach jego wielkich historycznych fresków powieściowych, zakładała stosowanie alegorii, paraboli, heroizacji i innych zabiegów idealizacyjnych, właściwych także stylowi biblijnemu, w którym pojęcia są zastępowane obrazami, symbolami i analogiami.

¹⁰ Por. K. Bukowski, *„Biblia” a literatura polska. Antologia*, Warszawa 1984, s. 10.

¹¹ Okr. T. Brakerski, *Stylizacja biblijna*, [w:] *Encyklopedia Katolicka...*, t. 2, s. 447. Por. także M. Pietrzak, *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004, WUŁ.

I tak np. zjawisko wzajemnego przenikania kultur jawi się m.in. w symbolice ognia. Jest ona niezwykle bogata i w *Biblii*, i w mitologii. Jako ogień objawił się w *Biblii* Bóg-Stwórca. „A wszystka góra Synaj dymiła się przeto, iż Pan zstąpił na nią, w ogniu” (W 19, 18); „I ukazał mu się Pan w płomieniu ognistym w pośrodku krzaka: Mojżesz widział, że krzak gorzał, a nie zgorzał” (W 3, 2).

Święty, ofiarny, wieczny, stale płonący i podtrzymywany na cześć bogów w różnych kulturach – w mitologii stanowił np. atrybut gromowładnego Zeusa i boskiego kowala Hefajstosa, był synonimem ogniska domowego, natomiast w tradycji Kościoła katolickiego przetrwał jego kult w zwyczaju poświęcenia ognia w Wielką Sobotę i płonienia na ołtarzach.

Najwyższym bóstwem Rzymu była opiekunka świętego ognia Westa, której świątynia znajdowała się na Forum Romanum. „Pochodnie Nerona”, symbol oczyszczenia, męczeństwa i śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności, zdawały się nadawać pełniejszy sens łacińskiej dewizie wiary „flagror non consumer” – płonę, ale się nie spalam.

Kulminację zdarzeń w *Quo vadis?* stanowi obraz pożaru Rzymu, który w ten sposób miał się odnowić. Grecka apokatastaza, tj. pogląd stoików, według którego po pewnym okresie istnienia świat ulegnie spaleni, by mógł powstać nowy, dopełniona została w teologii katolickiej koncepcją przywrócenia całego stworzenia do jedności z Bogiem i ostatecznego zwycięstwa dobra nad złem w całym wszechświecie. A sens męczeństwa pierwszych chrześcijan dodatkową wykładnię zyskać może w micie eleuzyjskim – symbolicznej odnowy życia przez śmierć (powrotu Kory – Persefony).

Wielokrotnie cytowane słowa zakończenia „I tak minął Nero, jak mija wichler, burza, pożar, wojna lub mór...” (epilog) dają się zestawić z następującą reminiscencją mezopotamską w prorocztwie starotestamentowym:

Babilon, ozdoba królestw,
dumny klejnot Chaldejczyków

stanie się jak Sodoma i Gomora,
które sam Bóg wyrócił (Iz 13, 19; por. Jer 50, 39; Rdz 19).

W *Księdze Rodzaju* Wieża Babel, hebrajska nazwa Babilonu¹², była przejawem ludzkiej pychy. U Sienkiewicza Rzym jako Babel, centralny punkt starożytnego świata, posługuje się różnorodnymi językami wielu narodów (Forum Romanum) i asymiluje ich kultury. Nie następuje tu jednak ich pomieszanie jako kara za bluźnierczą pychę ludzi, gdyż tworzący się Kościół chrześcijański zwraca się i gromadzi wiernych różnojęzycznych tak, by „wszelki język [...] wyznawał, że Jezus Chrystus jest Panem, ku chwale Boga Ojca” (*Fłp* 2, 11). Różnorodność ta zatem to potencjał twórczy narodów wchodzących w skład Imperium, umożliwiający proces wzajemnej asymilacji kultur.

Współcześnie archeolog André Parrot w swej książce „*Biblia i starożytny świat*” stawia zresztą tezę, *nb.* potwierdzającą trafność ujęcia Sienkiewicza, że wzniesiona nad tarasami i wodami wielkiego Babilonu wieża Babel nie była wyzwaniem rzuconym Bogu, lecz dłonią doń wyciągniętą, by zbliżyć niebo do ziemi, była – zgodnie z etymologią nazwy – „domem fundamentu nieba i ziemi”. Z pewnością – *in medio stat virtus*, z pogodzenia skrajnych stanowisk rodzi się prawda: w rzymskiej panoramie Sienkiewiczowskiego obrazu „bazylika Piotra panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu” (epilog).

Natomiast Rzym jako Babilon czy wcześniejsza Niniwa, biblijne symbole zła, ludzkiej pychy, bicza Bożego (Jer 27, 1–28, 17) stanie się miastem zagłady (Iz 24, 10). Rozmiłowane we własnej potędze, okrutne i bałwochwalcze musi zginąć (Ap 18, 1–8). Historyczne miasto Babilon upadło wprawdzie na długo przed epoką *Nowego Testamentu*, lecz od czasów prześladowań chrześcijan za panowania Nerona przybierało oblicze Rzymu cesarskie-

¹² *Bab – iloni*, tj. brama bogów, fundament nieba i ziemi. Por. A. Parrot, „*Biblia i starożytny świat*”, przekł. E. Zwolski, Warszawa 1968; *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Le on - D u f o u r, tłum. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań-Warszawa 1985 [Pallotinum].

go (1P 5, 13). „Oto na miasto zbrodni i rozpusty, oto na nowy Babilon Pan spuścił płomień niszczący” (t. 3, r. 2) – prorokuje Kryspus. A Piotr Apostoł uspokaja wylęknionych:

– Czemu trwożycie się w sercach? Kto z was odgadnie, co go może spotkać, zanim godzina nadejdzie? Pan pokarał ogniem Babilon, ale nad wami, których obmył chrzest i których grzechy odkupiła krew Baranka, będzie miłosierdzie Jego i pomrzecie z imieniem Jego na ustach waszych. Pokój z wami! (t. 3, r. 2).

Biblijna *Apokalipsa* przedstawiała Rzym jako sławną nierządnicę, zasiadającą na szkarłatnej Bestii, mającej cechy Antychrysta. I tę stylizację tak w narracji, jak języku postaci, odnajdujemy w *Quo vadis?*

Toteż trwoga Boża ogarnęła zgromadzenie. Liczne głosy poczęły powtarzać: „Dzień sądu!... Oto idzie!” Niektórzy zakrywali dłońmi twarze w przekonaniu, że wnet ziemia zatrząse się w posadach i z jej czeluści wyjdą bestie piekielne, by rzucić się na grzesznych (t. 3, r. 2)

– tak komentował narrator zachowanie tłumu w czasie pożogi Rzymu.

Biada ci, morderco żony i brata, biada ci, Antychryście! Otchłań otwiera się przed tobą, śmierć wyciąga po ciebie ręce i grób cię czeka. Biada ci, żywy trupie, albowiem umrzesz w przerażeniu i potępiony będziesz na wieki! [...] Przebrana jest twoja miara i czas twój zbliża się!... (t. 3, r. 15)

– te słowa kieruje konający Kryspus do Nerona, obserwującego przez szmaragd widowisko masowej męczeńskiej śmierci krzyżowej chrześcijan na arenie amfiteatru.

Obraz pożaru jako zagłady Rzymu odczytywać można w aspekcie spełnianej *Apokalipsy*. Spisana – jak głosi tradycja – na wyspie Patmos za panowania Nerona lub Domicjana jest jedynym proroczym dziełem *Nowego Testamentu*, ostatnią w porządku chronologicznym kanoniczną jego księgą, szczegółami treści, a także stylem silnie związaną ze *Starym Testamentem*. Świętojańska wizja sądu ostatecznego fascynowała – jak wiadomo – twór-

ców modernizmu¹³, w Polsce osiągając swe literackie apogeum w hymnie *Dies irae* Jana Kasprowicza.

Ale *Apokalipsa* to dwie serie prorocत्व. Pierwsze (4, 1–11, 19) poddane zabiegom stylizacyjnym występują u Sienkiewicza w profetyce Kryspusa, dostrzegającego wypełnianie się dekretów Bożych i oczekującego Baranka i Chrystusa

Widzę Cię, Chryste! Gwiazdy spadają deszczem na ziemię, słońce się zaciemnia, ziemia otwiera się w przepaści i zmarli powstają, a Ty idziesz wśród dźwięku trąb i zastępów aniołów, wśród gromów i grzmotów. Widzę i słyszę Cię, o Chryste! (t. 3, r. 2).

Druga seria prorocत्व (12, 1–22, 15) została w *Quo vadis?* zredukowana do wizji nieszczęść, które spadną na nieprzyjaciół Chrystusa i zapowiedzi sądu ostatecznego:

– Miasto całe jak w ogniu – powtórzyła Ligia. A Piotr przysłonił oczy ręką i rzekł:

– Gniew Boży jest nad nim (t. 2, r. 14).

Po dniach sądu i gniewu runie Rzym jak stary Babilon i nastanie Kościół w aspekcie ziemskim i niebieskim, nowe, niebieskie Jeruzalem.

A Piotr zrozumiał [...], dlaczego Pan zawrócił go z drogi: oto to miasto pychy, zbrodni, rozpusty i potęgi poczynało być jego miastem i podwójną stolicą, z której płynął na świat rząd ciał i dusz (t. 3, r. 27).

Znamienne, iż rzecznikiem surowych apokaliptycznych wizji jest w powieści Kryspus, postać najmniej sympatyczna z kręgu chrześcijan. Ale niewątpliwie w fikcyjnym Sienkiewiczowskim świecie apokaliptyczna profetyka miała swoje uzasadnienie, także jako parabola do losów Polski: przynosiła ulgę w cierpieniu, umacniała wiarę, budziła nadzieję.

¹³ Por. H. M. Feret, *L'Apocalypse de Saint Jean. Vision chrétienne de l'histoire*, Paris 1943.

Miejsce ludu Bożego było przy Chrystusie, aż po śmierć, nawet męczeńską, gdyż ona także jest zwycięstwem; po wypełnieniu przepowiedni Chrystus ponownie przyjdzie na świat (paruzja). Stąd też ginący na arenie zachowują się jak zwycięzcy, nie jak zwyciężeni, umierają z Chrystusem na ustach, powtarzając „niezrozumiałe dla wielu, a drażniące wszystkich słowa: »Pro Christo! Pro Christo!...«” (t. 3, r. 13).

Inna rzecz, iż apokaliptyczne wizje końca świata; wiążące się nie tylko z powszechnym zniszczeniem, ale i sądem nad ludzkością, przechodziły nieraz w oskarżenie sędziego jako stwórcy, dopuszczającego zło w świecie przez siebie stworzonym. (Ów dramatyczny dylemat w *Quo vadis?* zaznaczył się ideą zbieżności przeciwieństw, wprowadzoną do powieści przez Piotra Apostoła i tym samym złagodzoną (por. uwagi w rozdz. *Mit i sacrum*). W ostatecznym wydźwięku słów Kryspusa, reprezentanta Starego Zakonu, sędzią jest nie Chrystus, lecz Bóg Ojciec, Sędzia Straszliwy, bezmiarem ludzkiego cierpienia wypełniający swe wyroki. U innych bohaterów Sienkiewicza z kręgu Nowego Zakonu przeważa optymistycznie funkcjonujący motyw zmartwychwstania Baranka, Syna Człowieczego, Chrystusa-Boga z atrybutami wielkości i majestatu.

I miłości. Ku człowiekowi i od człowieka. To właśnie miłość przeciwstawił Sienkiewicz złu i apokaliptycznej ciemności. A przykazanie miłości uczynił w powieści najwyższą etyczną maksymą, eksplikacją wiary i zasadą teologiczną.

Odnajdując zaś Boga, którego mogli kochać, odnajdowali to, czego nie mógł dać dotychczas nikomu świat ówczesny, szczęście z miłości (t. 3, r. 27),

stwierdzi narrator *Quo vadis?*

Z tematyką religijną korespondowała wzniosłość, ewokująca tragizm, patos, grozę, tj. jakości nasycające tekst emotywnie. Przy motywie miłości – czy to w aspekcie *sacrum*, czy zsakralizowanego *humanum* – dodatkowo dostrzec można kolejną kategorię stylu

wzniosłego – powagę. Była ona tu realizowana z pełną świadomością, zgodnie z poglądem pisarza, iż

miłość to przecież płomień, który żarem powinien przejąć wszystkie karty książki; to nie idea – to siła; to nie doktryna – to ból lub szczęście; [...] to upojenie, zapomnienie życia, radość, rozkosz, zbawienie (1880; *D* 50, 25).

Nie bez przyczyny kilkakrotnie do tekstu *Quo vadis?* włączone zostały cytaty z *Hymnu o miłości z Pierwszego listu do Koryntian* Apostoła Pogań, Narodów i Miłości – św. Pawła.

A Paweł z Tarsu dodał: Gdybym mówił językami ludzkimi i anielskimi, a miłości bym nie miał, byłbym jako miedź brząkająca (t. 2, r. 11).

I w innym miejscu:

A Paweł słyszał ją, i serce przepęniało mu się radością na myśl, że do owej muzyki świata dodał dźwięk jeden, którego nie było dotąd, a bez którego ziemia cała była „jako miedź brząkająca i jako cymbał brząmiący” (t. 3, r. 28).

Prowadzony na śmierć, sumując swój apostołat, dopełniał słowa hymnu.

I przypomniał sobie, jako uczył ludzi miłości, jako im mówił, iż choćby rozdali majątność na ubogich i choćby posiadli wszystkie języki, i wszystkie tajemnice, i wszystkie nauki, niczym będą bez miłości, która jest łaskawa, cierpliwa, która złego nie wyrządza, nie pragnie czci, wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, wszystkiego się nadziewa, wszystko wytrwa (t. 3, r. 28).

Rozsnuwane w różnych miejscach *Quo vadis?* cytaty i parafrazy fragmentów tekstu pochwały miłości św. Pawła brzmią w kanonicznym zapisie następująco:

Gdybym mówił językami ludzkimi i anielskimi, a miłości bym nie miał; stałem się jak miedź brzęcząca, albo cymbał brząmiący. I choćbym miał dar prorocstwa, i znał wszystkie tajemnice i wszelką umiejętność, i choćbym miał wszelką wiarę, tak żebym góry przenosił; a miłości bym nie miał, niczym jestem. I choćbym na żywność ubogim rozdał wszystką majątność swoją, i choćbym

wydał ciało swoje tak, żebym gorzał, a miłości bym nie miał; nic mi nie pomoże. Miłość jest cierpliwa, jest łaskawa, miłość nie zazdrości, na złość nie czyni, nie nadyma się. [...] Wszystko znosi, wszystkiemu wierzy, wszystkiego się spodziewa, wszystko przetrwa. [...] A teraz trwa wiara, nadzieja, miłość, to troje; z tych zaś większa jest miłość (1 Kor 13, 1–4, 7, 13; W).

Tekst hymnu – jego miejsce i ranga – pełni u Sienkiewicza ponad wszelką wątpliwość funkcję opcji aksjologicznej. Pisarz bowiem także, podobnie jak niegdyś św. Paweł, postrzega chrześcijaństwo jako religię miłości¹⁴.

I przebaczenia, którego apostołem jest w powieści Piotr. O obowiązku upomnienia braterskiego i przebaczenia przypomina zebrany w Ostrianum słowami, które Sienkiewicz przejmuję nie za Mateuszem, lecz za Łukaszem Ewangelistą (Łk 17, 3–4):

A oto powiedział nam Zbawiciel: Jeśli by twój brat zgrzeszył przeciw tobie, strofuj go; a jeśli by żałował, odpuść mu. A jeśli by siedmkróć na dzień zgrzeszył przeciw tobie i siedmkróć nawrócił się k'tobie, mówiąc: – Żal ci mi! – odpuść mu! (t. 2, r. 2).

Użycie liczb w *Biblii* ma swoją symbolikę, wykładnię teologiczną i gematryczną. „Siedem” sugeruje jakąś wielką liczbę i może dalej podlegać stopniowaniu. Piotr – w relacji Mateusza – chce przebaczać siedem razy (Mt 18, 21), a ma przebaczać siedemdziesiąt siedem lub siedemdziesiątkrój siedem razy (Mt 18, 22). W obrazowej, literackiej wykładni Sienkiewicza zabieg hiperbolizacji obejmuje także liczby, jest świadomie stosowaną emfazą, kolejną jakością stylu wzniosłego.

Trudnego przebaczenia oprawcom w godzinę śmierci męczeńskiej uczy Kryspa drugi z apostołów, Paweł z Tarsu:

– Kryspie, nie gróż im, albowiem dziś jeszcze będą z tobą w raju (t. 3, r. 15).

¹⁴ Szerzej: T. Świętosławska, *O przykazaniu miłości w powieści Quo vadis? Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Horyzonty polonistyki. W kręgu edukacji języka i kultury*, red. M. Karwowska, Lublin 2010, s. 331–347.

Sienkiewiczowski apostoł stylizuje swą wypowiedź na słowa Syna Bożego skierowane z Krzyża do dobrego łotra:

A Jezus mu rzekł: Zaprawdę mówię tobie: Dziś ze mną będziesz w raju (Łk 23, 43).

Inspiracji biblijnymi schematami, ujęciami i symbolami, czyli stylizacji biblijnej w zakresie treści *Quo vadis?*, odpowiadało szczególne staranie Sienkiewicza o stylizację biblijnej formy językowej tej powieści. Stylizacja ta jest najwyraźniejsza, gdy do tekstu włączone zostają biblijne frazemy, tj. zwroty, wyrażenia i frazy, niekiedy całe zdania lub nawet cytaty, jak np. przytoczone powyżej fragmenty z *Hymnu o miłości św. Pawła*. Mają one związek z rozbudowanymi w powieści tematami biblijnymi, głównie apostołatem Piotra i Pawła jako świadectwem zdarzeń z życia i działalności Jezusa aż po śmierć krzyżową i zmartwychwstanie.

Wyrażenia biblijne nie są w powieści zbyt liczne. Włączyć do nich można m.in. dopełniaczowe określenia „małej wiary” i „kielicha goryczy”. Gdy prześladowani chrześcijanie zwracają się do Piotra Apostoła z prośbą o opiekę i pomoc, odpowiada im słowami, podobnymi tym – nie tymi samymi! – które niegdyś Jezus skierował do swych uczniów (Mt 6, 30): „Ludzie małej wiary, zaliście pojęli jego naukę, zali On wam to jedno życie obiecał?” (t. 3, r. 10). Jest to parafraza Mateuszowego zapisu: „I rzekł im Jezus: czemu bojaźliwi jesteście małej wiary?”¹⁵.

Określenie Sienkiewicza „kielich goryczy” nie występuje u ewangelistów. Kiedy Piotr modli się w intencji Winicjusza i Ligii, kieruje do Jezusa słowa następujące:

Chryste miłosierny, któryś prosił Ojca, aby odwrócił kielich goryczy od ust twoich, odwróć go od ust tego sługi Twego! (t. 3, r. 10).

U ewangelistów znaleźć można „ten kielich” (Mk 14, 36; Łk 22, 42) lub „kielich” (Mt 27, 34; J 18, 11). Określenie „kielich goryczy”

¹⁵ Ks. J. Flis, *Konkordancja Starego i Nowego Testamentu do Biblii Tysiąclecia*, Warszawa 1991 [Fundacja Misyjna Świeckich].

może być kontaminacją owego „kielicha” i wina zaprawionego goryczą, o którym wspomina Mateusz (27, 34), a które podano Jezusowi na Golgocie. Symbolizując cierpienie, ból, zwątpienie i trwogę wnosi te kategorie do powieści jako jakości stylowe oddające wymienione uczucia.

Licniejszą grupę stanowią zastosowane w powieści zwroty biblijne typu: „kto puka, będzie mu otworzono”, „wołać o gniew i pomstę Bożą”, „włos z głowy nie spadnie”, „wiara góry porusza”, pełniące funkcję metafory, symbolu czy motywu.

Ewangeliczna obietnica udzielona wytrwałym w modlitwie „Albowiem wszelki, który prosi, bierze; a kto szuka, znajduje; a kołaczącemu będzie otworzono” (Mt 7, 8) – w *Quo vadis?* znalazła zastosowanie w nauce i błogosławieństwie udzielonym Winicjuszowi przez Piotra Apostoła:

Kto puka, będzie mu otworzono, i łaska Pana jest nad tobą, przeto błogosławień tobie, twojej duszy i twojej miłości w imię Zbawiciela świata (t. 2, r. 11).

Na marginesie zauważyć warto, iż Sienkiewicz rezygnuje z archaizmu słownego Wujka „kołatać” na rzecz formy mu bliższej „pukać”, lecz pozostawia Wujkowe „będzie otworzono”.

Z kontekstu historii Kaina i Abla wyjęty starotestamentowy motyw wołania o gniew i Bożą pomstę zastosował autor *Quo vadis?* w narracji o moralnej degrengoladzie świata antycznego:

Wszakże ją ścigał po to, by z niej uczynić swą niewolnicę i kochankę, a zarazem wtrącić ją w ów straszny świat zbytku, rozkoszy, zbrodni i bezceństw, wołających o gniew i pomstę Bożą (t. 2, r. 4).

Także ze *Starego Testamentu*, tym razem z opowieści o Jonatanie i Adoniaszu, wywodzi się zwrot „włos z głowy nie spadnie”. Przeniesiony potem do *Dziejów Apostolskich*, stąd też zainspirował Sienkiewicza, który użył go w znaczeniu symbolicznym do obaw Winicjusza o Ligię. Piotr go uspokaja: „Ale ty się cezara nie bój, bo to ci powiadam, że włos nie spadnie ci z głowy” (t. 2, r. 11).

Motyw ufności, specjalnej wiary zwanej „wiarą cudów”, tj. „wiary poruszającej góry” zastosowany został w powieści w kontekście pouczeń Piotra kierowanych do Winicjusza; nauczyciela i mistrza do ucznia:

Tedy wierz do końca, albowiem wiara góry porusza. Więc choćbyś widział onę dziewczeczkę pod mieczem kata albo w paszczęce lwa, wierz jeszcze, że Chrystus może ją zbawić (t. 3, r. 10).

Analogiczne – nie tożsame – zwroty znajdują się w ewangelii Marka i Mateusza przekazujących słowa Jezusa:

Jeśli będziecie mieć wiarę, jako ziarno gorczyczne, rzeczenie tej górze: Przejdź stąd tam, a przejdzie i nic niepodobnego wam będzie (W; Mt 17, 19).

Trzecią wreszcie grupę frazemów biblijnych w *Quo vadis?* stanowią frazy, zazwyczaj w formie pozdrowienia, elementu modlitwy, życzenia czy błogosławieństwa. Do najczęstszych należy pozdrowienie „pokój z tobą”. Spotykane już w *Starym Testamencie*, do *Quo vadis?* wprowadzone zostały w kilku wariantach: apostołskiego zwrotu „Pokój z wami” (t. 3, r. 2); indywidualnych pozdrowień „Pokój z tobą! – odrzekła z cicha” (t. 2, r. 1); „On rzekł: Tak jest i pokój niech będzie z tobą” (t. 1, r. 14); „Tedy niech pokój będzie z tobą” (t. 1, r. 17) lub w wersji łacińskiej „*Pax vobiscum!* jestem chrześcijaninem” (t. 2, r. 2).

Słowa z modlitwy *Ojcie nasz* przywołuje Piotr obserwujący krwawą ofiarę z chrześcijan na cyrkowej arenie i błogosławiący umierającym znakiem krzyża:

O, Panie, bądź wola twoja, bo na chwałę twoją, na świadectwo prawdy giną te owce moje! Tyś mi je paść rozkazał, więc zdaję ci je, a Ty porachuj je, Panie, weź je, zagój ich rany, ukój ich boleść i daj im więcej jeszcze szczęścia, niżli tu męki doznali (t. 3, r. 13).

Do innych słów tejże modlitwy nawiązują liczne frazy o przebaczeniu, m.in. „Niech mi tak Zbawiciel będzie miłościwy, jako i ja

ci odpuszczam” (t. 2, r. 2). *Modlitwa Pańska*, stanowiąca centrum pouczenia Jezusa („Kiedy się modlicie, mówcie...” Łk 11, 2), w świecie Sienkiewiczowskiej fikcji zajęła więc także pierwszoplanową pozycję.

Ważne miejsce zajmują także zwroty zwyczajowe i obrzędowe. Życzenie zdrowia dla Marka wypowiada Ligia słowami „niech Bóg wróci ci zdrowie” (t. 2, r. 1), nawiązującymi do cudów uzdrowienia, a nawet wracania życia, dokonywanych przez Chrystusa. Frazy tego typu wieńczy pierwsze papieskie błogosławieństwo „miastu i światu”, „urbi et orbi”:

On zaś, stojąc na wyniesieniu, począł wyciągniętą prawicą czynić znak krzyża, błogosławiąc w godzinie śmierci: – *Urbi et orbi!* (t. 3, r. 28).

Znamienne, że Sienkiewiczowski Piotr wypowiada słowa formuły uroczystego błogosławieństwa znane z późniejszej tradycji Kościoła katolickiego. Zastosowanie tego zabiegu w *Quo vadis?* w odniesieniu do pierwszego papieża ma jednak swoje głębokie uzasadnienie i szczególną wymowę.

Znak krzyża miał także uniwersalny wymiar. Jako najstarszy znak ludzkości symbolizował i tu oś świata, na której – jak w wielu innych kulturach i kultach, także dalekowschodnich – następowало połączenie Boga, człowieka i kosmosu. W *Quo vadis?* krzyż jest ujmowany soteriologicznie, jako ewangeliczna, ciągle obecna przez wiarę rzeczywistość zbawcza („Chrystus umarł – zgodnie z *Pismem* – za grzechy nasze”, 1 Kor 15, 3) i eschatologicznie, jako naznaczenie kierunku ludzkiego życia, jako znamię chrześcijanina. W takim też duchu swoją „karę krzyża” przyjmuje w *Quo vadis?* apostoł Piotr: „wszyscy pojęli, że to nie ofiara idzie ku straceniu, ale zwycięzca odbywa pochód tryumfalny” (t. 3, r. 28).

Inspirując się *Biblią* Sienkiewicz w sposób artystycznie doskonały naśladowuje także jej składnię. A właściwie niektóre charakterystyczne jej elementy, służące również uwzniośleniu przekazywanych treści. Nie gubi przy tym swych własnych, oryginalnych

rysów języka. Tak jak poprzednio wyraźna jest – w zestawieniu z *Biblią* jako źródłem inspiracji – troska o stylistyczny umiar, wyrażająca się w „takcie” i „wędzidle”, w realizacji powzięcia, deklarowanego i w późniejszej jego twórczości, jak następuje: „unikam przewagi słów nad treścią, aby nie wpaść w popis stylowy” (1913; *D* 14, 144).

W stylizacji składni, w sposób charakterystyczny dla stylu hieratycznego¹⁶, przede wszystkim daje się zauważyć przewagę parataksy (zdań współrzędnie złożonych) nad hipotaksą (złożeniami podrzędnymi). Przewagę tę osiąga Sienkiewicz stosując polisyndetony, tj. rozpoczynając lub łącząc zdania spójnikami i, a, albowiem; tak w narracji, jak i w wypowiedziach swych bohaterów, najczęściej Piotra Apostoła. W tym samym celu stosuje przestawny szyk przydawki przymiotnikowej i zaimkowej, a także paralelizm składniowy – w postaci anaforyczności bądź antytetyczności członów wypowiedzi.

Zdania rozpoczynające się lub łączone spójnikami i, a, albowiem, jako, przeto są bardzo liczne. I w tej pracy, w różnych kontekstach interpretacyjnych, przytoczono ich sporo. Oto kilka dodatkowych przykładów:

I te słowa słyszeliśmy, i oczy nasze patrzyły na niego, albowiem był między nami (t. 1, r. 20);

I oto zlewasz zdroj mocy na słabych, aby się stali silni, i oto każesz mi paść stąd baranki Twoje, aż do spełnienia wieków (t. 3, r. 10);

A ja ci mówię, że miłosierdzie Chrystusa jest jako morze... (t. 3, r. 19);

A Piotr przymknął powieki i modlił się żarliwie (t. 3, r. 19);

albowiem jest wszędzie i nie masz mu granicy ni końca (t. 3, r. 19);

albowiem tyś jest namiestnik, który sprawuje rząd Chrystusów (t. 3, r. 10);

przeto żyję w niepewności i męce, jakobym żył w ciemnicy (t. 2, r. 11).

¹⁶ Uroczysty, pełen namaszczenia styl kapłański, charakteryzujący się częściową archaizacją, zwłaszcza w zakresie składni. Por. L. Stachowiak, *Biblijny styl*, [w:] *Encyklopedia Katolicka...*, t. 2, s. 492 i n.; W. Makarski, *Biblijny typ zestawienia z członem „Zaprawdę powiadam (mówię) ci (wam)*, „Roczniki Humanistyczne” [KUL] 1966, R. 14, z. 4, s. 65–73.

Przestawny szyk przydawki przymiotnikowej i zaimkowej w *Biblii* ma związek z gramatyką języka łacińskiego i greckiego, podstawowymi dla licznych tłumaczeń na języki narodowe. Taki też jest charakterystyczny dla zabiegów stylizacyjnych. Ale u Sienkiewicza jest niewiele przykładów zastosowań przestawnego szyku przydawki przymiotnikowej, typu: „płomień niszczący”, „sędzia straszliwy”, „sługa boży”, „żał nieprzebrany”. Zdania z przestawnym szykiem przydawki zaimkowej spotkać można na kartach *Quo vadis?* częściej. Są to formacje typu: „Pana mojego”, „baranki Twoje”, „winy nasze”, „na ustach waszych”, „my owce Twoje, paś nas!” (t. 3, r. 2), „On jest miłością moją”, „żał jego” (t. 3, r. 19).

Cechą stylu biblijnego przeniesioną przez Sienkiewicza do jego chrześcijańskiego eposu jest także paralelna struktura członów wypowiedzi, zestawionych anaforycznie bądź antytetycznie. Z użyciem anafor wiążą się m.in. profetyczne wypowiedzi Kryspusa, np.

Biada temu, kto umiłował stworzenie więcej niż Stworzyciela! Biada możnym! Biada zbytkownikom! Biada rozpustnym! Biada mężowi, niewieście i dziecku! (t. 3, r. 2).

Nie brak ich także w pouczeniach Piotra:

Wam, matki, które porwą od sierot, wam, którzy stracie ojców, wam, którzy się skarżycie, wam, którzy będziecie patrzeć na śmierć umiłowanych, wam, stroskani, nieszczęśliwi, trwożni, i wam, mający umrzeć, w imię Chrystusa powiadam, iż zbudzicie się jako ze snu na szczęśne czuwanie i jako z nocy na świt Boży (t. 3, r. 10).

Nie brak anafor również w partiach narracyjnych, szczególnie wtedy, gdy Sienkiewicz podnosi intensywność tonu, zwiększa stopień natężenia emocji, prowadzi fabularne i językowe *crescendo*, z zastosowaniem hiperbolizacji, zabiegu także charakterystycznego dla stylu „wysokiego”:

I na tę myśl prerażenie podjęło mu włosy na głowie, gdyż uczuł, że wówczas w tę przepaść wpadnie nie tylko reszta jego nadziei, ale i on sam, i jego Ligia, i jego miłość do Chrystusa, i jego wiara, i wszystko, czym żył, a pozostanie tylko śmierć i noc jako morze, bezbrzeżna (t. 3, r. 10).

Zestawienie przeciwstawnych treści, skonstrastowanie dobra i zła, światów antycznego i chrześcijańskiego, postaw i działań, służące głównie aksjologii, tak ważne w pouczeniach i przypowieściach, także znalazły w dziele Sienkiewicza swoje zastosowanie. W tej funkcji występują antytezy typu: „ty [...], a ja”: „Ty mniemasz, żeś przeklęty, a ja ci mówię...” (t. 3, r. 19); „ty [...], a On [Zbawiciel]: „Tyś Go nienawidził, a On kochał cię” (*ib.*); „nie [...], lecz [...]”:

nie śmierć przed wami, lecz życie, nie męki, lecz nieprzebrane rozkosze, nie łzy i jęki, lecz śpiewanie, nie niewola, lecz królowanie (t. 3, r. 10).

Plany dwu kategorii czasów, połączonych z ewolucją postaw bohaterów, znaczą kontrastowe zestawienia „dawniej – teraz” bądź „dawniej – dziś”. „A przecie, powtarzam wam, że i we mnie coś się już przez nią zmieniło” – mówi Winicjusz do apostołów.

Trzymałem dawniej żelazną ręką sługi moje, teraz – nie mogę. Nie znałem ilości, teraz znam. Kochałem się w rozkoszy, teraz uciekłem ze stawu Agryppy, bo mi tchu od obrzydzenia nie stało. Dawniej wierzyłem w przemoc, dziś się jej wyrzekłem (t. 2, r. 11).

Innym, równie wyrazistym elementem stylizacji biblijnej formy językowej, dodającym także powagi, wzniosłości, dostojęstwa i pewnej koturnowości jest zastosowanie biblijnej onomastyki, tj. bogatej antroponimii (biblijne imiona czy nazwy osobowe) i mniej rozległej toponimii (biblijne nazwy miejscowe).

Choć źródłem inspiracji biblijnych imion osobowych w *Quo vadis?* był także przede wszystkim *Nowy Testament* w przekładzie Jakuba Wujka, rzecz znamienna, nieczęsto używa Sienkiewicz imienia Jezus, może zgodnie ze wskazaniem dekalogu, może dlatego, że apostołowie zazwyczaj zwracali się doń inaczej.

Zastępuje je określeniami Syn Człowieczy, Syn Boży, Pan, Mistrz, Dzieciątko, Baranek, Nazarejczyk, Zbawiciel, Chrystus, także w obcym brzmieniu Chrestos, Rabbi, Dominus lub z dodatkowym epitetem typu Ukrzyżowany Bóg, Chrystus Nazareński, Boski Nauczyciel, Boski Mistrz, Baranek Niewinny, Baranek Ukrzyżowany – w kontekstach pełnych powagi, namaszczenia, a nawet uzasadnionego tu patosu.

Deminutywnych określeń używa jedynie prostoduszny (podkreślenie narratora) moczarski Ursus; jest to zarazem jeden ze sposobów indywidualizacji jego języka, nasyconego ciepłem i dobrocią:

na myśl o tej tłuszczy, szydzącej z przybitego na krzyżu Baranka, burzyła się w nim prostacza dusza (t. 1, r. 17).

Do narracji trzecioosobowej włączone zostają pierwszoosobowe jego rozważania:

ale gdyby tak u nas w puszczy przyszedł na świat, pewnie byśmy Go nie umęczyli, ale hodowalibyśmy Dzieciątko i dbali, by Mu nigdy nie zabrakło ni zwierzyny, ni grzybów, ni skór bobrowych, ni bursztynu (t. 2, r. 4).

Boga określają metonimicznie: metafora Pan Zastępów i synekdocha Ojciec, użyte w kontekście wydarzeń paschalnych:

Potem nadeszli inni uczniowie i podnosili lament, to wszyscy razem, by ich usłyszał łącznie Pan Zastępów, to kolejno;
nie rozumieli, dlaczego Ojciec opuścił Syna (t. 1, r. 20).

Najwięcej określeń funkcjonujących jako imiona lub użytych zamiast imienia, a podkreślających jego szczególne posłannictwo, ma Piotr: Petrus (skała, opoka); Szymon Piotr, syn Jana; Piotr Symeon; Rybak; Starzec; Nauczyciel; Apostoł; Namiestnik; Wyśłannik; Wielki Apostoł Chrystusowy; Rabbi. Jednorazowo użyta została forma Cefas; nie do Piotra jednak skierowana: „Glaukos zerwał się z ławy i zbliżywszy się szybko stanął przed nim. – Nie

poznajesz mnie, Cefasie? – spytał” (t. 2, r. 2). Forma ta przejęta została za Wulgatą i Wujkiem z ewangelii Jana: „Intuitum autem eum Jesus dixit tu es Simon filius Iohanno, tu vocaveris Cephas, quod interpretatur Petrus” (1, 42). Antroponimia Pawła, drugiego z Sienkiewiczowskich apostołów, jest mniej zróżnicowana. Do imienia często dodawany jest odmiejscowy kwalifikator „z Tarsu”; przez Petroniusza nazwany został Judejczykiem.

W powieści pojawiają się biblijne imiona nadawane bohaterom, ale także osobom, które ci bohaterowie wymieniają. Biblijne imiona posiadają: historyczny Poncjusz Piłat i fikcyjni Linus, Demas, Nigra, Nereusz, Kwartus, Miriam (hebrajska forma Marii), Ursus, którego ochrzczono Urbanem. W funkcji imienia czy raczej przydomka występują przymiotniki Kryspus (*crispus* – kędzierzawy) i Makryn (*macer* – chudy, długi).

Do biblijnych nazw osobowych wymienianych przez bohaterów powieści należą imiona innych apostołów, tj. Jakuba, noszącego imię starotestamentowe (patriarchy z księgi *Genesis*), dalej Judy Tadeusza i Jana. Przywołani oni zostali w *Quo vadis?* jako autorzy listów apostoelskich.

Odkryto tam [na Palatynie – T. Ś.], iż jeden z wyzwolenców cezara był chrześcijaninem i znaleziono u niego listy apostołów Piotra i Pawła z Tarsu oraz listy Jakuba, Judy i Jana (t. 3, r. 26).

Wspomnieniem przez Piotra w Ostrianum zostali objęci Maria z Magdali i Tomasz Dydimus, czyli bliźniak (przydomek, którym posłużył się Jan Ewangelista). W wyznaniu Pawła pojawia się Szczepan. W galerii postaci z kręgu kultury chrześcijańskiej jest także pomocnik Pawła, Tymoteusz i wreszcie Judasz – apostoł-zdrajca.

Nie mniej ważne miejsce w onomastyce biblijnej *Quo vadis?* zajęła toponimia, tj. nazwy miejscowe miast, krain, wzniesień, mór i jezior. Tworzą one drugi po Rzymie sakralny plan przestrzeni i czasu chrześcijańskiego eposu. W planie retrospektyw-

nym jawi się Ziemia Święta jako miejsce szczególnego kultu i czci. Pisał o niej onegdaj Karol Wojtyła, papież:

Ziemię Spotkania! Ziemię jedyną! Ziemię, przez którą stała się ziemią cała ziemia tak, jak stało się tym, co jest, wszystko – przez Tego, który Jest¹⁷.

We wspomnieniu pierwszych apostołów, świadectwie zdarzeń związanych z życiem i dziełami Jezusa, przywołane zostały następujące nazwy: najczęściej Jerozolima, także w obocznej formie Jeruzalem, a dalej Jezioro Tyberiadzkie lub Morze Tyberiadzkie, Emmaus, Kana, Cezarea, Judea, Galilea, Golgota (z łac. *calva* – skąd Kalwaria), Antiochia, Efez i Syjon, także w znaczeniu przenośnym jako Syjon Świata, dom Boży, Kościół powszechny¹⁸. Mówi Piotr w czasie widzenia w winnicy za Porta Salaria, antycypującego właściwe „Quo vadis” – legendę spotkania ze świetlistym widmem Chrystusa na Via Appia:

– Jesteś, Panie i ukazujesz mi drogi swoje!... Jak to, o Chryste!... Nie w Jeruzalem, ale w tym grodzie szatana chcesz założyć stolicę Twoją? [...] I każeś tym trwożnym, aby z kości swych zbudowali fundament pod Syjon świata [...]? (t. 3, r. 10).

Inspiracje biblijne i zamierzoną stylizację biblijnej treści i formy dopełniają w *Quo vadis?* aluzje do biblijnych gatunków literackich, przede wszystkim do rozbudowanej przypowieści nowotestamentowej, płynącej z nauk Chrystusa. Reminiscencje przypowieści o siejbie i żniwie, a także o dobrym pasterzu i zagubionej owcy, spotkać można w odniesieniu do pracy apostołskiej Piotra i Pawła.

A Piotr ucieszył się, albowiem zrozumiał, że siejba znów padła na jedną więcej rolę i że jego sieć rybacza ogarnęła jedną więcej duszę (t. 2, r. 11).

¹⁷ K. Wojtyła, *Wędrowki do miejsc świętych*, Kraków 1981.

¹⁸ Por. F. Sowa, H. Fros, *Twoje imię*, Warszawa 1982.

Podobnie brzmiały słowa Jezusa z ewangelii Marka: „Pójdźcie za mną, a sprawię, że się staniecie rybakami ludzi” (1, 17). I podobnie jak tam, metafora „rybacy ludzi” u Sienkiewicza ma zabarwienie soteriologiczno-eschatologiczne.

I w ewangelii, i w *Quo vadis?* apostołowie byli nie tylko „siewcami”, „rybakami”, ale i „dobrymi pasterzami”, u Sienkiewicza szukającymi dusz, jak według Mateusza (18, 12–14) i Łukasza (15, 1–7) Jezus nakazał swym uczniom szukać każdej zagubionej, zbłąkanej owieczki. Orzeka o ich posłannictwie Winicjusz: „wy dla jednej duszy gotowicie na krańce świata wędrować” (t. 2, r. 11).

Bo w tym i w innych miejscach *Quo vadis?*, nacechowanych *Nowym Testamentem*, słowa, które w ewangeliach zostały zapisane jako powiedzenia (*logia*) Jezusa, u Sienkiewicza wypowiadają apostołowie. W interpretacji teologicznej przyjmuje się, że *Nowy Testament* „jest okolicznościowym, dokonany ostatecznie pod natchnieniem Ducha Św., utrwaleniem na piśmie tradycji”¹⁹. Sienkiewicz ukazuje narodziny tej tradycji, drogę od tradycji do *Pisma*. Jego apostołowie są jeszcze „naocznymi świadkami”, „głoszą” ewangelię, w ustnym przekazie wypełniają posłannictwo świadectwa, ściśle związane z misją samego Jezusa: „Jak Ojciec mnie posłał, tak Ja was posyłam” (J 20, 21). Przekazywanie tradycji dokonać się mogło przy użyciu pisma. I w tym względzie Sienkiewicz jako artysta nie popełnił błędu czy świętokradztwa, lecz wykazał genialną wręcz intuicję: nie cytując, lecz parafrazując w zmienionym kodzie wersety z *Biblii* ukazał źródła apostołowskiej tradycji, które stały się podstawą interpretacji *Pisma Świętego*.

Biblijnym sensom typicznym osób, rzeczy lub wydarzeń w Sienkiewiczowskiej konfabulacji odpowiadała typowość i reprezentatywność homologiczna grupy jego bohaterów jako ludu Bożego, depozytu wiary i moralnego ładu. Biblijna hermeneutyka wyróżnia poczwórną wykładnię sensu *Pisma Świętego*: dosłowną, alegoryczną, tropologiczną, czyli moralną, a także anagogeniczną,

¹⁹ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Le on - Du four, ³Poznań 1990, s. 987.

czyli mistyczną. Sens dosłowny, powszechny, historyczny, przypisany był wąskiemu znaczeniu słów. Sens moralny zawierał pouczenie normatywne, etyczne. Niezwykle istotny stawał się sens alegoryczny, którego należało dociec. Sens mistyczny, anagogiczny odnosił się do eschatologii.

Powieść Sienkiewicza z końca dziewiętnastego wieku zawiera literacką wykładnię tych sensów; jak w końcu minionego stulecia inna powieść, *Imię róży* znakomitego semiologa Umberto Eco zdawała się ilustrować słynny heksametr o sensach Świętej Księgi sformułowany przez Wycliffa, angielskiego teologa, reformatora, tłumacza i komentatora *Biblii*:

Littera gesta docet, quod credas allegoria
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Poza sensem historycznym, faktograficznym („littera gesta docet”) powieść *Quo vadis?* wyraziła także sens duchowy, przede wszystkim *Nowego Testamentu*: alegoryczny, wykładający prawdy wiary („quod credas allegoria”), tropologiczny sens moralny, przekazujący zasady postępowania („moralis quid agas”) i anagogiczny, zawierający obietnicę przyszłego życia („quo tendas anagogia”).

Ethos antycznego piękna i anagogiczny wymiar chrystianizmu, zespolone z maestrią słownego nacechowania *Biblią* i antykiem płaszczyzn rzymskiego fresku Sienkiewicza, potwierdziły epopeiczność jego dzieła. Wpisały je w krąg wysokiej, hieratycznej i parenetycznej sztuki. W krąg arcydzieł.

IX. ARCYDZIEŁO

DEFINICJE, JAKOŚCI, KWALIFIKACJE

„Najpiękniejszy pomysł, wcielony niedołącznie, pozostanie tylko duszą bez ciała, planem bez odpowiedniego wykonania i nie stworzy powieści”

(D 45, 95)

Dzieło więc, czy arcy-dzieło? Także *casus Quo vadis?* – podobnie jak innych dzieł z kręgu wielkiej epiki Sienkiewicza – ukazywał kłopoty z interpretacją i wartościowaniem pozornie łatwych w odbiorze jego konstrukcji fabularnych¹, potwierdzał trafność niedysyjszej diagnozy Zygmunta Szweykowskiego:

Fenomen, którego imię Henryk Sienkiewicz, jest chyba najdziwniejszym fenomenem, jakiego wydała literatura polska drugiej połowy XIX wieku. Pisarz to na pozór tak prosty, tak jasny, tak klarowny, że – zdawałoby się – opracowanie jego twórczości będzie jednym z najłatwiejszych zadań historyka literatury, a w istocie jest on tak trudny do ujęcia, tak pełen zaskakujących niespodzianek, że do dziś dnia [...] historia literatury wie bardzo mało o jego sztuce pisarskiej, jak i o jego indywidualności [...]².

¹ Por. ustalenia L. Ludorowskiego, *Arcydzieło powieści historycznej. „Trylogia”*, [w:] *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin 1992, s. 127–151.

² Z. Szweykowski, *„Trylogia” Sienkiewicza*, Poznań 1961, s. 96.

I wprawdzie stan badań nad Sienkiewiczem od czasu tej konstatacji zdecydowanie zmienił się na lepsze, tym niemniej trudności z uchwyceniem istoty fenomenu pozostały. Podobnie jak antytetyczne dylematy badawcze w obrębie kwalifikacji kategorialnych jego dzieł: bestseller czy arcydzieło? Powieść w przestrzeni recepcyjnej wielokrotnie uzyskiwała status bestsellera. Czy oznaczał on automatyczny awans do kręgu arcydzieł? Niekoniecznie muszą to być procesy współbieżne, tym bardziej że aspiruje do takiej rangi każde dzieło, nie każde jednak ją uzyskuje, gdyż kwalifikacja kanonizuje, czyni wspólną własnością kulturową.

Jakie zatem warunki spełniać winno arcydzieło i czy jest nim *Quo vadis?*, nie tylko w potocznym, ale także teoriopoznawczym i aksjologicznym rozumieniu słowa. Pytanie o status arcydzieła jest w każdym wypadku pytaniem o uznanie dzieła i o jego wielkość – twierdził Walter Cahn, wybitny mediewista, rozważając dzieje pojęcia³. Powieść *Quo vadis?* niewątpliwie uznanie zdobyła, ale czy można zdefiniować wielkość w sztuce⁴, także literackiej? Są to pytania o relatywne (relacjonalne) jakości.

Pojęcie arcydzieła zawiera w sobie istotny element aksjologiczny. Dlatego też, choć kryteria użycia są klarowne, to jednak wyodrębniane i różnicowane na płaszczyźnie i w kategoriach tak wielu nauk – przede wszystkim aksjologicznych, estetycznych, socjologicznych, teoretyczno i historycznoliterackich – że niekiedy aż trudne do spolaryzowania. Stąd i w tym miejscu ograniczymy się raczej do określenia wspólnych wyróżników w siatce pojęciowej niż do niuansowania rozbieżności między poszczególnymi dyscyplinami.

³ Poczynając od przywołania średniowiecznych terminów „chef d'oeuvre” i „masterpiece”, oznaczających rzemieślniczy majstersztyk, najwyższą doskonałość formy. W. C a h n, *Arcydziała. Studia z historii pojęcia*, przeł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1988.

⁴ T. S. E l i o t, *What is a Classic*, [w:] *On Poetry and Poets*, London 1957.

Dzieło sztuki nazywamy wtedy arcydziełem, kiedy widzimy w nim urzeczywistnienie najwyższego stopnia kunsztu artysty, dokładności wykonania i siły ekspresji

– definiuje W. Cahn⁵. Przeciwieństwem arcydzieła jest kicz. Charakteryzuje go nieautentyczność w tym sensie, iż wszystkie jego elementy nie tłumaczą się jako całość, jako jednolita budowa. Obliczony na gust przeciętnego odbiorcy kicz nie jest oryginalny i stanowi powtórkę realizacji artystycznego schematu, który uzyskał powodzenie. W procesie odbioru charakteryzuje się dostępnością formy i czytelnością znanej wszystkim treści. Brak wysiłku twórczego artysty odciska się brakiem wysiłku odbiorcy. Podobnie zaś jak prawdziwe dzieło sztuki kicz może być „zasadniczy”, tj. podejmować sprawy podstawowe, z tym że wykonanie tematu jest tam wtórne (stereotyp, schemat), przesadne (patos), a nawet historyczne (tendencyjność), nierozsądne, bezkrytyczne, nieracjonalne; obca mu jest kategoria wzniosłości. Do kiczu – podobnie jak do arcydzieła – dochodzi się przez przeżycie estetyczne, ale podczas gdy arcydzieło budzi przeżycie właściwe czyste, kicz rodzi kiczowe.

Te wyróżnienia, dokonane przez Andrzeja Banacha w pracy *O kiczu*, mają fundamentalne znaczenie – ale też nietrudno dostrzec, że właśnie w tym miejscu przy użyciu kategorii częściowo nakładających się zakresom (patos, wzniosłość) tak łatwo można wykonać manewr przesunięcia w dół, zdegradować dzieło. Sienkiewicz niewątpliwie podejmował sprawy podstawowe, ale jak, w jaki sposób? Patetycznie (kicz) czy wzniosłe (arcydzieło)? Ewokuował przeżycie właściwe czyste czy kiczowe? Autor rozstrzyga jednoznacznie za pomocą dodatkowych cech kiczu – dzieła bez wartości, pozbawionego smaku:

⁵ W. C a h n, *Arcydzieła...*, s. 13.

Sienkiewicz też nie był wolny od grzechu [...], problem leży tyle w formie, co w treści. Przybyszewski reprezentował kicz sposobu. Sienkiewicz usłużność w temacie⁶.

Wtórność tematu (kicz), a może nawet replika (plagiat) i nieautentyczność formy (znowu kicz) – to zarzuty tyle charakterystyczne, co niełatwe tak do uzasadnienia (brak przekonującej argumentacji), jak i odparcia (subiektywizm każdego odczytania). Spróbujmy więc inaczej, kryteriami antytetycznej kategorii, tj. arcydzieła, z użyciem elementów teorii relacji międzytekstowej. *Tertium non datur*.

Arcydzieło jako pojęcie estetyczne nacechowane aksjologicznie mieści się w kategoriach wartości piękna i prawdy, jest artystycznie autentyczne – niepowtarzalne i nieodtwarzalne; konwencja jest tu punktem wyjścia – w przeciwieństwie do kiczu, w którym wpisanie się w nią jest celem, punktem dojścia. Autentyczne – zdaniem Pawła Beylina – jest

takie dzieło, którego wszystkie elementy, niezależnie od tego, czy nazwiemy je formalnymi, czy treściowymi, tłumaczą się całością. Całość więc im nadaje sens integralny⁷.

Jest to zarazem estetyczna tożsamość arcydzieła, jego najistotniejszy wyznacznik, poświadczający pełnowartościowość arty-

⁶ A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 23. *Nb.* znamienny dlatego stereotypu interpretacyjnego Sienkiewicza (i *Quo vadis?*) był wyrażony ponad sto lat temu, już w kwietniu 1897 r., sąd wybitnego skądinąd angielskiego krytyka i historyka literatury Edmunda Gosse'a, który w obszernym studium, zamieszczonym w „Contemporary Review”, oświadczył, iż „nie ma odwagi przeczytać *Quo vadis?*, gdyż czuje nieprzewyciężony wstręt do tak zużytego tematu, jak przeciwstawianie rozkładu moralnego i zewnętrznej świetności Rzymu – duchowej piękności rodzącego się chrześcijaństwa”. Cyt. J. Lorentowicz, *Sienkiewicz u obcych (1916)*, [w:] K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931, s. 329.

⁷ P. Beylin, *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*, Warszawa 1975, s. 182.

styczną tekstu, przeciwstawianą „nieodpowiedności intencji i realizacji”⁸ w kiczu. Rozważania nad tożsamością gatunkową *Quo vadis?* (rozd. *Epos chrześcijański*), wykazanie koherencji *res* i *verba*, korespondencji założeń twórczych i ich realizacji (rozd. *Styl „wysoki”*) miały dokumentować materiałem analitycznym spełnienie warunku „prawdziwości” dzieła jako zwartości zestroju jakości szczególnie doniosłych, podlegających w *Quo vadis?* kolejnej szczególnej kategorii, tj. świadomemu „stopniowaniu” (rozd. *Preludium i crescendo*). Przyjęta za Romanem Ingardenem i tak rozumiana „prawdziwość” stanowiła więc istotny składnik artystycznej, *respective* estetycznej wartości dzieła i odnieść się mogła do historycznej i psychologicznej wiarygodności w obrębie świata przedstawionego, odpowiedności środków przedstawienia do przedmiotu przedstawionego. Wewnętrzna harmonia, „organiczna” budowa dzieła, jego „prawdziwość” w zestawieniu zamierzeń artystycznych autora z ich realizacją, to zarazem argumenty na rzecz „dojrzałości”, kolejnego kryterium w definicji dzieła sztuki; „dojrzałości” rozumianej także jako pojemność dzieła, złożoność jego ustrukturyzowanych przedstawień i otwarcie aksjologicznej perspektywy⁹.

Komponując dzieło, twórca swą intuicją niejako przewiduje możliwe zestroje jakości estetycznie walentnych, które prowadzą do ujawnienia się w dziele określonej wartości estetycznej

– stwierdzał Roman Ingarden¹⁰. Obok tych jakości metafizycznych „stroną”, która czyni z dzieła literackiego dzieło sztuki, jest – w określeniu tegoż autora – „harmonia polifoniczna”, estetyczny przejaw warstwowej struktury dzieła. Polifonia to inaczej wielowarstwowość dzieła, brzmienia słowne jednostek lub całości

⁸ S. L e m, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 39.

⁹ Por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekł. i posł. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 337.

¹⁰ R. I n g a r d e n, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 285.

znaczeniowych, przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów. Podobnie rzecz ujmuje Maria Gołaszewska. Dzieło sztuki – poza układem ontologicznym (odniesieniem do rzeczywistości pozaartystycznej) – wyróżnia się układem estetycznym, tj. zestawem jakości jako artystycznym odpowiednikiem wartości estetycznej (jedności treści i formy)¹¹.

Kategorie estetyczne są odmianami, nie zaś rodzajami piękna, a lista ich jakości jest otwarta. Tym niemniej jeśli zatrzymać się na tych, które w sposób omal kompletny zestawiał J. W. Goethe, a dopełnił – cytując je – W. Tatarkiewicz¹², trudno oprzeć się wrażeniu o oczywistej ich obecności w powieści *Quo vadis?* Głębia, pomysłowość, plastyczność, wzniosłość, indywidualność, uduchowienie, szlachetność, wrażliwość, smak, trafność, stosowność, siła działania, wytworność, dworność, pełnia, bogactwo, ciepło, czar, wdzięk, urok, zręczność, lekkość, żywość, delikatność, świetność, wymyślność, stylowość, rytmiczność, harmonia, czystość, poprawność, elegancja, doskonałość – te jakości czytelnik z łatwością identyfikuje w postaciach Sienkiewiczowskich bohaterów i sytuacjach im towarzyszących, a także aksjologicznie nacechowanym języku powieści.

Do ujawnienia każdej z wartości konieczna jest wszakże współtwórcza działalność perceptora, subiektywizującego i relatywizującego zakładaną aksjologię i jej artystyczną formę. Arcydzieło jako dzieło wartości wywołuje arcydzielność, wartościowość odbiorcy.

¹¹ M. Gołaszewska, *Wyznaczniki dzieła sztuki*, [w:] eadem, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

¹² J. W. Goethe *uber Kunst und Literatur*, Hrsg. W. Girnus, Berlin 1953. Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, rozdz. V, cz. 1. *Odmiany piękna*, Warszawa 1982, s. 179 i n. Por. tabele wartości artystycznych i estetycznych w: M. Gołaszewska, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Warszawa 1990, s. 172–174.

Będąc mu dane, jest ono równocześnie zadane. Czytelnik ma bowiem odnaleźć w dziele te jego wszystkie własności i rozpoznać je jako wartościowe. Inaczej „arcydzielność” nie zrealizuje się¹³.

Oto refleksje Stanisława Jaworskiego nad definicją arcydzieła literackiego. Jakości estetycznie walentne zaistnieć więc mogą bezpośrednio dopiero w procesie percepcji, w percepcyjnym przeżyciu estetycznym lub postawie naukowo-badawczej; w pozytywnych emocjach antycypujących rozumienie budowy dzieła i jego właściwości; w dostrzeżeniu wartości, tj. arcyzmu. „Piękno to harmonia odczuta przez inteligencję (umysł), osądzona przez smak” – głęboko słusznie twierdzi Maria Gołaszewska¹⁴.

W szczególnych wypadkach, w dziełach o wyjątkowej randze, proces konkretyzacji może pójść jeszcze dalej, aż do pełnego spotrzeżeniowego uzewnętrznienia jakości metafizycznych i estetycznych w postaci adaptacji i wszelkiego typu ekwiwalentów intersemiotycznych i pozawerbalnych.

Dzieło literackie „żyje”, gdy ujawnia się w mnogości konkretyzacji; dzieło literackie „żyje”, gdy podlega przemianom na skutek wciąż nowych konkretyzacji odpowiednio kształtowanych przez podmioty świadome

– oto kolejna refleksja ontologiczna R. Ingardena dotycząca podstawowej struktury dzieła i sposobów jego istnienia¹⁵. Stąd też tak istotne wydało się i w tej rozprawie przybliżenie złożonej i rozległej problematyki odbioru *Quo vadis?*

„Arcydzieło stanowi w historii literatury model wydarzenia jednostkowego i niepowtarzalnego” – konstatowała Maria Ja-

¹³ S. Jaworski, *Co to jest arcydzieło literackie*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywda, t. 1, Rzeszów 1987, s. 14. Por. także E. Kosowska, *Anatomia bestselleru*, [w:] e a d e m, *Postać literacka jako tekst kultury*, Katowice 1990, s. 216–246.

¹⁴ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 356.

¹⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988, s. 428.

nion¹⁶. Toteż ważniejsze od tropienia filiacji idei było dostrzeżenie oryginalności plotu, tekstury, zgodnie m.in. z postulatami E. Ionesco, by krytyka literacka sprowadzała się do prezentacji universum i autonomii dzieła – bez natrętnych reinterpretacji ideologicznych, gdyż sztuka jest prawdą, dzieło zamkniętym wewnątrznie światem, ideologia zaś tylko sensem odczytywanym, zewnętrznym, narażonym na ryzyko interpretacyjnego błędu¹⁷.

Tożsamość, autentyzm, niepowtarzalność, nieodtwarzalność. *Quo vadis?* inkryminowane swego czasu o plagiat – obroniło swą autonomię. Świat przedstawiony tej powieści nie znajduje korelatu w innym dziele ani w sferze ujęć czasu, ani w organizacji przestrzeni. Podobnie zresztą jak wszelkie przekłady intersemiotyczne i teksty tą powieścią inspirowane świadczyły jedynie o żywotności legendy, nie oddawały jednak do końca klimatu i charakteru oryginału.

Toteż jeśli nawet uznać, że istniały pokrewieństwa, to ich kierunek – krąg antyku (fakty) i *Biblii* (idee ogólne) – wskazywał uniwersum, dzięki któremu dzieło Sienkiewicza osiągało niemal homerycki wymiar¹⁸. *Notabene* może również w tym, tj. w liczbie przetworzonych stereotypów (dwa – banał, nieskończone mnóstwo – Homer) tak łatwo zaciera się granica między kiczem a arcydziełem.

Na przykładzie i tej powieści potwierdzała się teza, że każde arcydzieło idei jest wcześniej starannie przygotowywane kontekstami antycypującymi, tj. poprzedzone innymi tekstami o podobnym temacie bądź istotnymi dla tendencji, nastrojów epoki. Musi jednak – co oczywiste – spełniać wymóg (kryterium) innowacji, estetycznie autonomicznej organizacji struktury dzieła jako istoty

¹⁶ M. Janion, *Teoria literatury ze stanowiska teorii arcydzieł literackich. (Historia literatury a historia idei)*, [w:] e a d e m, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 311.

¹⁷ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1966, s. 144–145.

¹⁸ M. Gołaszewska, *Poetyka idei ogólnych*, Kraków 1994.

tożsamości formy¹⁹, by dalej – już jako arcydzieło właśnie – móc dawać życie innym tekstom; stać się regułą, kodem, punktem widzenia, osobnym i osobniczym indywidualnym sposobem mówienia, czyli idiolektem, który z kolei „rodzi naśladownictwo, manierę, zwyczaj stylistyczny”²⁰.

Zbieżność motywów skazuje na komparatystykę. Niemieckie Stoff- und Motivgeschichte, francuskie thématologie – to „dzieci” historii literatury, a „kuzyni” historii idei (określenia Raymonda Troussona). „Fenomen powtarzalności-niepowtarzalności” stanowi także współcześnie jeden z najpoważniejszych i niełatwych problemów badań literackich, inaczej jednak obecnie jest rozpatrywany. Na gruncie intertekstualności – by pozostać przy tym terminie i nie wprowadzać skomplikowanej problematyki dodatkowych określeń²¹ –

to, co nazywamy oryginalnością, daje się opisać i zmierzyć poprzez wyciągnięcie przed nawias wspólnych mianowników²².

Gdy do *Quo vadis?* zastosować ową „grę tożsamości i różnicy” (określenie Janiny Abramowskiej²³), okaże się, że „przed nawias” wyjąć trzeba tak wiele, iż zestawiać można tę powieść jedynie z dziełem zbliżonym gatunkiem, czasem i przestrzenią, tj. z *Rzymem za Nerona* Kraszewskiego (co zresztą uczyniono, także w tej rozprawie²⁴), a i to bez większych profitów (zbieżność motywów,

¹⁹ M. Janion, *Teoria literatury...*, s. 313.

²⁰ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 102.

²¹ M.in. inter(non)tekstualność, interkontekstualność, transtekstualność. Por. np. H. Markiewicz, *Odmianny intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5; T. Cieślukowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995.

²² J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1982, s. 62.

²³ *Ib.*, s. 55.

²⁴ Szersze ujęcie por. T. Świątowska, „*Rzym za Nerona*” J. I. Kraszewskiego a „*Quo vadis?*” H. Sienkiewicza, [w:] *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość*

rozbieżność koncepcji i formy, w zasadzie wszystkiego). Jak więc mówić o „Sienkiewiczu w kręgu oddziaływania Kraszewskiego”²⁵, czy innych twórców i ich dzieł?

Oczywiście i tekst *Quo vadis?* można i należy odnieść (zrelatywizować) do jego „systemowego horyzontu”, tj. środków, reguł i konwencji czy innych uprzednich wysłowień, z którymi – w akcie tworzenia, a dalej w procesie socjo-historycznego recepcyjnego funkcjonowania – wchodzi w „dialogowe” relacje. Jak twierdzi Janusz Sławiński,

wypowiedź musi, tak czy inaczej, zahaczyć o jakieś wypowiedzi poprzedzające, odnieść się do nich bezpośrednio lub skrycie, a więc w określony sposób powtórzyć i przetworzyć je w sobie – gdyż inaczej jej własny sens nie mógłby się w ogóle wykrystalizować²⁶.

A zatem międzytekstowe nawiązania powieść *Quo vadis?* mieć musiały; były one oczywiste i mieściły się w obrębie dwóch kręgów: inspiracji antykiem i *Biblią*, z zastosowaniem przez pisarza zabiegów stylizacyjnych, świadomego nacechowania także warstwy językowej; użyciem cytatów, aluzji, parafraz i form (np. przypowieści). Zabiegi te wraz z prefiguracjami, presupozycjami (określenie J. Cullera²⁷) zostały także udokumentowane materiałem analitycznym. Ale na podstawie powieści Sienkiewicza trudno byłoby jednak stworzyć słownik cytacji, tj. fragmentów utworów należących do kanonu literackiej tradycji, gdyż autor *Quo vadis?* nie pisał „Wujkiem” czy „Tacytem”, choć oczywiście te i inne teksty stanowiły dlań kulturowy kontekst.

i recepcja, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” [Lublin] 1995, s. 119–133.

²⁵ Por. H. Bursztyńska, *Powieści rzymskie: „Caprea i Roma”, „Rzym za Nerona” a „Quo vadis?”*, [w:] e a d e m, *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Katowice 1977, s. 44–59.

²⁶ *Między tekstami...*, s. 6.

²⁷ Por. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

Rzecz przy tym znamienita, iż frazy *Biblii* Jakuba Wujka, epokowego wydarzenia w dziejach polskiej bibliistyki, od pierwodruku w roku 1599 przez trzy stulecia przedrukowywane niemal bez zmiany jako arcydzieło szesnastowiecznej polszczyzny formujące polski styl biblijny od Skargi poczynając, właśnie w *Quo vadis?*, powieści z końca XIX w., w pełniejszych cytatach i parafrazach poddane zostały retuszom w zakresie pisowni i form archaicznych – i to zanim ten kierunek zmian uzyskał oficjalny *imprimatur* w korektach z początku wieku XX ks. arcybiskupa Antoniego Szlagowskiego²⁸ (*Nowy Testament*) i ks. arcybiskupa Symona (*Stary Testament*).

Pragmatycznie oznacza to jeszcze jeden argument na rzecz twierdzenia o oryginalności dzieła, którego „przestrzeń intertekstualną” wyznaczały wprawdzie „sygnały” wspólne temu i innym tekstom, tym niemniej decyzje badawcze krytyki były niejednokrotnie nader arbitralne w ustalaniu relacji między *Quo vadis?* a dziełami odeń wcześniejszymi (wobec wielu sam autor twierdził w oficjalnych dementi i korespondencji prywatnej, że ich nie znał).

Niewątpliwie temat, połączony tu z „wysokim” gatunkiem, był na gruncie repertuaru, tj. kulturowego universum, użyciem oryginalnym; wątki biblijne w sferze *sacrum* potraktowane zostały na równi z antycznymi jako „mity apokryficzne”, tj. uniwersalne paradygmaty postaw i sytuacji ludzkich²⁹.

Nie chodziło więc także wyłącznie o imitację, bardziej już o iluzję; a zatem i spory o prawdę historyczną, choć warto ją stwierdzać czy potwierdzać, w szczegółach rozstrzygnięć nie mają decydującego wpływu na „arcydzielność” kwalifikację. W „grze

²⁸ *Nb.* ks. Antoni Szlagowski dedykując Sienkiewiczowi swe „mowy narodowe” („Nazwano go wielkim jałmużnikiem; nazwę go wielkim wychowawcą narodu”) nawoływał do lektury *Quo vadis?*: „Czytajcie, proszę, czytajcie *Quo vadis?*, z bohaterkich powieści Sienkiewicza najbardziej bohaterką! Czytajcie o tych zapasach dwu potęg, dwu światów!”. *Mowy narodowe*, Poznań 1924, s. 55, 57.

²⁹ Rozróżnienie: mit apokryficzny a kanoniczny – por. N. F r y e, *Anathomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957.

o prawdę literackiego przedstawienia” udział bowiem biorą fikcjonalność i referencjonalność, to znosząc się, to wzajemnie wspierając:

nie chodzi więc o to, by badać, w jaki sposób literatura naśladuje rzeczywistość – jest to kwestia już nieistotna – lecz [...] w jaki sposób literatura sprawia, że wierzymy, iż naśladuje rzeczywistość

– oto teza Philippe’a Hamona³⁰. A kryterium iluzji spełniło dzieło Sienkiewicza *in extenso*, a nawet z nawiązką. „Habitus” rzeczywistości przedmiotów przedstawionych stwarzał iluzję starożytnej Romy, a „przestrzeń przedstawiona” otwierała pole „przestrzeni wyobrazeniowej” (określenia Ingardena).

Relacje obu pól są w *Quo vadis?* wyraziste. A nawet więcej. Magia *Quo vadis?* sprawiała, że odbiór był głębszy niż tekst w tym sensie, iż czytelnik widział więcej niż zostało napisane; myślał obrazami Sienkiewicza, dopełniał je, pogłębiał, utrwał. Magiczny proces transpozycji dokonywał się także w sferze układu wartości. Przedstawiona w pierwszej przestrzeni „konkretność historyczna” (okr. M. Głowińskiego) zawierała propozycję refleksji nad światem wartości ostatecznych³¹, nad odplatońskim systemem norm absolutnych jak dobro, prawda i piękno, nad sferą humanistycznego *sacrum* z jego aksjologią, zapewniając *Quo vadis?* jako swoistej propozycji sensu świata trwałe miejsce w tradycji literackiej. Można jedynie spierać się o to, czy ta powieść Sienkiewicza stała się kanonem – *summa* jak się wydaje cech arcydzieła – czy jest „tylko” kanoniczna w tym sensie, że zaistniała jako wspólna własność kulturowa. W każdym razie w plebiscycie

³⁰ Ph. Hamon, *Ograniczenie dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 234. Por. także: M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; J. Lalewicz, *Uwagi o ikoniczności tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, s. 4.

³¹ Por. m.in. S. Heisen, *O sprzecznościach i jedności wychowania*, Lwów-Warszawa 1939; E. Mounier, *Co to jest personalizizm?*, Kraków 1960; E. Poppeł, *Granice świadomości*, Warszawa 1989.

pokoleń zaznaczyła swe „ciągłe trwanie” (S. Jaworski), docierała do publiczności literackiej kolejnych epok i różnych kultur, potwierdzając swój uniwersalny charakter.

Dzieło funkcjonuje w pewnej „teraźniejszości”, jego wartość jest relatywna; arcydzieła trwają mimo fluktuacji gustów. Najślawniejsza polska powieść już od ponad stu lat utrzymuje swą pozycję wśród dzieł klasyki światowej. Spełnia więc kolejne kryterium „wielowartościowości”³², wciąż nowych wartości odkrywanych w toku kolejnych lektur, przez następne pokolenia czytelników. Jest częścią świadomości ponadindywidualnej. „Ciągłe trwanie” dzieła wybitnego, „klasycznego” – to zarazem jego idiom, fenomen³³.

Inna rzecz: dość paradoksalnie dzieło Sienkiewicza spełniło także i to kryterium arcydzieła, iż „raczej ogół niż jednostka może pojąć wszystkie jego warstwy i systemy”³⁴. „Cenić” niekoniecznie oznaczało „oceniać”, gdyż „wrażliwość estetyczna sądzi niezależnie od intelektu z jego aparaturą pojęciową”³⁵. Zracjonalizowana refleksja zaś była konieczna, by odkryć „arcydzielne” wartości użytecznościowe w myśl horacjańskiej maksymy poznawczej „omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci” – „zdobył uznanie, kto połączył pożyteczne z przyjemnym” (*Ars poetica*, w. 343).

Rekapitulując: dylemat, czy dzieło jest „wielkie” i „piękne” („arcy”) czy mniej, jest w gruncie rzeczy pytaniem o imponderabilia. Bo czy można przyjąć platoński system jakościowych norm absolutnych, niezależnych od ludzkiego poznania, a dalej uwierzyć w obiektywny charakter struktury literackiej i możliwość obiektywnej krytyki według wzorców i norm? Niezależnie od liczby

³² Kryterium „wielowartościowości” wyodrębnił George Boas w pracy *A Primer for Critics*, Baltimore 1937. Por. R. W e l l e k, A. W a r r e n, *Teoria literatury...*, s. 332.

³³ F. P o t t l e, *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941, 21947.

³⁴ R. W e l l e k, A. W a r r e n, *Teoria literatury...*, s. 332.

³⁵ *Ib.*, s. 344.

kryteriów i „racjonalnych” argumentów skłonić się wypadnie ku refleksji Anatola France’a, iż

rozumieć arcydzieło, to stworzyć je w sobie samym na nowo. Każde pokolenie ludzi szuka nowych wzruszeń w dziełach starych mistrzów³⁶.

W odniesieniu do *Quo vadis?* możliwa jest jednak jednoznaczna konkluzja. Zrealizował pisarz swe twórcze zamierzenie. Stworzył epos-arcydzieło, które „musiano tłumaczyć z polskiego na wszystkie języki”: arcydzieło oryginalnego ujęcia, wyrazistego i wieloplanowego obrazu, humanistycznego *sacrum*, „wysokiego” gatunku, kunsztownego języka; słowem – arcydzieło sztuki literackiej. Owiane legendą zyskało wszystkie obszary sławy, przekładane było na wszystkie języki i na wszystkie kody znaków, a fenomen ciągłej sławy, „długiego trwania”³⁷, potwierdził rangę dzieła wielkiego.

Takiego, które nie przestając być własnością swojego narodu jest także własnością wszystkich nacji; częścią kulturowego uniwersum.

³⁶ A. France, *L'écrit et l'oral de français au baccalauréat*, Hachette 1990, s. 33.

³⁷ Por. F. Braudel, *Historia i trwanie*, przekł. B. Geremek, Warszawa 1971.

ZAKOŃCZENIE

PRZESŁANKI, USTALENIA, POSTULATY

„Przeszłość [...] ma jeden ogromny urok, którego nie ma teraźniejszość – i gwoli temu najpotężniejszemu urokowi świecić będzie po wszystkie czasy blaskiem miltonowskiego utraconego raju”

(D 50, 189)

Nikt nie tworzy arcydzieł, gdyż jest to zadanie przekraczające możliwości jakichkolwiek bądź jednostek, lecz [...] najszcześniejsi spośród śmiertelnych tworzą niekiedy dzieła mogące stać się arcydziełami przy pomocy czasu

konstatawał Anatol France¹.

Czego dowodzi ponad to fenomen długiego życia *Quo vadis?* Przynajmniej podwójnej w tym sensie arcydzielności. Założonej i zrealizowanej przez twórcę, a następnie potwierdzonej przez czas. Legenda dzieła była tworzona *in statu nascendi* powieści, jeszcze za życia autora. I trwa nadal, nie tylko stymulowana „jubileuszami” dzieła czy jego autora. Upływ czasu nie umniejszał legendy dzieła, lecz dopisywał wciąż nowe elementy jej struktury.

¹ *Nb.* nie należał do admiratorów Sienkiewicza. A. France, *Życie literackie*, Paris 1890, cyt. za: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, wstęp, komentarz S. Skwarczyńska, t. 1, cz. 2, Kraków 1966, s. 280.

Nie zawsze najtrafniej. Nie zawsze bowiem konkretyzacja *Quo vadis?* dokonywała się w granicach wyznaczonych przez dzieło. Nie tylko dlatego, że stając się podstawą wszelkiego typu adaptacji, parafraz i przeróbek zatracало swój autonomiczny kod oddziaływania, choć niewątpliwie zyskiwało walor „multimedialności”, wieloaspektowości tego życia. Nie tylko dlatego, że brzmienia języka, harmonia, zestrój fraz i sekwencji nie zawsze zyskiwały pełny ekwiwalent w przekładach. Także i dlatego, że dzieło to – wbrew pozorom nie należy do najłatwiejszych w odczytywaniu; jest książką, która swą mądrość i wartość odsłania stopniowo, etapami, warstwami; wymaga czytelniczego trudu i interpretacyjnej wieloaspektowej oglądowności. Jest książką „wielokrotnicą” (określenie Jana Parandowskiego). Taką, do której się wraca. Z wyboru i z potrzeby.

Dlaczego z wyboru? Wyjaśnienie mogłyby stanowić pełne poezji słowa ubiegłowiecznego socjologa, moralisty, krytyka i poety francuskiego Jeana-Marie Guyau:

Przy poznawaniu pięknej książki, pięknego utworu muzycznego, przecho-
dzimy trzy okresy: pierwszy, gdy książka nie jest nam jeszcze znana, gdy ją
czytamy, odcyfrowujemy – jest to okres zachwyty; drugi, kiedyśmy ją przeczytali
ponownie, przewertowali do syta – to trud; trzeci wreszcie, kiedy ją znamy
naprawdę, do głębi, kiedy brzmiała i żyła już czas pewien w naszym sercu – to
przyjaźń. Wówczas tylko możemy ją dobrze osądzić².

Przyczyny potrzeby, a nawet koniecznej wielokrotności od-
czytywania, zwłaszcza tego dzieła, jak najsłuszniej wskazał
wybitny krytyk i historyk literatury drugiej połowy i końca XIX w.
Piotr Chmielowski na marginesie swych własnych spotkań z *Quo
vadis?* i refleksji badawczych nad tą powieścią:

wydawać się może świat chrześcijański w *Quo vadis?* zanadto bladym, o ile rzecz
dotyczy rozumu, dowcipu, wymowy, zwłaszcza gdy go się zestawi z takim
reprezentantem świata pogańskiego, jak wytworny Petroniusz, który wchłonał

² J.-M. Guyau, *Le problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris 1884.

w siebie całą ówczesną oświatę, o ile ona z poczuciem wdzięku i piękna w ścisłym zostawała związku. Przyznam się nawet, że takie było i moje wrażenie przy pierwszym poznaniu powieści w odcinkach gazety. Przy powtórnym atoli odczytaniu jej w książce inne mi się nasunęły uwagi z rozważenia postaci chrześcijan odmalowanych przez wielkiego plastyka³.

Tematy antyczne – zwłaszcza z podwójnym (*nb.* zazwyczaj skontrastowanym) planem świata cesarów i pierwszych chrześcijan – wskazując źródła europejskiej kultury cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem i tworzyły niekończącą się linię parantel ze starożytnymi i późniejszymi autorami kronik, żywotów, annałów, historii *etc.* jako protoplastami i potomkami tej linii.

Zamknięte w tym tomie badania miały dowieść, iż Sienkiewicz zrealizował w *Quo vadis?* własną, w pełni świadomą, oryginalną i artystycznie dojrzałą wizję dwóch kultur w momencie przełomu, a jakość przetworzenia rozległej jego wiedzy o antyku, w tym materiałów źródłowych, archeologicznych, historycznych, literackich czy nawet językowych, przenosiła świat przedstawiony w *Quo vadis?* z kręgu wartości poznawczych – w krąg wartości estetycznych i aksjologicznych.

I wprawdzie ważne było i w tej powieści narodowe „krzepiące” przesłanie, aluzyjna do sytuacji Polski symbolika⁴, lecz jednak

³ P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 174. Por. także J. Nowiński, *Sienkiewicz*, Warszawa 1901, s. 91 i n.

⁴ T. Zieliński dostrzegał potrzebę wyłącznie takiej interpretacji tytułu i wymowy dzieła Sienkiewicza: „Nazwał on swoją powieść *Quo vadis?* – *Dokąd idziesz?* W ścisłym znaczeniu tytuł ten zrodził się ze znanej poetyckiej legendy o widzeniu apostoła Piotra, uwieńczonej w poetyckiej kaplicy na via Appia. W powieści wszakże jest to tylko nieduża, czysto epizodyczna scenka, niejako ornament bez związku z jej głównymi częściami i nie ona, oczywiście, zrodziła nagłówek powieści. Nie, autor, stworzywszy tę symboliczną przedstawicielkę [Ligię-„Laszkę”, przyp. T. Ś.] wczesnego dzieciństwa swego narodu, w sposób naturalny zatrzymuje na niej spojrzenie, w sposób naturalny zamyśla się nad tym, jakie będą dalsze jej kroki na widowni dziejów. Ligio-Polsko – dokąd idziesz?”. *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Zamość 1920, s. 12.

pisarz z rozmysłem realizował swe dzieło w ponadnarodowym wymiarze. Sam wyznawał – przypomnijmy raz jeszcze – iż

temat chrześcijan był nie tyle aluzją polityczną, ile okazją do przeciwstawienia sobie postaw etycznych i światopoglądowych dwóch kultur: odchodzącej – antycznej i kształtującej się chrześcijańskiej (D 40, 142).

Nie tylko jednak ustawił te dwa światy w opozycji binarnej, dychotomicznej dysjunkcji, przeciwstawiając „duszy helleńskiej” i „rzymskiej” – „duszę chrześcijańską”, politeizmowi starożytnych Rzymian – jednego Boga chrześcijan, religii – religijność, mitowi – *sacrum*, ale także w koniunktywnym połączeniu dopełniał antyczną estetykę – chrześcijańską etyką.

Proces wzajemnego przenikania kultur poprowadził aż po znamienne, acz nie dostrzeżone dotąd, ryty agregacji: naznaczenia pogańskim antykiem nawet chrześcijańskich sakramentów. Nie renesans więc (sąd obiegowy), nie średniowiecze nawet (teza T. Michałowskiej, *Średniowiecze*, Warszawa 1995), lecz już wczesne chrześcijaństwo przenosiło antyk dla późniejszych pokoleń – oto oryginalna historiozofia Sienkiewicza, wyłożona z najwyższym kunsztem w powieści historycznej.

Z jednej więc strony w stopniu doskonałym przeniósł i utrwalił autor *Quo vadis?* fascynujące umysł i inspirujące wyobraźnię „kształty dotykalne” i „istotną rzeczywistość” Rzymu starożytnego (D 44, 164). Z uznaniem o jakości jego iluzji wypowiedali się najwięksi znawcy antyku⁵. Z drugiej strony natomiast bezbłędnie ukazał początek tradycji nowotestamentowej, drogę od ustnego przekazu do *Pisma*. Jego apostołowie są jeszcze „naocznymi świadkami”, „głoszą” ewangelię. Przekazanie tradycji mogło dokonać się przy użyciu pisma. I w tym względzie wykazał pisarz

⁵ Por. m.in. Z. Samolewicz, *Tło historyczne w powieści Sienkiewicza „Quo vadis?”*, „Przegląd Literacki” 1896, nr 11; „Niwa” 1896, nr 48–52; J. Birkenmajer, *Sienkiewicziana*, „Ruch Literacki” 1929, nr 1; T. Sinko, *Hellada i Roma*, Lwów 1933; T. Zieliński, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, Kraków 1970.

genialną wręcz intuicję nie cytując, lecz parafrazując w zmienionym kodzie wersety z *Biblii* ukazał źródła apostołowskiej tradycji, która stała się podstawą *Pisma św.* Frazy *Biblii* w przekładzie Jakuba Wujka poddawał świadomym retuszom stylistycznym, antycypując niejako kierunek zmian, w zakresie *Nowego Testamentu* nadany w początkach wieku XX przez Antoniego Szlagowskiego.

Inspirującą *Vorgeschichte*, „księgą wielkiego eposu”, był więc w *Quo vadis?* wprawdzie Rzym antyczny, jego przeszłość zakłętą „w kamień i marmur” (*D* 44, 164), lecz przechowana w Rzymie przyszłych papieży – stolicy świata chrześcijańskiego. Ujęcie świata pogańskiego w pełni odpowiadało konwencjom powieści historycznej, warstwa aksjologii umożliwiała jej awans w kierunku eposu⁶, z sakralnym wymiarem przestrzeni, przełomowością momentu, przeszłością absolutną i zamkniętą, aoidycznością Piotra i Pawła jako rapsodów, Bogiem jako warunkiem eposu, bogatą metaforą, aluzyjnością, symbolami, stylem „wysokim”.

I Bazyliką św. Piotra⁷ jako symbolem synkretyzmu kultur, depozytu wiary i propozycji aksjologicznej – w znanej (i tu także już cytowanej) ostatniej sekwencji epilogu:

⁶ *Nb.* w jubileusz półwiecza *Quo vadis?* nader arbitralnie orzekał S. Papée: „Dziś nikt już nie nazwie *Quo vadis?* arcydziełem, nikt nie postawi tej powieści Sienkiewicza na równi z *Ogniem i mieczem*, *Potopem* czy *Krzyżakami*, nikt z »powieści z czasów Nerona« nie będzie usiłował zrobić »wielkiej chrześcijańskiej epopei«. Ale jednak, choć zakwalifikował *Quo vadis?* jako „fałszywe arcydzieło”, z uznaniem konstatował elementy sztuki: „Dla tych scen dramatycznych i nastrojowych, dla tych portretów, wykończonych mistrzowsko, warto do *Quo vadis?* powrócić, nawet po pięćdziesięciu latach, po silne wzruszenia artystyczne”. S. Papée, *Sienkiewicz wielki czy mały?*, Kraków 1948, rozdz. *Quo vadis? po pięćdziesięciu latach*, Kraków 1948, s. 62–63.

⁷ Do motywu Bazyliki wrócił Sienkiewicz – z innej już perspektywy czasu – w powieści *Legiony* [ogł. 1913, wyd. os. 1918]. Recenzując ją w roku wydania Jan Lechoń w pięknych, poetyckich omal frazach, uczcił pamięć pisarza i jego dzieł następująco: „Ostatnia powieść Sienkiewicza nie została ukończona. Urywa się w chwili, gdy sponad pyłu *Via Salaria* strzela w niebo kopuła świętego Piotra i Legion polski przykłęka przed matką kościołów, pokłon jej dając od dalekiej

I tak minął Nero, jak mija wichry, burza, pożar, wojna lub mór, a bazylika Piotra panuje dotąd z wyżyn watykańskich miastu i światu.

Wedle zaś dawnej bramy Kapeńskiej wznosi się dzisiaj maleńka kapliczka z zatartym nieco napisem: „Quo vadis, Domine?”

Wyznaczające przyszlą Nachgeschichte, uniwersalne, ponadczasowe, transcendentne: „dotąd”. Od rzymskiego apostołatu Piotra i Pawła, od legendy spotkania „Quo vadis, Domine?” utwierdzającego pierwszego papieża w jego posłannictwie i przeznaczeniu, od pierwszego rytualnego błogosławieństwa „urbi et orbi”, od fundamentu Kościoła i jego nauki, od zrębów Watykanu jako państwa następców Piotra – aż po kres.

Lecz wprawdzie „minął Nero”, a wraz z nim dynastia julijsko-klaudyjska, nie oznaczało to jednak końca Rzymu imperatorów. „Bakcył dżumy nigdy nie umiera”, napisze w przyszłości inny laureat literackiej Nagrody Nobla. Pozostawał bowiem odwieczny dramatyczny dylemat wiary: koegzystencji dobra i zła. U Sienkiewicza znajdujemy „właściwą katechezę”, zgodną z kanonem nowotestamentowym i teologią biblijną. Ale także głęboko humanistyczne, nowożytnie ujęcia koncepcji Boga i kondycji człowieka, z pytaniem (i odpowiedzią), skąd zło w świecie stworzonym przez Najwyższe Dobro, z refleksją nad dawniejszymi systemami myśli chrześcijańskiej, a nawet z motywem zbiegu przeciwstawień (*coincidentia oppositorum*) i elementami teodycei.

Przyjmowaną w tym dziele klasyczną agatologię Platona Sienkiewicz dopełnia myślą św. Augustyna (*De natura boni, De*

ojczyzny [...]. Tutaj przede wszystkim jest kres i punkt najwyższy wiary szlacheckiej Sienkiewicza, tutaj do Rzymu przyjść musiał, gdy wyszedł w drogę raz ostatni – przyszedł się pokłonić za łacińską wiedzę i rzymską wiarę, z której poszło rodem jego karmazynowe eposy szlacheckie, wykwintne zrozumienie dla starych kultur *Quo vadis?* i *Bez dogmatu*, w tym jest jego, zła czy dobra, ale odrębność, ale siła, ale niewyżebane miejsce wśród polskich pisarzy”. J. L e c h o Ń, *Legiony* [rec. 1918], [w:] K. C z a c h o w s k i, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931, s. 296–297. Por. T. Ś w i e t o s ł a w s k a, *Autorytet wiary i tradycji kultury w powieści „Legiony” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Autorytety i normy*, red. D. K o w a ł s k a, Łódź 2003, s. 475–483.

Trinitate), że zło jest brakiem dobra, dodając własną, przetwarzającą owe systemy refleksję o dobru jako braku zła. Bez fanatyzmu i demagogii, za to z rzetelną wiedzą teologiczną, głęboką wrażliwością i autentyzmem własnej wiary prowadzi do mistycznego odczucia porządku świata etapami, krokami, ze stacjami na kontemplację odcinków przebytej „dotąd” drogi, ze wskazaniem możliwości poznania i samopoznania – intelektem, introspekcją, czasem wrażeniem mistycznego „dotknięcia”⁸.

„*Quo vadis, Domine?*” – to nie tylko w tym aspekcie legenda apokryficzna, którą upamiętnia kapliczka na rozstaju dróg dawnego Rzymu, a w powieści jeden z wielu jej epizodów. Ona „znaczy” w kategoriach egzystencjalnego wydarzenia spotkania człowieka z Bogiem, wskazuje sens egzystencji. Nie jest sprawą przypadku – w świetle „filozofii” całego dzieła – iż Sienkiewicz jako jedyny z pisarzy, którzy włączyli tę legendę do swych tekstów (m.in. Kraszewski, Sala Spada) utrwalił ją tytułem, podnosząc tym samym jej rangę. Bo też ta legenda ma konotacje egzystencjalne, moralne i religijne. Jest „aktem heroicznym” Piotra apostoła, jego decyzją i gotowością poświęcenia własnego życia dla dobra wyższego; stąd nabiera charakteru religijnego.

I tu także nie popełnił Sienkiewicz artystycznego i teologicznego błędu, ukazując podstawy późniejszej zasady Kościoła, który wymaga od kapłana posługi, zwłaszcza sakramentowej, nawet w obliczu niebezpieczeństwa narażenia własnego życia. Jako zaś „akt ludzki” jest moralnym nakazem niesienia nadziei. Antycypuje w tym Sienkiewicz niektóre systemy filozofii egzystencjalnej, przede wszystkim „ontologię nadziei” Gabriela Marcela.

⁸ Może m.in. dlatego krąg *Biblii w Quo vadis?* nie był wdzięcznym tematem badawczym? Spływającemu stereotypowi nie oparł się nawet J. Krzyżanowski: „wbrew tysiącom kart, poświęconym Sienkiewiczowskiej apoteozie chrystianizmu, a pisanych przez jego przedstawicieli katolickich, protestanckich i prawosławnych, autor *Quo vadis?* nie miał danych na stworzenie takiej apoteozy”. *Najstawniejsza powieść polska*, wstęp do edycji *Quo vadis?*, Warszawa 1958; cyt. z wydania Warszawa 1982, s. 12. *Nb.* odczytywanie w duchu bezpiecznej doktryny mogło być wówczas świadomym działaniem wielkiego badacza.

Nacechowana aksjologicznie określonymi wartościami legenda współbrzmi więc jako część z pozostałymi składnikami fabuły, wiąże je, podnosząc tym samym wymiar estetyczny dzieła, jego harmonię⁹.

„Metafizyka hierarchii wartości”¹⁰ jest w *Quo vadis?* niezwykle złożona, a zarazem uniwersalnie prosta i komunikatywna w „dialogu” z czytelnikiem – w tym sensie, że sugerowane w dziele wartościowanie i oceny są zgodne z powszechnymi oczekiwaniami. Są to: dobro, prawda, piękno i *sacrum*. Przede wszystkim więc sens ludzkiemu istnieniu nadaje dobro – jako postępowanie zgodne z normą¹¹ czy to estetyczną, czy to nakazem Boga-Prawodawcy. *Kalos* i *agathos* – piękny i dobry. Nawet hedonik Petroniusz nie jest (nie może być) „amoralny”, nie przyjmuje bowiem za jedyne dobro przyjemności, jest wszak arbitrem elegancji, a zatem esteta, kategorie zaś estetyczne wchodzą w zakres dobra. U Sienkiewicza, jak u starożytnych, nie ma więc opozycji między etyką i estetyką, jest konieczne i w tym dopełnienie.

Dobrem moralnym jest umiejętność rozróżniania i wyboru między dobrem a złem, jest to wynik poznania, czyli prawdy, z jej źródłem, Boskim Logosem. W *Quo vadis?* dobro jest tożsame z miłością. Zgodnie z duchem ewangelii Sienkiewicz najwyższą etyczną maksymą, eksplikacją wiary i zasadą teologiczną uczynił w powieści przykazanie miłości, a cytaty z *Hymnu św. Pawła* przywołał aż trzykrotnie. Także w koncepcji dobra w *Quo vadis?* zespolony został więc antyk i *Biblia*: platońska teoria piękna jako zdążania do dobra, najwyższego bytu idealnego, przejęta zostaje przez religię miłości i nadziei.

⁹ Powierzchnowy w tym względzie – jak już wcześniej zaznaczono – był osąd J. Krzyżanowskiego, iż „realistyczny, pełen barw, życia i ruchu świat pogański powieści przechodzi w prostaczą legendę artystycznie nieprzygotowaną i nieumotywowaną”. *Najślawniejsza powieść polska...*

¹⁰ Określenie H. Nowik, *W poszukiwaniu ładu aksjologicznego*, „Nad Odrą” 1995, nr 9–10, s. V.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *O bezwzględności dobra*, Warszawa 1919, ²1971.

Moralność jest ustalona w relacji do moralnego dobra i zła, w ścisłym więc związku pozostaje etyka i teologia z parenezą postaw, decyzji, zachowań i wypowiedzi bohaterów, z odwiecznym porządkiem wartości i reguł słusznego działania. Transcendencja człowieka przez dobro i miłość najwyższy wymiar osiągnęła w aspekcie religijnym dzieła.

Quo vadis? jest tedy niepospolitym dziełem sztuki, ale równocześnie hymnem wyśpiewanym na cześć bohaterskiego ducha, miłości jako prawa i najwyższego przykazania

– twierdził już Konstanty Wojciechowski¹².

Bóg, człowiek i świat – to w hierarchii „ważności” (określenie Dietricha von Hildebranda) wartości najwyższe, powszechne i ponadczasowe. Wpisane w *Quo vadis?* determinowały aksjologię dzieła, dawały podstawy wieloaspektowego życia. Z perspektywy obecnego etapu refleksji dostrzega się potrzebę dalszych badań nad ontologią i filozofią *Quo vadis?*, a także nad Sienkiewiczem jako filozofem i etykiem. Jak zauważał Jan Parandowski,

Sienkiewicz był niewątpliwie jednym z najbardziej hojnych twórców dusz, jakich ma literatura, i tym swoim tworem zapewniał życie poza wszystkimi zmianami, jakie ludzkość od wieku przeżywa¹³.

Istotą jego talentu była sztuka harmonijnego zestrojenia świata materii i świata ducha; „przedmiotów wyobrazeniowych” i ich przedstawień w tworzywiewie artystycznego słowa¹⁴. „Posiadał panowanie nad umysłami w dziedzinie piękna” – orzekł Jan Le-

¹² Nie uzasadniał jednak w swej popularnej książce powyższej tezy pełniejszym materiałem dokumentacyjnym. K. W o j c i e c h o w s k i, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1917, s. 104.

¹³ J. P a r a n d o w s k i, *Sienkiewicz*, [w:] *Sienkiewicz dzisiaj. Studia i szkice*, wybór i oprac. T. J o d e ł k a-B u r z e c k i, red. J. Z. J a k u b o w s k i, Warszawa 1968, s. 8.

¹⁴ Por. wnikliwe, inspirujące analizy sztuki słowa i uniwersalnych wartości *Trylogii* w monografii L. L u d o r o w s k i e g o *Artyzm „Trylogii”*, Lublin 1993.

choń, wnosząc – jak najśluszniej – o nadanie nazwy „okres Sienkiewiczowski” dla epoki odrębnej, indywidualnej i niepowtarzalnej, jakim były dzieła wielkiego epika¹⁵.

W tym – a może przede wszystkim – *Quo vadis?*, arcydzieło literatury światowej; piękno utworu, i tego, co przedstawia. *Musica humana, musica mundana*¹⁶. Dlatego zapewne pisarz i dramaturg francuski Henri de Montherlant wyznał: „*Quo vadis?* było najważniejszą książką mego życia”¹⁷.

¹⁵ J. Lechoń, *Legiony...*

¹⁶ W ujęciu Boecjusza (ok. 480–524), rzymskiego logika, filozofa i teologa synonimem harmonii była *musica*.

¹⁷ H. de Montherlant, „*Quo vadis?*” – *objawienie sztuki pisania*, [w:] *Sądy o „Quo vadis?”*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, edycja *Quo vadis?* Warszawa 1982, s. 559.

LITERATURA

(wybór*)

- Bachórz J., *Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej, czyli o „kazuistycie sumienia”*, „Polonistyka” 1983, nr 10.
- Bachtin M., *Epos a powieść. (O metodologii badania powieści)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.
- Banach A., *O kiczu*, Kraków 1968.
- Banaszkiewicz W., *Sienkiewicz w kinematografie*, „Film na Świecie” 1974, nr 7.
- Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Barth J., *Postmodernizm i literatura odnowy*, przekł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5-6.
- Barthes R., *Mit i znak*, Warszawa 1970.
- Bartoszyński K., *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Bersano-Begey M., *La fortuna di Enrico Sienkiewicz in Italia*, [w:] *Nel centenario di Enrico Sienkiewicz (1846-1946)*, Roma 1946.
- Beylin P., *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*, Warszawa 1975.
- „Biblia” a literatura, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1986.
- Biblia łacińsko-polska czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług tekstu łacińskiego Wulgaty i przekładu polskiego ks. Jakuba Wujka SJ. we czterech tomach*, Wilno 1864.
- Bielatowicz J., *„Rzym za Nerona” Kraszewskiego a „Quo vadis?” Sienkiewicza*, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 3.

* Wyboru dokonano z tekstów i opracowań interpretujących i kontekstujących dzieło, autora, krąg *Biblii* i antyku, a także podejmujących problemy teorii powieści, metodologii i odbioru literatury.

- Bieńkowski T., *Antyk, „Biblia”, literatura. Antyczne i biblijne inspiracje oraz symbole*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, Wrocław 1972.
- Bieńkowski T., *Główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976.
- Biliński B., *Na rzymskich śladach autora „Quo vadis?”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 3.
- Birkenmajer J., *Czy „pamiętka Sienkiewiczowska”?*, „Myśl Narodowa” 1930, nr 19.
- Birkenmajer J., *Nasza rodaczka Ligia*, „Tęcza” 1933, nr 9.
- Birkenmajer J., *Praeludia „Quo vadis?”*, „Przegląd Klasyczny” 1936, nr 9–10; „Kurier Warszawski” 1936, nr 226.
- Birkenmajer J., *Sienkiewicziana. Petroniusz jeden czy dwoisty?*, „Ruch Literacki” 1929, nr 1.
- Bogusławski W., *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 1.
- Bortnowski S., *„Potop” w szkole*, Warszawa 1988.
- Brahmer M., *Kilka uwag o „Quo vadis?” wśród obcych*, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 59.
- Brahmer M., *Z dziejów Sienkiewicza w krajach romańskich*, [w:] idem, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.
- Brajerski T., *Stylizacja biblijna*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 2, Lublin 1989.
- Braudel F., *Historia i trwanie*, przekł. B. Geremek, Warszawa 1971.
- Bronarski A., *Pan Vadis chodzi po ulicach Caux*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 43.
- Bronarski A., *„Quo vadis?” w świetle francuskiej opinii publicznej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 46 [dod. do IKC].
- Bronarski A., *Stosunek „Quo vadis?” do literatur romańskich*, Poznań 1926.
- Broż A., *Rzym i Watykan. Przewodnik*, Rzym 1988.
- Brzozowski S., *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos” 1903, nr 14–18.
- Brzozowski S., *Współczesna powieść polska*, Stanisławów (1906) [przedruk w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 1936.
- Bujnicki T., *Bestseller – arcydzieło – kicz? – „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywdą, t. 3, Rzeszów 1990.
- Bujnicki T., *Historyczna powieść epistolarna „Rzym za Nerona” Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 1987, z. 3 (162).
- Bujnicki T., *„Logiczna wyobraźnia” i „analogiczny dar odtwarzania” (Sienkiewiczowska obrona powieści historycznej)*, [w:] *Problemy literatury polskiej*

- okresu pozytywizmu, ser. 2, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1983.
- Bujnicki T., *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007.
- Bujnicki T., „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinsensia” [Lublin] 1991, t. 3.
- Bujnicki T., *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981.
- Bujnicki T., *Triumf popularności. Sienkiewicz – laureat Nobla*, „Ruch Literacki” 1992, z. 3.
- Bujnicki T., „*Trylogia*” Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej, Kraków 1973.
- Bursztyńska H., *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Katowice 1977.
- Cahn W., *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*, przekł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1988.
- Carcopino J., *Życie codzienne w cesarskim Rzymie*, przekł. M. Pącińska, Warszawa 1966.
- Castiglione L., *Pompeje i Herkulanum. W tysiąc dziewięćsetną rocznicę wybuchu Wezuwiusza*, Warszawa 1986 [z edycji 1979].
- Chmielowski P., *Poganizm i chrześcijaństwo w powieści Sienkiewicza*, „Ateneum” 1896, t. 4; [przedruk w:] i d e m, *Henryk Sienkiewicz w oświele-niu krytycznym*, Lwów 1901.
- Chrzanowski I., *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1917.
- Chrzanowski I., *O Sienkiewiczu*, [w:] i d e m, *Studia i szkice*, Kraków 1939.
- Cieślikowscy S. i T., *Sacrum i maska czyli o wypowiedaniu niewypowiedziane-go*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Cieślikowska T., *Cytat w narracji*, [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, „Zeszyty Naukowe UJ” [Warszawa] 1977, z. 54.
- Cieślikowska T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995.
- Cieślikowska T., *Warsztat współczesnej prozy narracyjnej*, Łódź 1967.
- Cieślikowski J., „*Nad Niemnem*” Elizy Orzeszkowej. *Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, przekł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
- Czachowski K., *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*. Ułożył, poprzędził wstępem oraz uzupełnił życiorysem, bibliografią i przypisami..., Warszawa 1931.
- Czajkowski M., „*Biblia*” dziś odczytana, Warszawa 1988.

- Czermińska M., *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4.
- Czerny Z., *Perspectives sur l'originalité de Sienkiewicz dans „Quo vadis?”*, [w:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à M. Brahmer*, Warszawa 1967.
- Derecki M., „*Quo vadis?*” w filmie, „Kamena” 1987, nr 8 (880).
- Dobraczyński J., „*Quo vadis?*” – po 52 latach, „Dziś i Jutro” 1949, nr 12.
- Doleżan W., *Henryk Sienkiewicz „Quo vadis?”*, Tarnów 1906; przedr. Kraków 1946.
- Dużyk J., *Muzeum „Quo vadis?” na Capri*, „Życie Literackie” 1987, nr 15; wersja rozszerz. „Ruch Literacki” 1991, z. 4.
- Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978.
- Eco U., *Postmodernizm, ironia, atrakcyjność*, [w:] *idem*, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, Warszawa 1988.
- Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, [w:] *idem*, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przekł. I. Kania, Kraków 1992.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.
- Eustachiewicz L., „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza, Warszawa 1983.
- Falkowski Z., *Echa „Anhellego” w prozie „Quo vadis?”*, „Przegląd Powszechny” 1931, t. 192, nr 574.
- Falkowski Z., *Kult i anatema*, [w:] *idem*, *Przed wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959.
- Fallek W., *Szkice i studia o wpływie „Biblii” na literaturę polską*, Warszawa 1931.
- Faulkner W., *O zadaniu pisarza*, przekł. J. Stawiński, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 38.
- Flawiusz J., *Dawne dzieje Izraela*, przekł. Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa-Lublin 1962.
- Flis J., *Konkordancja Starego i Nowego Testamentu do Biblii Tysiąclecia*, Warszawa 1991.
- Gadamer H.-G., *Rozum – słowo – dzieje*, Warszawa 1979.
- Gans J., *Pożar Rzymu w „Annales” P. C. Tacita a „Quo vadis”*, „Filomata” 1930, z. 18.
- Głowiński M., *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Gołaszewska M., *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*, Warszawa 1994.

- Gołaszewska M., *Istota i istnienie wartości*, Warszawa 1990.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.
- Gombrowicz W., *Sienkiewicz*, [w:] i d e m, *Dziennik (1953–1956)*, Paryż 1957.
- Gorski I., *Powieść historyczna Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, [w:] *O Sienkiewiczu i Wiesiełowskim*, Warszawa 1986.
- Górski K., *Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy” 1968, z. 3.
- Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, Poznań 1934.
- Grant M., *Gladiatorzy*, przekł. T. Rybowski, Łódź 1987.
- Grant M., *Miasta Wezuwiusza. Pompeje i Herkulanum*, przekł. H. Rowińska, Warszawa 1986.
- Grant M., *Mity rzymskie*, Warszawa 1978.
- Grant M., *Neron*, przekł. A. Podzielna, Warszawa 1980.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990.
- Hahn W., *50-lecie „Quo vadis?”*, „Tygodnik Warszawski” 1947, nr 2.
- Harrington W. J., *Klucz do „Biblii”*, przekł. J. Marzęcki, Warszawa 1995.
- Henryk Sienkiewicz. Listy*, red. J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczańin, Warszawa 1977, t. 1, cz. 1 i 2.
- Henryk Sienkiewicz. Materiały zebrana i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni*, Warszawa 1966.
- Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” [Lublin] 1991, t. 3.
- Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej*, listopad 1966, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968.
- Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Lublin 2007.
- Hoesick F., *Sienkiewicz i Wyspiański*, Warszawa 1918.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *Przeżycie, wartość, dzieło*, Kraków 1966.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, t. 3.
- Inspiracje religijne w literaturze*, red. s. A. Merdas RSCJ, Warszawa 1983.
- Jacynowska M., *Historia starożytnego Rzymu*, Warszawa 1986.
- Jacynowska M., *Religie świata rzymskiego*, Warszawa 1987.
- Janion M., *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Janion M., *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*, [w:] *Zjazd Naukowy Polonistów 1958*, Wrocław 1960.
- Jankowiak M., *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis?”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” 1991, t. 3.

- Jauss H. R., *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Jeske-Choiński T., „*Quo vadis?*”, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1896, nr 137.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976.
- Kahler E., *Przeobrażenia nowoczesnej powieści*, przekł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3.
- Kajsiewicz H., *Pisma*, Berlin–Kraków 1872, t. 3.
- Kálmán Nagy L., *Polska, niemiecka i węgierska powieść o Neronie*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinsia” 1991, t. 3.
- Kawyn S., *Z badań nad legendą Mickiewiczowską. Studia i szkice fenograficzne*, Lublin 1948.
- Kętrzyński W., *Die Lygier. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Westslawen und Germanen*, Posen 1868.
- Klawek A., *Całe życie z „Biblią”*, Poznań 1982.
- Kleiner J., *Artyzm Sienkiewicza*, [w:] i d e m, *Sztychy*, Lwów 1925.
- Konopnicka M., *O twórczości Sienkiewicza*, [w:] e a d e m, *Szkice. Bohdan Zaleski. Adam Asnyk. Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1905.
- Kordys J., *Mózg i znaki*, Warszawa 1991.
- Korpanty J., *Obraz człowieka i filozofia życia w literaturze rzymskiej epoki augustowskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ” [Warszawa–Kraków] 1985, Prace historyczno-literackie z. 59.
- Kosętka H., *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997.
- Kosętka H., „*Quo vadis?*” – oratorium muzyczne Feliksa Nowowiejskiego, [w:] *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, Zamość 1992.
- Kosko M., *La fortune de „Quo vadis?” de Sienkiewicz en France. Thèse pour le doctorat d’université*, Paris 1935; 2 wyd. *Un „best-seller” 1900 „Quo vadis?”*, Paris 1960.
- Kosman M., *Na tropach bohaterów „Krzyżaków”*, Warszawa 1995.
- Kosman M., *Na tropach bohaterów „Quo vadis?”*, Warszawa 1998.
- Kosman M., *Na tropach bohaterów „Trylogii”*, Warszawa 1966, ²Warszawa 1973, ³Warszawa 1975.
- Kosman M., „*Quo vadis?*”. *Prawda i legenda*, Poznań 2000.
- Kosman M., *Skrzetuski w historii i legendzie*, Poznań 1989.
- Kosowska E., *Legenda. Kanon i transformacja. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej*, Wrocław 1985.

- Kosowska E., *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
- Krawczuk A., *Neron*, Warszawa 1988.
- Krawczuk A., *Poczet cesarzy rzymskich. Pryncypat*, Warszawa 1986.
- Krąpiec M., *Dlaczego zło?*, Kraków 1962.
- Krechowiecki A., *O „Quo vadis?” Sienkiewicza*, „Gazeta Lwowska” 1896, nr 141–149.
- Krzyżanowski J., *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956.
- Krzyżanowski J., *Legenda literacka*, „Przegląd Współczesny” 1955, nr 163–164.
- Krzyżanowski J., *Najślawniejsza powieść polska*, wstęp do wyd. *Quo vadis?*, przyp. i aneks T. Jodełka, t. 1–2, Warszawa 1958; przedruk w: i d e m, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
- Krzyżanowski J., *O walterskotyzmie polskim*, [w:] i d e m, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961 [pierwodr. 1933].
- Krzyżanowski J., *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984.
- Krzyżanowski J., *Światowa sława Sienkiewicza*, [w:] i d e m, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970.
- Krzyżanowski J., *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- Krzyżanowski J., *Ze stosunków Kraszewskiego i Sienkiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” [Warszawa] 1973.
- Kubacki W., *O stylu biblijnym „Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego”*, [w:] i d e m, *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954.
- Kuczyńska A., *Piękno. Mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977.
- Kuczyński K. A., *Polnische Literatur in deutscher Übersetzung von den Anfängen bis 1985: eine Bibliographie*, Darmstadt 1987.
- Kudasiewicz J., *„Biblia”. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1986.
- Kudasiewicz J., *Ewangelie synoptyczne dzisiaj*, Warszawa 1986.
- Kulka B., *Henryk Sienkiewicz w programach i podręcznikach dla szkół średnich przed rokiem 1918*, „Dydaktyka Literatury” 1989, t. 10.
- Kultura polska. Tradycja jako uniwersum kodów aksjologicznych*, red. E. Kosowska, Katowice 1992.
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1975.
- Kumaniecki K., *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1977.
- Lalewicz J., *Tekst – Język – Poetyka*, Wrocław 1978.
- Lalewicz J., *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, Wrocław 1982.

- Lam S., *Henryk Sienkiewicz. Cechy i elementy jego twórczości*, Poznań [1924].
- Langkammer H., *Słownik biblijny*, Katowice 1990.
- Leach E., Greimas A. J., *Rytuał i narracja*, Warszawa 1989.
- Lewicki B., *Sienkiewicz na ekranach kinoteatrów*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piórunkowa i K. Wyka, Kraków 1968.
- Lohfink G., *Rozumieć „Biblię”*, Warszawa 1987.
- Ludorowski L., *Arcydzieło powieści historycznej. „Trylogia”*, [w:] *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin 1992.
- Ludorowski L., *Artyzm „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1993.
- Ludorowski L., *O postawie epickiej w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970.
- Ludorowski L., *O wartościach uniwersalnych „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1986.
- Ludorowski L., *Sienkiewicz, Nowowiejski i „Quo vadis?”*, „Nad Odrą” 1995, nr 9–10.
- Ludorowski L., *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa–Poznań 1977.
- Lukacs G., *Od Goethego do Balzaca*, przekł. Z. Herbert, Warszawa 1958.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Machalski F., „*Kudza mirevi*”, czyli „*Quo vadis?*” Sienkiewicza na perskim rynku, „Echo Krakowa” 1948, nr 159.
- Machalski F., *Polonica arabskie*, „Odrodzenie” 1949, nr 44.
- Maciejowski J., „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza. *Geneza, charakterystyka osób, wartość, treść*, Warszawa 1927.
- Makarski W., *Biblijny typ zestawienia z członem „Zaprawdę powiadam [mówię] ci [wam]”*, „Roczniki Humanistyczne” [KUL] 1966, z. 4.
- Makowiecka G., *Sienkiewicz i Hiszpania*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1968, z. 2.
- Makowiecki A. Z., *Trzy legendy literackie – Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Mała encyklopedia kultury antycznej A–Z*, red. K. Kumaniecki, K. Michałowski i L. Winniczuk, Warszawa 1990.
- Marcjan M., *O adaptacjach filmowych dzieł Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Z Sienkiewiczem po Mazowszu. Studia – referaty – materiały*, red. L. Ludorowski, Płock–Lublin 1990.
- Markiewicz H., *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, „Ruch Literacki” 1979, z. 1.

- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, nr 4–5.
- Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, [w:] idem, *Zabawy literackie*, Kraków 1992.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markiewicz H., *Z dziejów plagiatu w Polsce*, [w:] idem, *Zabawy literackie*, Kraków 1992.
- Matignon R., „*Quo vadis?*” – pierwszy i ostatni bestseller we Francji, „Nowa Kultura” 1961, nr 26.
- Matuszewski I., „*Quo vadis?*”. Studium, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 20–23. [Przedruk w:] idem, *Swoi i obcy*, Warszawa 1897; Czachowski K., *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931; Matuszewski I., *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, t. 2.
- Maver G., *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa 1988.
- Mercik W., „*Quo vadis?*” i „*Apokalipsa*”. Czy Ligia i Winicjusz byli chrześcijanami?, „Fakty i Myśli” 1960, nr 4.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1995.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, Warszawa 1981.
- Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
- Miklaszewska-Lubaszewska A., *Stylizacja biblijna w „Anhellim”*, „Zeszyty Naukowe UJ” [Warszawa] 1974, Prace historycznoliterackie z. 29.
- Mikołajczak S., *Składnia „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza w ujęciu statystycznym (dla potrzeb stylistyki)*, „Język Polski” 1970.
- Mikulski T., *O rodowód Sienkiewiczowskiej Ligii*, „Ruch Literacki” 1928, nr 9.
- Montherlant H. de, „*Quo vadis?*” – powieść zniesławiona, „Życie Literackie” 1962, nr 32 [wersja oryginalna: *Un roman décrié „Quo vadis?”*, „Les Nouvelles Littéraires” 1962, nr 1801].
- Morawski K., *Petroniana*, Lwów 1894.
- Morawski K., *Rzym. Portrety i szkice*, Kraków 1921.
- Morstin L. H., *W kraju Latynów*, Kraków 1925, ²Warszawa 1956.
- Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, Zamość 1992.
- Mounier E., *Co to jest personalizm?*, Kraków 1960.
- Muszkowski J., *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff*, Warszawa 1938.
- Nałkowski W., *Sienkiewicziana*, Kraków 1904.
- Narbutt J., *Główne etapy rozwoju polskiej powieści historycznej, czyli od Kraszewskiego do Parnickiego*, „Znak” 1971, nr 7/8.
- Nofer A., *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1959.
- Nofer-Ładyka A., *Sienkiewicz wczoraj i dziś*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, ser. 2, Warszawa 1963.

- Nowak Z. J., *Ze studiów nad „Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego”, „Roczniki Humanistyczne”* [Lublin] 1961, z. 1.
- Nowiński J., „*Quo vadis?*” *Sienkiewicza*, „*Głos*” 1896, nr 32–34.
- O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958.
- Papée S., *Czy Ursus był Polakiem?*, „*Młoda Rzeczpospolita*” 1946, nr 26.
- Papée S., „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1947.
- Papée S., „*Quo vadis?*” *po pięćdziesięciu latach*, „*Odrodzenie*” 1946, nr 51/52.
- Papée S., *Sienkiewicz wielki czy mały?*, Kraków 1948.
- Parandowski J., *Neron*, „*Wiadomości Literackie*” 1937, nr 34.
- Parandowski J., *Neron i opozycja*, „*Wiadomości Literackie*” 1937, nr 39.
- Parnicki T., *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980.
- Parnicki T., *Próba rywalizacji z „Quo vadis?” („Judejczyk” I. Nażyvina)*, „*Kurier Literacko-Naukowy*” 1936, nr 34 [dod. do IKC].
- Parrot A., „*Biblia*” *i starożytny świat*, przekł. E. Zwolski, Warszawa 1968.
- Picard G. Ch., *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975.
- Pietrzycki J., *Ostrianum a „Quo vadis?”*, „*Tęcza*” 1929, nr 44.
- Pilch S., *Obraz świata starożytnego w „Quo vadis?” H. Sienkiewicza*, „*Przegląd Klasyczny*” 1939, z. 6–8.
- Pilch S., *Petroniusz w przedstawieniu Tacyta a Sienkiewicza*, „*Eos*” 1938, z. 2 [odb. Lwów 1938].
- Pilch S., *Pomponia Graecina*, „*Filomata*” 1931, z. 34.
- Pilch S., *Źródła i czynniki inspiracyjne „Quo vadis?”*, „*Eos*” 1935, nr 3–4, 1936 nr 1–2.
- Piotrowicz L., *Dzieje rzymskie*, [w:] *Wielka historia powszechna*, red. J. Dąbrowski, O. Halecki, M. Kukiel i S. Lam, Warszawa 1934, t. 3.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekł. polskim W. O. Jakuba Wujka S.J., popr., wstęp, koment. *ST* ks. S. Styś S.J., *NT* ks. W. Lohn S.J., wyd. 3 popr. Kraków 1962.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia* w przekł. z języków oryginalnych oprac. zespół biblistów polskich z incj. benedyktyków tynieckich, Warszawa 1982.
- Po co Sienkiewicz?*, red. T. Bujnicki, J. Axer, Warszawa 2007.
- Poklewska K., „*Quo vadis?*” *Wczoraj i dzisiaj. Wstęp do edycji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 5–21.
- Polska powieść historyczna XX wieku*, red. L. Ludorowski, „*Litteraria Lublensia*” [UMCS, Lublin] 1990, t. 5.
- Prawo rzymskie. Słownik encyklopedyczny*, red. W. Wołodkiewicz, Warszawa 1986.

- Prokesch W., „*Quo vadis?*” z ilustracjami Piotra Stachiewicza, „*Nowa Reforma*” 1903, nr 42.
- Przychocki G., *Kultura klasyczna w kulturze współczesnej*, Warszawa 1929.
- Romaniuk K., *Mały słownik metaforyczno-egzegetyczny „Nowego Testamentu”*, Poznań 1990.
- Rydel L., *Mieszaniny artystyczno-literackie*. Z „*Quo vadis?*”, „*Gazeta Polska*” 1896, nr 109.
- Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Sadurska A., *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 1, 2, Warszawa 1975, 1980.
- Safarewicz J., *Polska postać łacińskich i greckich starożytnych imion własnych*, „*Język Polski*” 1981, z. 3.
- Samolewicz Z., *Tło historyczne w powieści Sienkiewicza „Quo vadis?”*, „*Przegląd Literacki*” 1896, nr 11; „*Niwa*” 1896, nr 48–52.
- Sarnecki Z., *Cykl obrazów Piotra Stachiewicza do „Quo vadis?”*, „*Przedświt*” [Lwów] 1902, nr 258.
- Segel H., *Jak przyjmowano twórczość Sienkiewicza w Stanach Zjednoczonych*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piórunkowa, K. Wyka, Kraków 1968.
- Seliga S., *Petroniusz poeta-sceptyk*, „*Świat i Ojczyzna*” 1929 [odb. Warszawa 1929].
- Semia Barnabita J., *Apologia chrystianizmu i sztuka w powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, tłum. Z. Skarzyński, Warszawa 1900.
- Semia Barnabita J., *Artystyczne i chrześcijańsko-apologetyczne znaczenie powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”*, tłum. Z. Szafranek, „*Pro Christo, Wiara i Czyn*” [Warszawa] 1927, nr 1, nr 2.
- Shipman D., *Historia kina. Pierwsze stulecie*, Katowice 1995.
- Sienkiewicz dzisiaj. Studia i szkice*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1968.
- Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, red. E. Polanowski, Częstochowa 1990.
- Sinko T., *Hellada i Roma*, Lwów 1933.
- Skwarczyńska S., *Epos a powieść (essai)*, [w:] *idem, Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Lwów 1937.
- Skwarczyńska S., *Wokół teorii listu. Paradoxy*, „*Pamiętnikarstwo Polskie*” 1972, nr 4.
- Słapek D., *Igrzyska gladiatorские w Rzymie i ich obraz w „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „*Litteraria Lublinensia*” 1991, t. 3.
- Słapek D., „*Quo vadis?*” a prawda historyczna, „*Kamena*” 1987, nr 8 (880).

- Słownik kultury antycznej. Grecja. Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991.
- Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, przekł. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań 1990.
- Smolarski M., *Nagrobek Ligii w Nieborowie*, „Meander” 1950, nr 9/10.
- Sokołowski T., *Karta z dziejów „Quo vadis?”*, „Problemy” 1957, nr 2.
- Sowa F., Fros H., *Twoje imię*, Kraków 1982.
- Sprawka A., *Ikonografia „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, Zamość 1992.
- Srebrny S., *Co zawdzięczamy kulturze świata antycznego?*, Lwów 1936; [przedruk w:] *idem*, *Teatr grecki i polski*, oprac. S. Gąssowski, Warszawa 1984.
- Stachowiak L., *Biblijny styl*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1989.
- Stańczewski J., *Druki portugalskie i brazylijskie w Polsce. Szkic bibliograficzny*, Poznań 1929.
- Starnawski J., *Do literackiej genezy „Quo vadis?”*, „Meander” 1990, z. 10–12.
- Starnawski J., *Nurt katolicki w literaturze polskiej, Księga tysiąclecia katolicyzmu w Polsce*, t. 2, Lublin 1969.
- Starnawski J., Wichowa M., Obrębski A., *Antyk w Polsce*, cz. 1, Łódź 1992.
- Stawar A., *Glosy do „Quo vadis?”*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 2.
- Stawar A., *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960.
- Stawar A., *Sienkiewicz*, „Kuźnica” 1946, nr 30–33.
- Stefanowska Z., *Historia i profesja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1962.
- Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Sułkowski B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowania zjawisk odbioru*, Warszawa 1972.
- Swetoniusz [Gajus Swetoniusz Trankwillus], *Nero*, [w:] *idem*, *Żywoty cesarów*, przekł., wstęp, koment. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1987.
- Szczublewski J., *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989.
- Szonert E., *Czy „Quo vadis?” jest powieścią żywą?*, [w:] *idem*, *Spotkania z Sienkiewiczem*, Warszawa 1987.
- Szwejkowski Z., *Rozważania o „Quo vadis?”*, [w:] *idem*, „Trylogia” *Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973.
- Szymanis E., *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegandy*, Wrocław 1992.
- Święcicki J. M., *Miłośnicy „głowy najdroższej” w „Quo vadis?”*, „Przegląd Powszechny” 1948, nr 12.
- Tacyt P. C., *Roczniki*, [w:] *idem*, *Dzieła*, przekł. S. Hammer, Warszawa 1957, t. 1.

- Tarnowski S., *Henryk Sienkiewicz*, [w:] idem, *Studia do historii literatury polskiej*, Kraków 1897, t. 5.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982.
- Tazbir J., *Homer drugiej kategorii. Co zostało z Sienkiewicza?*, „Polityka” 1995, nr 52 (2017).
- Trzynadłowski J., *Henryk Sienkiewicz w świadomości polskiej i obcej*, [w:] *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, red. E. Polanowski, Częstochowa 1990.
- Voragine J. de, *Złota legenda. Wybór*, tłum. z języka łacińskiego J. Pleziowa, wybór, wstęp i przyp. M. Plezia, Warszawa 1955.
- W kręgu socjologii literatury*, red. A. Mencwel, Warszawa 1977.
- Walas T., *Interpretacja jako wartość*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3.
- Walczak B., *Uwagi o języku „Quo vadis?”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, „Litteraria Lublinensia” 1991, t. 3.
- Weintraub W., *Gematria w funkcji chwytu literackiego: Mickiewiczowskie „czterdzieści i cztery”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
- Werpachowski A., *Henryk Sienkiewicz. „Quo vadis?”. Treść, charakterystyka osób, rozbiór krytycznoliteracki*, Łódź 1928.
- Wilgat J., *Literatura polska w świecie. Bibliografia przekładów 1945–1961*, Warszawa 1965.
- Windakiewicz S., *Odkrycie Włoch*, Kraków 1922.
- Wojan M., *Henryk Sienkiewicz. „Quo vadis?”*, Poznań 1947.
- Wojciechowski K., *Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1917.
- Wojciechowski K., *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*, Lwów 1925.
- Wolski J., *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 1971.
- Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławiński i M. B. Stykowa, Kraków 1983.
- Wyka K., *Sprawa Sienkiewicza*, „Twórczość” 1946, nr 6; [przedruk w:] idem, *Szkice literackie i artystyczne*, Kraków 1956, t. 1.
- Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz i G. Matuszek, „Zeszyty Naukowe UJ” [Kraków] 1987, Prace historycznoliterackie z. 63, t. 1.
- Z Sienkiewiczem po Mazowszu. Studia – referaty – materiały*, red. L. Ludorowski, Płock–Lublin 1990.
- Zakrzewski B., *Sienkiewicz aż do... komiksów*, „Polonistyka” 1977, nr 1.
- Zakrzewski B., *Sienkiewicz dla maluczkich*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3; [przedruk w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piornowa i K. Wyka, Kraków 1968.
- Zaleski-Lubicz Z., *Losy „Quo vadis?” we Francji*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 267.

- Zawadzki T., *Społeczne i polityczne przemiany Rzymu i świata śródziemnomorskiego w ostatnim stuleciu republiki*, „Meander” 1954, nr 8.
- Zawodziński K. W., *Henryk Sienkiewicz*, [w:] i d e m, *Stulecie trójcy powieściopisarzy*, Łódź 1946.
- Ziejka F., *Panorama Racławicka*, Kraków 1984.
- Ziejka F., *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.
- Zieliński T., *Historia kultury antycznej w zwięzłym zarysie*, Warszawa–Kraków 1922–1929, t. 1–2.
- Zieliński T., *Po co Homer? Świat antyczny a my*, Kraków 1970.
- Zieliński T., *Rzeczpospolita rzymska*, Warszawa 1935.
- Żabski T., *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979.
- Żabski T., *Sienkiewicz*, Wrocław 1998.
- Życzyński H., „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza, *Przemyśl* 1923.
- Życzyński H., „*Quo vadis?*”. *Studium o powieści rzymskiej i technice powieściowej Sienkiewicza*, [w:] i d e m, *Pisma*, t. 3, cz. 1, *Opracowania i komentarze*, Wrocław 1947.
- Życzyński H., *Rola „Quo vadis?” w twórczości Sienkiewicza*, „*Słowo Polskie*” 1924, nr 294.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	
Założenia metodologiczne, zakres badań	7
I. <i>HABENT SUA FATA LIBELLI...</i>	
Legenda genezy, fonny adaptacyjne	13
II. <i>...PRO CAPTU LECTORIS</i>	
Wśród obcych, wśród swoich	49
III. W KRĘGU DZIEŁ O EPOCE CEZARÓW	
Paralele, parantele, konteksty	99
IV. WIZJA DWÓCH KULTUR	
<i>Preludium i crescendo</i>	137
V. RZYM ANTYCZNY	
Miasto, ludzie, historia	159
VI. MIT I <i>SACRUM</i>	
O religii i religijności	189
VII. „EPOS CHRZEŚCIJAŃSKI”	
Zamysł, warunki, realizacja	211
VIII. STYL „WYSOKI”	
Kategorie, symbole, język	231
IX. ARCYDZIEŁO	
Definicje, jakości, kwalifikacje	257
ZAKOŃCZENIE	
Przesłanki, ustalenia, postulaty	271
LITERATURA (wybór)	281