

Piotr Kletowski: Filmowe odsłony „Quo vadis”

Chciało by się, by w dobie telewizji jakościowej ktoś porwał się na realizację mini-serii „Quo Vadis”, w stylu „Rzymu” czy „Gry o tron”. Niestety, chrześcijaństwo, którego cichy triumf głosi powieść Sienkiewicza, chowa się do audiowizualnej krypty – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”.

Zacznijmy może od filmu tyleż kuriozalnego, co niezwykle fascynującego. Otóż w 1932 r. wielki Cecil B. De Mille, zrealizował wysokobudżetową, dźwiękową wersję niemego filmu Fredericka A. Thompsona *Pod znakiem krzyża*, z 1915 r. Była to adaptacja sztuki niejakiego Wilsona Barretta, rozgrywająca się w czasach panowania Nerona (wspaniała rola Charlesa Laughtona), opowiadająca o zakazanej miłości rzymskiego wodza legionów Marcusa Superbusa (Fredrick March) do pięknej niewolnicy – chrześcijanki Mercii (Elissa Landi). Wystawny film ojca kina biblijnego, który wcześniej dał się poznać jako reżyser *Dziesięciorga przykazań* (1923) i *Króla Królów* (1927) zasłynął przede wszystkim obrazami seksualnego rozpasania i wyrafinowanego okrucieństwa czasów rządów Nerona, tylko dzięki autorytetowi De Milla nie ukróconych w pełni przez hollywoodzkich cenzorów. A więc prócz takich atrakcji jak cesarzowa Poppea (wspaniała Claudette Colbert) pływająca nago w kozim mleku (naprawdę było to zwykle mleko, które po kilku dniach filmowania sceny, pod wpływem panującej na planie temperatury wytwarzanej przez oświetlenie, zaczęło niemiłosiernie śmierdzieć, co doprowadzało członków ekipy do omdleń) także, liczne, wizualnie atrakcyjne bezceństwa rozgrywające

się na cyrkowej arenie, jako dobieranie się do półnagiej dziewczyny dzikiego goryla (granego rzecz jasna przez aktora przebranego w małpi strój), okrutną bitwę karłów z Amazonkami, nie mówiąc już o egzekucji nieszczęśników, którym słoń (*sic!*) zgniatał nogą głowy. A jednak ten, dziś powiedzielibyśmy, popis filmowego kampu, oscylujący na granicy czystego kiczu, mimo wszystko sugestywnie budował klimat dekadentckiego Rzymu, na jaki kino światowe zdobyło się dopiero prawie pół wieku później, realizując niesławnego *Kaligulę* (1980) wg scenariusza Gore Vidala, w reżyserii Tinto Brass, z Malcolmem McDowellem w roli tytułowej. Co ciekawe, dziś, na platformach streamingowych obejrzeć można odrestaurowaną, prawie trzygodzinną wersję tego filmu, bez czysto pornograficznych wstawek, dokręconych na polecenie producenta filmu – Bobba Guccione, właściciela koncernu Penthouse. Ta plastyczna wizja dekadentckiego Rzymu władanego przez Nerona (jako się rzekło, wspaniale, z dezynwolturą granego przez Charlesa Laughtona, który sam, będąc wybitnym aktorem wiódł podwójne życie przykładowego męża i geja-sybaryty, przygotowują się w tym czasie również do grania roli Klaudiusza, w niezrealizowanej, niestety, brytyjskiej superprodukcji), genialnie konfrontowała ze światem chrześcijańskich wartości, reprezentowanym przez głównych protagonistów filmu – a więc nawracającego się rzymskiego patrycjusza i pięknej, niewinnej dziewczyny, która rozkochuje w sobie męczyznę miłością duchową i czystą. Znamienne jest zakończenie filmu. Bo oto zwieńczeniem wszystkich bestialsko-gładiatorskich uciech jest zbiorowe męczeństwo chrześcijan, pożeranych przez wygłodniałe lwy. Widzimy Marcję, która przygotowuje się do męczeńskiej śmierci u boku swych współbraci. I niespodziewanie, dołącza do niej Marcus, który postanawia, w imię miłości wyższej niż ludzka, oddać swe życie wraz ze swą ukochaną. Nieco wcześniej bohater odrzucił propozycję zakochanej w niej cesarzowej, która zamierzała uratować męczyznę, jeśli ten wyrzekł by się swej prawdziwej ukochanej i został kochankiem

wyuzdanej władczyni. W ostatniej scenie filmu Marica i Marcus wkraczają na krwawy i chwalebny kobierzec męczeństwa, a zamykające się za nimi odrzwia tworzą tytułowy znak krzyża.

Przeczytaj również: Ektoplazma w miejscu świętym, czyli Agatha Christie i gnoza epoki industrialnej

Już na pierwszy rzut oka widać, że *Znak krzyża* bardzo przypomina fabułę sienkiewiczowskiego *Quo vadis*, tyle tylko, że niektóre postacie zlepiono w jedną (Petroniusz i Marek Winnicjusz zamienieni w Marcusa Superbusa), a i zakończenie, choć zgodne z duchem Sienkiewiczowskiej powieści, radykalnie inne. Mamy więc do czynienia, ni mniej, ni więcej, z podróbką *Quo Vadis*, najpierw dokonaną przez amerykańskiego dramaturga, później z filmem, zrealizowanym na jej podstawie. Podróbką dodajmy jednak bardzo udaną, i – mimo ewidentnych zmian – przekazującą w zasadzie to, co najważniejsze w sienkiewiczowskim pierwowzorze – triumf chrześcijańskich wartości, których jądrem jest bezinteresowna miłość postawionych wobec życia podług ciała (jak ujął to trafnie św. Paweł). Do tego, zarówno Barrett, jak i De Mille – specjalista przecież od kina biblijno-religijnego (to on, jak głosi legenda miał wskazać na *Pismo Święte*, mówiąc, że z każdych 10 stron Biblii zrealizuje zajmujący film, w którym będzie seks, przemoc i odkupienie) – zawarli wszystkie tematyczno-wizualne atrakcje powieściowego arcydzieła, związane, rzecz jasna, z ukazaniem ostatnich dni rządów Nerona.

Z pewnością na przeszkodzie realizacji bezpośredniej adaptacji powieści Sienkiewicza, w przypadku przedsięwzięcia De Mille'a stały niejasne prawa autorskie (należące do europejskich firm produkcyjnych, odkupione przez Hollywood dopiero po wojnie, o czym za chwilę). Ale, paradoksalnie, to właśnie ten niepokorny i

kontrowersyjny film De Mille'a (zresztą kilkakrotnie przerabiany – zaraz po wojnie weszła jego nowa wersja ze współczesną ramą, ukazującą perypetie załogi amerykańskiego bombowca odbywającego misję nad Italią, w celu „powstrzymania nowego Nerona” – w domyśle Mussoliniego/Hitlera) jest być może najlepszą, filmową wersją Sienkiewiczowskiej powieści, za którą (jak chce potoczna informacja, bo w rzeczywistości Sienkiewicz dostał Nobla za całokształt swej twórczości) otrzymał najwyższy laur pisarski w świecie literatury.

Bezpośrednich adaptacji *Quo vadis*, jak chcą historycy kina, było siedem. Jeszcze za życia Sienkiewicza zrealizowano dwie – pierwszą, w 1901 r., wyreżyserował, we Francji, pionier kina realistycznego Ferdinand Zecca, stawiając przede wszystkim na wykreowanie na ekranie ożywionych ilustracji do książki Sienkiewicza (której zarys fabularny znali prawie wszyscy, zważywszy na ogromny sukces wydawniczy publikacji). Drugą, zrealizował w 1912 r., we Włoszech Enrico Guazzoni i była to już wystawna, pełnometrażowa produkcja, zrealizowana z udziałem setek statystów, nawet dziś robiąca wrażenie rozmachem i pietyzmem w oddaniu realiów Rzymu czasów Nerona. Co ciekawe, przy zdjęciach scen finałowych, brał udział polski reżyser Ryszard Ordyński – jeden z niewielu reżyserów filmowych, robiących karierę w Hollywood lat 20. i 30. Powodzenie filmu Guazzoniego, wyświetlanego na specjalnych pokazach nawet dla koronowanych głów, utorowało drogę do kolejnych, historycznych superprodukcji, realizowanych w Europie i USA, dziejących się w czasach rzymskich (z najsłynniejszym tego typu filmem – słynną *Cabirią*, z 1914 r, w reżyserii Giovanniego Pastrone). Właśnie obserwując wielkie, komercyjne i, w zasadzie również artystyczne powodzenie dzieła Guazzoniego, Sienkiewicz miał wyrazić w liście do jednego ze swych tłumaczy żal z faktu braku uregulowanych kwestii tantiemowych, które zapewne wpłynęłyby stymulująco na stan konta pisarza. Szczęśliwie, *Quo Vadis*

Guazzoniego przetrwało w pełnej wersji do dnia dzisiejszego i można nawet obejrzeć sobie to dzieło włoskiej kinematografii na Wikipedii. Co ciekawe, to właśnie ten film uruchomił we włoskim kinie pulpowym realizację całej serii filmów o prasłowiańskim mocarzu Ursusie, ratującym w finale książki i filmu przywiązaną do tura Ligię. Zwłaszcza po wojnie Ursus stał się ulubionym bohaterem przygodowych filmów, konkurując z innymi postaciami tego kina proto-fantasy: Maciste czy Herculesem (*Ursus*, 1922, reż. Pio Vanzi, *Ursus i Królowa Amazonek*, 1961, reż. Vittorio Sala).

Przeczytaj również: Morderstwo głodne realizmu – Raymond Chandler kontra Agatha Christie

Trzecią, przedwojenną wersją *Quo vadis*, była wersja zrealizowana wspólnymi siłami przez kinematografię włoską i niemiecką (zresztą Niemcy przygotowywali własną wersję powieści Sienkiewicza, której podjąć się miał, nie kto inny ale wielki, niemiecki reżyser Fritz Lang, twórca superprodukcji fantastycznych *Nibelungów* (1922) i *Metropolis* (1926), ale dojście do władzy NSDAP i przejęcie kontroli nad kinematografią niemiecką przez Goebbelsa skutecznie uniemożliwiło realizację projektu. Sfinalizowali go ostatecznie Włosi, z udziałem filmowców niemieckich, w tym wybitnego aktora Emila Janningsa, wyspecjalizowanego w graniu postaci wręcz symbolicznych (i symbolicznie złych – jak Mefistofeles w ekspresjonistycznej wersji Fausta, z 1926 r., w reżyserii Wilhelma Friedricha Murnaua). Wyreżyserowany w 1924 r. przez Gabrielle d'Annunzio film (w czołówce pojawia się również nazwisko amerykańskiego reżysera George'a Jacoby'ego, który był II reżyserem, przygotowującą wersję filmu, mającą być dystrybuowaną w USA) właściwie ogranicza się do ukazania na ekranie drugiej części, koncentrującej się na dramatycznych wydarzeniach w Circus Maximus. Mimo ciekawej roli Janningsa, który

próbował, wbrew swemu *emploi*, ale i potocznemu wyobrażeniu postaci Nerona, nadać swemu bohaterowi rysów tragicznych, film nie cieszył się wzięciem u publiczności, a i krytycy kręcili nosami. Do tego produkcji filmu d'Annunzio towarzyszyły dramatyczne wydarzenia: podczas kręcenie sceny pożerania chrześcijan przez dzikie zwierzęta, rozjuszona lwica pożarła aktora grającego Senekę. Zaś część nakręconego materiału została, na skutek pożaru zniszczona w laboratorium (stąd taki, a nie inny kształt całości, zamykającej się w niespełna dziewięćdziesięciu minutach filmowego seansu). Warto podkreślić, że ta trzecia wersja powieści Sienkiewicza, została wyprodukowana w wytwórni Ambrosio, należącej do włoskiego producenta i reżysera Arturo Ambrosio, który już w 1905 r., wyreżyserował krótki film *Neron i upadek Rzymu* – ukazujący sceny z życia Nerona, m.in. podpalenie Rzymu, czy zabójstwo władcy. Był to jeden z dziesiątków, jeśli nie setek filmów, które wykorzystując niesłychane powodzenie powieści Sienkiewicza, tworzyły ekranowe wizje wydarzeń opisanych na kartach *Quo Vadis*. Paradoksalnie, kariera Ambrosio rozpoczęła się na Neronie i skończyła się na filmowej wizji jego władania. Klapa filmu d'Annunzio spowodowała, że producent musiał zamknąć swój filmowy interes. Ale zanim się to stało, odsprzedał prawa do filmowej adaptacji powieści Sienkiewicza Amerykanom, a konkretnie szefom wytwórni MGM.

Pierwsze, hollywoodzkie *Quo Vadis* powstało w 1951, kręcone w rzymskim studiu Cinecittà. Pierwotnie film reżyserować miał John Huston, ale jego koncepcja filmu – realistycznego, z brutalnymi scenami cyrkowymi, z wyraźnymi paralelami między Rzymem czasów Nerona a faszystowską Europą nie spodobały się producentom i ostatecznie film popisał sprawdzony rzemieślnik, spec od wystawnych filmów kostiumowych, ale i kina obyczajowego Marvyn LeRoy. Otrzymaliśmy dość wierną adaptację prozy Sienkiewicza, stanowiącą

jednakowoż esencję epickiego Hollywood doby technicolorowego kina sandałowego, mającego z jednej strony konkurować z telewizją, z drugiej udowodnić światu trwałość amerykańskiego systemu studyjnego. W swej istocie dokonano amerykanizacji powieści Sienkiewicza, realizując film w duchu idei Hustona, ale na swój sposób wulgaryzując ją. Marek Winnicjusz w wykonaniu hollywoodzkiego amanta Roberta Taylora jako żywo przypomina amerykańskich GI Joes, wyzwalających Europę spod panowania totalitarnych satrapów, których ucieleśnia Neron – znów w prześwietnym wykonaniu młodego Petera Ustinova (Złoty Glob i nominacja do Oscara), który tutaj jest bardziej dzieckiem swoich czasów, niż szalonym satrapą, wsłuchanym w głos swojego szaleństwa. Chrześcijaństwo staje się w tym ujściu rodzajem pre-demokratycznych idei, głoszonych przez postępowców, mierzących się z siłami przemocy i obskurantyzmu. A jednak ta zamerykanizowana wersja powieści Sienkiewicza wciąż daje radę. Zwłaszcza, że zrealizowana jest z biglem, a i sceny akcji, jak te w Colosseum, wciąż tchną autentycznym rozmachem. Szkoda jednak, że LeRoy nie miał odwagi De Mille'a, który w swej wizji okrucieństw odbywających się na arenie ukazał... rodzinę rzymskich patrycjuszy (z dwojgiem dzieci) wchodzących do amfiteatru, tak jakby był to ówczesny mecz piłki nożnej (podkreślając potworną normalność tej nienormalnej sytuacji).

Również i w kraju twórcy *Quo Vadis* marzono o tym, by powstała rodzima wersja powieści. Nie kto inny, ale Jerzy Kawalerowicz – jeden z najwybitniejszych, polskich twórców filmowych, sprawdzonych przecież na polu realizacji mądrej epiki filmowej (*Faraon*, 1966) – przez wiele lat nosił się z zamiarem realizacji filmowej wersji powieści noblisty. Jego kontakty z kinem włoskim (zrealizował we Włoszech film *Maddalena*, w 1971) spowodowały, że z końcem lat 70., zrodziła się idea stworzenia filmowej superprodukcji, polsko-włosko-amerykańskiej (chęć sfinansowania realizacji zgłosili Amerykanie, z MGM), za którą –

jako współscenarzysta i reżyser – odpowiadałby właśnie Kawalerowicz. Powstał scenariusz i ruszyła przedprodukcja filmu, jednak na drodze do sfinalizowania całości stanął stan wojenny, wprowadzony w 1981 r. (Zresztą nie tylko przerwanie realizacji *Quo Vadis* było krzywdą wyrządzoną Kawalerowiczowi – skądinąd wiernemu wyznawcy komunistycznych idei – przez rząd Jaruzelskiego. Wiadomo, że wycofanie arcydziełnej *Austerii*, 1982, z oscarowego wyścigu przez władzę polskiej kinematografii, było „zasługą” przedstawicieli władzy ludowej).

Jaki byłby ten wczesny film Kawalerowicza według Sienkiewicza? Znając materialistyczny punkt widzenia reżysera, twórcy przecież kontrowersyjnej *Matki Joanny od Aniołów* (1961), w której przecież stawiany jest problem niewystarczalności *duchowej* miłości wobec *wszechmocnej* cielesności, czy też rzeczonyj *Maddaleny*, gdzie reżyser podejmuje, na bardziej liberalnym gruncie, kwestie wystawienia ludzkiej natury kapłana na ziemskie pokusy, *Quo vadis* byłby bardziej starciem idei, z których chrześcijaństwo (św. Piotr, Ligia) przeciwstawione byłoby – z jednej strony hedonizmowi, totalitaryzmowi, w myśl którego człowiek uzurpuje sobie, dzięki władzy, którą dzierży, prawo bycia bogiem (Neron), z drugiej jednak – humanizmowi wywiedzionemu z filozoficznego, logicznego, żeby nie powiedzieć, zdroworozsądkowego umiłowania ziemskiej egzystencji i jej piękna, a więc idei, którym wierny jest Petroniusz – właściwy bohater Sienkiewiczowskiej powieści, z którego samobójczą śmiercią odchodzi w przeszłość świat ziemskiej harmonii. Właśnie z punktu widzenia Petroniusza miała być opowiedziana cała historia i z jego śmiercią miał się kończyć film (a nie, jak w powieści, słynną sceną spotkania Świętego Piotra z Jezusem na Via Apia).

Przeczytaj również artykuły w numerze: **Sienkiewicz.** **Ojciec narodu [TPCT nr 33]**

Produkcja projektu Kawalerowicza została zawieszona, ale odżyła dzięki telewizji RAI, w połowie lat 80., kiedy reżyserii serialu na podstawie powieści Sienkiewicza podjął się Franco Rossi – słynny włoski reżyser, podobnie jak Kawalerowicz, lewicowiec, mający na swym koncie wiele słynnych filmów nurtu kina zaangażowanego ideowo (*Giovenezza, Giovenezza*, 1981), jak również udane, filmowe wersje Odysei i Eneidy, zrealizowane również w latach 70. To telewizyjne *Quo Vadis* jest jakby na przeciwległym biegunie do hollywoodzkiej superprodukcji. Przypomina solennie zrealizowany teatr telewizji, bez zbędnych filmowych fajerwerków. A jednak pomimo takiej, ascetycznej formy, film Rossiego przekonuje jako realistyczna opowieść z czasów rzymskich, w których idee reprezentowane są przez ludzi z krwi i kości. Nawet Neron, w doskonałej kreacji Klausa Marii Brandauera, nabiera cech nie tyle szaleńca, co przebiegłego władcy, widzącego w chrześcijaństwie (zresztą całkiem słusznie) przyczynę politycznego upadku porządku, którego jest strażnikiem. Produkcja kosztem widowiskowości (choć trzeba oddać twórcom serialu, że świetnie ukazali starcie Ursusa z turem, zdejmując Ligię z kłębu zwierzęcia – czego żaden z filmowców nie uczynił przedtem i potem) wyzyskuje całą głębię intelektualną *Quo Vadis*, udowadniając, że wbrew pozorom jest to przede wszystkim traktat o zderzeniu idei, które to zderzenie, bez mała, trwa do dziś. Poza wszystkim Max Von Sydow – aktor Bergmana – w roli Świętego Piotra wydawał się nie do pobicia, i dopiero nasz Franciszek Pieczka, jako Rybak Ludzi z Kawalerowiczowskiej wersji *Quo Vadis*, zrealizowanej w 2000 r., mógł stawić mu czoło.

W końcu przyszedł i czas na projekt Kawalerowicza, który ujrzał światło projektorów w 2000 r., będąc (po dziś dzień) najdroższą produkcją w historii polskiej kinematografii. Pamiętam, że jako doktorant filmoznawstwa i dziennikarz Radia Kielce odwiedziłem monumentalny plan filmu Kawalerowicza – ukazujący Rzym Nerona (plan, który, jak wiadomo spłonął w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach – sytuację całą wyśmiał, w swej Superprodukcji (2002), Juliusz Machulski, zaś wielu złośliwców sugerowało również, że lwią część budżetu poszła na... sfinansowanie kampanii wyborczej Aleksandra Kwaśniewskiego. Widziałem również sędziwego Kawalerowicza (nie dopuszczano do niego dziennikarzy), którego wzrok wskazywał raczej totalne zagubienie, niegdyś błyskotliwego filmowca, w otaczającej go rzeczywistości planu filmowego. A jednak, choć sam film krytykowano, zwłaszcza porównując go do wcześniejszych wizji twórcy Faraona, broni się on właśnie jako opowieść Petroniusza (znakomity w tej roli Bogusław Linda), obserwujący świat wartości, którym hołdował, i które uznawał za najdoskonalsze, tym jeszcze doskonalszym, bo podyktowanym już nie przez człowieka. Jeśli za zło odpowiemy dobrem, to czym odpowiemy za zło – pyta w jednej z kluczowych scen filmu Petroniusz, nie rozumiejąc do końca logiki Chrystusa, która przerasta tę, stworzoną jedynie przez starożytnych filozofów. Przyznam, że – mimo wszystkich wad – cenię sobie *Quo Vadis* Kawalerowicza, zwłaszcza, że prócz wersji kinowej i serialowej, istnieje jeszcze jedna wersja, zatytułowana *Neron – Tyran Rzymu*, trwająca około dwie godziny, będąca dynamicznym skrótem całości, z wyeksponowaną rolą Michała Bajora (być może, również najlepszy, filmowy Neron, w dotychczasowej historii filmowych *Quo Vadisów*) i właśnie Lindy jako Petroniusza, tworząc z

filmu Kawalerowicza przede wszystkim pojedynek tych dwóch postaci, z których ostatecznie, zwycięsko wychodzą pozostający przy życiu chrześcijanie.

Ciekawe, czy doczekamy się jeszcze kolejnych, filmowych wizji rzymskiej powieści Sienkiewicza. Ostatnią, animowaną komputerową wersję pt. *Quo Vadis. Miecz miłości*, w reżyserii Aniry Wojan i Toya Sukanana z 2024, pomińmy milczeniem. Chciało by się, by w dobie telewizji jakościowej ktoś porwał się na realizację mini-serii *Quo vadis*, w stylu *Rzymu* czy *Gry o tron*. Niestety, chrześcijaństwo, którego cichy triumf głosi powieść Sienkiewicza, chowa się do audiowizualnej krypty, i nawet Ridley Scott, będący wielkim fanem *Quo vadis*, z fascynacji którym wyrósł przecież *Gladiator* (2001), w ostatecznej wersji swego filmu ukrył scenę, w której Maximus (Russell Crowe) obserwuje męczeństwo chrześcijańskiej rodziny pożeranej przez lwy. Ale kto, wie, może nowy film Mela Gibsona o ponownym przyjsciu Chrystusa uruchomi lawinę widowiskowego kina chrześcijańskiego. A wtedy filmowcy przypomną sobie o gotowym scenariuszu na widowiskowy, chrześcijański hit – powieść polskiego noblisty, Henryka Sienkiewicza pt. *Quo vadis*.

Piotr Kletowski

Ilustracja: *Quo vadis*, Polska/USA 2001, reż. J. Kawalerowicz

Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień” [511]: Agatha Christie. Herbatka, trup i metafizyka [TPCT 511]