

Alicja Dąbrowska

UCZTY, BIESIADY I ZABAWY W POWIEŚCIACH HENRYKA SIENKIEWICZA



Mal. Kazimierz Pochwański

Zauważalna obecność spostrzeżeń badawczych na temat malarstwa literackiego tworzywa Henryka Sienkiewicza skłania do zastanowienia się nad funkcjonalnością i sposobem przedstawiania motywu uczy w powieściopisarstwie historycznym autora *Trylogii*. Jaka jest frekwencja tego niezwykle plastycznego i realistycznego motywu w powieściopisarstwie historycznym Sienkiewicza? Motywem badanym wielostronnie, a wykazującym zdecydowane pokrewieństwo zainteresowań literackich i plastycznych Sienkiewicza, jest motyw wojny. Plastyczność i realizm wskazywane były wielokrotnie jako jedna z istotniejszych cech i zarazem walorów literackiej batalistyki autora *Ogniem i mieczem*. Z upodobaniem i dbałością o koloryt epoki Sienkiewicz ukazuje najróżnorodniejsze oblicza i akty wojny: bitwy, potyczki, pojedynki wypełniają znaczącą część powieściowych opowieści. Badacze są zgodni, iż konstytutywnym elementem konstrukcji wydarzeń historycznych jest plastycznie sugestywna wizja życia wojenno-obozowego, a zwłaszcza starć zbrojnych, wielkich dziejowych bitew i indywidualnych potyczek oraz pojedynków.¹

Uczta jako drugi z istotnych motywów unaoczniających koloryt epoki, prezentowany w podobnie różnorodny sposób (od wielkich wystawnych, uroczystych uczt po kameralne spotkania biesiadne),² nie zyskał tak szerokiego zainteresowania badawczego jak Sienkiewiczowska batalistyka. Warto zatem zapytać o rangę i semantykę tego pomijanego, a tak obficie wykorzystywanego przez Sienkiewicza w powieściach historycznych motywu.³ Jest to prze-

cież temat odwieczny w dziejach ludzkości, jak wojna, i tak samo pojawiający się w literaturze i sztuce. Zaistniał w opisach biesiad na dworach królewskich w średniowiecznych eposach rycerskich. Do niego odnosi się słynny średniowieczny opis rytuału biesiadnego w utworze *Wiersz o zachowaniu się przy stole* lub *Wiersz Słoty o chlebowym stole* (z incipitem *Gospodnie, da mi to wiedzieć...*) utrwalający dworsko-rycerski *savoir-vivre* tych czasów...⁴ Wymienić wystarczy też uczy opisane na kartach dzieł Mickiewicza, by przekonać się o obfitości tego motywu. Uczta stanowi istotny i szczególnie rozwinięty komponent np. w *Konradzie Wallenrodzie*, powieści poetyckiej, której część IV, zatytułowana *Uczta*, tworzy kompozycyjnie obraz biesiady wydanej przez Konrada. Pamiętamy też o *Balu u Senatora* w III części *Dziadów* oraz pogańską ucztę w części II, która odbywa się w cmentarnej kaplicy, a punktem kulminacyjnym jest wywoływanie duchów zmarłych. Ze szczególnego rodzaju plastyczno-muzycznym wizerunkiem mamy jednak do czynienia w przypadku opisu ostatniej staropolskiej biesiady w księdze XII *Pana Tadeusza* pt. *Kochajmy się*. Mickiewicz opisuje wszystko niezwykle skrupulatnie, odnotowuje z pietyzmem każdy detal, by oddać charakter i ceremonial uczy prawdziwie staropolskiej, np. opisuje dokładnie jakie miejsca zajmują poszczególni goście: *Podkomorzy najwyższe brał miejsce za stołem, z wieku mu i z urzędu ten zaszczyt należy*. Bowiem, jak zauważa Julian Przyboś, zwyczajność spożywania posiłków zamienia się tu w nadmiar, *codzienne obiady i wieczerze dzieją się [...] tak obszernie, jakby były najważniejszą czynnością dnia, a dzień jednym ciągiem zabaw i ucztowania*.⁵ Motyw uczy pojawiał się też od równie niepamiętnych czasów w sztukach plastycznych. Rzymianie urządzali głośne święta zwane bachanaliami⁶ ku czci Bachusa. Już od renesansu to święto stało się inspiracją dla tworzenia obrazów hulanek, rozpusty i pijaństwa. W czasie tych ceremonii jedzono surowe mięso zwierzęce, a uczy często zamieniały się w orgie. W „*Bachanaliach*” (ok. 1740) Francesco Zuccarelli namalował nimfy i satyrów tańczących w idyllicznym krajobrazie, podczas gdy Sylen składa głowę na urnie. Inne obrazy demonstrują bardziej lubieżne aspekty boga.⁷ Takie dzieła jak: *Uczta Bógów* Belliniego, *Uczta Bachusa* Velazqueza, *Uczta w domu Levi Veronese’a*, *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci i inne realizacje tematu uczy mogłyby stworzyć przebogata kolekcję arcydzieł, którym przewodnim motywem byłaby uczta. W XVII wieku, do którego tak lubił nawiązywać Sienkiewicz, wielu artystów holenderskich przedstawiało zbytek, pokazując bogato przystrojonych ludzi przy stołach suto zastawionych. Obrazy te mówiły o marności ziemskiego posiadania dóbr i pustce. „*Śmierć zaskakująca młodą parę*” (ok. 1620 Jana van de Velde nosi inskrypcję: „*Często siedzimy pośród zbytku, a Śmierć jest bliżej nas, niż myślimy*”.⁸

W XIX stuleciu temat ten pojawił się w dziełach sztuki akademickiej, np. w *Uczcie Platona* Anselma Feuerbacha (1873) biorącego wzory dużych kompozycji i ogólny koloryt od Veronesa i Tiepola.⁹ Malarzowi nie chodziło o zimną rekonstrukcję uczy u Agatona, lecz o uchwycenie nastroju, gdy filozoficzną dysputę zakłóca wtargnięcie pijanego, pięknego Alkibiadesa, wprowadzonego wśród pochodni, róż, oparów wina.¹⁰ Światowe wystawy akademików przynosiły obrazy, na których Starożytność nie ma już nic z apollinijskiego, jasnego, klasycznego ideału – rozpasanych bachicznych korowodów, girland róż, purpury, złota i klejnotów, bujnych nagich ciał w wyuzdanych pozach lub rozszarpywanych przez dzikie zwierzęta, niewolników zabijanych dla kaprysu, chrześcijan męczonych z wyrafinowanym sadyzmem.¹¹ Taki charakter ma np. słynny obraz Thomasa Couture’a *Rzymianie okresu upadku* (1847), przedstawiający moralną dekadencję i rozwiązłość: *przyglądający się orgii Germanie – jasnowidzący świadkowie stojący na uboczu – mieli być przedstawicielami nowej, barbarzyńskiej, lecz zdrowej rasy, która ma zająć miejsce zdeprawowanych Rzymian. Tym sposobem obraz był już nie tylko ilustracją orgii rzymskiej, ale nabrał treści historiozoficznych*.¹² Pogański ginący świat cywilizacji

rzymskiej i cywilizacji Wschodu, przyglądający się przedśmiertnym konwulsjom białej niewolnicy, na której wypróbowano truciznę, znów w powiązaniu z tematem uczty ukazuje wcześniej Jean Gigoux w dziele *Antoniusz i Kleopatra po bitwie pod Akcjum* (1837). *Przyszłość reprezentuje (nieco podobnie jak Germanie w późniejszym obrazie Couture'a) młody Gal z legionów Antoniusza, który łamie swój wieniec i opuszcza ucztę*,¹³ co budzi daleką konotację z Sienkiewiczowskim Ursusem, wynoszącym Ligię z orgii Nerona, opisaną na kartach *Quo vadis?* Orgia uczty w połączeniu z orgią śmierci, obrazy łączące pozornie nieobecny posmak sadystycznego okrucieństwa i rozpusty były też znamienne dla wielu dzieł o tematyce antycznej autorstwa Henryka Siemiradzkiego¹⁴, które wykazują mniejsze lub większe powinowactwa z prozą antyczną Sienkiewicza.

Jako motyw w powieściopisarstwie Sienkiewicza, obraz ucztowania zakłada podobnie szeroko pojęty, jak w odniesieniu do wojny, wymiar malarski, plastyczny. Przy czym Sienkiewicz, choć ukazuje ciała na polach bitewnych, jedno na drugim, a bohaterowie są czerwoni od krwi, nie stara się oddawać naturalistycznie np. mdłej woni rozkładających się ciał po owych masakrach wojennych (jak np. Żeromski w *Popiołach*), XVII wieku, gdyż nazbyt przerysowany realizm klóciłby się z jego krzepiącą wizją przeszłości i z jego upodobaniami do akademizmu. Sienkiewiczowskie bitwy – starcia mas czy jednostek nie stanowią opisów zdarzeń, lecz żywe obrazy, malowane przez Jana Matejkę, uderzające raczej malowniczością widoku, niż wiernością detali czy wyrazistą wymową szczegółu. Badacze dostrzegają zamierzoną jednostronność w upodobaniu, tworzącego „ku pokrzepieniu serc” Sienkiewicza, do specyficznego obrazowania życia wojenno-obozowego, w którym choć dostrzega się rozkład, objawy i źródła upadku, to wszakże czyni wszystko, by ukazywać nie gasnącego ducha wojennego, ów przyrodzony obowiązek walki i gotowości na śmierć za ojczyznę.¹⁵ Ten przedstawiciel nurtu neosarmackiego w naszej literaturze, miłośnik Tacyty i historii, znawca malarstwa rodzajowo-batalistycznego Józefa Brandta, rzeźby starożytnej i siedemnastowiecznej grafiki, wykazując troskę o dbałość historyczną, potrafi równie urokliwie i fascynująco oddać całą atmosferę ówczesnych uczt: pozwala odczuć aromaty potraw i win, słyszeć muzykę, śpiew, konwersacje, ujrzeć ruch i urokliwość pływających tancerzy. Kreowany przez niego świat bywa prawdziwą rozkoszą dla zmysłów. Pisarz zdaje się unaocznić, iż biesiady, uczty, zabawy to równie nieodłączny element życia ludzi, jak wojna w czasach Nerona, Jagielly¹⁶ i burzliwych wojen XVII wieku. Autentyzm tych obrazów to prawdziwie mistrzowska dbałość o wnikliwe spojrzenie na epokę, to ukazanie swoistej odwrotności wojny i zawieruchy, którą tak dobitnie oddaje, opisywany z takim pietyzmem aktywizującym wszystkie zmysły, czas ucztowania. Obrazy Sienkiewicza *nadzwyczaj są malownicze i plastyczne; [...] więc w opisach przede wszystkim, w zewnętrznej malowniczości nikt Sienkiewicza nie przewyższył. Widzisz i słyszysz jego walki, narady, uczty – czy u Janusza Radziwiłła, czy na zapustach chreptiowskich; domy i jary; ubiór i minę; ruch masowy czy jednostki opisze on i przedstawi jak żywe, bo myśli samymi obrazami i tak je na papier przelewa*.¹⁷ Inspiracje plastyczne w twórczości Sienkiewicza są, jak zauważa Zofia Mocarska-Tycowa,¹⁸ niezaprzeczalne ale nie do końca systematycznie zgłębite i wszechstronnie opracowane. Ich różnokierunkowość i powszechne występowanie w spuściźnie autora *Trylogii* pozwala na nowe dociekania i poszukiwania. Zarówno współcześni Sienkiewiczowi, jak i późniejsi badacze jego twórczości¹⁹ dostrzegali i eksponowali kwestię plastyczności wyobraźni i będącą jej efektem „malarstwo” opisów.²⁰ Wskazywali pokrewieństwa tworzywa Sienkiewicza i dzieł faktycznych malarzy historii ojczystej pojętej jako dzieje narodu rycerskiego i szlacheckiego: Matejki, Brandta, Kossaka²¹. Sienkiewicz nazywany *mistrzem obrazu, pisarzem-plastykiem-malarzem-czcicielem obrazów*, który myślał *scenami-postaciami-żywymi obrazami*²², obrazowość pojmował jako jeden z wyznaczników

literackości, pozwalający nadać myślom *zmysłowe kształty zewnętrzne, powlec szare mury historii żywą barwą*.²³ Powiązania dziełnastowiecznego malarstwa z literaturą uwidacznia sam charakter artystycznego życia²⁴, choć najbardziej widoczna jest wspólnota tematów i motywów, prócz których porównywano także sposoby tworzenia malarzy i twórców literatury. W obrazach i rysunkach Juliusza Kossaka upatrywano związków z utworami m.in. Sienkiewicza, którego skądinąd zestawiano też z Matejką. Literatura bywa inspirowana bezpośrednio przez malarstwo. Wskazuje się na analogie między obrazami „kresowymi” Brandta czy Kossaka a opisami Dzikich Pól w *Ogniem i mieczem*, pomiędzy *Pochodniami Nerona* Siemiradzkiego a *Quo vadis?* (tu również bezpośredni wpływ samego malarza)²⁵. Mówi się o „plastyczności” w utworach literackich²⁶ – oto jak widział to Ignacy Matuszewski: *całą istotę talentu autora „Ogniem i mieczem” stanowi fenomenalna zdolność odtworzenia za pomocą prostych niezwykle środków, plastycznej, malowniczej strony życia i świata. Wszystko, co jest dostępne dla zmysłów, widzialne i wyczuwalne wychodzi spod pióra Sienkiewicza jasno, czysto, wyraźnie, pięknie. To, co innemu pisarzowi dostarczyłoby zaledwie materiał do suchego albo mglistego rysunku, przeradza się u niego w wypukły, barwny obraz pełen powietrza i światła i ruchu, a nawet woni; podczas gdy: u Prusa: wyraz, myśl dominują [...] nad harmonią kolorów i grą światła*.²⁷ Motyw uczty wiąże się ze sposobem ukazywania przez Sienkiewicza codziennego, powszedniego życia i obyczajowości opisywanej epoki. Poznajemy zajęcia, rozrywki, mieszkania i sprzęty, stosunki rodzinne i towarzyskie, obrzędy, mody i zwyczaje. Sienkiewicz bowiem interesował się także tym aspektem egzystencji pokoleń, a więc nie tylko historią wielkich bitew czy wojen, lecz również ową historią długiego trwania, na którą składają się również codzienne ludzkie przyjemności i momenty wychnienia od decyzji dziejowych: uczty, łowy, turnieje, igrzyska etc. Już w swoich felietonach, w których występował jako sprawozdawca z bieżącego życia kulturalnego, przedstawiał nader barwnie życie codzienne i obyczaje Warszawy, tak jak czynili to ówczcześni, chętnie zatrudniani w czasopismach rysownicy warszawscy (np. Ksawery Pillati, Feliks Kostrzewski). Nie zapominał też o wystawach artystycznych, a jego felietonowe i recenzenckie opisy obrazów wchodziły niejednokrotnie do prozy powieściowej, np. relacje z *Tańca wśród mieczy* czy *Kaprei za Tyberiusza* Siemiradzkiego stanowiące syntetycznie sformułowaną charakterystykę kultury antycznej w fazie schyłkowej, rozwiniętą w *Quo vadis?*²⁸ Mając świadomość oczywistej przemienności ludzkiego bytowania w czasach przez siebie opisywanych, w których walka przechylała się od czasu do czasu na szalę zabawy i momentów wychnienia, ukazuje na przykład w codziennym życiu obozowym towarzyskie spotkania żołnierzy w karczmach. W karczmie właśnie spotykają się po raz pierwszy główni bohaterowie *Ogniem i mieczem*²⁹. Wyróżnia się wśród nich główny sybaryta *Trylogii* – Onufry Zagłoba. Autor ukazuje przy tej okazji warcholstwo, pijaństwo, rozmiłowanie w jadle i trunkach. Postacie w takich sytuacjach charakteryzowane są dynamicznie i realistycznie, zostają plastycznie uwiarygodnione. Poza tym ucztą w *Ogniem i mieczem* to, poza chłopskim weselem na którym gościł Zagłoba, przede wszystkim kameralne przyjęcie w Rozłogach, w dworku Kurcewiczów. Poprzez ten opis zapoznajemy się z obyczajami i ceremoniałem XVII-wiecznych dworskich gości. Dostrzegamy też dość typowe i odwieczne dla realizacji tego motywu powiązanie ucztowania z zalotami.³⁰ To na owej uczcie Jan Skrzetuski zapalał gorącym uczuciem do pięknej Heleny: *Czuł oto, że Helena siedzi przy nim tak blisko, iż prawie ramieniem dotyka jej ramienia, widział rumieńce nie schodzące z jej twarzy, od których bił żar, widział pierś falującą i oczy, to skromnie spuszczone i rzęsami nakryte, to błyszczące jak dwie gwiazdy*. (O i M, 55)³¹ Wspólne biesiadowanie musi łączyć się z flirtem. Sienkiewicz doskonale obrazuje obyczaje biesiadowania szlachty i akcentuje najpierw szlachecką gościnność jako odpłatę za udzieloną pomoc: – *Radziśmy waszmościom i wdzięczni za łaskę*.

Dom nasz – dom wasz, tak też i bądźcie jak u siebie. (O i M, 50) Wszystko w myśl zasady: *gość w dom, Bóg w dom* oraz *zastaw się, a postaw się*. Na stole pojawiają się napitki, takie jak miód, którego ciągle dolewa się do kusztyków, a do picia *najlepszy przykład dawała stara kniahini wznosząc kusztyczki to za zdrowie gości, to za zdrowie miłościwego księcia pana [...]* (O i M, 55) Po suto zakrapianej miodem wieczerzy przychodzi czas na śpiewy oraz tańce przy dźwiękach bałałajek i bębenka. Zarówno do jednego, jak i drugiego, przykład dawała sama gospodyni domu – stara kniahini, która *wziąwszy się pod boki, poczęła dreptać w miejscu, a podrygiwać, a podśpiewywać, co widząc pan Skrzetuski sunął z Heleną do tańca. Gdy ją objął rękoma, zdawało mu się, iż kawał nieba przyciska do piersi. W zawrotach tańca długie jej warkocze omotały mu szyję, jakby dziewczyna chciała go przywiązać do siebie na zawsze. Nie wytrzymał tedy szlachcic, ale gdy rozumiał, że nikt nie patrzy, pochylił się i z całej mocy pocałował jej słodkie usta.* (O i M, 56) W *Potopie* mamy: równie kameralną, jak przyjęcie w Rozłogach, wieczerzę we dworze w Lubiczu oraz szczegółowo opisane dwie uczyty i wieczerzę w Kiejdanach. W pierwszej relacji uderza niezwykle dynamiczny i sugestywny opis, poczynawszy od powitań wracającego Kmicica przez czeladź całującą pana po rękach i bijącą mu pokłony oraz pijanych nieco, bo już się slaniających kompanionów, którzy wyszli z uszniakami, pucharami i pieśnią biesiadną na ustach, poprzez wznoszone liczne toasty: za zdrowie Oleńki, za zdrowie nieboszczyka podkomorzego Billewicza, na pocieszenie i za zdrowie Kmicica, po konkurs strzelecki do wiszących na ścianach poroży i portretów, a potem gonitwę pijanej czeredzi za dziewczętami dworskimi po podwórzu oraz płasami *wśród dymu, złamków kości, wiórów, wokół stołu, na którym rozlewane wino utworzyło całe jeziora.* (P, 31) Prawdziwie dzika biesiada, oddająca w pełni charakter tej kompanii. Równie ciekawe są dalsze realizacje motywu uczyty, które charakteryzuje plastyczna szczegółowość w opisie kolejnych etapów biesiad, zwłaszcza zwrotnych punktów kulminacyjnych, np. toast księcia Janusza Radziwiłła, wzniesiony za króla szwedzkiego, pod którego protekcję się poddał w przypadku pierwszej biesiady oraz radosne ogłoszenie, że Warszawa została *wzięta* przez Szwedów w trakcie drugiego balu. Obie uczyty oparte są na kontraście budowanych nastrojów: w przypadku pierwszej od radości do niepokoju i wzburzenia poruszonych zdradą pułkowników; na drugiej początkowa posępna, minorowa atmosfera ulega odwróceniu. Zaś wieczerza z udziałem księcia Bogusława i Oleńki służy zobrazowaniu przebiegłej intrygi braci Radziwiłłów pragnących zemścić się na Kmicicu przez oczernienie go w oczach ukochanej. W *Panu Wołodyjowskim*: bal w dworku Ketlinga doskonale służy kontrastowemu zestawieniu obu panien – Basi Jeziorkowskiej i Krzysy Drohojowskiej³². Jest to właściwie również tylko wieczerza, ale znów wskazująca na szczególną wystawność tych kameralnych przyjęć, urządzanych we dworach szlacheckich. Gości (Wołodyjowski, pani stolnikowa Makowiecka – siostra małego rycerza oraz panny jej towarzyszące: Krystyna Drohojowska i Barbara Jeziorkowska) podejmuje pod nieobecność gospodarza – Ketlinga – pan Zagłoba. Po krótkim powitaniu: *Już też i dymiło się z półmisków na stole, a jak przewidywał pan Michał, wszystkiego była taka obfitość, że i na dwa razy tyle osób by starczyło.* (PW, 47) Poznając obyczaj siadania przy stole (*Więc siedli. Pani stolnikowa zajęła miejsce naczelne, obok niej Zagłoba po prawicy, a za nią panna Jeziorkowska. Wołodyjowski siadł z lewej strony, obok Drohojowskiej.*), autor czyni wstęp do prezentacji panien: *I tu dopiero mały rycerz mógł się dobrze pannom przypatrzeć.* (PW, 47) I to przez pryzmat porównawczych spostrzeżeń Wołodyjowskiego czytelnik wkracza w charakterystykę auktorialną. W trakcie kolacji kawalerowie zachowują się w towarzystwie dam nader grzecznie, głównie *prawiąc [...]* o czynach pana Michałowich. Trunki pije się z umiarem i statkiem. Po posiłku przychodzi, podobnie jak na wieczerzy w Rozłogach, pora na akcenty muzyczne: *Po wieczerzy przeszli do bawialnej izby. Tam panna Drohojowska, ujrawszy wi-*

szącą na ścianie lutnię, zdjęła ją i poczęła w struny brzękać. (PW, 49) Śpiew i charakter pieśni łączy się z lekkim tematem rozmowy. Kameralna również zabawa u Wołodyjowskich w Chreptowie podkreśla znów rangę współtworzącego obraz uczt i wzmagającego dynamizm motywu tańca. W żołnierskim życiu, jakie wiedli Wołodyjowscy w Chreptowie, był czas i na rozrywkę. Poznajemy listopadowe wieczornice w domu pułkownika, które były okazją do snucia opowieści o dawnych dziejach i wojnach. Starzy żołnierze *kręgiem zasiadali w obszernej izbie, [...] na kominie paliły się kłody smolne rzucając rześiste blaski na całą izbę. Mołdawskie wino grzało się z rozkazu Basi przy żarze, a pachotkowie czerpali je cynowymi kusztyczkami i podawali rycerzom.* (PW, 88) Zaś tańce to niespodzianka, jaką zimą przygotowuje Basi kochający ją nad życie mały rycerz: *bom w tajemnicy przed Baską kapelę dziś z Kamieńca sprowadził. Kazałem im instrumenty w słomę pochować, a jej powiedziałem, że to Cygany do koni kucia przyjechali. Dziś wieczór tańce okrutne wyprawuję. Lubi to ona, lubi, chociaż poważną matronę rada udaje.* (PW, 279) Rozdział trzydziesty trzeci powieści poświęcony został barwnemu opisowi tej zabawy tanecznej, poczynawszy od prezentacji izby chreptiowskiej fortalicji, gorzej od światła w czas nocnej zawiei, poprzez szczegółowy opis kapeli składającej się z dwóch skrzypków, baselisty, dwóch czekanistów i jednego z waltornią, po widok najstarszych z oficerów i towarzystwa, którzy *poobsiadali ławy pod ścianami i popijając miód a wino spoglądali na tańczących.* Dalej motywem pierwszoplanowym staje się opis tańców: kolejne pary przedstawia autor z taką precyzją i szczegółowością detalu, iż nie sposób nie przywołać tej niezwykle dynamicznej sceny. Taniec służy tu przede wszystkim charakterystyce tej, dla której zabawa została zorganizowana i to ona jest centralną postacią opisu. Wszyscy podziwiają tę migoczącą po całej izbie panią pułkownikową tańczącą w pierwszej parze. Szczegółowo opisane, pod względem strojów tańczących, i ruchów, i ich ukrytych myśli są jeszcze dwie następne pary. Zabawa rozwija się w czasie: *w środku zaś izby ochota w sercach rosta i rosta.* (PW, 282) Polskie płasy łączą się w końcu ze śpiewami z przytupem i wystrzałami na wiwat za oknem. *Wówczas: Zwykła szlachecka dworność poczęła [...] ustępować stepowej dzikości. Kapela zagrzmiała; tańce zerwały się znów jak burza, oczy stały się rozpalone i ogniste, opar unosił się z czupryn. Najstarsi nawet puścili się w taniec, gromkie okrzyki rozlegały się co chwila i pito, hulano, spełniano zdrowie z trzewika Basi, palono z pistoletów do korków Ewki i huczał tak, i brzmiał, i śpiewał Chreptiów do samego rana, [...].* (PW, 285) Ta zabawa, której płomienną żywiołowość oddaje wierny wobec tekstu obraz Stanisława Kaczor-Batowskiego³³, chyba najwyraźniej unaocznia, jaką przemiennością rządzi się życie rycerskie: rozradowana niepomiernie i szczęśliwa Baśka ujmuje to następująco: *Raz bitwa, raz łowy, to uciecha i tańce, i kapela, i żołnierzy moc...* (PW, 281) A rozhukanej do upadłego zabawie dziwił się niezmiernie poważny Nawiragh i dwaj uczeni Anardaci, jako że *było to niemal w wigilię straszliwej wojny z potęgą turecką, że nad tymi wszystkimi ludźmi wisiała groza i zagłada, [...].* (PW, 285)

Nie przyglądając się bliżej interesującym realizacjom tych doprawdy wielu obrazów siedemnastowiecznych biesiad, a wskazując tylko na ich widoczną obecność w powieściach Sienkiewicza, pragniemy wskazać elementy biesiadnego obrazowania w powieści, w której ucztowanie określa model życia ukazywanego świata i stanowi istotny element dookreślający wymowę całości. Barwny i niezwykle plastyczny jest obraz uczt zaprezentowanych na kartach *Quo vadis?*. W znacznie szerszej mierze niż w „Trylogii” postępuje się autor scenami zbiorowymi i przy ich pomocy z jednej strony oddziaływa silnie na naszą wyobraźnię, wywołując złudzenie życia, gwaru, ruchu, z drugiej wprowadza nas w tłum, czasem bezimienny, ale mówiący nam, nie gorzej i nie mniej od Neronów i Tigellinów, o tym, czym był Rzym cesarów.³⁴ Historycy zauważali, iż w całej literaturze powszechnej nie ma takiej wizji świata starożyt-



Wiesław Karpusiewicz – *Ulica Wilna 2*, fotografia, 2003

nego, jak w „*Quo vadis*”. *Wszystko, co tam jest, jest autentyczne: tak pisali, jedli, pili, tak ruszali się w swoich togach, tak myśleli, tak mówili i tak żyli dawni Rzymianie.*³⁵ Dekadencki świat luksusu antyku rzymskiego został przedstawiony w całym bogactwie form codziennego życia bogatego patrycjatu i dworu cesarskiego, w którym ucztowanie zajmowało miejsce pierwszoplanowe.³⁶ Wrażliwość na walory wzrokowe, na zewnętrzny kształt rzeczywistości antycznej podsunęły Sienkiewiczowi znane mu najwybitniejsze z dzieł, spotykanego przez pisarza w Rzymie Henryka Siemiradzkiego, m.in. takie jak *Pochodnie Nerona* (1878), w których malarz stworzył panoramę postaw społecznych i religijnych ówczesnych mieszkańców Rzymu³⁷ czy *Dirce chrześcijańska* (1897). Ten ostatni obraz najslawniejszego polskiego akademika XIX w., ukończony w 1897 roku zaliczany do kręgu twórczości malarskiej zainspirowanej prozą Sienkiewicza, gdyż krytyka powszechnie uznała, że powstał on pod wpływem *Quo vadis?*, tymczasem Siemiradzki, dzieląc powszechne uznanie dla powieści Sienkiewicza, zaprzeczył.³⁸ Malarz osłabiał tragizm obrazowanych faktów makabryczno-erotycznych w dziejach starożytnego, „zepsutego” Rzymu: twarze nie wyrażają niczego, kolorystyka jest zrównoważona, a „*subtelne smugi krwi wyciekłej z martwego byka tworzą ozdobny „ornament” na płótnie i trudno sobie wyobrazić, że u początku pracy malarza leżały naturalistyczne studia. [...] W skończonym dziele wizualna efektywność okrutnych igrzysk Rzymian dominuje nad wymową tragicznego losu martwej chrześcijanki.*³⁹ Dzieła malarskie Siemiradzkiego miały niewątpliwie wpływ na rozmach i zasadę ukazywania scen zbiorowych, w tym uczt w tej powieści. W tłumnej scenie *Pochodnie Nerona* (1876) malarz klasycznie operuje obrazami śmierci masowej bez ujawniania istotnego okrucieństwa i cierpienia. Wielokrotnie krytykowany właśnie za dekoracyjne rozgadanie, mistrz starożytnych widowisk skomponował pyszny spektakl malarski o niemal niewyczuwalnym pierwiastku tragizmu. *Ta olśniewająca raczej niż przerażająca wizja chrześcijan płonących jako pochodnie, nagich niewolnic, girland róż i zbytkownych materii wyrzucić musiała wielkie wrażenie na Henryku Sienkiewicz, rozpoczynającym pisanie powieści „Quo vadis”*⁴⁰ i chyba rzeczywiście wywarła. Bowiem Sienkiewicz też potrafi osłabiać, w obrazowaniu uczt, naturalistyczną, dosadną dosłowność, tak jak w wizjach batalistycznych tuszuje tragizm, okrucieństwo, grozę i cierpienie śmiertelnych i makabrycznych faktów rozgrywających się na polu walki. Kultura sarmacka do której nawiązywał⁴¹ pisząc *Trylogię*, oswajała ze śmiercią i cierpieniem poprzez nagromadzenie w malarstwie krwawego horroru. Zamiłowanie doń uwidocznione poprzez częste przedstawianie okrucieństw wojennych, masakr, morderczych zamachów, egzekucji, to charakterystyczny rys siedemnastowiecznej ikonografii. Tematyka wojenna, zwłaszcza oblężenie miast oraz bitwy przeważały w sztuce przedstawianego przez Sienkiewicza w *Trylogii* wieku. Stąd może właśnie, z pedantycznego zagłębiania się Sienkiewicza w źródłach, tak literackich⁴², jak i plastycznych biorą się zarzuty jakiejś dziwacznej predylekcji pisarza do kreowania scen okrucieństwa.⁴³ A Sienkiewicz tylko w zgodzie z barokowym eposem i siedemnastowieczną grafiką komponował obrazy zmagania i rzezi bitewnych ze skłębionej masy koni, ludzi i oręża, operował dynamicznymi kontrastami barw i światła, doznań wizualnych i akustycznych. Konwencja barokowego naturalizmu uwidacznia się w niektórych wyobrażeniach śmierci (częsty motyw XVII-wiecznej literatury i sztuki)⁴⁴: obok tej uwznioślonej, heroicznej, poddanej estetyzacji (Longinusa Podbięty w *Ogniu i mieczu* i Michała Wołodyjowskiego w *Panu Wołodyjowskim*)⁴⁵, śmierć makabryczną, budzącą tylko grozę, pełną drastycznych, naturalistycznych szczegółów w obrazach mordów i rzezi towarzyszących wizji *demonicum* kozackiego. W *Ogniu i mieczu* są przykłady obrazów, które Tadeusz Bujnicki traktuje jako „odesłanie” do „malarskiej wyobraźni” baroku: *w zastygłych pozach pomordowanych pisarz uwypuklił gesty i mimikę odtwarzające przedśmiertną mękę (podobne ujęcia można odnaleźć w rzeźbie i malarstwie epoki)*⁴⁶. Zaś w sztuce religijnej

i batalistycznej końca XVIII i całego XIX wieku, rzadko znajdziemy w Polsce niebanalne, wolne od skostniałych konwencji, obrazowanie okropności wojny, całej grozy śmierci i cierpienia (wyjątek stanowią Aleksander Orłowski i Jan Piotr Norblin).⁴⁷ Sienkiewicz także osłabia dramatyzm, wzmacniając estetyzm sceny. Masowe zadawanie śmierci ukazywano jednak w batalistyce dziewiętnastowiecznego malarstwa akademickiego poprzez zapełnianie pierwszego planu obrazu trupami. Okrucieństwo kaźni i masakry niejednokrotnie osłabiała jakaś sentymentalna narracja, wkomponowanie wzruszających szczegółów.⁴⁸ Przepych, luksus, bogactwo starożytnego pogańskiego świata potraktowany został równie ambiwalentnie jak obraz śmierci, a prezentowany jest równie barwnie, malarsko przez Sienkiewicza jak na obrazach Henryka Siemiradzkiego (właśnie m.in. poprzez kilkakrotne sceny uczt w powieści), stanowiąc niejako sugerowaną przyczynę degeneracji patrycjuszy. Orgie biesiadne, takie jak na obrazie Siemiradzkiego *Orgia rzymska z czasów panowania Cezarów* (1871)⁴⁹ czy na obrazie Wilhelma Kotarbińskiego *Orgia rzymska* (1893) były nieodłącznym elementem życia dworskiego, ukazanego plastycznie przez Sienkiewicza.⁵⁰ One „zawierały filozofię *carpe diem*, pozwalały zapomnieć o zagrożeniach, jakich można się było spodziewać ze strony monarchy; wywoływały oszołomienie, trans, spazm, zawrót głowy...”, były doskonałym znieczuleniem bólu istnienia? Celem przedstawienia Siemiradzkiego było nie jednostkowe zdarzenie, będące zwrotnym punktem w historii (np. wygrana bitwa [...]), lecz mikrohistoria – drobne wydarzenia z życia codziennego, które kształtują kulturę, i właśnie mają nadawać bieg dziejom.⁵¹ Jaki jest sposób przedstawienia uczt na płótnach Siemiradzkiego? Co tak zainspirowało w nich Sienkiewicza? Skoro na Sienkiewicza miały taki wpływ intelektualne i sensualne fascynacje Siemiradzkiego, to warto przypomnieć, iż recenzując obraz *Taniec wśród mieczów* (1879-80), autor *Quo vadis?*, zauważa, iż: *jest to widocznie uczta lub chwila po uczcie, gdy sybaryci powstawszy z trikliniów, wychodzą na werandę odetchnąć świeżym powietrzem, słuchać lir i pić wino.*⁵² Nazwawszy dzieło Siemiradzkiego *przepyszny płótnem*, pisał, iż: *Nie jest to orgia rozszalałych czasów późniejszego cesarstwa. Przeciwnie, jakieś uspokojenie i rozkoszne omdlenie maluje się na twarzach i roztacza w powietrzu. Tak się mogli bawić i August, i Mecenas, i Horacy. Naga dziewczyna nie budzi żądz, ale napętnia dusze widzów uwielbieniem dla boskiego swego ciała, dla słodkiej plastyki ruchów. Ludzie, róże, irysy, zatoka, różane wzgórza, promienie przeciskające się wśród drżących liści i dal błękitna zlewają się w harmonię, w spokojną pogodę i czarowny ład. Jest to jakby łagodny sen i spoczynek, widać jak tym ludziom jest dobrze na świecie, jak są zadowoleni z życia.*⁵³ Pisarz twierdził, iż malarz po mistrzowsku chwyta sens *Horacjuszowskiego sybarytyzmu* i że *dawnośmy nie widzieli tyle poczucia świata starożytnego, jego wiary w życie nie pozagrobowe, ale doczesne, a zatem wyptywającego stamtąd zamiłowania do wszystkiego co życie zdobi, co jest pięknem, harmonią, spokojem...*⁵⁴ Sienkiewicz podziwiał też kolorystykę obrazu. *Urzekły go zwłaszcza złociste plamy słońca oraz ruch promieni słonecznych.*⁵⁵ Taka wizja, podobnie jak obrazy innych specjalizujących się w odtwarzaniu rodzajowych i historycznych scen starożytnych akademików (Lawrence Alma-Tadema, Thomas Couture, Jean-Léon Gérôme)⁵⁶, wydaje się mieć wpływ na ukształtowanie sceny opisującej ucztę Petroniusza, dla którego dostatek, pozbawione zmartwień i nędzy życie patrycjusza było rozkoszą i sensem życia. Wynikiem estetycznego stosunku do świata Petroniusza był sybarytyzm z immoralizmem i podporządkowaniem świata własnym potrzebom i nastrojom. Stąd wybór takiej formy własnej śmierci, ale o tym niżej.

Idea kontrastu dwóch światów: pogańskiego i chrześcijańskiego, o którym Sienkiewicz wspomina w liście do Galdemara pociągała za sobą zarzuty, iż nierównomiernie rozłożył światła i cienie, że świat chrześcijański w stosunku do pogańskiego wypadł szaro, płasko i bezdusznie⁵⁷, że w jaskrawych barwach ujęty został świat



Sacha Berés, *Opowieść o dzielnym Bellerofontesie*, mezzoscrobia, 2005

upadającego Rzymu, a w szarej, przymglonej tonacji – świat chrześcijański.⁵⁸ Alina Nofer, zauważa, iż powieść przepelniona jest *barwnymi obrazami z życia patrycjuszów i samego cezara, a pisarz z pietyzmem odtwarza imponujące wnętrza rzymskich domów z ich mozaikami, posągami, przesycone światłem, zapachem kwiatów i muzyką; ukazuje ogrody, gdzie wśród cyprysów i lilii szmerzą wodotryski, a zachodzące słońce rzuca fantastyczne cienie na ścieżki wysypane białym piaskiem; ożywia ulice Rzymu – gwarne, tłumne, kolorowe; wreszcie wiedzie czytelnika do wspaniałego pałacu Nerona i pozwala mu uczestniczyć w dniu powszednim ludzi, których jedyną troską było wynajdywanie nowych sposobów ucieczki przed nudą.*⁵⁹ Ale obrazy starożytności, przemawiające do czytelnika w sposób plastyczny, nasycając jego wyobraźnię harmonią barw i linii⁶⁰ nie stanowiły dla Sienkiewicza tylko pretekstu do ukazywania pięknych postaci w pięknych pozach, pisarz nie dotyka jedynie powierzchni zjawisk i rzeczy; służą mu one do ukazania działających w świecie procesów. Szczególną rolę w kontaktach czytelnika z kulturą i obyczajowością pogańskiego Rzymu odgrywa Petroniusz, który wie, że „*życie jest złudzeniem*” i że *trzeba mieć tylko tyle rozumu, by „umieć rozróżnić złudzenia rozkoszne od przykrych”, i w miarę możliwości korzystać z tych pierwszych, a unikać drugich.*⁶¹ Ten esteta, brzydzący się brutalnością, przelewem krwi, brakiem panowania nad własnymi emocjami, był wrażliwy na piękno ludzi i świata, lubił otaczać się pięknymi ludźmi i przedmiotami (jego posągi, gemmy, naczynia etruskie etc.). Poprzez miłość i sztukę chciał zatrzymać czas, by osiągnąć trwanie w poczuciu szczęścia. W pełni, do jego kreacji odnosi się motyw uczty – ona określa przyjęty przez niego *modus vivendi*. Czytelnik ma okazję dowiedzieć się z pierwszego akapitu pierwszego rozdziału powieści, iż: *Petroniusz obudził się zaledwie koło południa i jak zwykle, zmęczony bardzo. Poprzedniego dnia był na uczcie u Nerona, która przeciągnęła się do późna w noc.* (Qv, 17) Od uczty wszystko się w powieści zaczyna (przedakcja) i ucztą urządzoną przez Petroniusza kończy. Całe jego życie to jedna wielka uczta: *Napełniam życie szczęściem jak puchar najprzedniejszym winem, jakie wydała ziemia, i piję, póki nie zmartwieje mi ręka i nie pobledną usta.* Obrazuje to scena, gdy w obliczu zagrożenia życia ze strony Nerona Petroniusz wraz z Eunice, której pięknem hedonistycznie się delectuje, w wieńcach z róż i z zamglonymi oczyma spoczęli przed stołem zastawionym złotymi naczyniami. *Usługiwali im pacholęta przebrane za amatorów, oni zaś, popijając wino z bluszczowych kruż, słuchali hymnu Apollina, śpiewanego przy dźwięku harf pod wodzą Antemia. Co ich mogło obchodzić, że naokół willi sterczały ze zgliszcz kominy domów, i że powiewy wiatru roznosiły popioły spalonego Rzymu. Czuli się szczęśliwi i myśleli tylko o miłości, która im życie zmieniała jakby w boski sen.* (Qv, 347) On chce tylko, parafrazując jego słowa, *weselić się, pić wino, słuchać muzyki, patrzeć na boskie kształty swej Eunice.* (Qv, 469) Zna jednak miarę w używaniu, tak jak umie zachować spokój i równowagę wobec losu. Wydana zaś przez tego rzymskiego *arbitra elegantiarum* finalna uczta pożegnalna w jego wspaniałej willi w Cumae i wyreżyserowana przezeń śmierć (chce zasnąć z uwieńczoną głową) w trakcie biesiadowania z przyjaciółmi również wiele mówi o jego umiłowaniu piękna, rozkoszy i ryzyka. Igranie ze śmiercią stanowi dlań rozrywkę. O swoich rozgrywkach na dworze cezara mówi: *To jest moja arena [...] i bawi mnie poczucie, że jestem na niej najlepszym z gladiatorów.* (Qv, 248) Petroniusz kocha ten świat hazardu, zepsucia, zniewolenia i nieustannej trwogi o własne życie zależne od kaprysu Nerona: *czuł się wśród powszechnego zwyrodnienia jak ryba w wodzie i wyróżniał się od reszty epikurejczyków tylko większą inteligencją i subtelnością oraz szlachetniejszym smakiem.*⁶² Ten hazardzista, tłumacząc dlaczego nie przyjmie wiary chrześcijańskiej, mówi: *To wymagałoby trudu, a ja się nie lubię niczego w życiu zrzekać. [...] Ja mam swoje gemmy, swoje kamee, swoje wazy i swoją Eunice. W Olimp nie wierzę, ale go sobie urządzam na ziemi i będę kwitnął, póki mnie nie przeszyją strzały boskiego łucznika lub póki cesar nie*

każe otworzyć sobie żył. Ja nadto lubię zapach fiołków i wygodne triclinium. (Qv, 261) Nie potrafiłby wyrzec się różanych wieńców, uczt i rozkoszy, a woń fiołków, które staną się przedmiotem prawdziwego kultu ponownie w XVIII stuleciu⁶³ jest mu miłsza, niż woń „brudnego” bliźniego z *Subury*. (Qv, 465) Interesujące jest to wspomniane wielokrotnie przez Sienkiewicza, a przejęte od Eunice, upodobanie Petroniusza do fiołków i ich woni (wcześniej lubował się w zapachu werweny), bo świadczy to o jego wysublimowanej zmysłowości: *Fiołki pachną jak aksamit i przypalone kostki cukru umoczone w soku cytrynowym. [...] reakcja na nie nigdy nie trwa długo. Fiołki zawierają jonon, substancję na krótko porażającą nasz zmysł węchu. Kwiat nadal wydziela zapach, ale my tracimy zdolność jego wyczuwania Po minucie lub dwu ponownie bucha fala zapachu. Potem znów zanika i tak w kółko.*⁶⁴ Fiołek to zatem kwiat usposabiający ze względu na swą specyfikę do gry, hazardu: jego zapach *na przemian pojawia się i znika, bawi się w chowanego z naszymi zmysłami i nigdy nie ma się go dosyć.*⁶⁵ Doskonale zatem ta skłonność oddaje nigdy nie nasyconą życiem naturę Petroniusza, jego duszę hazardzisty, który uwielbia igrać z ogniem-Neronem, bo to stanowi jego antidotum na nudę. Ceniąc wolność i odrębność (chce być panem swego losu, nigdy niewolnikiem), jest samotnym przedstawicielem tych wartości humanistycznych kultury rzymskiej, które miały przetrwać i żyć w takiej czy innej postaci przez całe wieki późniejsze, z których najznakomitsze nazywamy *Renesansem*.⁶⁶ Tylko on nie zatracą się bezmyślnie w używaniu, jak cały świat Nerona. Jak wspomniany ulubiony fiołek można odczytywać symbolicznie, tak cała scena „ostatniego sympozjonu” w willi Petroniusza w Cumae i samej śmierci urasta do symbolu. Petroniusz odchodzi, bo całkowicie należy do świata, który już odszedł, który został zepchnięty w niebyt historyczny przez prymitywne instynkty zarówno władców, jak motłochu.⁶⁷ Zdaniem Lesława Eustachiewicza ekspresja poetycka sceny śmierci Petroniusza *prześlania nawet wizję Piotra na Drodze Apijskiej, a tym bardziej ukrzyżowanie apostoła.*⁶⁸ Petroniusz, tak jak za życia cenił piękno i sztukę, postanawia i umrzeć pięknie, godnie i, jak sam mówi, pogodnie: *Robi to podczas wystawnej uczty, gdy przy dźwiękach muzyki i pieśni Anakreonta każe sobie otworzyć żyły. Przedtem odczytuje pożegnalny list do cezara, piętnując go zjadliwie jako lichego komedianta.* Bo dla niego „grzech” przeciwko sztuce, jej profanacja, jest nie do wybaczenia. *Umiera w towarzystwie Eunice [...] oraz rozbija „wprost bezcenną” krużę mirreńską, by nie dostała się Neronowi.*⁶⁹ Piękno i sztuka, które tak ceni Petroniusz to te wartości, które Sienkiewicz chce ocalić ze starożytnego dziedzictwa, bo one mają służyć ludzkości. Dlatego ostatni sympozjon u arbitra elegancji jest dopracowany w najdrobniejszym detalu. I te detale odróżniają biesiadę Petroniusza od tych Neronowych: jakże barbarzyńskich w porównaniu z tą: *Nakrycie stołu jaśniało przepychem, lecz przepych ów nie raził, nie ciążył nikomu i zdawał się sam przez się wykwitać. Weselość i swoboda rozlewały się wraz z wonią fiołków po sali, Goście, wchodząc tu, czuli, że nie zawisnie nad nimi ni przymus, ni groźba, jak to bywało u cezara, gdzie nie dość górne lub nawet nie dość trafne pochwały śpiewu lub wierszy można było życiem przyplacić.* (Qv, 467) Uczta Petroniusza, oparta na opowiadaniu Tacyta (choć Sienkiewicz dokonał pewnych zmian)⁷⁰, ma charakter typowego sympozjonu, oznaczającego w starożytnej Grecji część uczty po spożyciu posiłku, spędzoną przy winie, mającą charakter wesolego zebrania, ze śpiewami, występami tancerek i akrobatów itp., poświęconą dysputom filozoficznym.⁷¹ Na taki charakter przyjęcia wskazuje i popijane przez gości wino, zwane w Rzymie „krwią winorośli” bo powodujące jak krew upojenie, obecność tancerek i wróżbitów: *Goście pijąc wino, strącali z czasz po kilka kropel bogom nieśmiertelnym, by zjednać ich opiekę i przychylność dla gospodarza. [...] Tak kazał obyczaj i przesąd.. Petroniusz, leżąc obok Eunice, rozmawiał o nowinach rzymskich, o najnowszych rozwodach, o miłości, miłostkach, o wyścigach, o Spikulusie, który w ostatnich czasach wstawił się na arenie, i o najnowszych książ-*

kach [...] Potem tancerki z Kos, rodaczki Eunice, poczęły migotać spod przezroczystych osłon różowymi ciałami. W końcu egipski wróżbita począł przepowiadać gościom przyszłość z ruchu tęczy-wych dorad, zamkniętych w kryształowym naczyniu. (Qv, 468) Harmonia zostaje zburzona śmiercią: motyw upuszczanej krwi stanowi zgrzyt z wcześniejszą lekkością bytu: *skinął na Greka lekarza i wyciągnął doń ramię. Biegły Grek w mgnieniu oka przewiązał je złotą przepaską i otworzył żyłę na zgięciu ręki. Krew trysnęła na wezglowia i oblała Eunice, [...] ramię jego objęło ostatnim ruchem Eunice, po czym głowa opadła mu na wezglowie – i umarł.* (Qv, 470) Jednakże Petroniuszowe oddanie się najpierw *Hypnosowi*, zanim *Tanatos* uspi go na zawsze to nawiązanie do greckiej intuicji śmierci jako Wiecznego Snu, Ciszy i Tajemnicy. Być może patronował temu wyobrażeniu znany Sienkiewiczowi Georg Frederick Watts.⁷² Świat nadmiaru i przepychu, świat psującego się smaku, oparty na przemocy i okrucieństwie, o jakim nawet barbarzyńcy nie mieli pojęcia, na zbrodniach i szalonej rozpuszczeniu ukazany został w barwnych obrazach ucztowania⁷³ na dworze Nerona. *Orgie*⁷⁴ i uczyły były głównymi rozrywkami, przy czym Rzymianie bawili się z hojnością ludzi nie obciążonych dręczącym poczuciem winy. W ich kulturze przyjemność jawiła się jako dobro samo w sobie, pozytywne osiągnięcie, nic, czego trzeba by żałować. [...] W walce z nudą Rzymianie urządzali całonocne uczy, rywalizując ze sobą w tworzeniu niezwykłych i pomysłowych dań.⁷⁵ Urządzali oni chyba najbardziej nieokiełznane i ekstrawaganckie uczy, jakie były kiedykolwiek. W *Quo vadis?* poznajemy cały ceremoniał takich uczt. Z opisów Sienkiewicza dowiadujemy się, iż nie tylko bogaci patrycjusze rzymscy rzeczywiście zabijali nudę ucztowaniem. Była to rozrywka tak powszechna, że gościem w pałacu Nerona chciał być każdy. Dlatego pewnie dowiadujemy się, że: *cezar w doborze towarzystwa od dawna już przestał się rachować z jakimikolwiek względami. Do stołu jego zasiadała najróżnorodniejsza mieszanina ludzi wszelkich stanów i powołań. Byli między nimi senatorowie, ale przeważnie tacy, którzy godzili się być zarazem błaznami. Byli patrycjusze starzy i młodzi, spragnieni rozkoszy, zbytku i użycia. Bywały kobiety noszące wielkie imiona, lecz nie wahające się wkładać wieczorem płowych peruk (oznaki kobiet lekkich obyczajów) i szukać dla rozrywki przygód na ciemnych ulicach. Bywali i wysocy urzędnicy, i kapłani, którzy przy pełnych czarach sami radzi drwili z własnych bogów, obok nich zaś wszelkiego rodzaju hałastra, złożona ze śpiewaków, z mimów, muzyków, tancerzy i tancerek, z poetów, którzy deklamując wiersze myśleli o sestercjach, jakie im za pochwałę wierszy cesarzowych spaść mogą, z filozofów – głodomorów odprowadzających chciwymi oczyma podawane potrawy, wreszcie ze słynnych woźniców, sztukmistrzów, cudotwórców, bajarzy, trefnisiów, wreszcie z przeróżnych, pasowanych przez modę lub głupotę na jednodniowe znakomitości, drapichrustów, między którymi nie brakło i takich, co długimi włosami pokrywali przekłute na znak niewolnictwa uszy. [...] Zbytek dworu złocił wszystko i wszystko pokrywał blaskiem.* (Qv, 63-64) Może w ten sposób Sienkiewicz sugeruje jak skarlała i zdegenerowała się już ta kultura, skoro sama nie dba o czystość swoich szeregów, swojego kręgu naśladowczego Olimp i Parnas. Istotnym elementem uczy był wygląd biesiadników, na który składał się określony strój, fryzura, pachnidła, makijaż... Starożytne Rzymianki, podobnie jak Greczynki i Egipcjanki nosiły kunsztowne fryzury, które wymagały stałych usług fryzjerskich. Włosy trefili także Rzymianie: *Petroniusz oddał się w ręce niewolnic trefiących włosy i niewolnic układających fałdy, a w godzinę później, piękny jak bożek, kazał się zanieść na Palatyn.* (Qv, 349); *Neron włosy miał ciemne, utrefione, modą zaprowadzoną przez Othona, w cztery rzędy pukli.* (Qv, 74). Jaką wagę przywiązywano w Rzymie do właściwego przygotowania się do uczy dowodzi opis zabiegów Akte wobec Ligii i samej siebie przed uczestnictwem w uczcie Nerona. *Dziewczyna została wykąpana, lekko namaszczona wonnymi olejkami z Arabii, przyobleczona w miękką, złotej barwy tunikę bez rękawów, śnie-*

żne peplum i białe, haftowane purpurą trzewiki (rodzaj sandalek) przypasane na krzyż złotymi taśmami do alabastrowych kostek. (Qv, 68) Jej włosy, po uprzednim zwilżeniu werweną i posypaniu na skrętach złocistym pyłem, zostały fantazyjnie ufryzowane. Tak przygotowana mogła przestąpić próg komnaty, w której odbywała się ucza.

Sienkiewicz posługuje się światłem i kolorem jako komponentami opisów uczt. Zofia Mocarska-Tycowa zauważa, iż efektem uwarunkowania kolorów, kształtów, relacji przestrzennych, oglądu postaci – od światła – jest nastrojowość, impresyjność i dynamika Sienkiewiczowskich opisów.⁷⁶ Julian Krzyżanowski twierdzi, iż pióro pisarza rywalizowało niejednokrotnie z pędzlem Siemiradzkiego i to nie tylko w scenach męczeńskich, ale również w innych, pokojowych.⁷⁷ Dostrzega na przykład wyraźne pokrewieństwo z techniką Siemiradzkiego w opisie wrażeń Petroniusza w ogrodzie Aulusa – jest to obraz pełen barw i światłocieni.⁷⁸ Doskonalszym przykładem wydaje się obraz, który tak zafascynował Winicjusza, mianowicie *Ligii myjącej się o świetle w ogrodowej fontannie, gdy promienie zorzy przechodziły na wylot przez jej ciało. On zaś myślał, że gdy słońce zejdzie, ona rozplynie się w świetle, jak rozpląwa się jutrzienka.* (Qv, 25). Widok kąpiącej się młodej dziewczyny, widzianej przez rozproszone w kropelkach wody światło pojawia się nie tylko w tej powieści Sienkiewicza, budząc skojarzenie z malarstwem impresjonistów.⁷⁹ W Sienkiewiczowskim obrazowaniu uczy Nerona światło i kolor stanowią ważne komponenty opisu, bowiem wrażenia wizualne odgrywały dla Sienkiewicza pierwszorzędną rolę w procesie tworzenia.⁸⁰ Początek przyjęcia Sienkiewicz sygnalizuje akcentem luministycznym: *Była to chwila zachodu słońca i ostatnie jego promienie padały na żółty, numidyjski marmur kolumn, który w tych blaskach świecił jak złoto i zarazem mienił się na różowo.* (Qv, 69) Zaś coraz głośniejszy szmer rozmów mieszał się z pluskiem fontanny, której różowe od wieczornych blasków warkocze, spadając z wysoka na marmury rozbiły się na nich jakby ze łkaniem. (Qv, 70) Ten ekskluzywny świat miał w założeniu bombardować zmysły: także przepychem i rozmiarami. Ligia ujrzała tam wśród kolumn, obok białych posągów przedstawiających Danaidy, bogów lub herosów w blaskach zachodzącego słońca senatorów w szeroko obramowanych togach, w barwnych tunikach i z półksiężycami na obuwiu, i rycerzy, i słynnych artystów, i rzymskie panie przybrane w sposób rzymski, to grecki, to w fantastyczne wschodnie stroje, z włosami upiętymi w wieże, w piramidy lub zaczesane na wzór posągów bogiń nisko przy głowie, a strojne w kwiaty. (Qv, 69) To iście plastyczny opis, przebogaty w detale świetlnokolorystyczne. Ten początkowy opis uczy relacjonowany jest z bardzo subiektywnego punktu widzenia Ligii, bowiem Sienkiewicz *przestrzega [...] porządkującej obraz zmysłowej funkcji „widzenia” wprowadzając doń czynnik podmiotowości i wartościowania*⁸¹. To Ligia napawa swoje oczy dziwnym, pięknym widokiem: *W tych zorzach na niebie, w tych szeregach nieruchomych kolumn, ginących w głębi, i w tych ludziach, podobnych do posągów, był jakiś wielki spokój; zdawało się, że wśród owych prostolinijskich marmurów powinni żyć jacyś próżni trosk, ukojeni i szczęśliwi półbogowie, [...].* (Qv, 69), tymczasem miejsce to i ci ludzie kryli straszne tajemnice: piękno współwystępuje z grozą. Ucza odbywa się w wielkim *triclinium* pałacowym, w którym zaraz po wprowadzeniu oszołomiona Ligia: *Jak przez sen ujrzała tysiące lamp migoczących i na stołach, i na ścianach, jak przez sen usłyszała okrzyk, którym witano cesarza, jak przez mgłę dojrzała jego samego. Okrzyk zgłuszył ją, blask olśnił, odurzyły wonie.* (Qv, 71) Pałac Nerona, w którym odbywa się ucza nie był wprawdzie w rozmiarach i przepychu tak imponujący jak ten, który powstał po pożarze Rzymu⁸², ale i tak zadziwił niepomierne Ligię. W trakcie uczy odurza ją też, prócz gwaru i muzyki rozchodząca się wszędzie woń kwiatów i woń arabskich kadzideł. To z jej perspektywy obserwujemy otoczenie, stąd subiektywna selekcja elementów i rozmycie obrazu, stąd, jak zauważa Tadeusz Bujnicki

„spsychizowany” obraz świata. Ta szczególna wrażliwość na wonie i predylekcja Rzymian do zapachów, do rozkoszy węchowych podkreślana jest przez Sienkiewicza wielokrotnie. Poznajemy predylekcję Rzymian do określonych woni. Sensualista Petroniusz woli zapachy od zaduchów i dlatego każe palić w swoim *hypocaustum* cedrowym drzewem posypywanym ambłą. (Qv, 21)⁸³ Znana jest jego słabość do werweny, którą lubi wachać i nacierać sobie nią ręce i skronie, bo ożywia i orzeźwia (Qv, 31) oraz do fiołków, których woń roznosi się w jego *frigidarium*. (Qv, 23) Także i Winicjusz, kiedy przygotowuje kameralną ucztę w swoim domu na powitanie Ligii i chce zetrzeć złe wrażenie pozostawione po grubiańskim i natarczywym (niczym *kamieniarz z Gór Albańskich* – Qv, 95), zachowaniu w czasie uczy na Palatynie, zadba i o odświeżny wystrój (jaśniejący światłem dom przybrany jest w zieleń mirtową i bluszcze, z których poczyniono upięcia na ścianach i nad drzwiami), i oczywiście o zapachy unoszące się w powietrzu: *Wszędy rozchodziła się woń nardu, do której Winicjusz przywykł i którą polubił na Wschodzie. [...] niewolnicy wnieśli trójnożne, zdobne głowami tryków, brązowe misy z węglami, na które poczęli sypać małe żdzbla mirry i nardu* (Qv, 95) Węch jako zmysł pożądania, apetytu, instynktu, nosi na sobie piętno zwierzęcości, bowiem wachanie upodabnia do zwierzęcia. Choć to dopiero Jan Jakub Rousseau nazwał węch zmysłem afektów i ich tajemnicy, wzbudzającym bardziej niż słuch lub wzrok; zdającym się sięgać korzeni życia i w *Emilu, czyli o wychowaniu* mówi, że zapachy *nie tyle wzruszają nas tym, co dają, ile tym, czego pozwalają spodziewać się*⁸⁴, to Rzymianie z powodzeniem stosowali w praktyce wiedzę o oddziaływaniu zapachów. Sztuka doznań, polegająca na odpowiednim wyborze i rozmieszczeniu przedmiotów, także zapachowych, sztuka komponowania zapachów przeznaczonych do ozdoby przestrzeni rozkoszy i intymności stanowiła zatem ich mocną stronę. Sferze zapachowej przeznaczona była istotna rola w grze miłosnej: wzbudzanie pożądania. Węch to u zwierząt zmysł gwałtownych żądz, u człowieka – łagodnych doznań, wspomagających inne: wzrokowe i dotykowe. Przy czym prymat dotyku uwidaczniający się w dążeniach Winicjusza wobec Ligii jest oznaką krótkotrwałości miłosnego szturm, gdyż popędliwy Winicjusz uczy się dopiero „smakować” rozkosz – jego nauczycielem może być Petroniusz doceniający bardziej subtelność komunikatów zapachowych, idących w parze ze spowolnieniem rytmu uwodzenia. *Nie bądź zbyt natarczywy i pamiętaj, że dobre wino należy pić powoli.* – mówi wuj do siostrzeńca, wiedzący że całe to wymyślne preludium opóźniające stanowi rękojmię trwałości pragnienia i przyszłej delikatności pieszczot.

Wszystko miało dostarczać różnorodnych wrażeń estetycznych, oddziałujących na zmysły powonienia, wzroku, smaku. Powracając do toalet obowiązujących na ucztach Nerona, warto wspomnieć, że elementem seksapilu był też zapach ciała i przewiewność strojów. Mężczyźni, podobnie jak kobiety, są również na w pół rozebrani, gdyż *wygoda i zwyczaj nakazywały zrzucić togi do uczy. Ciało [Winicjusza] okrywała [...] tylko szkarłatna tunika bez rękawów, wyszyta w srebrne palmy. Ramiona miał nagie, ozdobione obyczajem wschodnim dwoma szerokimi złotymi naramiennikami upiętymi powyżej łokci, niżej starannie oczyszczone z włosów gładkie, lecz zbyt muskularne, prawdziwe ramiona żołnierza, stworzone do miecza i tarczy. Na głowie nosił wieniec z róż.* (Qv, 71) Dbalność o piękno ciała to niejako preludium rozkosznych doznań. Tak jak kobiety obowiązują swoisty rytuał toalety, tak i płci brzydkiej nie jest obca dbalność o higienę: obowiązkowa depilacja włosów na ramionach i przedramionach⁸⁵, czyniąca je gładkimi i przyjemnymi w dotyku, kąpiel i staranne wygniatanie ciała przez wprawionych do tego niewolników, nacieranie wonną oliwą ciała (zob. Qv, 17) to codzienne niemal zabiegi eleganckiego patrycjusza, na co dzień używanego całonocnych biesiad. Kąpiel⁸⁶ nie jest dla Petroniusza tylko banalną i codzienną praktyką utrzymywania czystości: wywiera głęboki wpływ na cały organizm – odmładza, wraca siły, usuwa

znużenie. Kąpieli (w fiołkowej wodzie, jak i kąpeli suchej – parowej) z rozkoszą zażywa i po, i przed ucztą: *Dwaj ogromni balneatorzy złożyli go właśnie na cyprysowej mensie, pokrytej śnieżnym egipskim bysem – i dłońmi, maczanymi w wonnej oliwie, poczęli nacierać jego kształtne ciało – on zaś z zamkniętymi oczyma czekał, aż ciepło laconicum i ciepło ich rąk przejdzie na niego i usunie zeń znużenie.* (Qv, 18); *pisał w godzinach przedpołudniowych w bibliotece, po czym wziął kąpiel, po której kazał się ubrać westyplikom, i świetny, strojny, podobny do bogów, zaszedł do triclinium, by rzucić okiem znawcy na przygotowania, a następnie do ogrodów, gdzie pacholeta i młode Greczynki z wysp wiły z róż wieniec do wieczery.* (Qv, 466) Biesiadnicy, jak zaznacza werbalnie Sienkiewicz *spoczywają, przy pięknie przystrojonych i suto zastawionych w dania i napoje stołach, obsługiwani przez niewolników. Zajmują miejsca półleżące, bowiem zwyczajem na rzymskich ucztach było, iż goście biesiadowali na leżąc, po dwoje, troje lub więcej na jednej kanapie, gdyż jedzenie łączyło się u nich ze swobodą obyczajów i karuzelą flirtu, jaka wirowała na ucztach.*⁸⁷ Atmosferze flirtu służyło wszystko: pozycja zajmowana przy stole, lekki, przezroczysty, zwiewny strój⁸⁸, no i ta wonna zachęta, delikatniejsza i bardziej niepokojąca niż fascynacja nagością. Właśnie dlatego podniecenie upojonego obecnością pięknie przybranej, a właściwie poodkrywanej tu i ówdzie Ligii, jak też rozochoczonego dużą ilością mocnych trunków Winicjusza sięgnęło wkrótce zenitu: *udzieliła mu się rozwiąta atmosfera biesiady. Początkowo: Wzrok jego [Winicjusza] ześlizgiwał się z jej twarzy na szyję i obnażone ramiona, pieścił jej śliczne kształty, lubował się nią, ogarniał ją, pochłaniał [...]; później: Nie wino jeszcze, ale jej cudna twarz, jej nagie ręce, jej dziewczęca pierś, falująca pod złotą tuniką i jej postać, ukryta w białych fałdach peplum, upajały go coraz więcej.* (Qv, 73) Wraz z rozwojem uczy Winicjusz na w pół już pijany zachęca Ligię: *Zrzucić peplum jak Kryspinilla. Widzisz! Bogowie i ludzie szukają miłości. Nie ma prócz niej nic na świecie. Oprzyj mi głowę na piersiach i zmróż oczy.* (Qv, 80) Delikatność wonnych komunikatów, biel skóry i przewiewny strój zaprasza niejako do „oddychania kobietą”. Także i Ligia nie pozostaje obojętna na wpływ tej odurzającej zmysły atmosfery. Pod wpływem bliskości Winicjusza (*spoczywał obok niej Winicjusz, młody, ogromny, rozkochany, pałający*) i szeptań przez jego drżącymi wargami wyznań miłości: *Policzki jej poczęły pałać, serce bić, usta jej rozchyliły się jakby z podziwu. [...] Gwar, muzyka, woń kwiatów i woń arabskich kadzidel poczęły ją znów odurzać. [...] Ogarniała ją jakaś słodka niemoc, jakaś omdlałość i zapomnienie, jak by ją morzył sen.* (Qv, 73) Gdy w końcu uczy rozpasany Winicjusz, nie mniej pijany od innych, potraktował ją jak nierządnicę: *podniósł się, chwycił ją w oba ramiona i przyciągnął jej głowę ku piersiom, poczęł dysząc rozgniętą ustami jej zbladłe usta* (Qv, 84), tylko Ursus mógł ją ocalić. Jednak na samym początku wszystko odbywa się ceremonialnie i w zgodzie z jakby obowiązującym *savoir-faire*, gdy zebranych gościom przypatruje się przez swój szmaragd Neron: *Cezar, pochylony nad sto³em i zmrużywszy jedno oko, a trzymając palcami przy drugim okrągły, wypolerowany szmaragd, którym stale się posługiwał, patrzył na nich.* (Qv, 74) Przybrany jest imponująco i zgodnie z modą, co koresponduje z jego wystawnym stylem życia: *Tunika ametystowej barwy, zabronionej zwykłym śmiertelnikom, rzuciła sinawy odbłask na jego szeroką, krótką twarz.* (Qv, 74) Uczta rozwija się w czasie: najpierw w kierunku zaspokajania wyrafinowanych rzymskich podniebień: *cezar potrafił zadbać o zadowolenie smaku. Tłumy niewolników roznosiły coraz nowe dania; z wielkich waz, napełnionych śniegiem i okręconych bluszczem, wydobywano co chwila mniejsze kraterki z licznymi gatunkami win. Wszyscy pili obficie. Z pułapu na stół i na biesiadników spadały raz wraz róże.* (Qv, 76) W tym fragmencie Sienkiewicz dobitnie unaocznia, iż Rzymianie przepadali za rozkoszą, jaką daje ucztowanie, które oznaczało wszakże nie tylko dobre jedzenie oraz mocne trunki. Byli też wrażliwi na aromat, umieli delektować się zapachowymi, jak i plastycznymi



Sacha Berés – *Caninus Surdis* (Wergil, *Eklogi 10,8*) papieroryt, guasitinta, 2005

walorami ucztowania.⁸⁹ Ważna była kompozycja i sposób podawania dań i win. Szczególną obsesję Rzymianie mieli na punkcie róż, które rozsypywano w czasie publicznych uroczystości i bankietów, woda różana bulgotała w cesarskich fontannach i napełniano nią publiczne łaźnie. W amfiteatrach publiczność siedziała pod markizami namoczonymi w wodzie różanej, płatkami róż napychano poduszki, ludzie nosili wieńce z róż na głowach. Jedzono różane budynie, używano lekarstw, nalewek i afrodyzjaków sporządzonych na bazie róż. Żadne bachanalia (oficjalna rzymska orgia) nie obyły się bez róż.⁹⁰ Na jednym z bankietów Nero kazał zainstalować srebrne rurki pod każdym talerzem, dzięki czemu gość między kolejnymi daniami był opryskiwany aromatem. Kiedy goście podziwiali malowidło sufitowe przedstawiające scenę z nieba – „niebo” otwierało się i na wszystkich spadał deszcz perfum i kwiatów. Przy organizacji innego bankietu Nero kazał wydać równowartość około 160 tys. dolarów na same róże, a do tego jeden z gości uduł się pod lawiną spadających płatków.⁹¹ Zaś z opisu Sienkiewicza dowiadujemy się tylko, że Winicjusz, podobnie jak i inni biesiadnicy, ma wieniec z róż i że z góry spadały nieustannie na ucztujących płatki róż, zaś w adaptacji filmowej powieści pojawiają się one tylko w momencie wejścia Poppei. To chyba prawdziwie rzymska obsesja i moda, której ulegali i podlegali Rzymianie. Znając tę właśnie skłonność do róż sprytna Kleopatra wiedziała, jak godnie przyjąć Marka Antoniusza w swojej sypialni, bowiem kazała wysypać podłogę warstwą płatków różanych na grubość półtorej stopy (ok. 45 cm).⁹² To delikatne, ale i oszałamiające zapachy sprawiają, że sypialnia staje się dla Rzymian azylem sekretnych rozkoszy. Ale też królowa Egiptu potrafiła mile lechtać próżność rzymskiego wojownika prawdziwie wystawną, wytworną biesiadą. Gustowi Rzymianina odpowiadała już sama forma przybycia Kleopatry na spotkanie: *Sunęła po wodach rzeki Kydnos we wspaniałej łodzi, całej ze złota i purpury, pachnącej słodką wonią kadzideł; srebrne wiosła poruszały się miarowo w rytm dźwięków fletów i lir. Otoczona rojem pacholąt przebranych za kupidynów i małych dziewczynek w strojach nimf, ubrana w przejrzystą szatę, chciała przypuszczać symbolizować boginię miłości.*⁹³ A ta uczta powitalna była dopiero wstępem do dalszych inicjatyw ze strony Kleopatry, która uczyniła wszystko, by Antoniusz zapomniał przy jej boku o innych pokusach, by inne kobiety przestały dla niego istnieć. Róże zatem czarowały, oszałamiały, uwodziły Rzymian. Nic dziwnego, iż na ucztach niewolnicy wnosili czasem girlandy kwiatów i owijali nimi biesiadników, a dla relaksu nacierali ich ciała pachnidłami. [...] rozpylali egzotyczne wonności przez rurki do sali biesiadnej, opryskując ucztujących ciężkimi, zwierzęcymi substancjami wonnymi, jak piżmo, cybet czy ambra. Czasem z samej potrawy tryskał w twarz gościa szafran, woda różana czy inny wykwinny aromat: czasem wyfruwały z niej ptaszki, a czasem cała potrawa okazywała się niejadalna, bo była na przykład z czystego złota.⁹⁴ Wymyślny luksus ceniono nade wszystko. Sienkiewicz nie fantazjował i nie szedł w stronę szczegółowego opisu. Choć pojawiające się raz po raz w nim sugestie (np. o spadających stale z pułapu różach, o odurzającym dymie kadzideł, o powietrzu przesyconym zapachem kwiatów, wonią olejków, którymi śliczne pacholeta przez czas uczy skrapiały stopy biesiadników – Qv, 81) pozwalają czytelnikowi, świadomemu tych przyzwyczajzeń Rzymian, wszystko to sobie pełniej wyobrazić, plastyczniej dookreślić. Zabijając nudę, zabawiano się rozmaicie. Sienkiewicz opisuje skrupulatnie, w jaki sposób Neron rozpraszał dręczącą go nudę i uprzyjemniał biesiady dodatkowymi atrakcjami. Na uczcie w jego pałacu formą zapobiegania znużeniu jest najpierw wyproszony przez Petroniusza śpiew Nerona: przy dźwięku dwóch lutni głosi on swój hymn do Wenus. Oczywiście, nie mogło zabraknąć na rzymskiej uczcie odwołań do tej bogini piękności i miłości. Wenus była często przedstawiana w sztuce w prowokacyjnej leżącej pozie. Takie właśnie pozy przybierali w czasie biesiad jej uczestniczki. Poza tym, kiedy „rządzi” Wenus, kiedy świat rzymski oddaje się orgiom, nie liczy się żywioł

srogich zapasów wojennych – oręż wojenny milczy. Bogini ta kojarzy się bowiem, z bogiem wojny Marsem, z którym miała aferę miłosną, pokazywaną zresztą na wielu obrazach. *Zawsze gdy wypooczywa w jej towarzystwie, zdejmując zbroję, a świat trwa w pokoju.*⁹⁵ Tak jak pokazał to Sandro Botticelli na obrazie *Wenus i Mars*, na którym Wenus leży lekko i wdzięcznie uniesiona, podczas gdy Mars spoczywa wyczerpany. *Póki uda się bogini utrzymać przy sobie brutalnego boga, na świecie będzie panował spokój.*⁹⁶ Dopóki podżegacz wojenny pozostaje pod urokiem Wenus, jak na obrazie *Parnas* (którego twórcą jest Andrea Mantegna), dopóty na Parnasie rzymskim – w pałacu Nerona dzieje się dobrze: świat używa zabawy, cieszy się sztuką i miłością. *Gdyż inter arma silent Musae.*⁹⁷ Nadal niewolnicy przynoszą nowe dania, nieustannie napełniają kruże winem. Konwersacja kwitnie tylko do pewnego momentu, a ucztowaniu u Nerona towarzyszy dalej czytanie utworów innych poetów, którzy deklamując wiersze myśleli o sestercjach, jakie im za pochwałę wierszy cesarowych spaść mogą (Qv, 63), słuchanie dialogów, w których dziwactwo zastępowało dowcip (Qv, 79), wymiana ciętych replik rzymskich dostojników z otoczenia cesarza: Petroniusza i m.in. Tygellina, rywalizującego z nim o względy cesarza.

Biesiadowaniu towarzyszy sztuka pantomimiczna i taniec: *słynny mima, Parys, przedstawiał przygody Iony, córki Inacha. [...] Parys ruchami rąk i ciała umiał wyrażać rzeczy na pozór do wyrażenia w tańcu niemożliwe. Dłonie jego zamąciły powietrze, tworząc chmurę świetlistą, żywą, pełną drgań, lubieżną, otaczającą na wpół omdlały dziewiczy kształt, wstrząsany spazmem rozkoszy. Był to obraz, nie taniec, obraz jasny, odślaniający tajnie miłości, czarowny i bezwstydnny, a gdy po jego ukończeniu wyszli korybanci i rozpoczęli z syryjskimi dziewczętami, przy odgłosie cytr, fletni, cymbałów i bębenków, taniec bachiczny, pełen dzikich wrzasków i dzikszej jeszcze rozpusty, Ligii wydało się, że spali ją żywy ogień, [...].* (Qv, 79-80) Pojawia się zatem nieodłączny w trakcie uczy taniec – ten kojarzący się z rytmicznym ruchem, płynnością, dynamiką i gracją rodzaj ekspresji ludzkiej i najstarszy rodzaj sztuki, wywołujący zachwyt, fascynację, podziw, łączący się z nader bogatą sferą znaczeń symbolicznych, m.in. porozumiewanie się, towarzyskość, uczucie, poezję, muzykę, zaloty, umizgi, zmysłowość, rozwiązłość, rozpustę, wyuzdanie.⁹⁸ Bachiczny⁹⁹ taniec, wykonywany na uczcie – beztroski, zmysłowy, orgiastyczny – ma wprowadzić w upojenie, bo przecież historycznie taniec to przebieranie nogami i tupanie, ruchy tułowia i gesty rąk przy rytmicznym hałasie wszczynanym uderzeniami kamieni, kości, klaskaniem, okrzykami, wreszcie śpiewem i muzyką instrumentów (bębnów, piszczałek itd.) wprowadzającymi uczestników w przyjemne podniecenie, w radosny nastrój, w stan zachwycenia, uniesienia, w szal wreszcie¹⁰⁰. Taniec jest stary jak ludzkość; należy do najstarszych czynności kultowych¹⁰¹. Taneczny ruch to symbol życia i zasada kosmogoniczna – ciała niebieskie powstały z wirów materii¹⁰², więc tańczący człowiek włącza się tylko w harmonię Kosmosu (rozmaite przekazy kosmogoniczne mówią o kolistych, spiralnych bądź też tanecznych ruchach w zaraniu czasu, z których zrodził się świat albo człowiek¹⁰³). Wskazuje się na wybitny związek tańca z zalotami do płci odmiennej¹⁰⁴, na zbieżność tańca i płodności.¹⁰⁵ W tej i innych zabawach mają prawo wyszaleć się Rzymianie. Petroniusz – wysublimowany esteta, choć sam znudzony już podobnymi rozrywkami i wykazujący zgoła inne zamiłowania (*Lubię książki, [...] lubię poezję, [...] lubię naczynia, gemmy i mnóstwo rzeczy, [...] Mnie dobrze w domu, wśród arcydzieł* – Qv, 234), zachęca Winicjusza: *Staraj się i ty znaleźć w szaleństwach rozrywkę i zapomnienie. [...] Podbiliśmy przecie świat i mamy prawo się bawić.* (Qv, 234) Tych szalonych bachicznych rozrywek dostarcza w nadmiarze uczta urządzona na stawach Agryppy przez Tygellinusa. Zapowiada je wszakże i uczta Nerona. *Gdy wino ćmiło już oczy patrzących, uczta zmieniła się stopniowo w pijacką i rozpustną orgię.*¹⁰⁶ (Qv, 81) Ale zanim uczta przemieniła się w bezładną pijatykę: *Syryjskie dzie-*

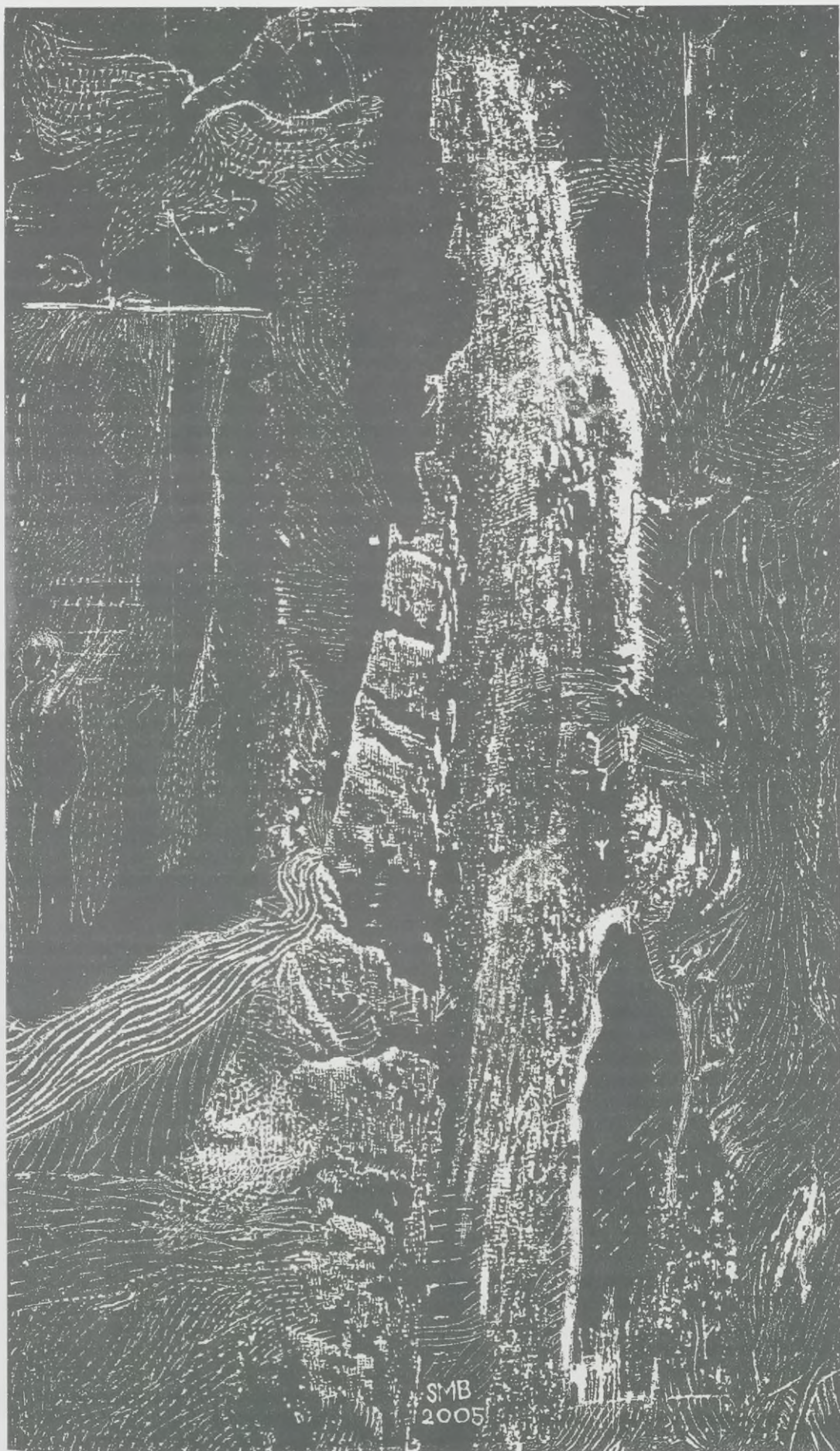
wczęta, które poprzednio tańczyły taniec bachiczny, pomieszały się z gośćmi. Muzyka zmieniła się w bezładny i dziki hałas cytr, lutni, cymbałów armeńskich, sistr egipskich, trąb i rogów, gdy zaś niektórzy z biesiadników pragnęli rozmawiać, poczęto krzyżeć na muzykantów, by poszli precz. Powietrze [...] stało się duszne; [...] poprzekrzywiały się wieńce na czołach, twarze pobladły i pokryły się kroplami potu. (Qv, 81), Sienkiewicz w obrazie tej pierwszej unaocznianej w powieści uczty w pałacu Nerona doskonale uchwycił jeszcze coś bardzo ważnego, ujawniającego specyfikę pogańskiego świata. Mianowicie to, iż Rzymianie byli przecież rozmiłowani także w czerpaniu przyjemności z czyjegoś nieszczęścia, co znajdowało swój wyraz w programie każdej niemalże uczty: *Uwielbiali otaczać się karłami, osobami upośledzonymi i kalekami, których zmuszano do urządzania sprośnych lub satyrycznych przedstawień w czasie uczt. Kaligula kazał gladiatorom walczyć u szczytu stołu, aby opryskiwali biesiadników krwią. Nie oznacza to, że wszyscy Rzymianie byli sadystami, ale była nimi spora część warstwy najbogatszej i wielu cesarzy. Mogli posiadać, torturować, maltretować i mordować tylu niewolników, ilu tylko chcieli.*¹⁰⁷ Ucztę Nerona w *Quo vadis?* uwiecznia również charakterystyczny pokaz krwawych walk: oczywiście gladiatorów i oczywiście na śmierć i życie. Oto jak Sienkiewicz opisuje zmagania zapaśników, kiedy przed stołem ustawionym w otwartą z jednej strony klamrę zjawiają się dwaj atleci. Unaocznia w ten sposób to, co tak fascynowało biesiadujących w takich „przedstawieniach”, w urządzaniu pokazowych jatek – krwawych zapasów herkulesów: *Potężne, świecące od oliwy ciała utworzyły jedną bryłę, kości ich chrzęściły w żelaznych ramionach, z zaciśniętych szczęk wydobywał się zgrzyt złowrogi. Chwilami słychać było szybkie, głucho uderzenia ich stóp o przytrąsniętą szafranem podłogę, to znów stawali nieruchomie, cichli i widzom wydawało się, że mają przed sobą grupę wykutą z kamienia. Oczy Rzymian z lubością śledziły grę straszliwie napiętych grzbietów, łyd i ramion. Lecz walka nie trwała zbyt długo, albowiem Kroto, mistrz i przełożony szkoły gladiatorów, nie próżno uchwycił za najsilniejszego w państwie człowieka. Przeciwnik jego począł oddychać coraz śpieszniej, potem rzęzić, potem twarz mu posiniała, wreszcie wyrzucił krew i zwił. Grzmot oklasków powitał koniec walk, zaś Kroto, oparłszy stopy na plecach przeciwnika, skrzyżował olbrzymie ramiona na piersiach i toczył oczyma tryumfatora po sali.* (Qv, 80-81) Ten opis euforycznej reakcji widzów na pokaz walk gladiatorów ukazuje fascynację Rzymian: siłą i pięknem umięśnionego ciała, także perwersyjną fascynację powabem krwi.¹⁰⁸ Uczta dla oczu? Taki wyrafinowany sadyzm i perwersję widział Sienkiewicz na obrazie Siemiradzkiego *Za Tyberiusza na Caprei* (1881, albo *Kaprea za Tyberiusza*), na którym efektowny kontrast tworzą ciała i krew strąconych ze skały z grupą rozbawionych biesiadników.¹⁰⁹ Piewca rzymskich uczt i orgii tak zobaczył ten obraz: *Orgia trwała widocznie przez całą noc, bo gdy kółko uczujących opuściło triclinium, by odetchnąć świeżym powietrzem, już świt bieli bladym światłem skały i morze. Pijani uczestnicy tworząc szalony korowód wychodzą z korytarza skał na sam brzeg. Tańczą jeszcze, bija w bębenki i dmą w tybie – gdy wtem część uczestników koła przeraża się nagle straszonym widokiem. Oto u stóp urwiska leżą trupy skazanych... Chwila straszliwie dramatyczna. [...].*¹¹⁰ Orgie i morderstwa – oto typowe połączenia perwersyjnej wyobraźni Rzymian. Przelana krew niewolników – gladiatorów to rozrywka dla znudzonych patrycjuszy i patrycjuszek na ucztach, tak jak dla plebsu na igrzyskach.¹¹¹ W końcu dla Rzymianina śmierć niewolnika nie znaczy nic. Kiedy krewki Winicjusz w chwili wściekłości z powodu ucieczki Ligii strząsał brązowym świecznikiem czerep starego wiernego niewolnika Gula, który go nigdyś wyniańczył i którego chciał wyzwolić, mówi tylko: *mniej- sza z tym.* (Qv, 109) Petroniusz przyjmuje ten odruch z niesmakiem; z takim samym niesmakiem i pogardą patrzy na przemoc i krew w czasie igrzysk, bo reprezentuje w tej kwestii poglądy Cycerona, uważającego iż widowiska te wywołują uciechę *na krótką chwilę*

*i to wśród najgorszych jednostek*¹¹². Jest on jednak odosobniony, zapasy atletów w czasie uczty to wszakże nie jest to samo, co straszliwa orgia krwi zaplanowana przez Nerona z takim okrucieństwem, w czasie igrzysk. Neron sam obmyśla okrutne sposoby mąk dla chrześcijan: każe wypuścić dodatkowe ilości zwierząt, on jest pomysłodawcą szeregu mitologicznych obrazów, w których motywem jest śmierć: *Ujrzano więc Herkulesa płonącego żywym ogniem na górze Oeta. [...] Przedstawiano śmierć Dedala i Ikara. [...] obrazy zmieniały się prędko. Sromotne męki dziewic, hańbionych przed śmiercią przez gladiatorów poprzebieranych za zwierzęta, rozradowały serca tłumów. Widziano [...] dziewczątka nie dorosłe, rozrywane przez dzikie konie. Lud oklaskiwał coraz nowe pomysły cezara* (Qv, 403-404) – widowiska masowej męczeńskiej śmierci chrześcijan: nocnych żywych pochodni, których mnogość przeszła wszelkie oczekiwania. (Qv, 420) i lasu krzyży z przybitymi doń ciałami, w którym dla ludu całą rozkosz stanowiło *przypatrywanie się powolnemu konaniu.* (Qv, 407) Poszczególne widowiska, które szokowały masowością śmierci i gigantycznością rozlewu krwi, przerywane były południowymi ucztami: *Po dobiecieniu [...] i wywleczeniu ciała do spoliarium nastąpiła zwykła południowa przerwa w przedstawieniu. Cezar wraz z westalkami i augustianami opuścił amfiteatr i udał się do [...] olbrzymiego szkarłatnego namiotu, w którym przygotowano dla niego i gości wspaniałe prandium. Tłumy po większej części poszły za jego przykładem i [...] rozkładały się w malowniczych grupach obok namiotu, aby [...] spożyć potrawy, które z łaski cezara roznosili niewolnicy.* (Qv, 404) Ale igrzyska rzymskie w jeszcze wyraźniejszym stopniu niż uczty, czy też w łączności z nimi miały symbolizować upadający świat rzymski, schyłek rzymskiego przerafinowania. Pałacowa scena walki gladiatorów-atletów nawiązująca do tradycji greckiej, w której brutalne, okrutne, strywalizowane widowiska rzymskie przypominające krwawą rzeź kolidowały z humanitarnymi ideami igrzysk typu greckiego¹¹³ czy późniejsza walka Kalendia z Gallem na owych krwawych igrzyskach urządzonych przez Nerona po spaleniu Rzymu pozwala wszakże wszechstronnie zrozumieć reakcje widzów na plastycznie oddany „popis” Ur-susa: mianowicie ich milczący podziw i zachwyt dla jego niezwykłej siły¹¹⁴ pozwalającej powalić rozhukanego byka, do którego rogów przywiązano Ligię:¹¹⁵ *Jak Rzym Rzymem, nie widziano nic podobnego.* (Qv, 441) Właśnie taki popis siły widzowie amfiteatru śledzą w ciszy, by po wszystkim oszaleć: *Ściany budynku poczęły drżeć od wrzasku kilkudziesięciu tysięcy widzów. Od czasu rozpoczęcia widowisk nie pamiętano takiego uniesienia. [...] Zewsząd ozwały się głosy o łaskę, namiętne, uparte, które wkrótce zmieniły się w jeden powszechny okrzyk. [...] Dość już miano krwi, dość śmierci, dość mąk. Zdławione łzami głosy poczęły wołać o łaskę dla obojga.* (Qv, 443) Skierowane w górę kciuki patrycjuszy i ludu wskazują na to, iż nie tylko już dla kaprysu przecież chcą ocalić takiego niewolnika o nadludzkiej sile. Wprawdzie krew przyciąga i upaja, bo w tym samym momencie, *gdy odpycha [...], wywołując w duszy nieprzyjemne uczucie trwogi, przeciwna siła pociąga do przodu i wzywa głosem, któremu, mamy wrażenie, niepodobna się oprzeć*¹¹⁶, to jednak nie wszyscy znajdują rozkosz w podobnych widowiskach, jakie zgotowała tłumom okrutna, zwyrodniała wyobraźnia i zwyrodniałe żądze Nerona. (zob. Qv, 443-444)

Służące zabawieniu i ożywieniu nieco już znudzonych biesiadników sceny walk przechodzą w występy lżejszej muzy: *Weszli następnie udawacze zwierząt i ich odgłosów, kuglarze i błazny, lecz mało na nich patrzono, gdyż wino ćmiło już oczy patrzących.* (Qv, 81) Ale uczta nie dobiegała wcale końca. Tyle że wymykała się spod kontroli. Każdy mógł robić to, na co miał ochotę: oddając się mniej i bardziej wyrafinowanym uciechom cielesnym, prowadząc konwersacje, pijąc trunki po uprzednim wznoszeniu toastów, w końcu waląc się literalnie pod stół. Powietrze było przesycone odurzającym i dezodorującym zapachem kwiatów, *pełne woni olejków, którymi śliczne pacholęta przez czas uczty skrapiwały stopy*

biesiadników, [...] lampy paliły się mdłym płomieniem, poprzekrzywiały się wieńce na czołach, twarze poblady i pokryły się kroplami potu. (Qv, 81) Ostatnie sekwencje uczyły się zdecydowanie nieestetyczne: widzimy biesiadnika, który *stoczył się pod stół, gdzie po chwili zaczął oddawać języki flamingów, pieczone rydze, mrożone grzyby, szarańcze na miodzie, ryby, mięsiwa i wszystko, co zjadł lub wypił.* (Qv, 82) W ten sposób Sienkiewicz pozwolił zapoznać się z wykwinnością spożywanych dań i jednocześnie delikatnie wskazać kłócący się z wyszukaną estetyką zanik manier: rozpasanie i nieumiarkowanie tego świata użycia bez miary. Uczty były całonocne, kończyły się często dopiero wraz z świtaniem. Końcówka, to już orgia w całym znaczeniu tego słowa, rozhukana do szaleństwa, mająca dać oddającym się rozpuście zapomnienie i ulgę w niepewnej egzystencji, której towarzyszył strach. Estetyczne piękno przeobraża się w obrzydliwą w intencji autora pijatykę i wyuzdanie: *Większa część gości leżała już pod stołem; inni chodzili chwiejnym krokiem po triclinium, inni spali na sofach stołowych, chrapiąc lub oddając przez sen zbytek wina, a na pijanych konsulów i senatorów, na pijanych rycerzy, poetów, filozofów, na pijane tancerki i patrycjuszki, na cały ten świat [...] bezduszny, uwieńczony i rozpasany, ale już gasnący, ze złotego niewodu upiętego pod pulapem kapaty i kapaty wciąż róże.* (Qv, 84) O istocie tej sceny zbiorowej wiele mówi opis Konstantego Wojciechowskiego i płynąca z tego streszczenia konkluzja: *Co za niesłychana siła w tym obrazie ruchomym, ile życia, ile prawdy. Sposób dawny, wypróbowany: osoby główne, osoby na drugim planie i tłum, ale więcej niż dotychczas bywało, pierwiastka malarskiego, więcej subtelności w rysach i więcej – spokoju.*¹¹⁷ Bujnicki wskazuje, iż końcowy akapit rozbudowanego przedstawienia uczyły Nerona, które cechuje gradacja motywów orgii i pijaństwa, stanowi *niezwykle charakterystyczną i syntetyzującą narracyjną oceną.*¹¹⁸ Żabski zaś słusznie zauważa, iż kończące opis uczyły wersy o pachnących różach, o urodzie tego świata w którym unosi się zapach kwiatów i woń olejków, którymi skrapiano stopy biesiadujących jednak dominują nad negatywnymi uogólnieniami.¹¹⁹ A przecież ekskluzywne zabawy były motywem mającym unaocznic plastycznie rozpasanie, nieobyčajność, zanik zmysłu moralnego, zanik umiaru w używaniu. W zamyśle Sienkiewicza miały być wyrazem *dekadencji „gasnącego świata”, który zastąpić musi jakiś świat nowy.*¹²⁰ Jednak Sienkiewicz, (tak jak w przypadku łagodzenia obrazu walk), *kierując się klasycznym dobrym smakiem, unikał trywialności w prezentowaniu uczyły.*¹²¹ Nie podkreślał z jakąś widoczną jaskrawością monstrualności obżarstwa, tylko jednorazowo przedstawił ogarniętego rzekomą niestrawnością drugoplanowego uczestnika uczyły u Nerona. (Qv, 82). Raczej więc sugerował, niż dopowiadał wprost do końca. A przecież niepoohamowana żądza pochłonięcia możliwie największej ilości wykwinnych dań kończyła się nader często sztucznym wywoływaniem torsji. Nie opisuje też Sienkiewicz nader wyraźnie owych wymyślnych seksualnych ekscesów, ograniczając się tylko do delikatnych sugestii. Homoseksualizm, tak znamienny dla kultury starożytnej, nie znalazł u Sienkiewicza nawet delikatnych odniesień, może poza wspomnieniem o skłonności Nerona do młodego Pitagorasa, uwidocznionym w opisie reakcji biesiadników na śpiew cezara: *Poppea [...] podniosła do ust rękę Nerona i trzymała ją długo w milczeniu, młody zaś Pitagoras, Grek przecudnej urody, ten sam, z którym później na wpół już obłąkany Nero kazał sobie dać ślub flaminom z zachowaniem wszelkich obrzędów, ukląkł teraz u jego nóg.* (Qv, 78-79) Dlatego amoralizm epoki Nerona nie wypadł jakoś zbyt sugestywnie. Sienkiewicz nie chciał gorszyć, choć i tak gorszył, o czym mówi Ignacy Matuszewski, którego zdaniem pisząc o Neronie i jego dworze autor nie mógł pominąć ohydy i sprośności, obrzydliwości pijaństwa i rozpusty, ale *tych rzeczy strasznych jest tylko tyle, ile koniecznie potrzeba, żeby obraz był prawdziwym.* Sienkiewicz *pokazuje złe, kiedy musi, ale się nim nie bawi, z nim nie rozwodzi i nie popisuje.*¹²² Oto trafna ocena umiaru Sienkiewicza w dawkowaniu czytelnikowi szczegółów.

Równie oryginalnie ukazał Sienkiewicz pomysłowość i rozrzutność Rzymian w najwymyślniejszym urządzaniu biesiad w obrazie uczyły „pływającej”, urządzonej dla Nerona i na jego cześć przez ograniczonego w porównaniu z Petroniuszem estetycznie patrycjusza, jakim był Tygellin. Sam pomysł zbudowania jako miejsca ucztowania olbrzymiej tratwy-barki z połączonych belek, której brzegi *przybrane były w przepyszne konchy, poławiane w Morzu Czerwonym i w Oceanie Indyjskim, grające kolorami perł i tęczą*¹²³, zaś boki *pokryte kępami palm, gaikami lotosów i róż rozkwitłych, wśród których ukryto fontanny tryskające wonnościami, posągi bogów i złote i srebrne klatki napętnione różno-kolorowym ptactwem...* (Qv, 236) i ustawienia na niej pod zdobionym olbrzymim baldachimem stołów świadczy o tym, iż Rzymianie rzeczywiście walcząc z nudą i monotonią w sprawie urządzania całonocnych uczt potrafili ze sobą rywalizować tworząc niezwykle i pomysłowe pod każdym, nie tylko kulinarnym względem przyjęcia. Chcieli olśniewać i zadziwiać nade wszystko: *Cesarowi podobała się [...] „pływająca uczta”, albowiem była czymś nowym.* Także z uwagi na menu: *Podawano [...] tak wyszukane potrawy, że i wyobraźnia Apicusza omdlałaby na ich widok, a wina w tylu gatunkach, że Othon, który podawał ich osiemdziesiąt, skryłby się pod wodę ze wstydu, gdyby mógł widzieć ów przepych.* (Qv, 237) Była to prawdziwie uczta lukullusowa, taką odznaczała się obfitością, smakowitością i wykwinnością potraw oraz różnorodnością win *mrożonych w śniegach z gór.* Takie zaś urozmaicone i wyszukane jedzenie musiało dawać rozkosz niewysłowioną: *palący smak pieprzu, mieszanina przyjemności i bólu przy spożywaniu słodko-kwaśnych potraw, z lekka pobudzające seksualnie działanie przypraw typu curry, pikantne i delikatne smaki rzadkich zwierząt, o których egzotycznym świecie mogli myśleć, kiedy je pochłaniali. Niektóre sosy przypominały im zapachy i smaki związane z seksem.*¹²⁴ Nic dziwnego, że niezwykłość i pomysłowość oraz różnorodność dań i trunków napawała w dalszej kolejności do rozrywek seksualnych. W końcu od wieków jedzenie łączono z seksem, bo czym byłyby zaloty i zabiegi miłosne bez posiłku. Ileż pokarmów uważano, a i dzisiaj traktuje się jak afrodyzjaki. Toteż biesiadnicy *pływającej uczyły* rozbiegają się w końcu po gajach w poszukiwaniu kobiet przebranych za eteryczne nimfy, by oddawać się rozpuście. Zresztą główną atrakcją uroczystości były postawione z tej okazji na brzegach stawu Agryppy lunaparia, w których zebrano *kobiety z najpierwszych domów w Rzymie; także i dziewice, które po raz pierwszy na świat wystąpią... jako nimfy.* (Qv, 235) Tygellin starał się zadbać o najdrobniejszy szczegół, by osiągnąć piorunująco działający na wyczulone zmysły Rzymian efekt. Przede wszystkim otoczył swoistym kordonem zaproszonych gości, by nic i nikt nie mógł zakłócić spokoju szaleńczego ucztowania: *Pretorianie okrążyli gaje rosnące po brzegach stawu Agryppy, aby zbyt wielkie tłumy widzów nie przeszkadzały cesarowi i jego gościom, gdyż i tak mówiono, że co tylko było w Rzymie odznaczające się bogactwem, umyśłem lub pięknocią, stawiało się na ową ucztę, która nie miała równej sobie w dziejach miasta.* (Qv, 235) Tygellin chciał olśniewać przepychem: *W tym celu, [...] czynił przygotowania i wysyłał rozkazy, by z najodleglejszych krańców świata sprowadzono zwierzęta, ptaki, rzadkie ryby i rośliny, nie pomijając naczyń i tkanin, które miały ucztę uświetnić. Dochody z całych prowincji szły na zaspokojenie szalonych pomysłów, [...] (Qv, 235) Miejsce uczyły – tratwa, mająca z powodu nagromadzonych na niej roślin pozór wyspy i ogrodu, połączona była sznurami ze złota i purpury z łodziami w kształcie ryb, łabędzi, mew i flamingów, w których przy kolorowych wiosłach siedzieli wiosłarze i wiosłarki, o kształtach i rysach cudnej piękności, z włosami utrefionymi na sposób wschodni lub ujętymi w złote siatki.* (Qv, 236) Znów dostrzeżemy predylekcję gustów rzymskich do oprawy zachwycającej walorami plastycznymi: pisarz ponownie wykorzystuje środki luministyczno-barwne: *Z gęstwiny pobrzeżnej wysuwały się coraz nowe łódki o kształtach koników polnych i łątek. Błękitna szyba stawu wygląd*



Sacha Berés, *Fedra córka Minosa i Hippolytos zamieniony w Feniksa*, mezzoscrobia, 2005

data, jakby ją kto przyrzucił płatkami kwiatów lub jakby ją poobsia-
dały motyle. Nad łodziami unosiły się tu i ówdzie poprzywiązywane
na srebrnych i niebieskich niciach lub sznurkach gołębie i inne
ptaki z Indyj i Afryki. Słońce przebiegało już większą część nieba,
ale dzień, lubo uczta odbywała się w początkach maja, był ciepły,
a nawet upalny. Staw kołysał się od uderzeń wiosł, które biły toń
w takt muzyki, lecz w powietrzu nie było najmniejszego tchnienia
wiatru i gaje stały nieruchome, jakby zastuchane i zapatrzone w to,
co działo się na wodzie. [...] Tymczasem słońce stało się większe,
czerwienście i z wolna staczało się za szczyty gajów; goście byli po
większej części zupełnie pijani. (Qv, 237-238) Elementy świetlne
korespondują z rozwojem uczty, ze stopniem jej rozpusty: w świe-
tle dnia tratwa krąży po stawie i wiezie, wraz ze zniżającym się ku
zachodowi słońcem, coraz bardziej pijanych i wrzaskliwych bie-
siadników, którzy nie pilnują już porządku, w jakim zasiedli do
stołu. Gdy zaś zapada mrok: wówczas gaje zaświeciły tysiącem
lamp. Z lunapariów, stojących po brzegach, popłynęły roje świa-
tła: na tarasach ukazały się nowe grupy, również składające się
z żon i córek pierwszych domów rzymskich. Te głosem i wyuzdanymi
ruchami zaczęły przyzywać biesiadników. Tratwa przybiła
wreszcie do brzegu, cesarz i augustianie wypadli do gajów, rozpro-
szyli się w lunapariach, w namiotach ukrytych wśród gęstwy,
w grotach sztucznie urządzonych wśród źródeł i fontann. Szal
ogarnął wszystkich. (Qv, 238) Wraz z przejściem dnia w noc
i zamianą światła słonecznego na sztuczne lampy, które i tak goście,
ogarnięci gorączką rozkoszy gasili uderzając w nie tyrsami, uczta
przemienia się w prawdziwą lubieżną orgię, rozhukaną do szaleń-
stwa: Niektóre części gajów ogarnęła ciemność. Wszędzie jednak
słychać było to głośnie krzyki, to śmiechy, to szept, to zdyszany
oddech ludzkich piersi. Rzym istotnie nie widział dotąd nic podob-
nego. (Qv, 238) Ciemność, ogarniająca pogrążony w zabawie świat
rzymski, to ciemność zgonu. U Sienkiewicza motyw śmierci łączy
się zbyt często z pogrążaniem się w mroku lub jasności, by nie
dostrzec tutaj analogii.¹²⁵ Światło, nasycając przedmioty czy wy-
pełniając przestrzeń, nadaje im jakiś dodatkowy wymiar. Ostatnim
symbolicznym promieniem słońca rzymskiego świata był kunszt
Petroniusza: *Rozmowa jego była jak promień słońca, który coraz to
inny przedmiot oświeca, lub jak letni powiew, który porusza kwiaty
w ogrodzie.* (Qv, 468) Ale i on gaśnie bezpowrotnie wraz z rozbi-
ciem o posadzkę kruży mirreńskiej, do tęczy z blasku podobnej
i wprost bezcennej (Qv, 468) i wraz z pochłaniającą go bladością
i posagową bielą podkreślającą to odejście w sen Petroniusza
i Eunice. A z nim musi przygasnąć antyczna, pogańska kultura.
Aczkolwiek wbrew pozorom utwór nie daje rozstrzygnięć tenden-
cyjnych i jednoznacznych, czym broni się, zdaniem Tadeusza Buj-
nickiego, przed śmiercią artystyczną.¹²⁶

¹ Zob. T. Bujnicki, *Barok w „Trylogii” Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, s. 28-29; L. Ludorowski, *O postawie epickiej w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 163 i nast.

² *Uczta*: «wystawne, huczne przyjęcie z udziałem wielu gości; bankiet, biesiada»; zaś *przen.* «wielka przyjemność, bardzo przyjemne przeżycie»; wymiennie z terminem biesiada: «wystawne przyjęcie; uczta, bankiet»; także *zabawa* w znaczeniu: «zebranie towarzyskie w celach rozrywkowych, na którym się odbywają tańce, gry, turnieje itp.; bal»; również *weselisko*: *pot. żart.* «wystawna uczta, wielka zabawa weselna; huczne wesele»; *feta*: *przestarz.* «uroczystość; sute przyjęcie, uczta». Za: *Słownik języka polskiego* PWN, t. 1-3.

³ Szczupłość niniejszego szkicu ogranicza materiał egzemplifikacyjny przede wszystkim do *Quo vadis?*; ujęcie tematu w innych powieściach potraktowano marginesowo i przykładowo.

⁴ Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1997, s. 528-534.

⁵ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 26.

⁶ *Bachanalie*: 1. «w starożytnym Rzymie: orgiastyczne obrzędy ku czci boga wina Bachusa»; 2. *przestarz.* «hulaszcze zabawy, pijatyki, orgie». Za: *Słownik języka polskiego* PWN, t. 1.

⁷ S. Carr-Gomm, *Arcydzieła światowego malarstwa. Mity, postacie, symbole*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 2003, s. 14.

⁸ Tamże, s. 234.

⁹ Za: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 172.

¹⁰ Tamże, s. 173.

¹¹ Por. tamże, s. 184-185 i dalej.

¹² Tamże, s. 115.

¹³ Tamże, s. 185.

¹⁴ Por. tamże, s. 187-191.

¹⁵ Zob. W. Okoń, *Stygńska planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 109 i 110.

¹⁶ Sugestywna plastycznie i bogata w sensory wartościująco-oceniająco jest scena opisująca obiad i wieczerzę w olbrzymim refektarzu zakonnym na Wysokim Zamku w Malborku. Zob. H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, oprac. T. Bujnicki, t. III-IV, Wrocław 1990, s. 120-124.

¹⁷ „Trylogia” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*, oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962, s. 293 [podkr. – A.D.]

¹⁸ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, Toruń 1996, s. 113-140. Por. też: W. Okoń, op. cit., s. 108 i n.

¹⁹ Np. L. Ludorowski, op. cit., s. 162 i J. Tazbir, *Dzieje narodowej Biblii*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989, s. 130 lub tenże, *Wiek XVII przez okulary Sienkiewicza*, [w:] *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit...*, pod red. A. Kowalczykowej, Warszawa 1998, s. 168.

²⁰ Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 115.

²¹ Za: Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 115. Zob. też s. 117.

²² Zob. W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne”. Historia sztuki, t. XLVI, z. 4. Lublin 1998, s. 9 i 25. Por. T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 82.

²³ W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 9.

²⁴ O szczególnej atencji i podziwie Sienkiewicza dla sztuki malarskiej zob. Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 116 i n.

²⁵ Zob. W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”* op. cit., s. 21-24. Zob. też: J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 465-481 (rozdz. *Sienkiewicz, Siemiradzki i „Dirce chrześcijańska”*) i por. T. Bujnicki, „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] *Henryk Sienkiewicz: biografia, twórczość, recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1998, s. 153.

²⁶ Za: M. Poprzęcka, *Wiersze i obrazy*, [w:] *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit...*, pod red. A. Kowalczykowej, Warszawa 1998; też, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, 1986; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

²⁷ Cyt. za: przyp. 2 [w:] W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 6.

²⁸ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 124.

²⁹ Zob. T. Żabski, *Sienkiewicz*, Wrocław 1999, s. 127.

³⁰ Por. D. Ackerman, *Jedzenie a seks*, [w:] tenże, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 139-141.

³¹ Fragmenty powieści Sienkiewicza na podstawie wydań: *Ogniem i mieczem*, t. 1-2, PIW, Warszawa 1984; *Potop*, t. 1-3, PIW, Warszawa 1984; *Pan Wołodyjowski*, PIW, Warszawa 1984; *Quo vadis*, PIW, Warszawa 1983. Dalej podaję w nawiasie skróty tytułów i strony: (O i M; P; P W; Qv).

³² O technice kontrastu w prezentacji obu panien zob.: I. Hoffman, *O heroinach „Pana Wołodyjowskiego” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz: biografia, twórczość, recepcja*, op. cit., s. 223.

³³ Por. obraz *Zabawa w Chreptowie*, [w:] T. Żabski, *Sienkiewicz*, op. cit., s. 178.

³⁴ K. Wojciechowski, [Quo vadis], cyt. za: *Sądy o „Quo vadis”*, [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*. Warszawa 1983, s. 535.

³⁵ Opinia Tadeusza Zielińskiego cyt. za: L. Grzeniewski, „*Drobniaków duch, wspaniały i powietrzny...*”. *Szkice o realiach literatury*, Warszawa 1981, s. 10.

³⁶ O dziełach Baudrillarda mających wpływ na poszerzenie przestrzeni wyobraźniowej Sienkiewicza zob. T. Świętosławska, „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997, s. 89.

³⁷ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 63. Zob. tekst główny, s. 4 i przypis 25.

³⁸ Zob. T. Żabski, *Sienkiewicz*, op. cit., s. 226-227; L. Eustachiewicz, „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, s. 41; J. Malinowski, op. cit., s. 63-64; W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 22; J. Dużyk, op. cit., s. 471-476.

³⁹ A. Pieńkos, *Motyw śmierci w malarstwie*, Wrocław 2002, s. 42.

⁴⁰ Tamże, s. 41.

⁴¹ O pokrewieństwie opisów bitew, obłążeń, procesji po wałach z sarmacką ikonografią zob. Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 117.

⁴² O rozległej znajomości i wpływie piśmiennictwa staropolskiego na ukształtowanie świata wewnętrznego *Trylogii*, o filiacjach sarmacko-barokowych w metodach uformowania tematu wojennego zob. T. Bujnicki, *Barok...*, op. cit., m.in. s. 29 i n.

⁴³ Patrz tamże.

⁴⁴ Por. A. Pieńkos, op. cit., s. 5 i n.

⁴⁵ Zob. T. Bujnicki, *Barok...*, op. cit., s. 38-39.

⁴⁶ Tamże, s. 37. W opisie uczt barokowe bywa wyszukane bogactwo ubioru (np. złoto i drogie kamienie) oraz również gra światła.

⁴⁷ Por. A. Pieńkos, op. cit., s. 32.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 35.

⁴⁹ Zob. T. Żabski, *Sienkiewicz*, op. cit., s. 250.

⁵⁰ Omawiającego (w *Rozbiorach i wrażeniach literacko-artystycznych z 1879 r.*) twórczość tych m.in. artystów polskich działających w Rzymie; W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 10.

⁵¹ J. Malinowski, op. cit., s. 63.

⁵² Cyt. za: W. Okoń, *Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 15.

⁵³ Cyt. za: J. Malinowski, op. cit., s. 65.

- ⁵⁴ Cyt. za: W. Okoń, *Stygnąca planeta...*, op. cit., s. 109.
- ⁵⁵ J. Dużyk, op. cit., s. 470.
- ⁵⁶ Zob. W. Okoń, *Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 11-12 i 14. O korespondencjach literackich obrazów prozy antycznej Sienkiewicza z akademizmem francuskim (Gérôme, Couture), angielskim (Alma-Tadema, Watts, Leighton – malarzami „stylu mokrych szat”), polskim (Siemiradzki) i symbolizmem typu Puvisa de Chavannesa zob. Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 122.
- ⁵⁷ I. Matuszewski, *Powieść historyczna („Quo vadis”)*, cyt. za: O. B. Noetzel, *Biblia jako tworzywo literackie „Quo vadis”*, [w:] *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. H. Filipkowska, St. Fita, Lublin 1999, s. 47. Zob. też: L. Eustachiewicz, L. Eustachiewicz, „*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza, Warszawa 1983, s. 56.
- ⁵⁸ Za: T. Bujnicki, „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, op. cit., s. 159.
- ⁵⁹ A. Nofer, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1963, s. 272.
- ⁶⁰ I. Matuszewski, *Powieść historyczna („Quo vadis”)*, cyt. za: *Sądy o „Quo vadis”*, [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*. Warszawa 1983, s. 503.
- ⁶¹ A. Nofer, op. cit., s. 271.
- ⁶² I. Matuszewski, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, Warszawa, s. 135.
- ⁶³ Zob. A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węgł. Od odrzy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s. 103.
- ⁶⁴ D. Ackermann, op. cit., s. 21-22.
- ⁶⁵ Tamże, s. 22.
- ⁶⁶ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976, s. 173.
- ⁶⁷ L. Eustachiewicz, „*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza, Warszawa 1983, s. 67.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ J. Krzyżanowski, op. cit., s. 175.
- ⁷⁰ Zob.: *Sądy o Quo vadis?*, op. cit., s. 506.
- ⁷¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 328.
- ⁷² Por. *Sienkiewicz i malarstwo*, op. cit., s. 134.
- ⁷³ Por. T. Świętosławska, op. cit., s. 127.
- ⁷⁴ Orgia to: 1. zwykle w *lm* «w starożytnej Grecji: obrzędy religijne ku czci bogów, zwłaszcza Dionizosa, połączone początkowo z muzyką, ekstatycznymi tańcami i śpiewami, potem z hulaszczym ucztowaniem; bachanalie» 2. «hulaszczka, rozwiązała zabawa, uczta, pijatyka; rozpasanie».
- ⁷⁵ D. Ackermann, op. cit., s. 152-153.
- ⁷⁶ Za: Z. Mocarska-Tycowa, op. cit., s. 136.
- ⁷⁷ Cyt. za: J. Dużyk, op. cit., s. 469.
- ⁷⁸ Por. też L. Ludorowski, *Portret inicjalny heroiny w powieściach historycznych H. Sienkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, z. 6, s. 57.
- ⁷⁹ Por. *Sienkiewicz i malarstwo*, op. cit., s. 121-122.
- ⁸⁰ Za: tamże, s. 119.
- ⁸¹ T. Bujnicki, „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, op. cit., s. 156. Zob. też dalej.
- ⁸² Za: T. Świętosławska, op. cit., s. 124.
- ⁸³ Por. tamże, s. 125-126.
- ⁸⁴ Zob. A. Corbin, op. cit., s. 11 i 13. Cyt. za: tamże, s. 13.
- ⁸⁵ Jedynie Neron miał *rękę białą i tłuśną, porośniętą na przegubie rudawym włosem tworzącym jakby krwawe plamy, którego nie pozwolił wyrwać sobie epilatozem, gdyż mu powiedziano, że sprowadza to drżenie palców i przeszkadza w grze na lutni.* (Qv, s. 266)
- ⁸⁶ O randze kąpieli i term w życiu Rzymian zob. T. Świętosławska, op. cit., s. 122-123.
- ⁸⁷ D. Ackermann, op. cit., s. 154, 155.
- ⁸⁸ Taką wyrafinowaną piękną, zwiewną szatę osi Eunice: [...] *przybrana w przezroczy fioletową szatę, zwaną Coa vestis, przez którą przeglądało jej różane ciało, była istotnie piękna jak bóstwo.* (Qv, s. 346)
- ⁸⁹ Por. D. Ackermann, op. cit., s. 153.
- ⁹⁰ D. Ackermann, op. cit., s. 49.
- ⁹¹ Tamże, s. 49.
- ⁹² Za: tamże, s. 49.
- ⁹³ L. Baldwin, *Miłości ich życia. Romantyczne związki od czasów Antoniusza i Kleopatry*, przeł. A. Kruczkowska, Warszawa 1995, s. 14.
- ⁹⁴ D. Ackermann, op. cit., s. 153.
- ⁹⁵ *Arcydzieła malarstwa europejskiego*, op. cit., s. 59.
- ⁹⁶ Tamże, s. 59.
- ⁹⁷ W czasie wojny milczą Muzy – twórczość artystyczna schodzi na dalszy plan.
- ⁹⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 421 [podkr. – A.D.]. Zob. też M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 339-351.
- ⁹⁹ Por. przypis 6.
- ¹⁰⁰ *Słownik symboli*, op. cit.
- ¹⁰¹ Zob. M. Lurker, op. cit., s. 340.
- ¹⁰² Zob. tamże.
- ¹⁰³ Tamże, s. 341.
- ¹⁰⁴ Zob. tamże.
- ¹⁰⁵ Zob. M. Lurker, op. cit., s. 343.
- ¹⁰⁶ T. Świętosławska (op. cit., s. 90) stwierdza, iż orgia u Sienkiewicza mimo wszystko nią nie jest, lecz ucztą bachiczną.
- ¹⁰⁷ D. Ackermann, op. cit., s. 153-154.
- ¹⁰⁸ Zob.: J.-P. Roux, *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 26-27.
- ¹⁰⁹ J. Malinowski, op. cit., s. 65.
- ¹¹⁰ Cyt. za: W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, op. cit., s. 19-20.
- ¹¹¹ Zob. D. Słapek, *Igrzyska gladiatorów w Rzymie i ich obraz w „Quo vadis?”...*, [w:]

Henryk Sienkiewicz: biografia, twórczość, recepcja, op. cit., s. 209-221.

- ¹¹² Tamże, s. 212.
- ¹¹³ Za: D. Słapek, op. cit., s. 213.
- ¹¹⁴ Por. K. Wojciechowski, op. cit., s. 538.
- ¹¹⁵ Scenę tę wiązano z kompozycją Siemiradzkiego *Dirce chrześcijańska*. Zob. *Malarstwo polskie. Romantyzm-historyzm-realizm*, napisał A. Ryszkiewicz, Warszawa 1989, s. 298.
- ¹¹⁶ Tamże, s. 27-28.
- ¹¹⁷ K. Wojciechowski, op. cit., s. 535.
- ¹¹⁸ T. Bujnicki, „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, op. cit., s. 154.
- ¹¹⁹ Zob. T. Żabski, *Wstęp* [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Wrocław 2002, BN I, s. XXXVII.
- ¹²⁰ Tamże, s. XXXVIII.
- ¹²¹ Tamże s. XXXVII.
- ¹²² Zob. I. Matuszewski, *Powieść historyczna („Quo vadis”)*, op. cit., s. 513-514.
- ¹²³ Precesyjny charakter obrazów Siemiradzkiego wyrażał się m. in. w *wijącej się wielopostaciowej kompozycji z muszlą morską („Rozbitek”, 1878)*. Za: J. Malinowski, *Imitacje świata*, op. cit., s. 66.
- ¹²⁴ D. Ackermann, op. cit., s. 152.
- ¹²⁵ Por. Z. Mocarska-Tycowa, *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1996, s. 125-133 i też, *Sienkiewicz i malarstwo*, op. cit., s. 133 i n.
- ¹²⁶ T. Bujnicki, *Bestseller – arcydzieło – kicz? – „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywda, t. 3, Rzeszów 1990, s. 200-201.

ALICJA DĄBROWSKA – ur. w 1966 roku, adiunkt w Pracowni Romantyzmu i Pozytywizmu w Katedrze Literatury Polskiej XIX i XX Wieku Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Zajmuje się literaturą polską okresu pozytywizmu i romantyzmu, wcześniej także światem wyobraźni twórców młodopolskich. W pierwszych latach pracy naukowej prowadziła również badania z zakresu współczesnej prozy historycznej, których owocem były dwie najwcześniejsze publikacje *Smętek – powtarzalny motyw prozy Jerzego Bohdana Rychlińskiego*, 1995; *Pertek wobec powieści historycznych Rychlińskiego (w świetle korespondencji pisarzy)*, 1995. W 1999 roku, na podstawie rozprawy *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Autorka książki: *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz, 2002. Jest także autorką szeregu artykułów naukowych drukowanych w czasopiśmie: „Zeszytach Naukowych WSP w Bydgoszczy”: *Kolor a młodopolski świat wyobraźni (na przykładzie wybranych wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera)* oraz dwóch wskazanych wyżej; w „Roczniku Kasprowiczkowskim”: *Barwy a apokaliptyczna wizja świata w Hymnach Jana Kasprowicza*; w „Zeszytach Harendziańskich”: *Wokół symboliki barw w „Hymnach” Jana Kasprowicza*; w „Akancie”: *Tajemnice pozytywistycznych lasów. Wokół wyobraźni sylwicznej realistów*; w „Znad Wilii” [Litwa]: *Wokół fascynacji blaskiem i światłem w poezji Mickiewicza* oraz artykułów w wydawnictwach zbiorowych: *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta* [w:] *Polscy nobliści literaccy*, Bydgoszcz 2003; *Wokół wyobraźni sylwicznej twórców drugiej połowy XIX wieku (w druku)*; *Spór Prusa ze Słowackim, czyli o proteście realisty przeciw stylizacji egzaltacji poematu „W Szwajcarii”* [w:] *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*. Uczestniczka wielu konferencji naukowych i sympozjów.