

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

KICZ W PRZEKŁADZIE INTERSEMIOTYCZNYM DZIEŁA LITERACKIEGO JAKO TROP AKSJOLOGII. O POCZTÓWKOWYCH PRZEDSTAWIENIACH JEDNEJ SCENY Z *QUO VADIS* H. SIENKIEWICZA

Kultura masowa, określona przez Macdonalda [1959: 12] jako „rakowata narośl na wyższej kulturze”, stworzyła właściwe sobie formy ekspresji. Wymienia się wśród nich radio, film, powieść detektywistyczną, science fiction, telewizję i komiks, posiadające walory artystyczne [Eco 1996: 398–400], ale często nasycone kiczem. Warto zastanowić się nad jego rolą w tych komunikatach, które stanowią nawiązanie do sztuki wysokiej, ale jednocześnie przynależą do innego systemu znaków. Transkrypcje¹ są zjawiskiem częstym, ale nas interesować będzie nie tyle stwierdzenie występowania w nich kiczu, ile przyjrzenie się mu jako tropowi zmian w kulturze, która stopniowo przekształcając się w masową, formuje nowe sposoby komunikacji, nową percepcję i nowego odbiorcę.

Za przykład tych zjawisk można uznać *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, które obrosło w liczne interpretacje i stało się przedmiotem zacieklej dyskusji [Sztachelska 2007: 26], ale nadal jest przedmiotem transkrypcji. Powieść noblisty kilkakrotnie filmowano², inspirowała twórców opery³, malarzy [Okoń 2002; 1992], przedstawiano ją w postaci żywych obrazów, jako wodewil i pantomimę [Świętosławska 1997: 20–40; Mazan 2007: 64–65, 68], niektóre sceny zamieszczano na pocztówkach [Surzyńska-Błaszak, Sokołowska-Hurnowicz 2001], a współcześnie przełożono na język komiksu [Górecka 2010: 131–144]. Uwagę skupimy na kiczu w przekładach intersemiotycznych, eksponujących rolę znaku ikonicznego

¹ Transkrypcje rozumiane są jako „przeniesienie z jednego systemu znaków w system znaków innych sztuk”. Zob. Głowiński 1998: 142.

² Autorami byli F. Zecca (1901, kilkuminutowy film), L. Nonguet (1902), A. Calmettes (1910), E. Guazzoni (1912), G. D'Annunzio i G. Jakoby (1925), M. LeRoy (1951), F. Rossi (1985) oraz J. Kawalerowicz (2001).

³ E. Młynarski – „Ligia” (1898 – nieukończona), J. Nougès, libretto H. Cain (1909). Powstał też dramat muzyczny (B. Matuszczak – 1993–1994).

– na pocztówkach powstałych na podstawie tej powieści i wybranych obszarach uobecniania się kiczu: preferencjach fabularnych (obraz Ligii, mit gladiatora-Słowianina), stanowiących świadectwa kultury (zwłaszcza aksjologii), w której przekłady te powstały i są tożsame zarazem z rodzajami kiczu [zob. Pietraszko 1992: 29–47].

Każda z przywołanych interpretacji akcentuje rolę dzieła w strukturze kultury, stosunek do systemu znaków oraz właściwy mu sposób uczestniczenia w komunikacji. Jeśli więc spojrzymy na kicz w transkrypcjach *Quo vadis* z przełomu XIX i XX w., to okażą się one cennym świadectwem zmian, jakim uległa kultura polska. Pocztówki łączone były z kulturą masową i wyrosły z tradycji wzrokocentryzmu [Welsch 2001: 59 i n.]. Od początku też stanowiły zjawisko budzące wątpliwości⁴ – służyły komunikacji, ale osłabiały jej intymność [Banaś 2005: 9–10]. Szybko jednak stały się popularne [Banaś 2008: 9–20]. Po 1870 roku zaczęto produkować karty ilustrowane, zróżnicowane pod względem rozmiaru, formy oraz kształtu [Banaś 2005: 14], zebrane w albumiki, wykorzystywano też różne techniki zdobienia [Banaś 2005: 20]. Niebawem rozwinął się filokartyzm [Szklarczuk-Mirecka 1992: 77–87], a zachwyty nad pocztówką manifestowano w wierszach (Baliński), komediach (Boilard) i żywych obrazach. Największy jej rozkwit przypada na lata 1890–1918. Jest to czas, w którym powstało *Quo vadis* Sienkiewicza (1895–1896) i święciło największe tryumfy. Dzieło noblisty, który zwyciężył w 1899 w konkursie na rodzimą nazwę karty pocztowej [Banaś 2005: 17; Baranowska 2003: 17–19], stało się przedmiotem inspiracji dla mistrzów pędzla, a przez nie bardzo popularną ilustracją pocztówek. Twórcy kartek zaczęli eksplorować sztukę wysoką⁵ i prezentować na nich malarstwo ilustrujące dzieła literackie, rysunki i obrazy autorstwa zarówno wybitnych twórców⁶, jak i mniej zdolnych [Banaś 2005: 372–437].

Quo vadis to powieść szczególnie „podatna” na transkrypcje ikonograficzne. Decydowała o tym niezwykle popularność dzieła oraz jego struktura narracyjna. Sienkiewicz pisał ją w odcinkach, co sprawiło, że jej konstrukcję wyróżnia epizodyczność („powieść w obrazach”) [Bujnicki 1991: 152–160]. Taka kompozycja ułatwiała malarzom i twórcom pocztówek dokonanie wyboru⁷. Tworzono serie

⁴ Chociaż pomysł karty pocztowej pojawił się w Niemczech w 1865 roku, to obawy przed uchyleniem tajemności przekazywanych wiadomości były na tyle silne, że funkcjonować ona zaczęła dopiero od 1868 w Austro-Węgrzech.

⁵ Pocztówka artystyczna powstała w 1892 w St. Gallen, a jej ojcem jest Emil Hansen (Nolde), w Polsce zaś pojawia się około roku 1900.

⁶ Crane, Cheret, Denis, Klinger, Thoma, Mucha, Kokoschka, Schiele.

⁷ Według Ingardena, w dziele literackim współwystępują warstwy oraz fazy-części, w malarskim zaś tylko warstwy. Transkrypcja więc jest możliwa pod warunkiem selekcji faz. Zob. Ingarden 1987: 7–19; Ingarden 1996: 18–31.

kart, a nawet albumy zawierające cykle ilustrujące dzieło literackie lub twórczość pisarza [Banaś 2005: 289; Tańczuk 2004: 171–174]. Tak też się stało z *Quo vadis*, które za sprawą A. Setkowicza, T. Korpala, J. Styki, P. Stachewicza, K. Gorskiego pojawiło się na polskich pocztówkach, oraz dzięki D. Mastroianniemu, O. Peterowski, F. Röslerowi, J. Aubertowi⁸ na Zachodzie.

W centrum uwagi postawimy kicz narodowy [zob. Banach 1968: 285–288] oraz erotyczny. Pierwszy z nich łączy się niekiedy z kiczem politycznym [Greenberg 1959: 129–130]. Wartościowa sztuka bywa inspirowana wielkimi religiami, ważnymi prądami ideowymi oraz polityką [Dorfles 1978b: 119], zła zaś bierze się z braku autentyczności [Dorfles 1978b: 121]. Badacze wskazują na społeczno-kulturową prawidłowość: niezadowoleniu narodu lub społeczeństwa towarzyszą próby schlebiana mu prostymi formami ekspresji [Greenberg 1978: 124]. Warto o tym pamiętać, ponieważ w *Quo vadis* tematyka narodowa jest przywołana w sposób dyskretny. Powieść, która miała prezentować konfrontację dwóch światów [Sienkiewicz 1996: 168], zawiera aluzje do historii Polski – kraju pod zaborami. Ligia i Ursus wywodzą się z narodu słowiańskiego i do jego apologety pisarz odwołuje się [Żabski 2002: XXIV–XXXIII]⁹. Noblista wykorzystał relację Tacyta i ją rozwinął – dodał takie wydarzenia, jak śmierć wodza Ligów i wzięcie zakładników (wśród nich Ligii) [Kolendo 2002: 117–129]. Wątek ten zainteresował malarzy oraz twórców pocztówek. Postać Ligii, łącząca wątek romansowy z religijnym, sąsiaduje z postacią Ursusa. Malarstwo ilustrujące, interpretujące w innym systemie znaków dzieło literackie, często przynależy do „sztuki szczęścia” [Moles, 1978: 35; Dorfles 1978b: 121], ale kicz narodowy cechuje się większym konserwatyżmem i konwencjonalnością niż pozostałe jego odmiany [Banach 1968: 286], ponieważ rodzi się z kultu tradycji i cechuje się tym, że jest skierowany przeciw komuś. Można zatem dopatrywać się w nim funkcji pragmatycznej, a komunikaty go ujawniające rozpatrywać w perspektywie retoryki.

W *Quo vadis* postać Ursusa zaprezentowana jest jako pełna sprzeczności – chrześcijanin, człowiek o nadludzkiej sile i dobroci. Sienkiewicz jego opisy rozsypuje w toku narracji, by trzykrotnie znacznie je poszerzyć, zdynamizować i udrmatyzować. Wszystkie te deskrypcje – gdy ocala Ligię podczas ucztę Nerona, niweczy porwanie i ocala w amfiteatrze – eksponują jego niezwykłą siłę, przywiązanie oraz wiarę. Ostatnia z przywołanych scen pojawiła się na pocztów-

⁸ Wylączęm Siemiradzkiego, ponieważ relacje pomiędzy jego dziełami a powieścią Sienkiewicza są nadal przedmiotem sporów, sam twórca nie potwierdzał, w przeciwieństwie do noblisty, takich związków. Zob. Okoń 2002: 176.

⁹ Sienkiewicz, odwołując się do *Annales* i *Germanii* Tacyta, sytuuje lud ten na północ od Sudetów i Karpat. Tacyt wspomina o walkach, jakie Ligowie (Lugowie) toczyli z Germanami. Z jego relacji wynika, że Ligowie są dla niego jednym z plemion germańskich, ale u Ptolemeusza są oni umieszczeni na mapie na obszarze Dolnego Śląska.

kach autorstwa Styki, Gorskiego, Stachiewicza, Röslera, Petera, Mastroianniego oraz Auberta. Sienkiewiczowski obraz sprzyjał takim transkrypcjom, ponieważ był malarski, a w swej stylistyce nawiązywał do sztuki akademickiej, w obrębie której tematyka historyczna uformowała odrębny gatunek. Cechowała go skłonność do idealizacji przeszłości, opisu dziejów w postaci cyklów, przedstawiania historii narodu i dwie tendencje: do ujęcia przeszłości w sposób obiektywny, co manifestowało się w stosowaniu aktualnych systemów aksjologicznych oraz do takiego prezentowania dziejów, by ich bieg przedstawić z perspektywy ówczesnej aksjologii [Poprzęcka 1977: 165]. Akademizm cenił także tematykę antyczną¹⁰, co pozostawiło ślady w malarstwie Zachodu¹¹.

Sienkiewicz korzystał z drugiego modelu przedstawiania historii, co wynikało z dążenia do prezentacji konfrontacji dwóch światów. Połączenie ważnych dla malarstwa akademickiego historycznych tematów – antyku i narodu – zaowocowało malarskimi interpretacjami. Polscy twórcy pocztówek sporadycznie ukazują Ursusa w innej scenie niż na arenie. W ich wizjach obraz ten niekiedy rozpadał się na dwie sceny: walki z turem i oswobodzenia Ligii przez Ursusa. Pierwsza z nich stanowi już w samej powieści nawiązanie do tradycji. Pisarz aktualizuje znany w kulturze polskiej XIX w. wizerunek gladiatora. Rodzimi artyści, przyglądając się w Rzymie rzeźbie *Konającego Gladiatora*, odczytywali ją jako tragedię zranionego silacza (Prus), czasem kojarzyli z Byronowskim Dakiem-Słowianinem (IV pieśń *Wędrowek Childe Harolda*) [Okoń 1992: 28–29]. Ukształtowany w romantyzmie pogląd, że Słowian cechują sprzeczności (sława – niewola, słabość – siła), przyczynił się do popularności tej postaci w literaturze¹². Stała się ona w sztuce polskiej XIX wieku alegorią teraźniejszości i projekcją przyszłości. Stąd też inaczej była prezentowana na kartkach rodzimych autorów, inaczej zaś na obcych. Styka, Gorski i Batowski akcentują nadludzką siłę Ursusa, a konkretyzacje te wyróżniają się dynamicznym przedstawieniem ciała. Olbrzym sytuowany jest zwykle na pierwszym planie, w tle zaś widzimy trybuny i imperatora (Styka, Batowski). O ile w dziele Styki kicz w ramach ukrytej tematyki narodowo-patriotycznej zaznacza się w kolorystyce (różowo-łososiowa arena, różowo-beżowe ciało Ursusa, czerwona tkanina na trybunie), o tyle u Batowskiego razi nie tylko

¹⁰ Należy jednak pamiętać, że akademizm, jak podkreśla Poprzęcka, nie naśladuje „bezwiednie” i wynika z osiemnastowiecznych koncepcji sztuki. Zob. Poprzęcka 1998: 217–219.

¹¹ W malarstwie niemieckim (nurt idealizujący-erudycyjny – Feuerbach, idealizująco-ekspresyjny – Böcklin), w angielskim (klasycyzująco-estetyzujący – Moor, Watts, Alma-Tadema), Leighton, we francuskim – de Chavannes, Lehmann, w polskim – Siemiradzki. Zob. Poprzęcka 1978: 171–178.

¹² M.in.: L. Sowiński, wiersz *Gladiator*, T. Lenartowicz, poemat *Gladiatorowie*. J. I. Kraszewski w powieści *Moskal* porównuje Naumowa do *Gladiatora na Kapitolu*.

typowa dla kiczu słodkiego [Moles 1978: 74] paleta barw (różne tony bieli, błękitu i czerwonych akcentów), ale też uproszczone sylwetki bohaterów. Uwzględnienie widowni nie jest przypadkowe, wszak z jednej strony jest ona obecna w powieści, ale w „wyciętym” z niej obrazie jej funkcja wykracza poza typową dla kiczu ilustracyjność – stanowi ważny dla odbiorcy trop. Jeśli kicz narodowy i patriotyczny są skierowane „przeciw” [Banach 1968: 286], to ten właśnie element pocztówkowego obrazu jest nacechowany perswazyjnie. Eksponuje bowiem istotną dla wszelkich komunikatów propagandowych opozycję my–oni lub jej wariant ja–oni. W przywołanych kartach kontradycja ta odgrywa w komunikacji z rodzimym odbiorcą rolę znaczącą szczególnie na poziomie metaforycznym. Ursus w przedstawieniach tych zwycięża w walce z ciemnością, ale sukces ten ma też wymiar etyczny – okazuje zarazem wierność tradycji narodowej oraz religii. Ten aspekt interpretacji powieściowego epizodu mocno zaznacza się w sposobie pocztówkowej prezentacji Ligii.

W polskich pocztówkowych transkrypcjach *Quo vadis* postać ta prezentowana była inaczej niż u obcych ilustratorów. Ciało, w powieści zachwycające i delikatne, subtelnie opisywane, dla rodzimych artystów nie jest drugorzędne, ale w zgodzie z pierwowzorem, nie eksponują go nadmiernie. Rodzi się więc pytanie, dlaczego tak się dzieje, skoro inne sceny powieści w pocztówkowych wersjach nabierają mocniejszego niż w literackiej wersji zabarwienia erotycznego? Po pierwsze, w ramach kiczu patriotycznego postać Ligii ulega sakralizacji: słowiańska królowna/córka wodza, chrześcijanka i niewolnica, w plastycznych interpretacjach pełni rolę symbolu ofiary chrześcijaństwa oraz implikuje martyrologię narodu. Pierwsze znaczenie jest sygnalizowane w utworze przez podobieństwo tej sceny do mitu o porwaniu Europy. W *Quo vadis* mowa jest też o „turze germańskim”, co trudno uznać za przypadek, ponieważ w tym samym czasie pisarz publicznie potępił w niemieckim piśmie „Gegenwart” antychrześcijańską wrogość wobec Polaków [Cetwiński 2002: 134–137]. Na pocztówkach Styki i Batowskiego ciało bohaterki nie jest eksponowane. Nie widzimy go w całości – ułożone jest tak, by zasugerować jedynie jego urodę – kształtność i delikatność cery¹³, ale szczegóły pominięto. Miłość i erotyzm to prawdziwa pożywka dla kiczu [Banach 1968: 191], której polscy autorzy w tym przypadku nie wykorzystali. Można bowiem przypuszczać, że twórcy ci poddali hiperbolizacji sugestie Sienkiewicza. Rola pisarza w ówczesnej kulturze polskiej, jego autorytet i popularność, mogły stanowić istotny kontekst do takich właśnie odczytań, a w konsekwencji – transkrypcji. W kulturze masowej kicz stanowi system komunikacji [Dorfles 1978a: 40]. W pocztówkach inspirowanych sceną z *Quo vadis* obecność kiczu patrio-

¹³ Sienkiewiczowi bliski był luminizm, który uobecnił się w kreacji Ligii. Obecność światła w powieściowym świecie miała, według Okonia, wpływ na ilustratorów powieści. Zob. Okoń 2002: 171–172, 183–187.

tyczno-narodowego świadczy o kulturze polskiej, która tej powieści wyznaczyła ważne miejsce oraz o stałej potrzebie sztuki podtrzymującej poczucie tożsamości narodowej. W ten sposób funkcje kartki pocztowej uległy multiplikacji, co również uznawane jest za jedną z cech przedmiotów kiczowych [Dorfles 1978a: 30]. Rezygnacja z eksponowania erotyzmu tym bardziej wskazuje na rolę powieści w kulturze, że w tym samym czasie, w którym powstały przywołane tu pocztówki, kicz erotyczny pojawiał się na kartach korespondencyjnych również na ziemiach polskich [Banach 2005: 159]. Nieobecność kiczu erotycznego na rodzimych pocztówkowych przedstawieniach sceny z cyrku Nerona zwraca uwagę, ponieważ mocno zaznacza się on w ilustracyjnych interpretacjach autorów obcych. Powieść była i tam bardzo popularna, ale jej odbiór nieco inny, co manifestuje się także w uobecnianiu się kiczu w jej transkrypcjach. Ilustratorami *Quo vadis* byli artyści znani w swej epoce: rzeźbiarze: D. Mastroianni, F. Giambaldi, malarze: T. Agujari, J. Aubert, G. G. Bruno, F. Rumpler, R. Ranft, O. Peter, F. Rösler, M. Lambert. W ich przedstawieniach zaznacza się wyraźniejsze prezentowanie Ligii niż w wersjach polskich twórców oraz inny sposób ujęcia. W malarstwie Zachodu częściej przedstawia się kobiety. Rodzima sztuka pod tym względem była bardziej powściągliwa, o czym świadczy tendencja do prezentowania tzw. Główek, które nie mogły gorszyć i nadawały się do ozdobienia salonu (m.in. autorstwa Stachiewicza i Axentowicza). Na Zachodzie postać kobieca pojawiała się w sztuce często, również i wtedy, gdy w drugiej połowie XIX w. coraz śmieiej do głosu dochodziła tematyka erotyczna, około 1900 roku przekształcona w narzędzie sprzeciwu wobec oficjalnej moralności oraz estetyce. W interesujących nas transkrypcjach Ligią nadal prezentowana jest w duchu martyrologii chrześcijańskiej, ale zyskuje nowy walor – zmysłowość. Jej ciało pokazywane już w całości, ułożone jest przeważnie tak, by podkreślić jego kształtność. Nagość, w chrześcijaństwie tabuizowana, na pocztówkach okazuje się ważna. Autorzy niekiedy tylko okrywają jego erogenne obszary tkaniną (Bruno, Rumpler), a odrzucając wizję Sienkiewicza, eksponują piersi. Na pocztówkowych interpretacjach kicz erotyczny koliduje z obecnym na kartach rodzimych autorów, kiczem narodowo-patriotycznym. Oba nawzajem się wykluczają, zwłaszcza że kicz narodowy często współwystępuje z religijnym [Banach 1968: 227].

Prezentowanie ciała Ligii jest uwarunkowane kulturową przynależnością twórcy. W wyobrażeniach artystów wywodzących się z krajów romańskich (Aubert, Mastroianni, Agujari, Giambaldi) bohaterka zachwyca ciałem wiotkim i smukłym. Inaczej wygląda na pocztówkach autorstwa twórców pochodzących z kultury germańskiej (Bruno, Peter, Rumpler) – wyraźnie traci delikatność. Kartki różni też stopień ornamentacji. W wyobraźni twórców niemieckiego kręgu kulturowego głowę i ciało Ligii zdobią wieniec oraz kwietny łańcuch, którym przywiązana jest do tura. Austriaccy malarze akademicy wizję wzbogacili o elementy nieobecne w powieści, za to pojawiające się w idealizowanych malarskich wizjach antyku, znanych z dzieł Alma-Tademy, Gérôme'a, Couture'a, Siemiradz-

kiego, typowe dla kiczu mieszczańskiego. Kwietny wieniec i girlanda opasująca ciało Ligii to przejawy dążenia do zrównoważenia estetyki sceny. Przerazający widok broczącego krwią tura otrzymuje w ten sposób przeciwwagę w postaci detalu, mieszczącego się w obrębie kiczu „słodkiego”.

Kicz w transkrypcjach dzieła literackiego przybiera niekiedy bardziej skondensowaną postać. Zdarzało się bowiem, że artysta dokonywał kontaminacji różnych rodzajów tej kategorii estetycznej, co w konsekwencji doprowadzało do rozluźnienia relacji pomiędzy interpretacją ikonograficzną a literackim pierwowzorem. Przykładem takiego zjawiska jest pocztówka autorstwa znanego pejzażyisty C. Castelliego. Ilustrator dokonał zaskakującej interpretacji sceny powieściowej. Po pierwsze – dokonał znaczącej zmiany, którą uznać możemy z perspektywy retoryki za parafrazę komiczną i trawestację właściwą [Ziomek 1980: 364–368]. Patetyczny, wysoki styl pierwowzoru zastąpił stylem niskim. Odrzucenie zasady *decorum* sprawiło, że odczytanie to nabiera innej wymowy, co potęguje kontaminacja kilku odmian kiczu. Artysta podjął ryzyko modernizacji, które, jako przeciwieństwo stylizacji, w sztuce nie jest pożądane – zawsze bowiem narusza oryginał [Głowiński 2000: 68–70]. Castelli unowocześnił wygląd bohaterów, ale też zmienił ich wiek – przedstawieni są jako dzieci. Artysta infantyлізуje Ligię i Ursusa, opisywanego przez Sienkiewicza jako olbrzyma o nadludzkiej sile, który na pocztówce wyobrażony jest jako chłopiec o ciemnych włosach, a strój Marka Winicjusza uznać można za syntezę ówczesnego wyobrażenia munduru. Taka metamorfoza bohaterów *Quo vadis* to przykład kiczu obecnego w kulturze europejskiej na początku wieku. Zaznaczał się on szczególnie w ilustracjach pocztówkowych, na których dzieci pojawiały się na kartach świątecznych, pronatalistycznych lub wskazujących popularne profesje [Baranowska 2003: 95–110]. Występowały też kartki, na których dziecko pełni funkcje kryptoerotyczne [Baranowska 2003: 99]. Na pocztówce Castelliego sugerowany erotyzm wzięty zostaje w cudzysłów – ciało jest przysłonięte, a Ligia przestraszona. Infantylizacja w połączeniu z modernizacją tworzą całość wybitnie kiczową. Dla kogo zatem przeznaczona była ta pocztówka? Castelli stworzył ją dla dorosłych, którzy czytali powieść. Wprawdzie do ikonografii włączył informacje metatekstualne (nazwisko autora i tytuł), ale uśmiech, jaki kartka miała wywołać, wymagał jednak znajomości utworu. Pocztówka ta, estetycznie rażąca uproszczeniem i barwami, jest jednak ciekawym świadectwem kultury początku XX wieku. Dzieło francuskiego malarza poświadcza popularność *Quo vadis*, ale również fakt, że tylko w rodzimej kulturze traktowano je z powagą. Dla obcych twórców, wolnych od skojarzeń historycznych, była to barwna historia, implikująca niekiedy pokusę, by jej patetyczny ton nieco osłabić. Kicz zatem pełni rolę pomostu pomiędzy kulturą wysoką i niską, ponieważ implikowany śmiech, zgodnie z jego funkcją w kulturze – przybliża.

Obecność kiczu w pocztówkowych ilustracjach bywa nie tylko świadectwem preferencji estetycznych w kulturze, ale również czytelniczych – nawiązuje się bowiem do utworów popularnych. Zdarzają się też kartki stanowiące apo-

teozę twórcy. Pod koniec XIX w. popularnością cieszyły się pocztówki prezentujące znane postaci: władców, polityków, artystów i wynalazców [Banaś 2005: 288–304; Wyganowska, Chrościcki 2011: 25–32]. Często w albumach zbieraczy umieszczano je na początku, co umożliwiała odtworzenie zhierarchizowanej wizji świata posiadacza [Tańczuk 2004: 166–171; Banaś 2005: 288]¹⁴. Pocztówki takie były wydawane przez rodzime oficyny, a wśród nich pojawiały się wersje prześycone kiczem¹⁵. Kartka autorstwa Setkowicza (1904 r.) stanowi kontradycję dla wizji Castelliego. Polski malarz stworzył obraz pełen powagi i patosu. Pocztówka ta bywa określana jako *Apoteoza Henryka Sienkiewicza*, chociaż taki tytuł na niej nie widnieje¹⁶. Kicz zaznacza się tutaj w kilku płaszczyznach. Setkowicz łączy konwencję portretu (XIX w.) z kompozycyjnie niespójnymi grupami postaci z Sienkiewiczowskich powieści. Zestawienie bohaterów *Krzyżaków*, *Ogniem i mieczem* oraz *Quo vadis* mieści się w obrębie kiczu narodowo-patriotycznego i miało implikować powagę¹⁷. Włączenie do obrazu postaci noblisty na tle wyimaginowanej przestrzeni chmur do chaotycznej kompozycji, zamiast podkreślać rolę pisarza oraz polskiego narodu i oręża, budzi zdumienie. Kicz zwraca uwagę intensywnością. Mamy bowiem do czynienia z połączeniem trzech transkrypcji, ale eksponowana jest scena uwolnienia Ligii, zatem niewykluczone, że to *Quo vadis* mieściło się najwyżej w hierarchii estetycznej autora lub też w jego przekonaniu, powieść ta najbliższa była czytelnikom. Aksjologiczny wymiar kiczu w tej kartce potwierdza cytat z powieści zamieszczony obok ilustracji – poświadcza on także, że autor przekonany jest o powszechnej znajomości twórczości pisarza.

Kicz w pocztówkowych transkrypcjach *Quo vadis* to przykład interpretacji, zawsze pozostającej w związku z kulturą i czasem, w którym jest dokonywana. Przywołane kartki potwierdzają tezę Eco, dla którego kicz, między innymi, wywołuje emocje [Eco 2010: 114–119]. Ich charakter jest jednak uwarunkowany kulturowo¹⁸ – polskim twórcom bliskie było dążenie do ewokowania powagi, patriotyzmu i wzruszenia. Przez artystów wywodzących się spoza rodzimej kultury ta sama scena była inaczej odczytywana i wywoływała inne emocje – trwogę, zachwyt, czasem uśmiech (Castelli).

¹⁴ W piśmie „Listek” zachęcano, by tego typu kartki wykorzystywać w celach poznawczych i propagować tę odmianę filokartyzmu wśród młodzieży. Zob. Banaś 2005: 289.

¹⁵ Należy przypomnieć, że kicz, jak podkreśla Gadamer, nie zmienia człowieka, lecz „go gnuśnie potwierdza”. Zob. Gadamer 1993: 69–70.

¹⁶ Czyniono tak *per analogiam* do późniejszych dzieł autora, np. *Apoteozy Grottgera*. Banaś 2005: 291.

¹⁷ Wśród klas pocztówek patriotycznych wymienia się także portretowo-biograficzne. Zob. Ledóchowski 1992: 165.

¹⁸ Emocje są, zdaniem Carrolla, ważnym elementem komunikacji w sztuce masowej. Zob. Carroll 2011: 243 i n.



Ilustr. 1. Jan Styka „Quo vadis” – Ursus terrasant l' Aurochs. Kamp des Ursus mit dem Stier. Урсусъ опрокидываетъ буйвола. Printed in Paris, L. Lapina et C., 9 x 14 cm
Ze zbiorów Museum Tomatorum

Źródło: <http://myvimu.com/museum/13024610>



Ilustr. 2. Sygn. Giambaldi. „Quo vadis” – „Le cirque”. 1003 BHK, Paris , 9 x 14 cm
Ze zbiorów Museum Tomatorum

Źródło: <http://myvimu.com/museum/13024610>



Ilustr. 3. Clément Castelli. E. Sienkiewicz, „Quo Vadis”. Kartka wysłana na Węgrzech w roku 1912, 9 x 14 cm. Ze zbiorów Museum Tomatorum

Źródło: <http://myvimu.com/museum/13024610>



Ilustr. 4. Antoni Setkowicz. Sygn. A. Setkowicz 912, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, ser. 95, nr 5. Made in Galicia (Austria), 9 x 14 cm. Data korespondencji: 16.01.1917, Polska. Ze zbiorów Museum Tomatorum

Źródło: <http://myvimu.com/museum/13024610>

Przekłady intersemiotyczne, zwłaszcza nasycone kiczem, dobrze lokowały się w kulturze masowej. Polscy ilustratorzy nie traktowali krytycznie tej kategorii estetycznej i wykorzystali z utworu to, co mogło służyć rodzimej kulturze. Artyści obcy zaś ze struktury powieści wyświetlali komponenty bliskie tej estetyce. Współcześnie *Quo vadis* bardziej funkcjonuje w transkrypcjach niż w literackiej postaci. Kolejne wersje filmowych adaptacji, komiksy (także te wzorowane na filmie: N. Rodondo, 1953) stanowią ważny trop przemian kulturowych, potwierdzających trwałość wzrokocentryzmu.

Kicz w pocztówkowych interpretacjach ewokuje pytanie, dlaczego nie pojawiły się transkrypcje oryginalne. Można dostrzec dialektykę kiczu i awangardy [Dorfles 1978a: 44–45] – kicz naśladuje proces sztuki, awangarda zaś jej skutki [Greenberg 1978: 122]. Czy wobec tego, powieść Sienkiewicza, wzbudzająca nie tylko zachwyt, nie stanowi klucza do tej odpowiedzi? Epos chrześcijański i melodramat podniosły i sentymentalny, skonstruowany w zgodzie z tradycją malarstwa akademickiego, mógł sprzyjać powstawaniu takich odczytań. Ciągłe jednak utrzymuje się w kulturze polskiej swoisty mit powieści. Niewykluczone, że jego potwierdzeniem jest nieobecność jej kempowych wersji. Kemp, ceniąc sztuczność i stylizację, biorąc wszystko w cudzysłów, jest metajęzykiem kultury opartym na dystansie [Sontag 2012: 369, 371, 375], detronizującym powagę [Sontag 2012: 386]. Z tej perspektywy obecność kiczu i nieobecność kampu w transkrypcjach potwierdzają zakorzenienie utworu w rodzimej kulturze.

Bibliografia

- Banach A. [1968], *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Banaś P. [2005], *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Baranowska A. [2003], *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, „Twój Styl”, Warszawa.
- Beylin M. [1975], *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*, PIW, Warszawa.
- Broch H. [1998], *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa.
- Bujnicki T. [1991], „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość, recepcja*, Ludorowski L. (red.), Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Carroll N. [2011], *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Cetwiński M. [2002], *Quo vadis a staropolskie herbarze*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, Axer J. (red.), OBTA UW, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa.
- Dorfles G. [1978a], *Le kitsch*, [w:] tenże, *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, tłum. P. Alexandre, Press Universitaires de France, Bruxelles.
- Dorfles G. [1978b], *La politique*, [w:] tenże, *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, tłum. P. Alexandre, Press Universitaires de France, Bruxelles.

- Eco U. [1996], *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eco U. [2010], *Apokaliptycy i niedostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, WAB, Warszawa.
- Gadamer H.-G. [1993], *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzymieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Głowiński M. [2000], *O stylizacji*, [w:] tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków.
- Głowiński M. [1998], *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Nycz R. (red.), Universitas, Kraków.
- Górecka E. [2010], *Noblista w kulturze masowej. O Quo vadis? w komiksie*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*, Taborska K., Kuska W. (red.), Wydawnictwo PWSZ w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów Wielkopolski.
- Greenberg C. [1978], *Avant-garde et kitsch*, [w:] Dorfles G., *Le kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, tłum. P. Alexandre, Press Universitaires de France, Bruxelles.
- Hopfinger M. [1997], *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, [w:] tenże, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wyd. Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Ingarden R. [1987], *Dwuwymiarowa budowa dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 1, Markiewicz H. (wyb.), Ossolineum, Wrocław.
- Ingarden R. [1966], *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa.
- Kolendo J. [2002], *Ligowie/Lugowie w „Quo vadis” Sienkiewicza. Dokumentacja źródłowa oraz intuicja badawcza pisarza*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, Axer J. (red.), OBTA UW, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa.
- Ledóchowski S. [1992], *Wstęp do systematyki pocztówki patriotycznej i jej ideowych uwarunkowań*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, Banaś P. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Macdonald D. [1959], *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, Miłosz Cz. (przeł. i oprac.), Instytut Literacki, Paryż.
- Mazan B. [2007], *Sienkiewicz oglądany. Film i inne przeróbki*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa – z kim i przeciw komu?*, Bujnicki T., Axer J. (red.), Wydawnictwo DIG, Warszawa.
- Moles A. [1978], *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczyńska, E. Wende, wstęp A. Osęka, PIW, Warszawa.
- Okoń W. [1992], *Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku*, [w:] tenże, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Okoń W. [2002], *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, Axer J. (red.), OBTA UW, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa.
- Pietraszko S. [1992], *Przekazy i wartości*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, Banaś P. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Poprzęcka M. [1978], *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Poprzęcka M. [1998], *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Sienkiewicz H. [1996], *Listy*, t. II, cz. 3, Bokszczyński M. (red.), PIW, Warszawa.

- Sontag S. [2012], *Zapiski o kampie*, tłum. D. Żukowski, [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków.
- Surzyńska-Błaszak A., Sokołowska-Hurnowicz B. [2001], *„Quo vadis” na pocztówkach*, Poznań.
- Szkarczuk-Mirecka J. [1992], *Dzieje ruchu filokartystów w Polsce*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, Banaś P. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Sztachelska J. [2007], *Dwie legendy Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, Stępnik K., Bujnicki T. (red.), Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Świątosławska T. [1997], *Habend sua libelli... Legenda genezy, formy adaptacyjne*, [w:] *„Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Tańczuk R. [2004], *Świat zwaloryzowany w kolekcji*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, Banaś P. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego – Wydawnictwo „Korporacja Polonia”, Wrocław.
- Welsch W. [2001], *Na drodze do kultury słyszenia*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, Wilk E. (red.), Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wyganowska W., Chrościcki J. A. [2001], *Piękne i sławne aktorki na pocztówkach*, [w:] *Nie tylko o pocztówkach. Szkice dedykowane Profesorowi Pawłowi Banasiowi*, Bednarek S., Jackowski J. (red.), Korporacja Polonia, Warszawa–Wrocław.
- Ziomek J. [1980], *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *tenże, Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa.
- Żabski T. [2002], *Wstęp*, [w:] *Sienkiewicz H., Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Ossolineum, Wrocław.