

NOBLISTA W KULTURZE MASOWEJ
O QUO VADIS? W KOMIKSIE

Quo vadis? Henryka Sienkiewicza należy do tych dzieł literackich, które od momentu powstania wzbudzały silne emocje i skrajne oceny. Choć dla większości odbiorców było ono źródłem zachwytu¹, zdania krytyków były podzielone². Powieści, która przyniosła pisarzowi nagrodę Nobla, zarzucano niedociągnięcia artystyczne, a samemu twórcy krzewienie wątpliwych wzorców moralnych. Nawiązania do wcześniej powstałych dzieł uznano za zbyt oczywiste³, kreacje niektórych bohaterów za schematyczne⁴, a wyobrażenie Rzymu, barwne i bogate w szczegóły, za gloryfikację pogaństwa i dekadencji⁵. Niezależnie jednak od wagi i zasadności zarzutów⁶, powieść zyskała licznych i wiernych czytelników, a jej popularność można uznać za rekordową⁷. O niezwyklej sławie utworu świadczą także fakt, że doczekała się ona wielu transkrypcji⁸. Dzieło Sienkiewicza kilkakrotnie filmowano⁹, przekształcano

- 1 J.J. Krzyżanowski, *Światowa sława Sienkiewicza*, [w:] *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 130 i dalsze.
- 2 J.J. Sztachelska, *Dwie legendy Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, pod red. K. Stępnika, T. Bujnickiego, Lublin 2007, s. 26.
- 3 Bujnicki mówi o „bluszczowatości” Sienkiewicza. T. Bujnicki, *Bestseller – arcydzieło - kicz? – „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydziała literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywydy, t. 3, Rzeszów 1990, s. 186.
- 4 Dotyczyło to zwłaszcza postaci Ligii i Marka Winicjusza.
- 5 I. Matuszewski określał, że w *Quo vadis?* „Świat chrześcijański wygląda szaro, płasko i bezdusznie”. Później zaś Konrad Górski konstatawał: „Sienkiewicz oficjalnie trzyma z św. Pawłem, ale uczuciowo bliższy jest mu Petroniusz”. Warto zaznaczyć, że do krytyków powieści należeli Stanisław Brzozowski, Alphonse Daudet, André Gide, Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz. I. Matuszewski, *Swoi i obcy*, Warszawa 1898, s. 175; K. Górski, *Henryk Sienkiewicz*, „Tygodnik Powszechny” 1946 nr 19.
- 6 Niektóre z nich zawierają jednocześnie pochwały. Miłosz pisze: „Ach, Sienkiewicz jest świetny, wyborny, pyszny, znakomity! Tak, wszystko to ma, prócz wielkości. Tej wielkości, którą poznaje się np. po scenach w obozie jeńców u Tolstoja. Niechby wielkość była koślawa, wykręcona, skażona, nie pyszna i zamaszysta, bo zaiste nie mierzy się jej perfekcją. Ale niechby była”. Cz. Miłosz, *Sienkiewicz, Homer, Gnębion Puczynmorda*, [w:] *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 89.
- 7 Powieść doczekała się licznych wydań i ponad dwustu tłumaczeń. We Francji do października 1901 r. było ich 340. Zob. M. Kosko, *Un “best-seller” 1900. Quo vadis?*, Paris 1960, s. 22 i dalsze.
- 8 Zagadnienie to obszernie omawia Bogdan Mazan. Badacz pokazuje nie tylko transkrypcje powieści Sienkiewicza, ale też wykorzystywanie ich w reklamie. *Quo vadis* we Włoszech rozdawano w ekskluzywnych hotelach. Popularność powieści sprawiła, że zaczęto wykorzystywać ją do reklamowania kapeluszy, krawatów, ciastek i cukierków, a koniom wyścigowym nadawać imiona Winicjusz, Petroniusz, Ligia. Jak podaje uczony, w 1902 roku pocztówki (termin *nota bene* Sienkiewicza, który za wymyślenie go wygrał konkurs na nazwę karty pocztowej), przemianowano na quovadistki. Por. B. Mazan, *Sienkiewicz oglądany. Film i inne przeróbki*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa – z kim i przeciw komu?*, pod red. T. Bujnickiego i J. Axera, Warszawa 2007, s. 64-65, 68. Zob. też A. Surzyńska-Błaszak, B. Sokołowska-Hurnowicz, „*Quo vadis*” na pocztówkach, Poznań 2001.
- 9 Pierwszej ekranizacji powieści dokonał Enrico Guazzoni (1912) jeszcze w dobie kina niemego, później Gabriellino D’Annunzio i Georg Jakoby (1925), Mervyn LeRoy (1951), Franco Rossi (1985) oraz Jerzy Kawalerowicz (2001). Warto jednak pamiętać, że już w 1901 roku Ferdynand Zecca nakręcił kilkuminutowy film, a w Lucien Nonguet „Męczeństwo chrześcijan”. Temat Sienkiewiczowskiej powieści zainspirował również André Calmettes’a (1910).

Włączenie powieści Sienkiewicza do kultury masowej, jak już wspominałam, odbywało się od momentu jej powstania, ale pojawienie się wersji komiksowej niewątpliwie proces ten zwieńczyło³³. Warto zatem przyrzeć się tej transkrypcji uważnie. Przedmiotem badań będzie „*Quo vadis*”. *Komiks na motywach powieści Sienkiewicza*, wydany w Kielcach (brw)³⁴.

Już sam tytuł skłania do kilku refleksji. Po pierwsze, twórcy komiksu mocno podkreślają w nim fakt, że nie jest to adaptacja. Formuła „na motywach” zdaje się rozwiązywać nie tylko kwestię praw autorskich³⁵, z którymi Sienkiewicz borykał się już po pierwszych jej przekładach (za publikację niektórych nie otrzymywał tantiem), ale przede wszystkim dokonane zmiany – liczne, świadczące o wymogach kultury masowej. Metatekstualność tytułu odnosi się również do graficznej informacji o strukturze całości. Rzymska cyfra I umieszczona w prawym dole okładki wskazuje na jej podział na części, co potwierdzono na ostatniej stronie okładki, uwagą o rychłym pojawieniu się części drugiej. Rozbudowany tytuł pełni funkcję identyfikującą i jest wydrukowany na tle obrazka. Takie rozwiązanie, należące do typowych dla komiksu³⁶, służy sygnalizowaniu eksponowanych wątków. Widzimy bowiem na okładce, przez badaczy komiksu zaliczanej już do struktury komunikatu³⁷, scenę z uczty w pałacu Nerona eksponującą na pierwszym planie postać Ligii i Winicjusza, w drugim natomiast charakterystyczne dla obyczajowości epoki rozrywki – zapasy, płasy oraz muzykantki. Obraz implikuje zatem przede wszystkim romansowy wątek fabuły, cieszący się szczególną popularnością w kulturze masowej. Na jego rolę w powieści Sienkiewicza zwracano uwagę – wystarczy wspomnieć koncepcję Mieczysława Jankowiaka, głoszącego, że *Quo vadis?* jest melodramatem tryumfu³⁸. O ile tytuł podkreśla charakter relacji pomiędzy komiksem a pierwowzorem literackim, o tyle jego ilustracja – fabułę. Niezależnie od tego, czy będziemy mówić o romansowej³⁹ czy też melodramatycznej⁴⁰ fabule komiksu, ilustracja zdobiąca stronę tytułową stanowi jej ważny sygnał. Oba bowiem gatunki są mocno związane z kulturą popularną, stanowiąc odpowiedź na potrzeby przeciętnego czytelnika, poszukującego w sztuce przede wszystkim rozrywki i emocji. Romans bowiem, obok kryminału, należy do gatunków zakorzenionych w literaturze popularnej⁴¹ – preferowanych przede wszystkim przez kobiety. Jak pisze Anna Martuszevska, powołując się na Tanię Modleski, badaczkę przyglądającą się literaturze z perspektywy krytyki feministycznej, „romanse najpełniej wyrażają rzeczywiste kobiece lęki i nadzieje”⁴².

33 Nie wyklucza to wszakże możliwości innych transkrypcji.

34 „*Quo vadis*”. *Komiks na motywach powieści Sienkiewicza*, scenariusz J. Mirka, storyboard i opracowanie komputerowe G. M. Majcher, J. Rzodeczko, Kolporess S. A., Kielce.

35 Komiksy dość często nie są autoryzowane, lecz publikowane pod pseudonimami. Zob. R.K. Przybylski, op. cit., s. 233-234.

36 Zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 135.

37 Ibidem s. 157.

38 M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis?”* [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 199, s. 138.

39 O schematach fabularnych romansu pisze Anna Martuszevska. Zob. A. Martuszevska, *Schematy fabularne*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 13-79.

40 Pojęcia „melodramatyczność” używam w znaczeniu szerokim, jako kategorię estetyczną. Można ją wówczas odnieść do utworu epickiego. Jak wskazują Bogdan Pięczka i Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz, wyróżnia się następujące składniki konstrukcji utworu: fabułę, na którą składają się zdarzenia incydentalne i rewelacyjne, bohater prezentowany w skrajnych sytuacjach egzystencjalnych, motywacja psychologiczna charakteryzująca się jednostronnością i powierzchownością, emocje manifestujące się w wielu obszarach świat przedstawionego, kontrast dobra i zła, odbiorca implikowany, oczekujący silnych emocji. Zob. *Słownik kultury literatury popularnej*, op. cit., s. 373-374. Współcześnie pojęcie to odnosi się, według Lidii Łapaczyńskiej, do „quasi-gatunkowej charakterystyki powieści, sztuk teatralnych i filmów o sentymentalno-łzawych treściach, w których najróżniejszą rolę odgrywają wątki »trudnej« miłości”. Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 408.

41 Zob. A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 15.

42 Por. A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse...*, op.cit., s. 7.

Sama szata graficzna strony tytułowej skłania zatem do pytania o implikowanego czytelnika. Dwight Macdonald, pisząc o kulturze masowej, określił ją jako obszar homogenizacji, prowadzącej do niszczenia wartości⁴³. Proces ten manifestuje się w komunikacji, warunkującej reguły kodowania. Odbiorca masowy, jak zaznacza Edgar Morin, również mu podlega. Uczony zauważa bowiem, że „Homogenizacja dąży do tego, aby najbardziej różnorodne treści były łatwe i miło przyswajalne dla owego idealnego przeciętnego odbiorcy”⁴⁴. Warto też pamiętać, że jednym ze znaków tego procesu jest zacieranie się granicy wieku⁴⁵. W przypadku komiksowej wersji *Quo vadis?* problem ramy tekstu⁴⁶ także skłania do refleksji nad implikowanym odbiorcą. Jeśli bowiem uznaje się, że okładka jest znakiem ikonicznym tytułu, jak proponuje Jerzy Szyłak⁴⁷, to komiks „na motywach” byłby romansem, zaś wirtualnym odbiorcą – kobieta, co nie pokrywa się do końca z fabułą, w której pojawia się również wątek historyczny i przygodowy⁴⁸. Dodatkową komplikację stanowi winieta – zawiera bowiem ilustrację prezentującą postać św. Pawła i pierwszych chrześcijan, zatem akcentuje wątek najważniejszy dla autora powieści. W przywołanym komiksie mamy zatem do czynienia z dwoma ramami, które zawierają różne informacje o tekście. Z perspektywy powieści Sienkiewicza jej metatekstualna zawartość nie koliduje – w *Quo vadis?* oba wątki pozostają przecież w ścisłym związku, ale dla czytelnika nieznanego utworu, nie jest to oczywiste. Taka konstrukcja początku odsłania niekonsekwencję autorów. Z jednej strony zdają się bowiem kierować komiks do odbiorcy o określonych potrzebach (emocje) i kompetencjach (znajomość literatury nie jest konieczna), z drugiej natomiast dążą do wierności z pierwowzorem literackim. Najlepszym dowodem krzyżowania się tych sprzeczności jest zestawienie początków komiksu (cz. I) z jego końcem (cz. II), przedstawiającym samobójstwo Nerona, potem zaś kapliczkę „*Quo vadis?*” i dodatek w postaci słownika objaśniającego potencjalnie niezrozumiałe słowa – między innymi: Babilon, Ares, Jazon, Zeus!

Już sam fakt, że mamy do czynienia z komunikatem wykorzystującym w pierwszej kolejności obraz, w drugiej dopiero słowo, narzuca ograniczenia. Dzieło literackie bowiem jest, według Romana Ingardena, schematem o tektonicznej konstrukcji. Wielowarstwowość stanowiąca konsekwencję specyfiki języka współwystępuje z następującymi po sobie warstwami. Dwa wymiary dzieła są nierozdzielne i muszą ujawnić się w każdej konkretyzacji, rozumianej jako aktualizowanie schematu w procesie odbioru. W koncepcji filozofa każde dzieło sztuki istnieje właśnie w konkretyzacji różniącej się nieco od schematu, ponieważ zawarte w nim miejsca niedookreślone, są uzupełniane przez odbiorców różniących się od siebie nie tylko oczekiwaniami wobec dzieła, ale i kompetencjami⁴⁹. Każda zatem lektura, w tym również przekład intersemiotyczny, wykazuje pewne odchylenia, które nie mogą jednak kolidować ze

43 D. Macdonald, op.cit., s. 19.

44 E. Morin, *Masowy odbiorca*, przeł. A. Frybesowa, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej*, red. nauk. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 574.

45 Macdonald zauważa, że wśród amerykańskich czytelników komiksów sporą część stanowią żołnierze i marynarze, ale cyfry potwierdzające wysoką sprzedaż tych książek wskazują nie tylko na dzieci i młodzież, ale też dorosłych. Autor podaje, że miesięcznie sprzedawano się w roku 1953 około czterdziestu milionów egzemplarzy. Por. D. Macdonald, op. cit., s. 25.

46 Warto przypomnieć, że rama początku i końca, zdaniem Łotmana, wykazuje związek z modelem kultury, w obrębie którego powstaje tekst. Zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 303.

47 J. Szyłak, *Poetyka komiksu*, op.cit., s. 157.

48 Ciekawym zjawiskiem w kulturze polskiej jest fakt mocnych związków komiksu z kulturą dziecięcą, począwszy od XIX. Zob. A. Rusek, *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*, Warszawa 2001, s. 26.

49 R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Seria I, Wrocław 1987, s. 42.

schematem. Jeśli więc odniesiemy powyższe ustalenia Ingardena do komiksu, to można zauważyć odmienną strukturę jego schematu. Bardzo mocno zaznacza się w nim następstwo faz – części, przybierające graficzną postać klatek, kojarzących się z zapisem na taśmie filmowej, słabiej natomiast warstwowość, implikowaną drugorzędną rolą słowa. Już samo zestawienie tych podstawowych właściwości schematów obu komunikatów wskazuje na nieuchronność uproszczeń, wynikających przede wszystkim z odmienności znaków.

Nie mniej ważnym ich źródłem jest genologia. Powieść Sienkiewicza jest wielowątkowa i łączy elementy poetyki powieści realistycznej oraz epepei, autor zaś określał ją jako „epos chrześcijański”. W wersji komiksowej, niezależnie od tego, czy będzie miała ona, czy też raczej wykorzysta motywy powieści, jej pierwotna struktura musi ulec przekształceniu. Konieczność ta bierze postać adaptacji się z przede wszystkim z odmienności systemu semiotycznego. Trudno bowiem za pomocą znaków ikonicznych, skąpo uzupełnionych słowem, oddać złożoną akcję utworu. O ile Sienkiewicz z niezwykłą zręcznością wątek romansowy splótł z wątkami historycznymi (schyłkiem cesarstwa rzymskiego i początkami chrześcijaństwa), o tyle w przywołanym tu komiksie dominuje ten pierwszy. Podobnie jak autor *Quo vadis?*, również jego autorzy wyznaczają mu rolę początku, ale w dalszych partiach utworu zdaje się on dominować. Przewaga tego właśnie wątku manifestuje się przede wszystkim w liczbie klatek odnoszących się do niego. Nie chodzi przy tym tylko o fakt, że w komiksie nie można oddać dynamiki niektórych scen inaczej niż przez rozpisanie ich na kilka klatek, ale też przez częstsze i obfitsze uzupełnienia ich tekstem⁵⁰. Przykładem pierwszego przypadku są sceny uczty w pałacu Nerona, podczas której nachalne zaloty Winicjusza przerywa Ursus. Zostają one uchwycone w kilku ujęciach. Widzimy zatem bogaty w szczegóły obraz prezentujący pałacową salę oraz zgromadzonych biesiadników, w tym Ligię i Winicjusza, uzupełniony przywołaniem jego słów (*notabene* nieco zmienionych w stosunku do tekstu Sienkiewicza). Dalej widzimy pozbawione słownego komentarza zbliżenie wizerunku Nerona i Poppei, a następnie trzy klatki ilustrujące zaloty młodzieńca, aż po scenę wkroczenia Ursusa. Niewątpliwie autorzy komiksu skorzystali skrzętnie z właściwości dzieła Sienkiewicza – nie bez powodu Tadeusz Bujnicki określił *Quo vadis?* jako „powieść w obrazach”⁵¹. Pisarz stworzył dzieło, jak sam pisał, jako połączenie scen, co ułatwia zarówno tworzenie adaptacji filmowych, operowych oraz komiksu i dzieł malarskich.

Przewaga wątku miłosnego w przywołanym komiksie ujawnia się również w sposobie posługiwania się słowem. Choć zawsze w komiksie jest ono drugorzędne, to w scenach bezpośrednio związanych z wątkiem pierwszych chrześcijan autorzy wyjątkowo oszczędnie się nim posługują. Słowo w komiksie uzupełnia obraz. Zdaniem Ryszarda K. Przybylskiego, występując w dialogach, odnosi się ono do okoliczności przedmiotowych rozmowy, w mniejszym zaś stopniu do jej kontekstu psychologicznego⁵². W komiksowym *Quo vadis?* już scena porwania Ligii, rozpisana na dwie klatki, zawiera tylko jedno słowo („Teraz!”). Takie rozwiązanie zaskakuje z kilku powodów. Przesunięcie jej w toku narracji (w powieści pojawia się póź-

50 Warto pamiętać, że w początkowej fazie formowania się komiksu „klatki” nie zawsze funkcjonowały, a tekst nie zawsze pełnił rolę drugorzędną. Dobrym tego przykładem są wspomniane wcześniej *Dzieje Świętej Rusi* Dorégo. Już strona tytułowa pozbawiona jest ścisłego graficznego rozdziału sekwencji. Zdarza się, że cała stronnica stanowi jedną sekwencję po części tylko uzupełnioną graficznie, czasem zaś mamy ilustrację zajmującą 1/3 strony, resztę stanowi tekst. Zob. E. Doré, *Dzieje Świętej Rusi malownicze, dramatyczne i karykaturalne, na podstawie tekstów kronikarzy i historyków Nestora, Sylwestra, Karamzina, Segura i etc.*, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2004, s. 7, 83.

51 List do J. Janczewskiej z 22 listopada 1895 r. H. Sienkiewicz, *Listy, ze zbiorów J. Krzyżanowskiego*, opracowała i dopełniła M. Bokszczanin, t. II, cz. 3, Warszawa 1996, s.168.; T. Bujnicki, „*Quo vadis? –Sienkiewiczowska...*”, op. cit., s. 152-160.

52 R.K. Przybylski, op. cit., s. 241.

niej) tłumaczy dążenie do utrzymania napięcia, ważnego dla odbiorcy – w kulturze masowej wszystko ulega intensyfikacji i uproszczeniu⁵³. Tu jednak niezwykle dynamiczna scena zostaje skrócona, a istotne w jej powieściowej kreacji dźwięki – implikowane i zwerbalizowane, początkowo ciche, później głośniejsze – pominięte. Autorzy wyraźnie stroną foniczną, trudną do oddania w komiksie, ograniczają do minimum, eksponując natomiast grozę wydarzeń za pomocą kontrastu światła i ciemności. Takie rozwiązanie wskazuje na ważną rolę napięcia, nawet sensacyjności fabuły, co koresponduje z kulturą masową i oczekiwaniami czytelników. Tak więc ważny element kreacji świata przedstawionego w powieści, jakim była audiosfera stolicy cesarstwa, w wersji komiksowej ulega ograniczeniu do minimum. Takie uproszczenie jest po części koniecznością – trudno, jak wiadomo, za pomocą znaków ikonicznych oddać wrażenia słuchowe, a rozwiązania, jakie ukształtowały się w tej formie komunikacji dla oddania dźwięków nieartykułowanych zawsze będą uproszczeniami⁵⁴.

Ze względu na kompetencje odbiorców przekształceniom ulega również język. Autor komiksu dostosowuje go do oczekiwań współczesnego czytelnika, zatem dokonuje modernizacji. O ile stylizacja nie narusza oryginału, o tyle jej odwrotność – modernizacja – jak podkreśla Michał Głowiński, polega na tym, że „wypowiedź z minionej epoki modeluje się w ten sposób, by odpowiadała wymaganiom stylu współczesnego, czyli usiłuje się zredukować do minimum lub wręcz przezwyciężyć jej historyczność”⁵⁵. Stylizacja i modernizacja rządzą się tymi samymi prawami⁵⁶, ale modernizacja bezpośrednio odwołuje się do wypowiedzi, do stylu – wtórnie. Język powieści Sienkiewicza został poddany takim właśnie działaniom. Autor tzw. scenariusza dokonuje zmian, które odzwierciedlają specyfikę współczesnego języka. Nie chodzi przy tym tylko o skróty, konieczne ze względu na dominację sfery ikonicznej i dialogu, ale przede wszystkim o przesunięcia w obrębie stylu. Po zestawieniu zawartości tzw. „dymków” z tekstem powieści, różnice stają się wyraźne i odsłaniają mechanizm ich powstawania. Przytoczmy zatem przykłady:

Scena przybycia Winicjusza do Petroniusza (część I):

a/ w powieści:

Petroniusz znów przymknął oczy i wydał rozkaz, by przeniesiono go do tepidarium, gdy wtem spoza kotary wychylił się „nomeclator”, oznajmiając, że młody Markus Winicjusz, przybyły z Azji Mniejszej, przyszedł go odwiedzić. Petroniusz kazał wpuścić gościa do tepidarium, dokąd sam się udał⁵⁷. [...]

Pozdrowienie Petroniuszowi – rzekł młody człowiek, wchodząc sprężystym krokiem do tepidarium – nich wszyscy bogowie darzą cię pomyślnością, a zwłaszcza Asklepios i Kipyryda, albowiem pod ich podwójną opieką nic złego spotkać cię nie może.

- Witaj w Rzymie, i niech ci odpoczynek będzie słodki po wojnie – odrzekł Petroniusz, wyciągając rękę spomiędzy fałd miękkiej karbassowej tkaniny, w którą był obwinięty. – Co słyhać w Armenii, i czy, bawiąc w Azji, nie zawadziłeś o Bitynię? (s. 6-7) [...]

53 Jak zauważyła Inga Iwasiów, „Tempo współcześnie kojarzy nam się przede wszystkim ze zmianami pojmowanymi w kategoriach dynamiki informacji. Tak było zresztą od zawsze, tylko sama dynamika rozmaicie się kształtowała [...] Podstawowym dylematem dzisiejszej literatury jest nieogarnialne (a więc chaotyczne z punktu widzenia próbującego je przyswajać podmiotu) tempo przepływu danych, skorelowane z poczuciem apriorycznej względności”. I. Iwasiów, *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1996, s. 156.

54 O problemie tym pisze Jerzy Szyłak. Por. J. Szyłak, *Poetyka komiksu*, op. cit., s. 123-132.

55 Michał Głowiński, pisząc o modernizacji, z obszaru swych rozważań wyklucza przeniesienia komunikatów z jednego systemu znaków do drugiego. M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. V, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 68.

56 *Ibidem*, s. 70.

57 H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 6. Dalej cytuję według tego wydania, numer strony podaję bezpośrednio przy przywołanym fragmencie powieści.

Nie dosięgły mnie strzały Partów, ale trafił mnie grot Amora... najniespodziewaniej, o kilka stadiów od bram miasta. - Na białe kolana Charytek! Opowiesz mi o tym w wolnym czasie - rzekł Petroniusz.

- Właśnie przyszedłem zasięgnąć twojej rady - odpowiedział Markus. (s. 10)

b/ w komiksie:

Niewolnik: Panie: Przybył Marek Winicjusz.

Petroniusz: Wprowadź go do tepidarium.

Petroniusz: Witaj w Rzymie! Jesteś pewnie zmęczony. Wykąpiesz się?

Winicjusz: Dziękuję Petroniuszu, ale przyszedłem po radę, a nie odpoczywać⁵⁸.

I przykład drugi, zaczerpnięty z drugiej części komiksu:

Scena, której Winicjusz uprzedza Piotra o konieczności ucieczki:

a/ w powieści

- Panie - rzekł mu Winicjusz - niech jutro świtaniem Nazariusz wyprowadzi cię z miasta ku Góróm Albańskim. [...]

Inni słuchali go z radością i nastawiali na Apostoła, mówiąc:

- Chroń się, pasterzu nasz, albowiem nie ostać ci się w Rzymie. Przechowaj żywą prawdę, aby nie zginęła wraz z nami i tobą, Wysłuchaj nas, którzy błagamy cię jak ojca. [...]

- Dzieci moje! Któż wie, kiedy mu Pan kres żywota nazaczy? (s. 659)

[...]

Wreszcie i Linus pochylił się przed nim swą umęczoną głowę.

- Panie - mówił - tobie Zbawiciel kazał paść owce swoje, ale nie już tu ich lub jutro ich nie będzie, więc idź tam, gdzie je odnaleźć jeszcze możesz. Oto żywie jeszcze słowo Boże i w Jeruzalem, i w Antiochii, i w Efezie, i w innych miastach. Co wskórasz zostawszy w Rzymie? Gdy legniesz, powiększysz tylko triumf Bestii. (s. 661) [...] Tyś jest opoką, na której zbudowany jest Kościół Boży. Daj nam umrzeć, ale nie pozwól na zwycięstwo Antychrysta nad Namiestnikiem Bożym i nie wracaj tu, póki Pan nie skruszy tego, który wytoczył krew niewinną.

- Patrz na łzy nasze! - powtarzali obecni.

Łzy spływały i po twarzy Piotra. Po chwili jednak podniósł się i wyciągając nad klęczącymi dłońmi rzekł:

- Niech Imię Pańskie będzie uwielbione i niech się tanie wola Jego! (s. 662)

b/ w komiksie:

Winicjusz: Szkoda czasu na dyskusje. Pretorianie zaraz tu będą, uciekajcie!

Ursus: Uciekaj Piotrze! Zrób to dla nas, w imię Chrystusa, uciekaj. Nazariusz pójdzie z tobą. (II, s. 38)

Zestawienie fragmentów *Quo vadis?* z tekstem komiksu uzmysławia specyfikę tej formy komunikacji i kulturę, w której ona funkcjonuje. Usunięte z komiksu partie zawierają szczególne ważne dla kreowanej wizji świata. Historia i obyczaje stanowią dla utworu istotny kontekst, który w wersji ikonicznej zostaje znacząco uproszczony. Pominięte fragmenty decydują o plastyczności obrazu, a zawarte informacje o wierzeniach, strojach i przestrzeni nie pełnią jedynie roli tła, lecz współtworzą obraz rzeczywistości, której poszczególne elementy są na-

58 Cytowany komiks opublikowany został bez numeracji stron. Ze względu na potrzebę lokalizowania przywołanych fragmentów posługuję się własną numeracją, dla każdego tomu odrębną, rozpoczynającą się od pierwszej strony po karcie tytułowej po ostatnią. Numer strony podaję bezpośrednio przy cytowanym fragmencie. „*Quo vadis?*”. *Komiks na motywach powieści Sienkiewicza*, op. cit., I, s. 1-2.

cechowane aksjologicznie⁵⁹. Konfrontacja komiksu z powieścią wskazuje, że w dla odbiorcy funkcjonującego w kulturze masowej potencjalnie niezrozumiale mogą być te ustępy tekstu Sienkiewicza, w których używa on określeń odnoszących się do obyczajów rzymskich (np. nomenclator, Asklepios, Kipyryda, karbassowa tkanina, Charyty). Jak niewiele spośród terminów odnoszących się do kultury antycznej zawartych w *Quo vadis?* występuje w komisie, świadczy wspomniany już wcześniej uzupełniający go słownik⁶⁰.

Uwagę zwraca jednak także tendencja do kontaminacji skrótu i modernizacji stylu. O ile Sienkiewicz za pomocą stylizacji sygnalizuje specyfikę kultury rzymskiej i formującej się tradycji chrześcijańskiej, o tyle twórcy komiksowej wersji wyraźnie obierają kierunek odwrotny. Punktem odniesienia dla ich działań jest współczesny język potoczny i reguły komunikacji nieartystycznej, co mocno zaznacza się w poniższych fragmentach:

a) powieść:

Witaj w Rzymie, i niech ci odpoczynek będzie słodki po wojnie
Właśnie przyszedłem zasięgnąć twej rady – odpowiedział Markus. (s. 7)

b) komiks:

Witaj w Rzymie! Jesteś pewnie zmęczony. Wykąpiesz się?
Dzięki Petroniuszu, ale przyszedłem po radę, a nie odpoczywać. (I, s. 2)

Jak widać, autorzy wersji współczesnej transkrypcji pragną opowieść włączyć do innego obiegu kultury poprzez dostosowanie języka do kompetencji nowych odbiorców, dla których ekonomizacja i potoczność są podstawowymi cechami komunikacji. Ten sam zabieg stosowany jest również do stylizacji na język chrześcijan. Przywołany wcześniej fragment *Quo vadis?* zawierający scenę przekonywania Piotra do ucieczki, w konfrontacji z komiksem okazuje się nie tylko bogatszy w szczegóły, ale też ciekawszy pod względem językowym. Pisarz bowiem w niektórych fragmentach wzorcem stylistycznym czyni język biblijny⁶¹ i łączy go z archaizacją oraz współczesnym sobie językiem literackim⁶². Twórcy komiksu natomiast ślady tych misternych i efektownych zabiegów Sienkiewicza świadomie zacierają, co najlepiej ilustrują słowa „komikсового” Winicjusza zachęcającego Apostoła do opuszczenia Rzymu: „Szkoda czasu na dyskusje. Pretorianie zaraz tu będą, uciekajcie!”. Można zatem dostrzec zakłócenie, stosowanej w powieści, zasady decorum – mówiąc o sprawach podniosłych w komiksie stosuje się styl niski⁶³.

59 Bogdan Walczak podkreśla, że Sienkiewicz, pisząc *Quo vadis*, posługiwał się onomastyką antyczną (nazwami geograficznymi, imionami), używał zlatynizowanych hellenizmów oraz latynizmów niezasymilowanych, archaizacji. Zob. B. Walczak, *Uwagi o języku „Quo vadis?”*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość...*, op.cit., s. 179-191.

60 Zawiera objaśnienia następujących słów: Achai, Akcjum, arbiter elegantiae, Ares, Atlas, Babilon, Benewent, błogosławie miastu i światu, Brytowie, centurion, Cumae, cynik, eureka, gladiator, gdzie idziesz?, Homer, Jazon, Jezus Chrystus, Jowisz, kolumbarium, Ligowie, lektyka, macte, Mars, Neron, Ostia, Ostrianium, ogród Hesperyd, panem et circenses, Partowie, peplum, prefekt, pretorianie, Priam, sestercja, stoik, tepidarium, Tesyestes, trybun, Ulisses, Wenus, Wergiliusz, Westa, więzienie mameryńskie, więzienie eskwilińskie, Zatybrze, Zeus.

61 Teresa Świątosławska zauważa, że stylizacja biblijna implikuje wzniosłość i polega na „przejmowaniu i twórczym opracowaniu metafor, alegorii, porównań, a także zastosowaniu biblijnej formy językowej, zwłaszcza w zakresie składni”. T. Świątosławska, op.cit., s. 173.

62 Por. B. Walczak, op.cit., s. 186.

63 Warto zaznaczyć, że takie działania mogą prowadzić do pojawiania się efektów sprzecznych z zamierzeniami autora pierwowzoru. Odrzucenie zasady decorum, warunkującej w retoryce perswazyjność komunikatu, prowadzi, jak zauważa Jerzy Ziomek, do parodii, zawsze odnoszącej się do wzorca wysokiego. Według badacza, obniżenie stylu w stosunku do materii sytuacji komunikat w obrębie parafraz komicznych. Parodie uznaje on za parafrazę komiczną wzorca literackiego, trawestację zaś za posłużenie się znanym wzorcem (niekoniecznie poważnym) do żartu na temat pozaliteracki. Zob. J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 366-368, 374.

Różnic pomiędzy obiema wersjami *Quo vadis?* jest znacznie więcej. Warto jednak wspomnieć o konkretyzacji w komiksie. Według Ingardena, aktywna lektura polegająca na aktualizacji schematu (uzupełnieniu miejsc niedookreślonych), warunkuje istnienie dzieła literackiego. W przypadku dzieła literackiego istotną rolę w konkretyzacji odgrywają obrazy o charakterze wyobrażeniowym, w komiksie zaś ulegają one przekształceniu. Za pomocą znaków ikonicznych zostają przeobrażone w obrazy postrzeżeniowe. Tak więc to, co w powieści zasiedla naszą wyobraźnię, w komiksie stanowiącym transkrypcję dzieła literackiego jest przedstawione i to jako cudze wyobrażenie. Relacje pomiędzy komunikatami dodatkowo komplikuje fakt, że w obrębie komiksu ukształtowały się specyficzne sposoby formowania obrazu⁶⁴. „Komiks, posługując się przedstawieniami wizualnymi, musi podlegać ogólnym prawidłom, które rządzą przedstawieniami oglądowymi, i radzić sobie z problemami, jakie posługiwanie się nimi stwarza” – pisze Jerzy Szyłak⁶⁵. W przypadku przywołanego komiksu konkretyzacja bazuje na schemacie Sienkiewicza, ale respektuje również poetykę tego medium oraz preferencje estetyczne kultury masowej.

Obraz antycznego Rzymu wykreowany przez Sienkiewicza charakteryzuje się polisensorycznością, której w komiksie nie można oddać. Bogactwo sensualnych szczegółów⁶⁶ zostaje ograniczone do wrażeń wzrokowych i ekwiwalencji ikonicznej doznań słuchowych. Różnorodność barw pojawiająca się w powieści nie zostaje zachowana. Ulegają one intensyfikacji lub zmianie. Autorzy komiksu zdają się preferować barwy intensywne, często jaskrawe, zestawione kontrastowo, co koliduje z powieścią. Sienkiewicz wprawdzie nie stroni od wyrazistych barw, jak purpura czy błękit, ale równoważy je barwami złożonymi, które najczęściej wprowadza w obrazach akcentujących impresjonistyczną percepcję przestrzeni. W komiksie zaś, ze względu na jego specyfikę i kult dynamiki, dominują kolory intensywne. Tak więc scena, w której Eunice pozostaje w unctorium i całuje posąg przedstawiający Petroniusza, jest zawarta w komiksie, ale stanowi konkretyzację tylko częściowo respektującą schemat. W powieści czytamy:

W unctorium pozostała tylko Eunice. Czas jakiś nasłuchiwała oddalających się w kierunku laconicum głosów i śmiechów, wreszcie, uniósłszy wykładany bursztynem i kością słoniową stołek, na którym przed chwilką siedział Petroniusz, przysunęła ostrożnie do jego posągu.

Unctorium pełne było słonecznego światła i kolorów, bijących od tęczyowych marmurów, którymi wyłożone były ściany.

Eunice wstąpiła na stołek – i, znalazłszy się na wysokości posągu, nagle zarzuciła mu ramiona na szyję, po czym odrzuciwszy w tył swe złote włosy i tuląc różowe ciało do białego marmuru, poczęła przyciskać w uniesieniu usta do zimnych warg Petroniusza. (s. 25)

W komiksie zaś autorzy kreują obraz nasycony głęboką czerwienią ścian, czernią skontrastowaną z bielą (geometryczny wzór zdobiący podłogę), wielobarwnością fresku. Sama zaś Eunice wyobrażona jest jako brunetka o śniadej cerze. Uproszczenia są jednak w komiksie nieuchronne. Nie bez powodu Jerzy Szyłak zaznacza, że komiks „oferuje swym czytelnikom świat przestyliżowany i zdeformowany”⁶⁷, ponieważ miał ujawniać ukryte znaczenia, zwracać uwagę na zdarzenia i ułatwiać odbiorcy odczytanie⁶⁸. Refleksja ta jednak skłania do zastanowienia się nad zasadnością konkretyzacji w omawianym komiksie. Inaczej bowiem

64 Zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu*, op. cit., s. 14; K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, op. cit., s. 81-98.

65 J. Szyłak, *Poetyka komiksu*, op. cit., s. 38.

66 E. Górecka, *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza*, Toruń 2008, s. 112-140.

67 J. Szyłak, *Poetyka...*, op. cit., s. 42.

68 Badacz zaznacza, że komiks jest komunikatem zawierającym wskazówki interpretacyjne. Zob. ibidem, s. 53.

funkcjonuje ona w przypadku, gdy jest on tworzony na motywach innego dzieła. Zmiany dokonane we wspomnianej scenie można uznać nie tylko za charakterystyczne dla komiksu w ogóle, ale również za odpowiedź na potrzeby współczesników kultury masowej. Prostota, lapidarność i wyrazistość, graniczące z kiczem, zdają się być dominantą tych oczekiwań.

W komiksowej konkretyzacji ujawniają się także inne odchylenia od pierwowzoru. Polegają one na przekształceniu fabuły przez jej uzupełnienie. Kadr ilustrujący pisanie przez Winicjusza listu do arbitra elegantiarum (II, s. 42) przedstawia również Ligię z małym chłopcem, a zatem autorzy przedstawiają kontynuację fabuły, sugerując narodziny potomka. Takie rozwiązanie wskazuje na konieczność zakończenia opowieści *happy endem* we wszystkich płaszczyznach utworu⁶⁹, a finał wątku romansowego mieści się w formule „i żyli długo i szczęśliwie”, co stanowi świadectwo bajkowej interpretacji⁷⁰.

Warto też zwrócić uwagę na przedstawienie nagiego ciała w komiksie. W *Quo vadis?* wspomina się o nim wielokrotnie, co wiąże się z jego rolą w kulturze starożytnego Rzymu. Pisarz nie eksponuje go, by powieść uczynić atrakcyjniejszą dla odbiorcy, a jego obecność nie łączy się tylko z erotyzmem. Ciało jest w *Quo vadis?* nacechowane aksjologiczne, a stosunek do niego różni reprezentantów ginącego świata od chrześcijan. Jak zauważa Richard Sennet, dla Rzymian ciało stanowiło punkt odniesienia dla przemijania, dla chrześcijan zaś znakiem przeobrażenia⁷¹.

W obrazach pogańskich Rzymian w *Quo vadis?* Sienkiewicz akcentuje artycyjalistyczny stosunek do własnego ciała, którego urodę chciano zachować wbrew działaniu czasu i uprzedmiotowienie innych – niewolnice czy Ursus są już tylko ciałem⁷². W komiksie ważną dla antyku rolę ciała trudno oddać, ale, co ciekawe, jego uobecnianie się wykazuje związek z implikowanym odbiorcą. Nagość nie tylko nie dominuje, ale niekiedy bywa dyskretnie przedstawiana – w scenach swobodnych obyczajowo uczt pokazywanych jest zwykle w tle, ledwie zarysowana. Nawet opis Ligii przygotowywanej przez Akte do uczt, w powieści plastyczny i delikatny, w komisie podlega zaskakującemu przekształceniu. Sienkiewicz pisze:

„Obnażywszy Ligię, na widok jej kształtów zarazem wiotkich i pełnych, utworzonych jakby z perłowej masy i róży, nie mogła wstrzymać okrzyku podziwienia i odstąpiwszy kilka kroków, patrzyła zachwytem na tę niezrównaną, wiosenną postać” (s. 82). Twórcy komiksu zaś przedstawiają nagą Ligię stojącą tyłem do patrzącego, sygnalizując jedynie sylwetkę i bujność jasnych włosów. Powściągliwość w prezentowaniu ciała we wspomnianych obrazach koliduje z jego rolą w kulturze współczesnej. Ciało, zwłaszcza kobiet, jest, jak notuje Jerzy Szyłak, „szczególnie eksponowane i wielorako wykorzystywane”⁷³ w prasie, reklamie, magazynach mody, filmach komiksach. Pojawieniu się w komiksach okresu powojennego okrucieństwa,

69 Warto przytoczyć tu słowa Anny Martuszeńskiej, która zauważa, że „Prawdopodobnie rzeczywiście w literaturze popularnej i filmie przeważają pod względem ilościowym schematy kończące się optymistycznie – dobieciem do portu małżeńskiego, zwycięstwem Dobra nad Złem, Sprawiedliwości nad Krzywdą i Zbrodnią. A. Martuszeńska, „Ta trzecia”..., op.cit., s. 168.

70 Anna Martuszeńska wywodzi romans z mitu i baśni. Zaznacza, że w twórczości pisarzy XIX wieku wątki miłosne w literaturze wysokoartystycznej są prezentowane na tle panoramy społecznej, „a protagoniści są uwikłani w problemy innej niż erotyczna natury”. Zob. A. Martuszeńska, J. Pyszny, *Romanse...*, op.cit., s. 14.

71 Zauważa on: „Rzym trwał na przekór upływowi czasu w ludzkim ciele, czasu domierzanego wzrostem i rozkładem, planami udaremnionymi albo zapomnianymi, wspomnieniem twarzy zatartym przez wiek lub rozpacz. [...] Chrześcijanin natomiast, zgodnie ze swoją wiarą, kładł nacisk na szczególne doświadczanie czasu w ciele – ciele przeobrażonym wraz z biegiem lat. Ufał, że dzięki nowej religii uniknie chaotycznych zmysłowych pragnień, zarzuci brzemień cielesności, dążąc do zjednoczenia z wyższą, niematerialną Władzą”. R. Sennet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 76.

72 Na widok urodziwych niewolnic Petroniusza Winicjusz stwierdza: „Piękniejszych ciał nawet miedzianobrody nie posiada”. H. Sienkiewicz, *Quo vadis...*, op.cit., s. 17.

73 J. Szyłak, *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2002, s. 12.

przemocy i seksu towarzyszyło eksponowanie nagości⁷⁴. Fakt, że w przywołanym tu dziele dzieje się inaczej wskazuje, że nie jest ono skierowane do dorosłych, lecz młodzieży. Jednak i w tej kwestii autorzy komiksu nie są konsekwentni, skoro w scenie uczyty Tygellina pojawiają się nagie kobiety w wyuzdanych pozach, co pozostaje w zgodzie z dziełem Sienkiewicza, ale implikuje już innego odbiorcę.

„*Quo vadis*”. *Komiks na motywach powieści Sienkiewicza* jest świadectwem przemian kulturowych. O ile samo pojawienie się tej formy komunikacji przypadło na moment, w którym werbocentryzm był już wyparty przez wzrokocentryzm, o tyle przywołane przeze mnie dzieło zrodziło się w dobie kultury multimedialnej. Jest ono świadectwem zjawisk zachodzących w kulturze. Najważniejszą jest, jako to określa Maryla Hopfinger, „zmierzch paradygmatu sztuki”⁷⁵ oraz ekspansja komunikacji społecznej – różniące się od niej egalitarnością, funkcjonowaniem w codzienności, zaspokajaniem oczekiwań społecznych, multiplikacją komunikatów. Oba obszary jednak wzajemnie się inspirują⁷⁶. Nieustanne przekraczanie granic – dokumentu i fikcji, ciągłości fabularnej i urywkowości, słowa i obrazu, jest zjawiskiem powszechnym⁷⁷. Nietrudno zauważyć, że przywołany przez mnie komiks jest przykładem większości z nich. Nie zmienia to wszakże faktu, że istnienie takiej transkrypcji może budzić ambiwalentne odczucia. Z jednej bowiem strony przybliża ona literaturę kulturze popularnej (masowej)⁷⁸, z drugiej dokonuje uproszczenia powieści. Paradoksalnie – przenoszenie dzieł sztuki słowa do komiksu, nie jest procesem wieńczącym przemiany kulturowe. Współcześnie, jak wiadomo, komiks bywa przedmiotem adaptacji filmowych⁷⁹. Może zatem zdarzyć się tak, że Ligia, Winicjusz, Paweł i Petroniusz dla przyszłych pokoleń będą już tylko bohaterami komiksów, tak jak Superman czy Asterix, postaciami znanymi tylko z filmów. Jeśli więc Jose Ortega y Gasset w latach pięćdziesiątych XX wieku pisał, że „Panowanie popolitości intelektualnej w dzisiejszym życiu publicznym jest być może najnowszym i najbardziej kontrastującym z przeszłością elementem obecnej sytuacji”⁸⁰, to przełom wieku XX i XXI niewątpliwie kontrast ten znacząco pogłębia.

74 Warto przypomnieć, że z ich przedstawianiem walczone przy pomocy Kodeksu Komikсового, który powstał w Comics Magazines Association of America, zakazującego prezentowanie nagości i scen erotycznych. Por. J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, op. cit., s. 46-48.

75 M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media...*, op.cit., s. 451.

76 Tamże, s.452.

77 Por. A. Fulińska, *Media*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, M.P. Markowski, R. Nycz (red.), Kraków 2002, s. 468-469.

78 Przesunięcie to może w konsekwencji dzieła takie upraszczać. Jak zauważa Adorno, „To, co było sztuką, może stać się kiczem”. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 573.

79 Zob. J. Szyłak, *Filmowanie komiksu*, [w:] *Komiks i okolice kina*, Gdańsk 2000, s. 19.

80 J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 69.

Bibliografia

- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Beylin P., *Autentyczność i kicz: artykuły i felietony*, Warszawa 1975.
- Bujnicki T., *Bestseller – arcydzieło – kicz? – „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywydy, t. 3, Rzeszów 1990.
- Doré E., *Dzieje Świętej Rusi malownicze, dramatyczne i karykaturalne, na podstawie tekstów kronikarzy i historyków Nestora, Sylwestra a, Karamzina, Segura i etc.*, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2004.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.
- Fulińska A., *Media*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Prace wybrane*, t. III, pod red. R. Nycza, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *O stylizacji*, [w:] *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. V, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Górecka E., *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza*, Toruń 2008.
- Górski K., *Henryk Sienkiewicz*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 19.
- Hopfinger M., *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, [w:] *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Hopfinger M., *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Seria I, Wrocław 1987.
- Iwasiów I., *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1996.
- Jankowiak M., *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis?”*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.
- Kosęta H., *„Quo vadis” – oratorium religijne Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1998.
- Kosko M., *Un “best-seller” 1900. Quo vadis?*, Paris 1960.
- Krzyżanowski J., *Światowa sława Sienkiewicza*, [w:] *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
- Ludorowski L., *„Chrześcijańska epopeja” Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych*, [w:] *Motywy religijne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego, Kielce 1998.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Macdonald D., *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, Kraków 2002.
- Martuszewska A., *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Martuszewska A., Pyszny J., *Romansy z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- Matuszewski I., *Swoi i obcy*, Warszawa 1898.
- Mazan B., *Sienkiewicz oglądany. Film i inne przeróbki*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa – z kim i przeciw komu?*, pod red. T. Bujnickiego i J. Axera, Warszawa 2007.
- Miłosz Cz., *Sienkiewicz, Homer, Gnębon Puczymorda*, [w:] *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.
- Morin E., *Masowy odbiorca*, przeł. A. Frybesowa, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Obremski W., *Królka historia sztuki komiksu w Polsce (1945–2003)*, Toruń 2005.
- Okoń W., *Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku, Henryk Siemiradzki – alegoria żywa*, [w tegoż:] *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Okoń W., *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, [w:] *Z Rzymu do Rzymu*, pod red. J. Axera przy współpracy M. Bokszczanin, Warszawa 2002.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995.
- Przybylski R.K., *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia* pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławieskiego, Wrocław 1980.
- Rusek A., *Tarzan, Matolek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919–1939*, Warszawa 2001.
- Sennet R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996.
- Sienkiewicz H., *Listy, ze zbiorów J. Krzyżanowskiego*, opracowała i dopełniła M. Bokszczanin, t. II, cz. 3, Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002.
- Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Surzyńska-Błaszak A., Sokołowska-Hurnowicz B., *„Quo vadis” na pocztówkach*, Poznań 2001.
- Sztachelska J., *Dwie legendy Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, pod red. K. Stępnika, T. Bujnickiego, Lublin 2007.
- Szyłak J., *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998.
- Szyłak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Gdańsk 1999.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.

- Szyłak J., *Komiks i okolice kina*, Gdańsk 2000.
- Szyłak J., *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2002.
- Świętosławska T., *Habend sua libelli...Legenda genezy, formy adaptacyjne*, [w:] „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza. *Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997.
- Toeplitz K.T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
- „*Quo vadis?*”. *Komiks na motywach powieści Sienkiewicza*, scenariusz J. Mirka, storyboard i opracowanie komputerowe G. M. Majcher, J. Rzodeczko, Kolporess S. A., Kielce.
- Walczak B., *Uwagi o języku „Quo vadis?”*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Żabski T., *Twórczość Sienkiewicza a literatura popularna i kultura masowa*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa – z kim i przeciw komu?*, pod red. T. Bujnickiego i J. Axera, Warszawa 2007.