Dr hab. Dariusz Trześniowski, prof. nadzw. Lublin 29.08.2019

Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Kingi Panasiuk-Garbacz

Sienkiewiczowska wizja antyczności i jej recepcja w filmie i teatrze

Henryk Sienkiewicz jest naszym literackim Proteuszem. Nie tylko dlatego, że zmieniał przekonania ideowe czy raczej modyfikował je stosownie do społecznych oczekiwań, za każdym razem nie przywiązując się do nich zbytnio. Zmieniał się także, pod wpływem zewnętrznych okoliczności, odbiór jego dzieła. Był Sienkiewicz czytany entuzjastycznie i z namaszczeniem przez swoich współczesnych, choć krytyka literacka nie szczędziła mu cierpkich uwag – od Prusa, przez Brzozowskiego i Nałkowskiego, po Gombrowicza. Wyraźnie rysowała się prawidłowość, że im bardziej polityka wchodziła w nasze życie, tym większe uznanie czytelnicze zyskiwał Sienkiewicz. Maria Olszewska wykazywała, że Wielka Wojna wykreowała modę na naśladowanie Sienkiewiczowskich postaci, Jolanta Sztachelska z kolei pokazywała uwikłanie Sienkiewicza w PRL, który, dysponując narzędziami cenzorskimi, sterował procesem lektury i recepcji. Arcywzorem realizmu i podstawą edukacji szkolnej były, czytane z rozbrajającą naiwnością, wczesne opowiadania, jak *Szkice węglem* czy *Janko Muzykant.* Archetypem powieści dla dzieci i młodzieży przez całe dziesięciolecia było *W pustyni i w puszczy,* zekranizowane w 1973 roku z całą bezrefleksyjną dosłownością. Dobrze widziane były, nie wszystkie wszakże, powieści historyczne. Monumentalne dzieło Aleksandra Forda, przenoszące na ekran *Krzyżaków,* współkształtowało PRL-owską politykę historyczną, zbudowaną na retoryce antyniemieckiej. Z kolei filmy i seriale Hoffmana (poza źle widzianym *Ogniem i mieczem*), dawkowały Polakom pewną porcję mocarstwowego resentymentu i kresowej nostalgii. W ramach oswajania burżuazyjnego XIX wieku obok świetnego serialu opartego na *Lalce* Prusa pojawiła się też, nudnawa wszakże, odcinkowa *Rodzina Połanieckich.* Na tym w zasadzie koniec, z *Ogniem i mieczem* Hoffman musiał czekać do 1999 roku, zaś amerykańska ekranizacja *Quo vadis* z 1951 nie weszła do normalnej dystrybucji w Polsce (pamiętam, że oglądałem ją w jakimś kościele).

Po szczęśliwym odzyskaniu politycznej niezależności w 1989 roku Sienkiewicz zaczął sprawiać kłopot. Gwałtownie tracił czytelników, młodzież wybrała literaturę *fantasy.* Badawczo zaś zaczęliśmy patrzeć na Sienkiewicza jako na przedstawiciela gorszej literatury popularnej, która operuje nieznośnymi schematami, obliczonymi na mniej wybrednego czytelnika, fałszując rzeczywistość i wręcz ostentacyjnie przekłamując historię. Z konsternacją wydobywać

zaczęliśmy z jego powieści stereotypy narodowe (*Ogniem i mieczem*) i etniczne (*W pustyni i w puszczy*). Przychodziło nam stwierdzać, że w oglądzie rzeczywistości kolonialnej bliżej Sienkiewiczowi do apologety misji białego człowieka – Kiplinga, niż do jej przenikliwego krytyka – Conrada. Omijaliśmy z pewnym zawstydzeniem *Quo vadis,* jako tekst proponujący naiwnie religijną wizję świata, rodem ze szkolnej katechezy; za Stanisławem Brzozowskim mieliśmy za złe Sienkiewiczowi, że dokonał w powieści uproszczenia „jednego z najzawilszych, najtrudniejszych do objęcia myślą procesów, jakie kiedykolwiek zachodziły w zbiorowej duszy ludzkości". Konstatowaliśmy, iż nie można czytać pewnych utworów pisarza bez demaskujących fałszerstwa komentarzy. Niektóre syntezy historycznoliterackie usiłowały nawet usunąć Sienkiewicza z triady wielkich realistów, w jego miejsce promując Świętochowskiego. Okazywało się, że jedyną powieścią godną badawczej uwagi jest *Bez dogmatu,* które odczytywaliśmy na wszystkie możliwe sposoby. Zmianę perspektywy badawczej przyniósł XXI wiek. Odkrywać zaczęliśmy, że pod pozorami prostoty czai się wieloznaczność, rozpoznawaliśmy maski zakładane przez Sienkiewicza – egotystę, tak naprawdę bliskiego Gombrowiczowi, świadomego wielkiego uwodziciela i zwodnika, prowokatora, niejednokrotnie pozera. Nieoczekiwanie zauważaliśmy, że można postawić dwie zupełnie sprzeczne tezy interpretacyjne do jednego tekstu i obydwie będą prawdziwe. Musieliśmy przyznać również, że nie bez powodu Sienkiewicz, świetny stylista i konstruktor fabuł, jest jedynym rozpoznawalnym nazwiskiem dawnej literatury polskiej na świecie, w liczbie tłumaczeń i edycji ustępując tylko Lemowi (autorka za Lechem Ludorowskim odwraca tę kolejność, ale nie ma to potwierdzenia w danych). Kolejne edycje listów pisarza zaczęły odsłaniać jego żywą, barwną, wielowymiarową i kontrowersyjną postać; z pewnością, gdy powstanie nowoczesna biografia Sienkiewicza, będzie bestselerem czytelniczym.

Praca doktorska pani Kingi Panasiuk-Garbacz podejmuje się opisu zagadnienia niezmiernie ważnego. Sienkiewicz jest znany na świecie przede wszystkim jako autor *Quo vadis.* Ten tekst również wszedł w różnorakie i owocne relacje ze sztuką popularną, co zapewniło mu (i wciąż zapewnia) szersze, nieelitarne spectrum odbiorców. Zagościł na scenie, nie zawsze wyszukanej. Lecz to, co było przedmiotem krytyki Wacława Nałkowskiego, dziś traktujemy jako wyraz autentycznego życia powieści, która przemówiła czytelnym, zrozumiałym językiem do ludzi, którzy na co dzień nie mają z literaturą wiele do czynienia. Oto wspomnienia Nałkowskiego z rzymskiego teatru: „Sala brudna i zaniedbana, publiczność marna, panowie bez krawatów, w kapeluszach na tył głowy, z fizjonomią przekupniów makaronu lub roznosicieli figurek gipsowych, kobiety rozczochrane... Widzowie palą papierosy, że aż duszno od dymu... Artyści – zbieranina bez talentu; przypuszczam, że lepiej by wywracali koziołki lub chodzili

po linie, niż grają cezarów...". Walorami widowiskowymi powieści niemal natychmiast zainteresowało się kino. Pani Panasiuk-Garbacz przypomina, że pierwodruk powieści zbiegł się w czasie z projekcją pierwszej próby filmowej braci Lumière w 1895 roku.

Autorka dopomina się na wstępie o szerszą perspektywę spojrzenia, słusznie wskazując na pogłębione fascynacje pisarza antykiem, podkreślając, że *Quo vadis* nie jest bytem osamotnionym. Powieść trzeba czytać w kontekście innych utworów, sprawozdań z podróży, prywatnych relacji epistolarnych. Przytacza autorka zatem i omawia reportaże pisarza, cytuje listy i przede wszystkim omawia szereg opowiadań osadzonych w antycznych realiach, jak: *Wyrok Zeusa, Pójdźmy za nim!, Na Olimpie, Diokles,* itd. Musiała sobie także poradzić z kwestią historycznego anachronizmu tych tekstów, podnoszoną przez wielu badaczy. Sienkiewicz antyczny sztafaż traktował bowiem umownie. Jego ujęcia zdawały się nawiązywać do epoki przedscottowskiej, kiedy to historia pozostawała skonwencjonalizowanym kostiumem dla współczesnych problemów i emocji. To, co proponował Sieniewicz w swych utworach, było niejako „historią bez historii", jak pisał cytowany przez autorkę Tadeusz Żabski. Przy czym sienkiewiczolodzy konstatowali z pewnym zdziwieniem, że przecież autor *Quo vadis* był, zgodnie ze scottowskim założeniem, bardzo dobrze przygotowany do pisania utworów historycznych, czytał w językach obcych (po łacinie i francusku), sięgał po właściwe teksty źródłowe i opracowania. Z lektury Tacyta i Renana tak naprawdę jednak niewiele wynikało. Spod pióra Sienkiewicza wychodziły obrazy tyleż widowiskowe i bogate plastycznie, co uproszczone i historycznie umowne. Pani Kinga Panasiuk-Garbacz, by zaradzić tej aporii poznawczej, proponuje zastosować do opisu pojęcie symulakrów Jeana Baudrillarda. Definiuje: „Pojęcie antyczności rozumiem jako projekcję alternatywnej rzeczywistości, złożonej z mozaiki faktów i mitów na temat epoki starożytnej" (s. 6). Antyk Sienkiewicza byłby zatem światem alternatywnym, wymyślonym i idealnym, który nie potrzebuje (zbyt wielu) mimetycznych odwołań do rzeczywistości. To byłaby krzepiąca bajka, w której brzydkie zło konfrontuje się z pięknym dobrem, po paru perypetiach przegrywając w finale. To świat klarownej aksjologii, w której siłą zdolną przezwyciężyć wszystkie przeszkody jest miłość. Zatarty byłby więc walor poznawczy literatury, która zawiera, poza moralnym pokrzepieniem, przede wszystkim bodźce poruszające wyobraźnię. Zatem, jak można przypuszczać, zgodziłaby się autorka z opinią amerykańskiej *Encyclopedia of Fantasy* (1997), która widzi w Sienkiewiczu jednego z ważniejszych klasyków gatunku.

Pani Kinga Panasiuk-Garbacz składa następnie deklaracje metodologiczne. Rozważa zakres znaczeniowy pojęć: adaptacja, ekranizacja, inscenizacja teatralna. Odwołuje się do lite-

ratury przedmiotu, w tym obcojęzycznej, referuje stanowiska badawcze, sama stara się być precyzyjna w definiowaniu. Podkreśla, iż „rozgraniczenie na adaptację i ekranizację współcześnie jest już archaiczne" (s. 66); pojęcie ekranizacji pozostawia wyłącznie popularnej krytyce filmowej. Adaptacja zaś jest dla niej terminem fachowym, który oznacza „skomplikowany proces przystosowania, drogę od dzieła literackiego do wielkiego ekranu" (s. 66). Jego teatralnym odpowiednikiem byłaby inscenizacja, rozumiana za Patricem Pavisem, jako „transpozycja pisma, w którym utrwalony został tekst dramatyczny na wypowiedź sformułowaną w znakach scenicznych", co oznacza – „dekorację, świetlenie, muzykę i grę aktorów" (s. 67-68).

Trzy duże rozdziały analityczne pracy pani Kingi Panasiuk-Garbacz poświęcone zostały trzem wymiarom pozaliterackiego życia Sienkiewiczowskiego antyku. Rozdziały te zostały oparte na solidnych kwerendach, autorka zadała sobie trud przebadania źródeł bibliotecznych i internetowych. Skupiła uwagę na życiu scenicznym *Quo vadis,* które, jak wykazuje w pracy, niejednokrotnie przenoszone było w przestrzeń nieteatralną, jak ulice miast (korowody) czy arena cyrkowa (pantomimy historyczne z udziałem tancerzy, akrobatów, nawet zwierząt). Autorka słusznie traktuje ten wymiar popularnej recepcji powieści neutralnie, jako obiektywny fakt niezwykłej popularności tekstów. Bardzo dobrze przedstawiona została obecność *Quo vadis* na scenie muzycznej, w formie baletu (w tym *Eunice* wielkiego reformatora rosyjskiej sceny baletowej Michaiła Fokina), oratorium (tu ciekawe dzieło Feliksa Nowowiejskiego, będące ważnym przykładem polskiej muzyki neoromantycznej), opery (współczesna kompozycja Bernadetty Matuszczak odświeżająca formułę Wagnerowskiego dramatu muzycznego). Szczegółowemu opisowi poddaje następnie autorka dwie inscenizacje teatralne powieści – Janusza Wiśniewskiego w Teatrze Polskim (2013) i niezależnego Teatru Montownia (2014). Otrzymujemy w pracy ciekawe zestawienie, ilustrujące dwa możliwe podejścia do tekstu – poważne i żartobliwe. Wspólnym mianownikiem obu realizacji pozostaje wszakże, jak podkreśla autorka, dążenie do uwspółcześnienia znaczeń powieści, która, w zamiarze twórców, nie jest muzealnym zabytkiem, wciąż ma coś ważnego do powiedzenia o nas samych i naszym świecie.

Rozdział IV omawia życie *Quo vadis* na ekranie. Potencjał powieści niemal natychmiast, podkreśla autorka, dostrzegli twórcy kina. Sumiennie wykazuje następnie wszystkie nawiązania, począwszy kilkudziesięciosekundowego filmu z 1897 roku, przez dłuższe adaptacje poszczególnych scen powieści. Bardziej szczegółowo omawia adaptację Enrico Guazzoniego z 1912, które uznaje za ważne osiągnięcie w historii kina, będące pierwszym prawdziwym hitem kinowym. Następnie wskazuje na obraz z 1924 roku, zrealizowany przez Gabriellino D'Annunzio, syna sławnego modernistycznego poety i faszyzującego polityka Gabriela (*nota bene* autorka chyba myli ojca z synem). *Quo vadis,* jak wykazuje badaczka, zajęło poczesne

miejsce wśród obrazów ważnego dla kina niemego gatunku *peplum*, czyli filmu „miecza i sandałów", jak się go często określa, który w umowny sposób odwołuje się do antycznej przeszłości, mieszając historię z mitologią, Biblią, legendami i baśniami. Omawia autorka następnie arcydzieło wielkich kostiumowych produkcji hollywoodzkich – film Mervena Le Roya z 1951 roku, konfrontując go z późniejszym polskim obrazem Jerzego Kawalerowicza (2001). Porównanie wypada zdecydowanie korzystniej dla amerykańskiego klasyka, mimo że przecież Kawalerowicz miał na swym koncie wybitne adaptacje tekstów literackich, jak *Matka Joanna od Aniołów* i *Faraon*, na *Quo vadis*, tym razem jednak zabrakło mu przekonującego artystycznie pomysłu na film.

Wreszcie ostatni, V rozdział pracy, omawia obecność *Quo vadis* w kulturze masowej, którą rozumie autorka jako przestrzeń łatwej konsumpcji „dryfujących obrazów", zaczerpniętych z kultury wysokiej, osadzonych najczęściej w internetowej pajęczynie. Przedmiotem opisu staje się tu komiks, wykonany przez Jarosława Miarka i Jerzego Ozgę. Autorka stara się sumiennie analizować ikonografię komiksowych kadrów, omawia technikę połączeń sekwencyjnych, rozważa operowanie barwą, wreszcie weryfikuje stronę tekstową.

Jakie są zalety pracy pani Kingi Panasiuk-Garbacz? Bez wątpienia bazuje ona na solidnym zapleczu materiałowym i źródłowym. Autorka przygotowała się do jej wykonania zbudowawszy swój warsztat metodologiczny. Słusznie umieściła historię adaptacji antycznego dzieła Sienkiewicza w kontekście kultury popularnej, pokazując historię intensywnego życia na pograniczu sztuki wysokiej i kiczu. To praca bez wątpienia ważna i potrzebna, wpisująca się pejzaż ponowoczesnego odkrywania Sienkiewicza ostatnich lat.

Jakie są jej mankamenty? Autorka wprowadza w początkowych partiach opowiadania (baśnie, legendy) antyczne Sienkiewicza, choć potem prawie nie robi z tego użytku; cała praca jest właściwie (z drobnymi wyjątkami) opisem pozaliterackiego życia jednej powieści. Mógłbym sobie wyobrazić całość przedstawiającą wyłącznie sceniczne, filmowe, interaktywne adaptacje *Quo vadis*. Nie zawsze autorka jest konsekwentna w planowaniu struktury rozdziałów analitycznych. W rozdziale III (*Quo vadis na scenie*) niepotrzebnie, jak sądzę, wikła się w strukturalistyczne i postrukturalistyczne dyskusje wokół statusu postaci teatralnych, z czego nie wynikają jakieś konkrety szczególnie nośne poznawczo. W zamian za to chętnie bym przeczytał o muzycznych kontekstach omawianych dzieł, na ile ich język korzysta z tradycji np. Wagnera, Straussa, Pucciniego, Szymanowskiego, Bacewicz. Zwłaszcza byłoby to istotne przy mało znanej operze Matuszczyk. Rozdział ten zamyka ciekawy interpretacyjnie fragment: *Strategie adaptacyjne w teatrze*. Można by oczekiwać, że podobnie wykonany i spuentowany zostanie rozdział następny (*Filmowa recepcja „Quo vadis"*), tu jednak autorka koncentruje

uwagę na postaciach, wykazując ich archetypowy charakter. Konstrukcyjnie oba rozdziały nie za bardzo przystają do siebie, należałoby się zdecydować na jeden z możliwych wariantów porządku (zdecydowanie wolałbym *strategie* niż *archetypy*) i powtórzyć go jeszcze w rozdziale ostatnim V (*„Quo vadis" w kulturze masowej*). Ponadto rozdział ostatni wymagałby pewnych uzupełnień. *Quo vadis* jest silniej obecne w pop-kulturowych przemianach, niż zdaje się to sugerować autorka. Poza omawianym komiksem istnieje jeszcze gra interaktywna dla uczniów przygotowana przez jedno z wydawnictw edukacyjnych, po wątki z *Quo vadis* sięgnęli też twórcy polskiego hitu na rynku gier komputerowych, czyli *Wiedźmina* (pisał o tym Bartłomiej Szleszyński).

Trzeba podkreślić, że przeprowadzone analizy przedstawień teatralnych i filmowych są bogate i ciekawe, jednak znajdują się trochę historycznej próżni, nie wiemy, jakie tradycje uaktywniali realizatorzy, do czego odnosili się polemicznie. Wypada żałować także, iż nie została w pełniejszy sposób zaprezentowana recepcja adaptacji Sienkiewicza, jak oceniała je krytyka teatralna i filmowa, w którą stronę szły dyskusje. Zagadnienie to zostało zasygnalizowane, choć nie dość dobrze chyba rozwinięte.

Sugerowałbym również przemyślenie i przyswojenie nowszej literatury przedmiotu dotyczącej samego Sienkiewicza. Pracy na pewno wyszłoby na dobre, gdyby mniej w niej było odwołań do Aleksandry Świętosławskiej i Lecha Ludorowskiego, więcej zaś do Ryszarda Koziołka (którego pomysły interpretacyjne przyjmuję z entuzjazmem), Macieja Glogera (tu mam większy dystans), Aleksandry Chomiuk, której rzetelne badania w wielu punktach pokrywają się z zainteresowaniami autorki.

Mimo tych wypunktowanych wyżej niedostatków, mając na uwadze niepodważalne zalety, stwierdzam, że praca Kingi Panasiuk-Garbacz spełnia wymogi stawiane dysertacjom doktorskim.