

Maria Wyke

## NERON: SPEKTAKLE PRZEŚLADOWAŃ I NADMIARU<sup>1</sup>

### Kuszający Antychryst

Postać Nerona zaczęła być utożsamiana z komercyjnym sukcesem dzięki popularności roli Petera Ustinova w hollywoodzkiej ekranizacji powieści *Quo vadis* z 1951 roku. Amerykański rynek został wówczas zalany reklamami samego filmu i związanymi z nim produktami oraz gadżetami. Katalogi promocyjne MGM-u skierowane do menadżerów kin w Stanach Zjednoczonych zawierały na przykład próbki reklam bokserek ze sztucznego jedwabiu. Miały one wabić potencjalnych klientów intrygującym nagłówkiem: „bądź jak Neron... w szortach QUO VADIS”. Pod napisem widoczna była sylwetka współczesnego amerykańskiego mężczyzny radośnie grającego na skrzypcach, z uwielbieniem obserwowanego przez własną „cesarzową”. Mężczyzna miał na sobie sandały, podkoszulkę i wspomniane bokserki ozdobione rysunkami rzymskich włócznie oraz zbroi wojсковych – wszystko w ramach „ośmiu ognistych palet kolorów firmy Munsingwear”<sup>2</sup>. Neron stał się symbolem męskości, luksusu i przyjemności konsumpcjonizmu Ameryki lat 50.

Otwierający film *voice-over* zapowiada jednakże hollywoodzką adaptację *Quo vadis* jako coś innego – prostą opowieść o powstaniu chrześcijaństwa i jego triumfie nad siłami zła reprezentowanymi przez Rzym czasów Nerona:

To Droga Appijska, najznamienitsza z dróg prowadzących do Rzymu, jako że wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. Po drodze tej maszerowały zwycięskie legiony. Wprawdzie cesarski Rzym to środek Imperium oraz niekwestionowany Pan Świata, niemniej jednak z wielką władzą nieuchronnie związana jest korupcja. Nikt nie może czuć się bezpieczny. Jednostka pozostaje na łasce Republiki. Sprawiedliwość zastąpiona jest przez gwałt. Podbite narody są niewolnikami. Dobrze i źle urodzeni jednakowo stają się zakładnikami Rzymian. Nie ma ucieczki przed batem i mieczem. Wydawało się niemożliwe, by pewnego dnia coś zachwiało fundamentami piramidy władzy

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją artykułu Marii Wyke, *Make like Nero! The Appeal of a Cinematic: Emperor*, [w:] *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, eds. J. Elsner, J. Masters, Duckworth: London 1994.

<sup>2</sup> Kopia katalogu promocyjnego dostępna w archiwum USC Film Library.

i korupcji, ludzkich nieszczęść i niewolnictwa, niemniej jednak trzydzieści lat temu wydarzył się cud. Na rzymskim krzyżu w Judei zmarł człowiek po to, by zbawić innych ludzi i szerzyć Ewangelię miłości i odkupienia. Wkrótce ten niepozorny krzyż zajmie miejsce dumnego orła zdobiącego zwycięskie rzymskie sztandary. Oto historia tego nieśmiertelnego konfliktu. Wczesnym latem roku 64 n.e., w okresie panowania Antychrysta znanego historii jako cesarz Neron, zwycięski czternasty legion rzymski dowodzony przez Marka Winicjusza, wraca do Rzymu...<sup>3</sup>

W tym samym czasie, gdy reklamy MGM-u wzywały do „bycia jak Neron” i promowały szorty oraz piżamy ozdobione symbolami imperialnej władzy, prolog filmu nazywał cesarza „Antychrystem” i zapowiadał nadchodzący przewrót mający zastąpić dumnego orła krzyżem Chrystusa. Pod koniec filmu Neron popełnia samobójstwo, a jego następcą, Galba, maszeruje na Rzym, by przejąć władzę. Biorący udział w obaleniu cesarza Marek Winicjusz zrzuca mundur żołnierza, by odbyć duchową wędrówkę mającą uwolnić go z miasta grzechu, do którego przybył na początku filmu. Finałowy kadr *Quo vadis* ukazuje, że sztandary legionów wzdłuż Drogi Appińskiej zastąpiono pastuszym kijem świętego Piotra. Magicznie przybyty do ziemi kij zapowiada przyszły tryumf Chrystusa i Kościoła Rzymskiego.

Tytuł hollywoodzkiego filmu oraz sposób ukazania w nim postaci Nerona jako Antychrysta pokonanego przez rzymskiego ochrzczonego żołnierza są zapożyczone z powieści Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?*. Powieść Sienkiewicza ukazywała się w odcinkach między rokiem 1894 a 1896 w „Gazecie Polskiej” (w polskim oryginale), odnosząc później, w licznych przekładach, znaczny międzynarodowy sukces<sup>4</sup>. Zgodnie z konwencją dziewiętnastowiecznych powieści historycznych polski autor szukał inspiracji do literackiej kreacji rządów Nerona wśród pism antycznych historyków – Tacyta i Swetoniusza<sup>5</sup>. Jednakowoż Sienkiewiczowska wizja Nerona jako Antychrysta pozostającego w konflikcie z wczesnymi adeptami wiary chrześcijańskiej nie pochodzi bezpośrednio z historycznych źródeł. Według rzymskich historyków chrześcijaństwo było jedną z wielu uciążliwych, przykrych i zakazanych religii w granicach Imperium<sup>6</sup>. We-

<sup>3</sup> Na temat filmowej narracji ponadkadrowej i jej strategii retorycznej zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester University Press: Manchester 1993, s. 181–185.

<sup>4</sup> M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?', [w:] Nel Centenario di Enrico Sienkiewicz 1846–1946*, Libreria dell'800 Editrice: Roma 1946, s. 119.

<sup>5</sup> Zob. M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz*, Twayne Publishers: New York 1968, s. 127–128, M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?'...*, s. 120, W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz: A Retrospective Synthesis*, Mouton and Co.: Hague 1960, s. 55. Pojawiają się tam źródła, na które powoływał się Henryk Sienkiewicz.

<sup>6</sup> B. H. Warmington, *Nero: Reality and Legend*, Chatto and Windus: London 1969, s. 127; A. Wallace-Hadrill, *Suetonius: The Scholar and his Caesars*, Duckworth: London

dług Tacyty prześladowania chrześcijan, jakich dopuścił się Neron, miały na celu odsunięcie od niego podejrzenia co do wywołania słynnego pożaru, który przez kilka dni trawił Rzym w 64 roku n.e. Służyły one również jako kolejny przykład skorumpowanego charakteru rzymskiej elity i szybkiego zapadania się cesarza w otchłań szaleńczej tyranii:

By stłumić tę plotkę, Neron wybrał kozły ofiarne i z wielką pieczołowitością karał zdeprawowanych niewiernych... W pierwszej kolejności kazał aresztować wszystkich, którzy przyznawali się do bycia chrześcijanami. Potem, dzięki ich zeznaniom, pojmał dziesiątki innych – nie za podpalenia, ale za skłonność do podjudzania ludu. Ich śmierć miała być groteskowa. Przebrani w zwierzęce skóry byli rozdzierani na strzępy przez psy, krzyżowani lub podpalani niczym pochodnie mające stanowić substytut światła dziennego. Chrześcijanom, mimo ich rzekomej winy i zasłużonej kary, okazywano współczucie. Panowało powszechne przeświadczenie, że nie ginęli oni dla dobra Imperium, a byli ofiarami bezwzględności jednego człowieka [Roczniki, 15.44]<sup>7</sup>.

Sienkiewiczowska wizja triumfu chrześcijańskiej wiary nad Neronem-Antychrystem nie wywodzi się z oceny pogańskiego charakteru cesarza dokonanej przez samego pisarza, ale z wizerunku zawartego we wczesnych pismach eschatologicznych. Niedługo po upadku Nerona w 68 roku n.e. kilka źródeł pochodzących z pogańskich kultów, zwłaszcza z prowincji grekojęzycznych, głosiło, że Neron nie umarł, tylko zbiegł na Wschód, by rychło powrócić na czele armii Partów.

Apokalipsa św. Jana, której powstanie datuje się na okres między końcem lat 60. a latami 90. wydaje się odnosić do tych podań, tworząc mit Rzymu i jego cesarza, wskrzeszonego pod postacią kobiety „pijanej krwią świętych”, jeżdżącej na „Bestii”, która „żyje, mimo ran od miecza wbitego w cielsko”. Postać ta wywołuje wojnę ze zmartwychwstałym Jezusem, by zostać przez niego ostatecznie pokonaną. Pod koniec pierwszego stulecia niektórzy chrześcijańscy kronikarze łączyli opisaną wizję terroru z rządami Antychrysta, które miały

---

1983, s. 131; M. Sordi *The Christians and the Roman Empire*, tłum. A. Bedini. Croom Helm: London 1983, s. 31–33.

<sup>7</sup> Tacitus, *The Annals of Imperial Rome*, tłum. M. Grant, Penguin: Middlesex 1979, s. 365–366. Na temat Tacyty i jego polemicznego portretu Nerona jako kanonicznego tyrańca zob. J. G. Virgil, [w:] *The Legacy of Rome: A New Appraisal*, ed. R. Jenkyns, Oxford University Press: Oxford 1992, s. 125–150, oraz J.-P. Rubiés, *Nero in Tacitus and Nero in Tacitism: the historian's craft*, [w:] *Reflections of Nero: Culture, History, and Representation*, eds. J. Elsner, J. Masters, Duckworth: London 1994, s. 35–40. Dodatkowo u Geralda Waltera (*Nero*, George Allen and Unwin: London 1957, s. 268–269) znajduje się obszerna lista tragedii, oper, baletów i pantomim powstałych od XVI wieku, których motywem przewodnim jest tyrania Nerona.

nastać przed powtórny przyjsciem Chrystusa na Ziemię. Choć w *Księdze Objawienia* nie ma wzmianki o Neronie ani o Antychryście jako takim, przez kilka wieków legenda Nerona „wskrzeszonego” była kojarzona przez część chrześcijańskich apologetów z figurą Antychrysta, który uosabiał Bestię z *Apokalipsy* Jana 13–17<sup>8</sup>. Stąd też Kommodian pisze wprost „dla nas Neron to Antychryst”, a Wiktoryn z Patawii w *Komentarzu do Apokalipsy* określa Nerona mianem Bestii i Antychrysta<sup>9</sup>. Ta identyfikacja nie była jednak długotrwała, a jej ślady nie wykraczają poza V wiek n.e. Do tego zaś czasu wielu uczonych, w tym Laktancjusz, Sulpicjusz Sewer czy Augustyn, dystansowało się od owego poglądu lub podawało w wątpliwość jego znaczenie<sup>10</sup>. Jednakowoż pod koniec XIX wieku francuski humanista i badacz Ernest Renan zredefiniował utożsamienie Nerona z Antychrystem.

W 1873 roku został opublikowany czwarty tom *Histoire des Origines du Christianisme* Ernesta Renana. Odnoszący się do prześladowań w okresie panowania Nerona dosadny podtytuł publikacji brzmiał: *Antychryst*. Jednakże celem autora było przede wszystkim szukanie historycznej prawdy we wczesnochrześcijańskich podaniach dotyczących ukrzyżowania Piotra i ścięcia Pawła w Rzymie za czasów Nerona oraz badanie historycznych źródeł *Księgi Objawienia*. Według Renana uciekający przed okrucieństwami Nerona Jan – świadek zbrodni cesarza – miał powziąć szybką zemstę poprzez włączenie imperatora w tekst *Apokalipsy*. W wyobraźni chrześcijan historia upadku Nerona szybko stała się opowieścią o wiecznym konflikcie między okrutnym cesarzem a apostołami – Piotrem i Pawłem, pomiędzy Kościołem chrześcijańskim a imperialnym Rzymem, Chrystusem a Antychrystem:

Rozeszła się wieść, że nadejście prawdziwego Chrystusa zostanie poprzedzone przyjsciem jego piekielnego odpowiednika, który we wszystkim będzie przeciwieństwem prawdziwego Jezusa. Nikt nie mógł dłużej w to wątpić – Antychryst, Chrystus zła, istniał. Antychryst był potworem o ludzkiej twarzy stworzonej z okrucieństwa, hipokryzji, wyuzdania, pychy. Paradował przed światem jak absurdalny heros, chełpił się swoim zwycięstwem niczym woźnica rydwanu z pochodniami z ludz-

---

<sup>8</sup> Legendy *Neron zmartwychwstały*, *Objawienie*, oraz mit Antychrysta pojawiają się u G. Waltera, *Nero...*, s. 257–262; J. M. Lawrence’a (*Nero Redivivus*, „Fides et Historia” 1978, Vol. 11.1, s. 54); W. B. Gwyna (*Cruel Nero: the concept of the tyrant and the image of Nero in western political thought*, „History of Political Thought” 1991, No. 12.3, s. 452–453); G. C. Jenksa (*The Origins and Early Development of the Antichrist Myth*, de Gruyter: Berlin 1991, s. 240–253).

<sup>9</sup> Zob. B. McGinn (*Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, Columbia University Press: New York 1979, s. 22–23) oraz J. M. Lawrence’a, *Nero Redivivus...*, s. 60–63.

<sup>10</sup> J. M. Lawrence, *Nero Redivivus...*, s. 60–63.

kiego mięsa, odurzał się krwią świętych i być może robił dużo, dużo gorsze rzeczy. Prawdziwe imię Nerona zostało odkryte – BESTIA. Kaligula był Anty-Bogiem. Neron będzie Anty-Chrystusem, zapowiedzią Apokalipsy<sup>11</sup>.

Choć przeciwny Kościołowi Renan traktował boskość Chrystusa jako historyczny konstrukt i poszukiwał racjonalnej egzegezy biblijnej tradycji (w myśl metody zastosowanej wcześniej w XIX wieku przez Davida Straussa w jego dziele *Życie Jezusa*), to jego żywa opowieść z czasów formowania się wczesnego chrześcijaństwa wydaje się być znana Henrykowi Sienkiewiczowi w momencie pisania *Quo vadis?*. Służyła mu tym samym za potwierdzenie i uzasadnienie demonicznego wizerunku Nerona. Pisarz pominął ironiczny wydzwięk komentarza Renana do *Księgi Objawienia*, uznając czwarty tom *Origines du Christianisme* za dokument o olbrzymim znaczeniu dla historycznej rekonstrukcji czasów Nerona<sup>12</sup>.

### Ożywiając wczesne chrześcijaństwo

Jednym z powodów pojawienia się kinowych przedstawień ery Nerona była popularność dziewiętnastowiecznych powieści historycznych oraz sztuk pisanych w opozycji do panującego wówczas religijnego sceptycyzmu. Opisywały one konflikt pomiędzy chrześcijańskimi i pogańskimi ideałami toczący się w realiach rzymskiego Imperium<sup>13</sup>. Podobnie jak *Ostatnie dni Pompei* Edwarda Bulwera-Lyttona (1834), *Fabiola* Nicholasa Wisemana (1854), *Ben-Hur* Lewisa Wallace'a (1880) czy bardziej współczesna sztuka kostiumowa *The Sign of the Cross* Wilsona Barretta (1895), *Quo vadis?* było próbą skonkretyzowania i ożywienia słabo udokumentowanych i budzących wiele emocji czasów początków Kościoła poprzez umieszczenie chrześcijan na scenie szerzej opisywanej i udokumentowanej rzymskiej historii<sup>14</sup>. Zgodnie z tą zasadą powieść

---

<sup>11</sup> E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme, Volume 4. = Oeuvres Completes. Volume 25*, Calmann-Levy: Paris 1873, s. 178–179. Wzmianki o *Histoire des Origines du Christianisme* Renana znaleźć można u H. W. Wardmana (*Ernest Renan: A Critical Biography*, The Athlone Press: London 1964, s. 134–138); R. M. Chadbourne'a (*Ernest Renan*, Twayne Publishers: New York 1968, s. 71–72); G. Waltera, *Nero...*, s. 261; G. C. Jenksa, *The Origins and Early Development of the Antichrist Myth...*, s. 252–253.

<sup>12</sup> Z listu z 1901 roku, cytowanego u W. Lednickiego, *Henryk Sienkiewicz*, s. 55.

<sup>13</sup> G. Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Clarendon Press: Oxford, 1949 s. 462–464; W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 55.

<sup>14</sup> Zob. F. M. Turner, *Rome versus Greece: the politics of culture*, wystąpienie podczas University of Bristol Reception of Rome Conference w lipcu 1995 roku; D. Mayer,

Sienkiewicza rozpoczyna się w końcowym okresie panowania Nerona i opisuje miłość pogańskiego żołnierza Marka Winicjusza i jego ukochanej Ligii, córki barbarzyńskiego wodza z plemienia Ligów, zakładniczki Rzymu i chrześcijanki. Ich związek jest błogosławiony przez Piotra, Namiestnika Chrystusa w Rzymie, ale zagraża mu Antychryst – Neron. Pogańskie i chrześcijańskie tradycje są w równym stopniu opisywane i personifikowane poprzez melodramatyczny wątek zakazanej miłości. Czytelnik *Quo vadis?* pierwszy raz styka się z postacią Nerona poprzez spojrzenie z perspektywy chrześcijańskiej służącej, którą siłą zabrano do jego rezydencji:

Ligia, która na początku uczy widziała go ze zmieszania jak przez mgłę, a potem, pochłonięta przez obecność i rozmowę Winicjusza, nie patrzyła nań wcale, teraz zwróciła także ku niemu zarazem ciekawe i przestraszone oczy. Akte mówiła prawdę. Cezar pochylony nad stołem i zmrużywszy jedno oko, a trzymając palcami przy drugim okrągły, wypolerowany szmaragd, którym stale się posługiwał, patrzył na nich. Na chwilę wzrok jego spotkał się z oczyma Ligii i serce dziewczyny ścisnęło się przerażeniem. Gdy, dzieckiem jeszcze, bywała w wiejskiej sycylijskiej posiadłości Aulusów, stara niewolnica egipska opowiadała jej o smokach zamieszkujących czeluści gór, i otóż teraz wydało jej się, że nagle spojrzęło na nią zielonawe oko takiego smoka. Dłonią chwyciła rękę Winicjusza, jak dziecko, które się boi, a do głowy poczęły jej się cisnąć bezładne i szybkie wrażenia. Więc to był on? Ten straszny i wszechmocny?\*

W podobny sposób Piotr, Namiestnik Pana, jest ukradkiem obserwowany przez (niewierzącego) rzymskiego żołnierza Winicjusza poszukującego swej zaginionej ukochanej.

Starzec zaś wzniosł do góry dłoń i znakiem krzyża przeżegnał zgromadzonych, którzy tym razem padli na kolana. Towarzysze Winicjusza i on sam, nie chcąc się zdradzić, poszli za przykładem innych. Młody człowiek nie umiał na razie pochwycić swych wrażeń, albowiem wydało mu się, że owa postać, którą przed sobą widział, jest i dość prostaczą, i nadzwyczajną, a co więcej, że ta nadzwyczajność wypływa właśnie z jej prostoty. Starzec nie miał ani mitry na głowie, ani dębowego wieńca na skroniach, ani palmy w ręku, ani złotej tablicy na piersiach, ani szat usianych w gwiazdy lub białych, słowem, żadnych takich oznak, jakie nosili kapłani wschodni, egipcyscy, greccy lub flaminowie rzymscy. I znów uderzyła Winicjusza też sama różnica, którą odczuł słuchając pieśni chrześcijańskich, albowiem i ten „rybak” wydał mu się nie jakimś arcykapłanem biegłym w ceremoniach, ale jakby prostym, wiekowym i niezmiernie czcigodnym świadkiem, który przychodzi z daleka, by opowiedzieć

---

*Playing out the Empire: „Ben-Hur” and Other Toga Plays and Films, 1883–1908. A Critical Anthology*, Clarendon Press: Oxford 1994, s. 1–20; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 177–205.

jakąś prawdę, którą widział, której dotykał, w którą uwierzył, jak wierzy się w oczywistość, i ukochał właśnie dlatego, że uwierzył. Była też w jego twarzy taka siła przekonania, jaką posiada prawda sama. I Winicjusz, który będąc sceptykiem, nie chciał się poddać jego urokowi, poddał się jednakże jakiejś gorączkowej ciekawości, co też wypłynęło z ust tego towarzysza tajemniczego „Chrestosa” i jaka jest ta nauka, którą wyznają Ligia i Pomponia Grecyna<sup>15</sup>.

Po pożarze Rzymu (w powieści, mimo wątpliwości wyrażonych przez Tacyty, jednoznacznie odpowiada za niego Neron), wskutek prześladowań cesarza niewinna Ligia zostaje przywiązana do grzbietu byka i wysłana na arenę w ramach jednego z wielu zwyrodniałych, mitologicznych spektakli wymyślonych przez Nerona<sup>16</sup>. Ursus, siłacz i oddany obrońca Ligii, ratuje ją, a Winicjusz (teraz już nawrócony) apeluje do ludu o ulaskawienie ukochanej. Powieść kończy się nie tylko ukazaniem szczęśliwej przyszłości zakochanych, ale też samobójstwem Nerona i zapowiedzą przyszłego triumfu Kościoła Piotrowego w Rzymie.

Częścią zamysłu Renana w czwartym tomie *Origines du Christianisme* było zabranie głosu w toczącej się debacie zapoczątkowanej przez szesnastowiecznych protestanckich teologów, a dotyczącej męczeńskiej śmierci Piotra i Pawła. Renan badał wczesnochrześcijańskie legendy narosłe wokół obydwu apostołów, których popularność doprowadziła w IV wieku do rozpoczęcia budowy bazylik: świętego Piotra i świętego Pawła. To co dla niego było historycznie niepotwierdzonymi przypuszczeniami, dla Sienkiewicza stało się kluczowym aspektem całej opowieści, dodatkowo wzbogaconym przez cud wywiedziony z tradycji Ojców Kościoła<sup>17</sup>. Tytuł powieści odnosi się do chrześcijańskiego przekazu Piotra, któremu na Drodze Appijskiej w czasie ucieczki z Rzymu przed prześladowaniami objawia się Chrystus. Kiedy Piotr pyta „Quo vadis, Domine?” („dokąd zmierzasz, Panie?”), otrzymuje odpowiedź: „Gdy ty opuszczasz lud mój, do Rzymu idę, by mnie ukrzyżowano raz wtóry”. Piotr zwraca więc, by zginąć męczeńską śmiercią, co przyczyni się do stworzenia tradycji Rzymu jako miasta Chrystusa, stolicy „rządzącej zarówno duszami, jak i ciałami ludzi”.

Przedstawienie legend z okresu rządów Nerona jako prawdziwych wydarzeń historycznych w ramach powieści było szczególnie atrakcyjne dla dziewiętnastowiecznych czytelników. W 1899 roku, czyli roku pierwszego wydania

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>16</sup> Sienkiewiczowskie spojrzenie na mękę Ligii na arenie zdaje się być oparte na pierwszym Liście do Koryntian odwołującym się do egzekucji chrześcijańskiej kobiety ubranej w strój mitycznej Dirke. Zob. T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, Routledge: London 1992, s. 87; E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme...*, s. 170–172.

<sup>17</sup> Dyskusję na temat ograniczeń historycznych dowodów znaleźć można u M. Sordi, *The Christians and the Roman Empire...*, s. 23–37; W. H. C. Frend, *The Rise of Christianity*, Darton, Longman and Todd: London 1984, s. 109.

powieści Sienkiewicza we włoskim tłumaczeniu, Rzymski Kościół Katolicki – wobec jej żywiłowego przyjęcia przez czytelników – zwołał konferencję w kościele świętego Ambrożego w Genui, podczas której kler debatował nad kwestiami poruszonymi w *Quo vadis?* niczym nad poważnym tekstem apologetycznym<sup>18</sup>. Powszechne zainteresowanie powieścią utrzymywało się także dzięki wykopaliskom prowadzonym na masową skalę w Rzymie między 1870 a 1914 rokiem. Teksty chrześcijańskich archeologów Giovanna Battisty de Rossiego i Rodolfiego Lancianiego, publikowane w opracowaniach naukowych i gazetach, wzbudzały szerokie zainteresowanie, stanowiły bowiem próbę wsparcia teoretycznej doktryny, w myśl której Piotr i Paweł zginęli męczeńską śmiercią w Rzymie w okresie rządów Nerona. Publikując fakty na temat prowadzonych wykopalisk i nowo odkrytych inskrypcji chrześcijańskich, archeolodzy potwierdzili prawdziwość licznych, dotyczących męczenników, legend, zawartych w chrześcijańskich przekazach od II wieku n.e. Teksty de Rossiego i Lancianiego stały się przyczyną uniesień religijnych, a w nowo odkrytych podziemnych bazylikach zaczęto odprawiać msze święte<sup>19</sup>.

W 1900 roku archeolog Orazio Marucchi opublikował naukową rozprawę potwierdzającą tradycję Piotrową (*S. Pietro e S. Paolo in Roma*). Równocześnie napisał archeologiczny wstęp nt. historii wczesnego chrześcijaństwa w Rzymie czasów Nerona do nowego tłumaczenia powieści Sienkiewicza na język włoski<sup>20</sup>. Wykopaliska w rzymskich katakumbach miały stanowić potwierdzenie wizji społeczności chrześcijan opisanej w *Quo vadis?*, w powieści, która tchnęła nowe życie w wizerunek prześladowań i męczeństwa za czasów panowania Nerona. Argumenty odnoszące się do tradycji Piotrowej były nagłaśniane co najmniej do 1913 roku, kiedy to pastor George Edmundson wygłosił cykl wykładów na Uniwersytecie Oksfordzkim pod tytułem „Kościół w Rzymie pierwszego stulecia”. W kolejnych kazaniach, posiłkując się pismami Lancianiego i de Rossiego, Edmundson uznał życie oraz egzekucję Piotra i Pawła w Rzymie pod koniec panowania Nerona za fakty „bezsprzeczne”<sup>21</sup>. Możliwe, że mimo-

<sup>18</sup> M. d' Amico, *II 'Quo Vadis?' ...*, s. 121–122.

<sup>19</sup> Zob. *Notes from Rome*, eds. A. L. Cubberley, R. Lanciani, British School at Rome: Rome 1988; C. Moatti, *In Search of Ancient Rome*, transl. A. Zielonka, Thames and Hudson: London 1993, s. 112–114; R. Barber, *Classical art: discovery, research and presentation, 1890–1930*, [w:] *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, eds. E. Cowling, J. Mundy, Tate Gallery Publications: London 1990, s. 392.

<sup>20</sup> Zob. wstęp Orazio Marucchiego do *Quo vadis* w tłumaczeniu E. Salvadoriego. Do 1923 roku wydanie wznawiane było siedem razy.

<sup>21</sup> G. Edmundson, *The Church in Rome in the First Century: An Examination of Various Controverted Questions Relating to its History, Chronology, Literature and Traditions*, Longmans: London 1913, s. 47–51 oraz s. 118.



wolna wiara Edmundsona w cud *quo vadis?* spowodowana była wielokrotnym potwierdzeniem go na kartach kolejnych edycji powieści Sienkiewicza oraz w scenach filmowych adaptacji (takich jak na przykład włoska wersja *Quo vadis?*, która zyskała powszechne uznanie w tym samym roku, gdy Edmundson wygłosił cykl kazań)<sup>22</sup>.

Znaczącym dla nowych odczytań filmowego wizerunku Nerona jest fakt, że Sienkiewiczowska opowieść o upadku cesarza i triumfie chrześcijaństwa była niedługo po swojej publikacji interpretowana nie tylko jako chrześcijańska apologia, ale także jako patriotyczny manifest o bardziej współczesnym charakterze. Już Renan w swoich *Origines du Christianisme* wyraził pogląd, że obalenie tyranii Nerona przez rewoltę zapoczątkowaną w Galii było „dla Francji jednym z powodów do dumy”<sup>23</sup>. I choć *Quo vadis?* jest jedyną powieścią Sienkiewicza, której akcja dzieje się poza granicami Polski, to imiona dwójki całkowicie fikcyjnych bohaterów – Ligii i Ursusa – pochodzą od nazwy plemienia Ligów, mającego wywodzić się z terenów między Odrą a Wisłą, które autor powieści utożsamiał z antyczną Polską. Niewinna chrześcijanka i jej olbrzymi obrońca mieli być przez czytelników *Quo vadis?* utożsamiani kolejno z katolicką Polską i Polakami. Lud, symbolizowany przez postać Ursusa, ratuje swoją umęczoną ojczyznę z macek strasznej bestii, na którą składają się trzy zaborcy Polski: Niemcy, Rosja i Austria:

Twarz mu pobladła, włosy polepiły się od potu, barki i ramiona zdawały się być złane wodą. Przez chwilę stał jakby na wpół przytomny, po czym jednakże podniósł oczy i począł patrzeć na widzów. A amfiteatr oszalał. Ściany budynku poczęły drżeć od wrzasku kilkudziesięciu tysięcy widzów. Od czasu rozpoczęcia widowisk nie pamiętano takiego uniesienia. Siedzący na wyższych rzędach poopuszczali je i poczęli zstępować na dół, tłocząc się w przejściach między ławkami, aby bliżej przypatrzeć się siłaczowi. Zewsząd ozwały się głosy o łaskę, namietne, uparte, które wkrótce zmieniły się w jeden powszechny okrzyk. Ów olbrzym stał się teraz drogim dla tego rozmiłowanego w sile fizycznej ludu i pierwszą w Rzymie osobą. On zaś zrozumiał, że tłum domaga się, by darowano mu życie i zwrócono wolność, lecz widocznie nie chodziło mu tylko o siebie. Przez chwilę rozglądał się dokoła, po czym zbliżył się do cesarskiego podium i kołysząc ciało dziewczyny na wyciągniętych ramionach, podniósł oczy z wyrazem błagalnej prośby, jakby chciał mówić: – Nad nią się zmiłujcie! Ją ocalcie! Jam dla niej to uczynił! Widzowie pojęli doskonale, czego żądał. Na widok zemdlonej dziewczyny, która przy ogromnym cieple Liga wydawała się małym dzieckiem, wzruszenie ogarnęło tłum, rycerzy i senatorów. Jej drobna postać, tak biała jakby wycięta z alabastru, jej zemdleń, okropne niebezpieczeństwo, z którego uwolnił ją olbrzym, a wreszcie jej piękność i jego przywiązanie wstrząsnęły serca.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 151–153.

<sup>23</sup> E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme...*, s. 305–306.

Niektórzy mniemali, że to ojciec żebrze o zmiłowanie nad dzieckiem. Litość buchnęła nagle jak płomień. Dość już miano krwi, dość śmierci, dość mąk. Zdławione łzami głosy poczęły wołać o łaskę dla obojga<sup>24</sup>.

Następujący nieuchronnie upadek Nerona (innej powieściowej „Bestii”) i zwycięstwo Kościoła katolickiego służyć ma za ostrzeżenie dla oprawców Polski – dowód na siłę powszechnego oporu przeciwko tyranii imperiów XIX wieku. W osobie Petroniusza – który w powieści wysuwa się na pierwszy plan (w miejsce bardziej zachowawczego Seneki) jako odważny krytyk i komentator zwyczajów cesarza – można dopatrywać się z kolei paraleli z samym Sienkiewiczem i jego sytuacją dziewiętnastowiecznego pisarza, obawami przed artystyczną cenzurą i wszelkimi utrudnieniami, jakich mógł doświadczyć, a którym dał wyraz w losie antycznego autora popełniającego w finale dzieła samobójstwo<sup>25</sup>. W filmowych wizerunkach Nerona Sienkiewiczowskie pokłady symbolicznego znaczenia zostały wzmocnione – cesarz przedstawiany był jako figura terażniejszego i przeszłego terroru oraz prześladowań.

Powieściowy mit Nerona jako Antychrysta, bachanta i podpalacza, który w trakcie pożaru Rzymu śpiewa o upadku Troi, pierwszego prześladowcy chrześcijan, mordercy Piotra i Pawła oraz symbolu tyranii obalonej siłami ludu, uzyskał zaskakujący rozgłos jak na produkt dziewiętnastowiecznej fikcji literackiej. *Quo vadis?* stało się światowym bestsellerem niedługo po wydaniu, a w 1905 roku jej autor otrzymał literacką nagrodę Nobla. Do 1933 ukazało się ponad sto przekładów powieści. Zawarte w dziele motywy inspirowały twórców operowych, a sama powieść była przenoszona na deski teatrów zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie, gdzie w pierwszych latach XX wieku na przykład w Teatro Manzoni w Rzymie grywana była wielokrotnie. Ta religijna i polityczna powiastka stała się tak popularna, że imionami antycznych wierzchowców należących do bohaterów powieści nazwano parę francuskich koni wyścigowych, a jej wymowa na tyle pouczająca, że przez wiele lat figurowała na liście lektur polecanych studentom amerykańskich uczelni<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> H. Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, s. 259.

<sup>25</sup> M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?'*..., s. 125; E. Damiani, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] *Nel Centenario...*, s. 15–22; G. Highet, *The Classical Tradition...*, s. 462–463; M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 131.

<sup>26</sup> Sukces powieści Sienkiewicza i jej wpływ na kulturę opisany jest u M. B. Begeya, *La fortuna di E.S. in Italia*, [w:] *Nel Centenario...*, s. 77–80; M. d'Amico, *II 'Quo Vadis?'*..., s. 121–122; D. Robinson, *Spectacle*, „Sight and Sound” 1955, No. 25, s. 24; W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 11; G. Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano*, Edizioni Maccari: Parma 1967, s. 69; M. Giergielewicz, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 145; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano: 1913*, „Bianco e Nero” 1993, n. 1–4, s. 182; D. Mayer, *Playing out the Empire...*, s. 18.

## Filmowy cesarz

Zaledwie w kilka lat po publikacji książki Sienkiewicza *Quo vadis?* podchwyciła rodząca się kinematografia. W 1901 roku w studiu Pathé wyprodukowano jednorolkową krótkometrażówkę składającą się z serii wybranych z powieści scen, przedstawionych w formie statycznych *tableaux*<sup>27</sup>. Literacka tradycja powieści historycznych miała olbrzymie znaczenie dla nowego medium jakim był film, była bowiem bogatym źródłem opowieści i dawała możliwość wizualnie spektakularnej reprezentacji historii. Popularność samych powieści gwarantowała natomiast reżyserom szerokie grono odbiorców. Jednakowoż strategie reprezentacji stosowane we wczesnych filmach historycznych sięgały poza samą powieść historyczną – twórcy korzystali z bogatego repertuaru XIX-wiecznych form estetycznych, do których należały głośne spektakle cyrkowe i pirodramy, teatralne i operowe kody artystyczne czy w końcu sztuki wizualne. Formy te wykorzystywane były w celu dostarczenia publiczności przyjemności oraz legitymizowały poczucie obcowania z kulturą wysoką<sup>28</sup>. We wszystkich tych dziewiętnastowiecznych przedstawieniach Neron był postacią wszechobecną.

W jednej z pierwszych prób przeniesienia rzymskiej historii na ekran – w wyprodukowanym przez włoską spółkę producencką jednoszpulowym filmie *Nerone* (Luigi Maggi, Ambrosio, 1909) – prześladowania chrześcijan ukazane są w formie historycznej refleksji. Krótkometrażówka ta to synteza wątków znanych z tradycji dramatycznych tekstów o Neronie – od imponujących wystawień opery Monteverdiego *L'incoronazione di Poppea* (premiera w 1642 roku) do bardziej współczesnej adaptacji populistycznej tragedii Pietra Cossy *Nerone* (premiera w 1871 roku), w których cesarz funkcjonował nie jako Antychryst, ale jako bezwzględny syn, który pozbawia życia swoją matkę Agrypinę; nieczuły mąż, odtrącający swoją żonę Oktawię, i namiętny kochanek Poppei i Akte.

---

<sup>27</sup> J. Cary, *Spectacular! The Story of Epic Films*, Hamlyn: London 1974, s. 6; D. Elley, *The Epic Film: Myth and History*, Routledge: London 1984, s. 124.

<sup>28</sup> E. Lindgren, *1908–1914: the years of the industrial revolution*, „Bianco e Nero” 1963, n. 1–2, s. 17; A. Farassino, T. Sanguineti, *Anatomia del cinema muscolare*, [w:] *Gli uomini forti*, eds. A. Farassino, T. Sanguineti, Mazzotta: Milan 1983, s. 29; D. Elley, *The Epic Film...*, s. 124; J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Indiana University Press: Bloomington 1987, s. 11, 168; G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, „Bianco e Nero” 1988, n. 49.1, s. 9–10; G. P. Brunetta, *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, [w:] *Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930)*, ed. R. Renzi, Cappelli Editore: Bologna 1991 s. 14–15; D. Mayer, *Playing out the Empire...*, s. 90–95.

Oparty na konwencji włoskiego teatru *Nerone* składa się z szeregu niezależnych od siebie scen, w których aktorzy odtwarzający role Nerona, Oktawii i Poppei grają, stojąc na tle dekoracji z *papier-mâché*, gestykułując majestatycznie przed wymagowaną publicznością. Końcowe sceny przedstawiające ucieczkę i samobójstwo przerażonego Nerona poprzedzone są krótką sekwencją, podczas której cesarz nękanym jest przez wyrzuty sumienia. Demony prześladowające Nerona zostają wyeksponowane poprzez wyświetlenie na ścianie sypialni – są to wizje cierpienia i niezłomności chrześcijan, których rozmieszczenie na arenie w ramach statycznego *tableau* przypomina kompozycję zastosowaną w słynnym obrazie *Ostatnia modlitwa chrześcijańskich męczenników* Jeana-Leona Gerome'a. Popisy innowacyjnej siły kina zarezerwowano dla ukazania widowiskowego pożaru Rzymu oraz paniki jego obywateli. Ta wirażowana czerwonią sekwencja zrobiła wielkie wrażenie na publiczności we Włoszech i za granicą<sup>29</sup>. Według recenzenta z „Moving Picture World” z 6 listopada 1909 roku dawała ona „tak wspaniale realistyczny efekt, że siedzieliśmy i oglądaliśmy tę część filmu, mając wrażenie, że zaraz usłyszymy krzyki i płacz ofiar”.

W celu ukazania na ekranie bardziej współczesnego wymiaru antycznej historii wczesne kino czerpało z dziewiętnastowiecznej tradycji obrazowania czasów Nerona i tym samym przyczyniło się do rozpowszechnienia wizerunku cesarza w dwudziestowiecznej kulturze popularnej. Odmienność technik i praktyki produkcyjnej przemysłu kinematograficznego wymagała jednak nieuchronnej przemiany figury samego Nerona – z dziewiętnastowiecznej tradycji powieści historycznej w nowego cesarza dla nowego medium<sup>30</sup>. Badacze wczesnego kina historycznego zwyczajowo uznają *Quo vadis?* w reżyserii Enrico Guazzoniego (Cines, 1913) za pierwszy film, który rozwinął filmowe zasady prezentowania przeszłości dla masowej publiczności we Włoszech i poza nimi. Korzystając z dorobku dziewiętnastowiecznej historiografii, Guazzoniemu udało się w *Quo vadis?* powtórzyć, a może nawet przekroczyć jej sukces w łączeniu rekonstrukcji przeszłości z przyjemnością oglądania. Kinematograficzna nowość tego dzieła polegała na pełnym metrażu, na przeniesieniu literackiej złożoności w ramy filmowej struktury, która (za pomocą użycia zbliżeń i pla-

---

<sup>29</sup> Zagadnienie obecności postaci Nerona we włoskiej tradycji dramatycznej porusza Gerard Walter, *Nero...*, s. 268–270; *The Eternal City: Roman Images in the Modern World*, ed. P. Bondanella, University of North Carolina Press: Chapel Hill and London 1987, s. 103–105; B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 2, Laterzi: Bari 1914, s. 152–154. Zob. *Le cinéma italien de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, ed. A. Bernardini, J. A. Gili, Centre Georges Pompidou: Paris 1986, s. 188.

<sup>30</sup> Por. J. Staiger, *Mass-produced photoplays: economic and signifying practices in the first years of Hollywood*, [w:] *The Hollywood Film Industry*, eds. P. Kerr, P. Kegan, Routledge: London 1986, s. 97.

nów dalszych) na przemian ukazywała poszczególne jednostki i całe masy ludności Imperium Rzymskiego, na bardziej naturalistycznym stylu aktorstwa, na pieczołowicie przygotowanych trójwymiarowych dekoracjach i na ewokowaniu głębi ostrości (szczególnie poprzez uchwycone na ekranie ruchy wielkich ilości statystów). Innowacyjna estetyka *Quo vadis?* Guazzoniego szybko stała się wzorem dla podobnych produkcji z gatunku kina historycznego<sup>31</sup>. Nowa forma spowodowana była po części pojawieniem się we włoskim przemyśle filmowym nowego rodzaju przedsiębiorców, dla których praca przy filmach była zajęciem nie tylko komercyjnym, ale i prestiżowym. Dokonana przez Guazzoniego adaptacja *Quo vadis?*, flagowa produkcja rzymskiej spółki Cines, wprowadzona do kin na początku 1913 roku, miała niespotykaną wówczas długość sześciu szpul (czyli blisko dwóch godzin projekcji). Pozwoliło to stworzyć linię narracyjną oddającą sprawiedliwość złożoności powieściowego pierwowzoru, umożliwiając widzom doznanie uczucia obcowania z tekstem kultury, długości bliskiej czasowi trwania sztuki teatralnej czy przedstawienia operowego. Dwa lata później film dalej był wyświetlany we Włoszech, a jego status dzieła będącego w stopniu porównywalnym do powieści częścią kultury wysokiej wzmocniło ukazanie się w Mediolanie nowego wydania powieści Sienkiewicza ilustrowanej reprodukcjami kadrów z dzieła Guazzoniego. Filmy Neron zażył swój nowy wizerunek zarówno z literatury, jak i malarstwa<sup>32</sup>.

Pochodząca z 1913 roku adaptacja *Quo vadis?* w pełni wykorzystywała możliwości ówczesnego kina, natomiast przestrzeń areny stała się centralnym punktem dla rozwoju nowej narracji na temat czasów Nerona. Wygląd areny i organizacja *mise-en-scène* w scenach walk gladiatorów (oddających cześć, ścierających się i ginących na oczach siedzącego w łożu cesarza) wskazują, że Guazzoni musiał inspirować się malarstwem Jeana-Lèona Gèrôme'a, szczególnie zaś jego dziełami *Ave Caesar, Morituri Te Salutant* (1859) i *Pollice Verso* (1872). Publiczność miała, według przekazów, klaskać ilekroć rozpoznała wizualne nawiązania do tych popularnych przykładów neoklasycyzmu w malarstwie<sup>33</sup>. Przyjemność, jaką Guazzoni oferował publiczności, wykraczała jednak poza proste nawiązania do najbardziej rozpoznawalnych przykładów rzymskiej ikonografii w dziewiętnastowiecznym malarstwie. Gèrôme, ukazując w *Ave Caesar* gladiatorów, których czeka rychła śmierć na arenie, salutujących cesarzowi Witeliuszowi, umieścił odbiorcę w niepokojącym położeniu znajdującego się na arenie uczestnika wydarzeń. W *Pollice Verso*, w którym dziki tłum żąda krwi leżącego bezradnie na ziemi sieciarza, nad

<sup>31</sup> R. Paoletta, *Storia del cinema muto*, Giannini: Naples 1956, s. 163–166.

<sup>32</sup> Wydanie opublikowane w 1914 roku przez F. Treves. Zob. A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. 3: *Arte, divismo e mercato 1910–1914*, Editori Laterza: Rome–Bari, 1982, s. 149.

<sup>33</sup> Według J. Cary'ego, *Spectacular!...*, s. 7 i 102.

którym triumfuje zwycięski murmillo, pozycja widza jest jeszcze bliższa krwawemu widowisku<sup>34</sup>.

Film Guazzoniego zestawia ze sobą i ożywia obrazy Gérôme'a – powiększa przestrzeń zamkniętą w ich ramach i obdarza ją jednocześnie wymiarem czasowym, ruchem i muzyką, mnożąc punkty widzenia w nich zawarte. Umieszczona początkowo na poziomie punktu widzenia gladiatorów kamera ukazuje ich biegnących po arenie w kierunku cesarskiej łoży, by zaszalutować Neronowi. Podczas końcowego pojedynku cięcie montażowe przenosi widza od gladiatorów do Nerona siedzącego w łoży razem z dworem, eksponując również ujęcia zebranego tłumu i żywiołowe reakcje westalek. Kiedy zwycięski murmillo staje nad swoją ofiarą, montaż sceny pozwala widzowi kontemplować wydarzenie zarówno z poziomu areny, jak i z voyerystycznej perspektywy wnętrza cesarskiej empory. Sekwencja ratunku Ligii czerpie z kolei inspirację z obrazu Gérôme'a *Ostatnia modlitwa chrześcijańskich męczenników* (1883). Grupa chrześcijan zostaje odprowadzona przez rzymskich żołnierzy na arenę. Charakterystyczny dla filmu Guazzoniego rozmach w ewokowaniu przestrzeni zostaje wzmocniony w ujęciu z ledwo widocznymi w kadrze żołnierzami bezlitośnie popychającymi chrześcijan na tyły areny. Co najmniej kilka punktów widzenia zostaje zaprezentowanych widzowi – zbliżenia chrześcijan zostają zestawione z długimi ujęciami wściekłych lwów i z przerażającym zbliżeniem Nerona spokojnie spoglądającego na stworzony przez siebie spektakl. W ten sposób *Quo vadis?* Guazzoniego ożywiło statyczność podobnych dziewiętnastowiecznych spektakli za pomocą sekwencji złożonej z „obrazów-ruchów”<sup>35</sup>. Sekwencja walki na arenie czerpała inspirację z kilku innych źródeł popularnych dziewiętnastowiecznych spektakli – hippicznych i cyrkowych. Ponad dwadzieścia lat przed ekranizacją powieści dokonaną przez Guazzoniego cyrk Barnuma zwiedził Europę i Stany Zjednoczone z przedstawieniem zatytułowanym *Neron i spalanie Rzymu*, którego główną atrakcją były walki gladiatorów i wyścigi rydwanów, rzeź chrześcijan i ogłoszenie rewolty przez

---

<sup>34</sup> Zobacz opisy Geralda M. Ackermana (*Jean-Léon Gérôme (1824–1904). Exhibition Catalogue*, Dayton Art Institute: Dayton, Ohio 1972), odpowiednio s. 44–45 oraz 68–69. Zagadnienie niezwykłej popularności tych obrazów w Europie i Stanach Zjednoczonych porusza Norman Vance, *The Victorians and Ancient Rome*, Blackwell: Oxford 1997, s. 112–113.

<sup>35</sup> Określenie obraz-ruch (*movement-image*) występuje u Gilles'a Deleuze'a, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2008. Zagadnienia związku wczesnych filmów historycznych i sztuk wizualnych poruszają A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher Editore: Turin 1991, s. 15 i 150; C. Duntant, *Olympian dreamscapes: the photographic canvas. The wide-screen paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema*, [w:] *Melodrama: Stage Picture Screen*, eds. J. Bratton, J. Cook, C. Gledhill, British Film Institute: London 1994, s. 82–93.

Galbę; a wszystko to w ramach zrekonstruowanego Circus Maximus<sup>36</sup>. Przedstawienie czerpało też zresztą z powieści Sienkiewicza – zawierało sceny ujarzmiania byków, zaś znani cyrkowi siłacze nosili charakterystyczne imiona sceniczne, np. „Francisco Ursus”. Czerpiąc z ikonografii i technik cyrkowych przedstawień podobnego rodzaju, Guazzoni w scenie rzezi na arenie inspirował się jednak przede wszystkim dziewiętnastowiecznym malarstwem i praktyką teatralną. Użycie scenografii zbudowanej na otwartej, szerokiej przestrzeni poszerzyło ramy – tradycyjnie teatralnej – powierzchni filmowego planu z proscenium i namalowanymi kotarami. Dzięki zatrudnieniu dużej liczby statystów do ról mordowanych chrześcijan i rzymskich świadków ich męczeństwa, Guazzoni położył nacisk na ukazanie rządów Nerona w nowy sposób – jako kultury spektaklu. Warstwa kinematograficzna tej sekwencji została ulepszona poprzez zastosowanie względnie nowych technik wyrazu, takich jak długie ujęcia i krótkie panoramy tłumu widzów. Sympatia widzów kinowych była kierowana w stronę wypychanych na arenę chrześcijan dzięki użyciu ujęć z punktu widzenia postaci i akompaniamentowi muzycznemu pięćdziesięcioosobowego chóru z rzymskich kościołów, obecnemu zresztą na włoskiej premierze filmu. Publiczność również i na tym pokazie miała czuć się, jakby stanęła oko w oko z lwami<sup>37</sup>.

Nowy sposób ukazania Nerona – jako prześladowcy chrześcijan – spotkał się z szerokim i entuzjastycznym przyjęciem wśród krajowych i zagranicznych recenzentów, którzy opisywali scenę na arenie w filmie Guazzoniego jako „wierną” i „odpowiednią”. W „Bioscope” z 20 lutego 1913 pisano na przykład:

W tej konkretnej scenie dali nam absolutnie wierne odwzorowanie największej osobliwości Rzymskiego Imperium – dokładne i adekwatne aż do ostatniego kamienia amfiteatru. To spektakl dalece przewyższający możliwości, jakie ma do zaoferowania turyście miasto dzisiejsze, przybliżający nam przeszłość w sposób, w jaki dotychczas tego jeszcze nie zrobiono. Gdyby kinematograf wynaleziono tysiąc lat temu i film wtedy nakręcony przetrwałby do dzisiaj, niczym bardziej fascynującym i pożądanym nie mógłby zaskoczyć widzów niż produkcja spółki Cines<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> M. Verdone, *Preistoria del film storico*, „Bianco e Nero” 1963, n. 1–2, s. 20–25; A. Farassino, *Anatomia del cinema muscolare...*, s. 30–31; G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell’immaginario del primo Novecento...*, s. 14–15; M. dall’Asta, *Un cinéma musclé: le surhomme dans le cinéma muet italien (1913–1926)*, trad. F. Arnò, C. Tatum, Jr., Editions Yellow Now: Banlieues, Belgium 1992, s. 32–33.

<sup>37</sup> J. Cary, *Spectacular!...*, s. 7; A. Bernardini, *Cinema muto italiano...*, s. 150; D. Elley, *The Epic Film...*, s. 124.

<sup>38</sup> Zob. inne recenzje *Quo vadis?* Guazzoniego: D. Turconi, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, „Bianco e Nero” 1963, n. 1–2, s. 48–49, i V. Martinelli, *Il cinema muto italiano...*, s. 175–182.

Pożar Rzymu i objawienie jakiego doznał Piotr również stały się oznaką nowego podejścia do historii Nerona, publiczność kinowa miała bowiem okazję zobaczenia na ekranie prawdziwego ognia i doznania boskich wizji, możliwych do ukazania za pomocą efektów specjalnych i podwójnej ekspozycji. Ogień, wyścigi rydwanów, walki gladiatorów, rzeź, Chrystus i Antychryst – wszystko to ożywało na ekranie i w sposób szczególny angażowało zgromadzonych przed nim widzów. Nowe możliwości kina jako medium pomogły zwiększyć wrażenie autentyczności historii o Neronie, a filmowe odwzorowanie przedstawień samego cesarza do-wiodło innowacyjnej roli, jaką kino może odgrywać w ukazywaniu przeszłości.

### Kościół i władza we współczesnych Włoszech

Historyczne filmy ery kina niemego wykorzystywały możliwości medium w rozpowszechnianiu najważniejszych ustaleń – oraz często pretensjonalnych tonów – dziewiętnastowiecznej historiografii w sposób bardziej zrozumiały dla szerokiej, często niepiśmiennej widowni<sup>39</sup>. Ukazywane w *Quo vadis?* Gauzzoniego bezmierne tłumy widzów, imperialne orły trzepoczące na sztandarach, rzymskie pozdrowienia i *fascies* oraz pokaz siły ludowego osiłka Ursusa miały w 1913 roku dla masowego włoskiego widza znaczenie silnych historycznych symboli. Wyrażały one aspiracje młodego włoskiego narodu poprzez odwołania do minionej chwały Rzymu. Według Monici dall’Asty ukazana w *Quo vadis?* publiczność oglądająca walki na arenie idealnie oddaje szowinizm panujący we włoskim społeczeństwie, które niedługo przed premierą filmu odbyło swoją libijską przygodę. Jednakże, jak zauważa badaczka, podobnego rodzaju społeczne interpretacje sekwencji walki na arenie muszą uwzględniać złożoność identyfikacji widzów z rzymskimi żołnierzami Imperium i ich chrześcijańskimi ofiarami<sup>40</sup>.

Jeśli decydującym aspektem stanowiącym o mariażu włoskich wyobrażeń o rzymskiej historii z nacjonalistyczną ideologią był wybuch pierwszej wojny włosko-tureckiej i późniejsze podbicie Libii, wówczas opowieść o upadku Nerona opisana w *Quo vadis?* wydaje się nie ustanawiać podobnej relacji między kinową historią fenomenu *romanita* a współczesnymi włoskimi aspiracjami imperialnymi. W filmie Gauzzoniego rzymskie orły, *fascies*, pozdrowienia i triumfalne pochody są częścią świata dekadentckiego cesarza, którego nieuchronne obalenie i śmierć musi nastąpić dzięki heroizmowi prześladowanych chrześcijan. Historia zaprezentowana w *Quo vadis?* – w przeciwieństwie do późniejszej

---

<sup>39</sup> J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy...*, s. 168.

<sup>40</sup> M. dall’Asta, *Un cinéma musclé...*, s. 25, oraz s. 28–29. Zob. też G. P. Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, Editori Laterza: Rome 1991, s. 64–65; A. Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton: New Jersey 1992, s. 36.



produkcji Gauzzoniego *Marcantonio e Cleopatra* (1913) czy *Cabirii* (1914) Giovanniego Pastrone – nie była pretekstem do ukazania moralnej i politycznej jedności współczesnych Włoch zwyciężających w walce z zewnętrznymi przeciwnikami. Ukazujące upadek Nerona *Quo vadis?* Gauzzoniego można zamiast tego postrzegać jako metaforę możliwego rozwoju wewnętrznych starć nowej władzy.

Już w XIX wieku opowieści o panowaniu Nerona i męczeństwie Piotra były nierozzerwalnie związane z szerszym politycznym kontekstem walki o przejęcie władzy nad papieństwem, mającej wówczas miejsce we Włoszech. W swoim *Origines du Christianisme* przeciwny klerowi Renan sprzeciwił się teologicznej doktrynie zwierzchnictwa Kościoła rzymskiego. Według Renana Jezus nie uważał Rzymu za odpowiednie miejsce dla zbudowania rządu wierzących, nie chciał tworzyć episkopalnej hierarchii w jednym mieście, nie chciał nawet wskazywać przywódcy tej hierarchii. Odpowiedzialnym za stworzenie mitu „świętego miasta” był w opinii Renana nie Bóg, ale Neron. Zwierzchnictwo Kościoła w Rzymie było historycznym przypadkiem spowodowanym masakrami zarządzonymi przez Nerona i wynikiem współcześnie wymuszonej chęci politycznego zadośćuczynienia. Stąd w *Origines...* Renan odrzuca doktrynę wiary o absolutnym zwierzchnictwie Kościoła rzymskiego, wyrażając jednocześnie uznanie dla „wyzwalającego” zajęcia tronu papieskiego przez króla Italii, co miało miejsce jeszcze w 1870 roku<sup>41</sup>. Późniejsza obrazowa rekonstrukcja legendy *quo vadis* w powieści Sienkiewicza była silną odpowiedzią na zarzuty o przygodny charakter władzy papieża. Po objawieniu się Piotrowi Chrystusa na Drodze Appijskiej ten wzmacnia się w wierze, iż „wszystkie legiony cesarza nie zniszczą żyjącej prawdy” oraz że Rzym jako miasto Chrystusa przeznaczone jest do rządu nad „duszami i ciałami ludzi”. W dyskursywnej warstwie powieści Sienkiewicza to Piotr reprezentuje Kościół katolicki, Neron natomiast władzę świecką, a cud objawienia się Chrystusa Piotrowi na rogatkach Rzymu potwierdza zarówno antyczne, jak i boskie prawo do trwania władzy Watykanu we współczesnych Włoszech.

W samych Włoszech XIX wieku polityczna walka między papieństwem i narodowcami prowadzona była przez obie strony za pomocą figury *romanità* – jako ciągłego sporu między krzyżem a *fasces*. Gdy rewolucjoniści ery *risorgimento* chcieli zlaicyzować Włochy poprzez powrót do antycznej idei republiki rządzonej przez triumwirów i konsulów, Watykan przeciwdziałał tego rodzaju symbolom władzy politycznej poprzez obraz chrześcijańskiego triumfu nad pogańskim Rzymem, programowo dedykując w tym celu Koloseum wczesnochrześcijańskim męczennikom. Papieństwo usiłowało przekształcić tworzącą się szlachetną wizję cesarstwa spod znaku *risorgimento* w wizję imperialnej tyranii historycznie

---

<sup>41</sup> E. Renan, *Histoire des Origines du Christianisme...*, s. 549. Zob. także H. W. Warden, *Ernest Renan...*, s. 102.

skazanej na obalenie przez heroiczną postawę zwolenników wczesnego Kościoła katolickiego<sup>42</sup>.

W *Quo vadis?* Guazzoniego jest ciekawa scena, która wydaje się skłaniać widzów filmu do szukania podobieństw między kinową bajką z czasów Nerona a sytuacją Włoch w pierwszej dekadzie XX wieku. Podobnie jak w powieści Sienkiewicza, rzymski żołnierz Winicjusz staje się chrześcijaninem dzięki swojej miłości do niewinnej Ligii. Jednak w filmie, gdy bohater kłęka obok ukochanej w skromnym domku chrześcijan, by zostać pobłogosławionym przez apostoła Piotra, symbol przypięty do kotary na tylnej ścianie jest niemalże w centrum kompozycji kadru – wydaje się, że jest nim sierp i topór, których wzajemny układ stanie się szeroko rozpoznawalny w dwudziestym wieku. *Quo vadis?* mimochodem zawarło w sobie antyczną alegorię przedłużającego się współczesnego konfliktu między Kościołem i świecką władzą we Włoszech. Od czasu zjednoczenia w 1861 roku Watykan odmawiał uznania istnienia nowej świeckiej władzy, w związku z czym powstawały masowe ruchy dążące do przywrócenia katolicyzmu jako narodowej religii. Pod koniec XIX wieku liberalny włoski rząd traktował „kler” i działaczy socjalistycznej międzynarodówki jako jednakowo politycznie wywrotowych, zakazywał zebrań wielu chrześcijańskim i socjalistycznym organizacjom, a część ich członków więził<sup>43</sup>. Poprzez prosty zabieg wizualny i użycie symbolu widzowie byli nakłaniani do zrównania chrześcijan z czasów Nerona z grupami szykanowanymi przez liberalny rząd w 1898 roku (a więc z katolikami i socjalistami). Metaforyczna wykładnia powieści Sienkiewicza dla ówczesnych celów politycznych Włoch ukazuje Piotra jako reprezentanta Kościoła, Nerona zaś jako członka świeckiego rządu odpowiedzialnego za prześladowania. W spektakularnym finale filmu siłacz Ursus ratuje symbolizującą katolicką Italię niewinną niewiastę ze szponów bestii laickiego królestwa<sup>44</sup>.

Do roku 1913, czyli do premiery *Quo vadis?*, rola katolików w życiu narodu włoskiego zdążyła stać się czołowym zagadnieniem debaty publicznej. Milczący rozejm zawarty między Kościołem a państwem (zamiast powszechnego pojednania) umożliwił katolickim kandydatom start w wyborach rządowych, a katolickim wyborcom – branie udziału w głosowaniach w większości okręgów<sup>45</sup>. Kinowa

---

<sup>42</sup> C. Springer, *The Marble Wilderness: Ruins and Representation in Italian Romanticism, 1775–1850*, Cambridge University Press: Cambridge 1987, s. 3–8, oraz 66–74. Por. M. Wyke, *Projecting The Past*, Routledge: New York 1997, s. 14–34.

<sup>43</sup> R. Webster, *The Cross and the Fasces: Christian Democracy and Fascism in Italy*, Stanford University Press: Stanford 1960, s. 3–9; A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950*, transl. David Moore, Blackwell: Oxford 1960, s. 134–135.

<sup>44</sup> M. D. Cammarota w *Il cinema peplum* (Fanucci Editore: Rome 1987, s. 15–16) polemizuje z takim sposobem odczytania filmu.

<sup>45</sup> R. Webster, *The Cross and the Fasces...*, s. 3–9; A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950...*, s. 134–135.

opowieść o prześladowaniu chrześcijan przez Nerona i jego późniejszym upadku została wyprodukowana przez Cines, spółkę założoną i sponsorowaną przez katolickie banki, dla których produkowanie filmów było sposobem na zwiększenie swojego oddziaływania na włoskie społeczeństwo<sup>46</sup>. *Quo vadis?* Gauzzoniego ukazuje kulturę Rzymian i erę chrześcijan jako następujące po sobie coraz wspanialsze etapy rozwoju Włoch. Posiadający kapitał inwestorzy Cines mogli czerpać przyjemność z oglądania aspiracji współczesnego im Kościoła zawartych w wieloaspektowej historycznej rekonstrukcji manichejskiego konfliktu między chrześcijańskimi ofiarami a laicką tyranią. Finałowe zwycięstwo Kościoła nad państwem rzymskim zawarte w *Quo vadis?* mogło być dla widzów dowodem na konieczność przewartościowania roli i miejsca Kościoła w społeczeństwie włoskim<sup>47</sup>.

Kult *romanita* nie przybierał jednolitego kształtu we włoskiej kulturze jako takiej ani tym bardziej w filmowych przedstawieniach rzymskiej historii. Skoro *romanita* sama w sobie była dwuznaczna jako kulturowy koncept – wymyślona tradycja mająca przyswoić współczesnej Italii wartości i cnoty starożytnego Rzymu oraz wspaniałości jego Imperium, a także wartości i tradycje chrześcijańskie, mające zniszczyć i wyprzeć wcześniejsze tradycje pogańskie – wówczas nie jest niczym zaskakującym, że część tej dwuznaczności przedostała się do kinowych przedstawień antycznej przeszłości Włoch. Pomimo użycia w *Quo vadis?* figury *fascis* i innych atrybutów rzymskiej władzy jako symboli narodu włoskiego, materiały promocyjne filmu podkreślały jego wartość jako dzieła sztuki kinematograficznej, ale też jako powód do dumy dla narodu włoskiego.

Adaptacja *Quo vadis?* dokonana przez Gauzzoniego odniosła wielki międzynarodowy sukces, a jej pokazy były uważane za prestiżowe wydarzenie. W Londynie premiera filmu odbyła się w Royal Albert Hall w obecności króla Jerzego V. W Nowym Jorku był to pierwszy film wyświetlany na Broadwayu (którego sceny tradycyjnie zarezerwowane były dla „prawdziwych” sztuk), a na afiszach widniał przez blisko dwadzieścia dwa tygodnie. W samym Rzymie premiera odbyła się w Teatro Constanzi, w obecności ambasadorów, polityków i pisarzy, a w całych Włoszech film prezentowany był na pokazach aż do zakończenia I wojny światowej. Premiery filmu opisywano w najważniejszych dziennikach i nowo wydawanych magazynach dotyczących kina, takich jak „Motion Picture World”, opisujących strona po stronie związane z tym filmem wydarzenia<sup>48</sup>. We wszystkich tych

---

<sup>46</sup> D. Forgacs, *Italian Culture in the Industrial Era 1880–1980: Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press: Manchester 1990, s. 50.

<sup>47</sup> Por. G. de Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento...*, s. 26.

<sup>48</sup> G. Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano...*, s. 95; J. Cary, *Spectacular!...*, s. 6–7; M. Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press: Berkeley 1984, s. 9; A. Bernardini, *Cinema muto italiano...*,

okołofilmowych tekstach więcej miejsca poświęcano estetyce filmu niż kontekstowi politycznemu. W „Bioscope” z 20 lutego 1913 roku przy opisywaniu edukacyjnych wartości dzieła Gauzzoniego stwierdzono wprawdzie, że obraz ten to „wciągający dramat traktujący o losach wiernych i narodu”, jednak bardziej podkreślano czysto kinematograficzne wartości włoskiego filmu:

Zrobi on więcej dla postrzegania wartości filmowego fachu i jego dzieł, niż którakolwiek z dotychczasowych produkcji. Wartości tego obrazu nikt nie może zanegować. Raz na zawsze film ten ustanowi prawo kinematografu do bycia postrzeganym jako aparat o nieskończonych możliwościach artystycznych, do właściwego rozpoznania jego znaczenia.

Zaprezentowany na ekranie sposób przedstawienia Nerona był chwalony w kraju i za granicą, a postać samego cesarza zaczęła uosabiać nowy artystyczny rys kina, przyjemności jego doświadczania i związanego z tym rodzaju spojrzenia.

Włoska praktyka posługiwania się *romanità* jako sposobem wyrażania współczesnego poczucia przynależności narodowej w czasach faszystowskich rządów skomplikowała sposób reprezentacji postaci Nerona na ekranie. Nawet przed marszem na Rzym w 1922 roku partia faszystowska tworzyła własną tożsamość i usprawiedliwiała swoje czyny w oparciu o ideę wskrzeszenia chwały antycznego Rzymu. W swojej nazwie nawiązywała do symbolicznego autorytetu rzymskiego *fasces*. Partyjne wezwanie do narodowej jedności i siły Włoch było łączone z dyscypliną i bojowością postrzeganymi jako tradycyjne cechy starożytnego Rzymu. Gdy Mussolini w końcu wkroczył do Rzymu, akt tejże agresji mógł być gloryfikowany poprzez nawiązanie do Juliusza Cezara przekraczającego Rubikon<sup>49</sup>. Sekwencja napisów początkowych rozpoczynająca remake *Quo vadis?* z 1924 roku jest jednak przykładem niedopasowania kinowego wizerunku Nerona i politycznej retoryki nowo utworzonego faszystowskiego reżimu. Jedna z pierwszych

---

s. 149–150; D. Elley, *The Epic Film...*, s. 124; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano...*, s. 9, 183.

<sup>49</sup> M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo Libri: Bari 1979; L. Canfora, *Ideologic del classicismo*, Piccola Biblioteca Einaudi: Turin 1980, s. 76–146; P. Bondanella, *The Eternal City...*, s. 172–181; E. Braun, *Political rhetoric and poetic irony: the uses of classicism in the art of fascist Italy*, [w:] *On Classic Ground...*, s. 344–350; R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità*, „Journal of Contemporary History” 1992, No. 27, s. 5–21; L. Quartermaine, *‘Slouching towards Rome’: Mussolini’s imperial vision*, [w:] *Urban Society in Roman Italy*, eds. T. J. Cornell, K. Lomas, University College Press: London 1995, s. 203–215; T. Benton, *Rome reclaims its empire*, [w:] *Art and Power: Europe under the Dictators 1930–45*. Hayward Gallery Exhibition Catalogue, eds. D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. Boyd White, Cornerhouse Publications: Manchester 1995, s. 120–129; S. Fraquelli, *All roads lead to Rome*, [w:] *Art and Power...*, s. 130–136.

plansz była jeszcze w stanie usatysfakcjonować faszystów: „Rzym był stolicą świata. Jego orły i sztandary, wbijane przez zwycięskie legiony, znaczyły granice znanego ludziom świata”, kolejne już nie: „W Rzymie zbiegały się niezliczone siły i interesy, zwyczaje i religie, występki i cnoty całego świata. Symbolem tej mikstury władzy i korupcji, piękna i grzechu, był jeden człowiek, cesarz – Neron”.

Choć dopiero w latach 30. ideologiczne konotacje *romanita* stały się bardziej dosadne i opresyjne, to już w 1924 roku postać Nerona była dla faszystów wyraźnie nieodpowiednim wzorem. Figura ta pozbawiona była bowiem ideałów narodowej jedności czy słusznego panowania nad innymi ludami. Neron reprezentował szaloną dyktaturę, sadystyczne prześladowania, powszechną niezgodę i brak porozumienia. Co więcej, przypominana na kinowym ekranie gorzka walka między krzyżem a *fascies*, między dobroduszością Piotra a okrucieństwami Nerona, mogła obecnie przywoływać na myśl nie tylko wszczęte przez liberałów represje wymierzone w organizacje katolickie, ale również szykany Czarnych Koszul Mussoliniego wobec Katolickiej Partii Ludowej. Rzymska premiera nowego *Quo vadis?* (wyreżyserowanego przez Gabiellina d’Annunzia i Georga Jacoby) miała miejsce w marcu 1925 roku. Po mocno krytykowanym wiosennych wyborach faszystowska przemoc i prześladowania skierowane przeciwko Partii Ludowej przybrały na sile, szczególnie po złożonej przez Mussoliniego w styczniu 1925 roku deklaracji o dyktatorskich rządach faszystów. W okresie kiedy rzymska publiczność mogła obejrzeć nowe *Quo vadis?*, partie opozycyjne, prasa i związki pracy były poddawane represjom albo rozwiązywane, a jawni przeciwnicy faszystów więzieni<sup>50</sup>. Choć jednocześnie reżim próbował uspokoić Kościół, między innymi poprzez powrót nauczania religii do szkół, to krwawe szykanowanie Katolickiej Partii Ludowej dawało widzom filmu okazję do porównywania dyktatora Mussoliniego z tyranem Neronem.

*Quo vadis?* nie mogło więc zadowolić przedstawicieli faszystowskiego reżimu, ale nie odpowiadało też w pełni ani Kościołowi, ani katolickiej opozycji. Film d’Annunzia i Jacoby’ego w dużo większym stopniu ukazywał bowiem okropności dworu Nerona niż cnoty chrześcijańskiej wiary. Scena otwierająca film ukazuje cesarskie pałace z rzymskim dworem zebrany przed imponującą fontanną. Kamera celebrytuje brutalny, ale zmysłowy obraz nagiej młodej dziewczyny, która przez okrutne zarządzenie cesarza zostaje wrzucona na pożarcie wściekłym węgorzom czającym się w wodach fontanny. Utrzymana w stylu kina Republiki Weimarskiej, z którym niemiecki współreżyser – Georg Jacoby – oraz czołowy niemiecki aktor – Emil Jannings – byli silnie związani, adaptacja *Quo vadis?* kładła nacisk na ukazywanie przyjemności i strachu poprzez figurę spojrzenia. Kiedy Neron spogląda przez swój

---

<sup>50</sup> Związki pomiędzy Kościołem a państwem w faszystowskich Włoszech zob. R. Webster, *The Cross and the Fasces ...*, s. 57–106 oraz A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950...*, s. 182–209.

szmaragdowy pierścień na torturowaną niewolnicę – niewinną Ligię – czy na innych chrześcijan, kamera odwzorowuje jego punkt widzenia, co pozwala widzom odczuwać zarówno wstręt, jak i przyjemność, doskonale oddając przy tym lubieżność oraz sadystyczne skłonności odrażającego władcy<sup>51</sup>.

Niewygodna zarówno dla państwa, jak i Kościoła ekranizacja *Quo vadis?* Jacoby'ego i d'Annunzia nie mogła nawet równać się z wcześniejszą ekranizacją dziełnastowiecznej powieści dokonaną przez Gauzzoniego. Remake został źle przyjęty przez publiczność i krytykę. Uznano go za schematyczną i męczącą powtórkę filmu Gauzzoniego, a rozwiązania techniczne określono jako zachowawcze i niezblizające się nawet do wspaniałości wcześniejszego dzieła włoskiej kinematografii<sup>52</sup>. Po artystycznej i komercyjnej porażce *Quo vadis?* we Włoszech sprzed upadku Mussoliniego pojawił się jeszcze tylko jeden film o Neronie – film nienależący do artystycznej tradycji kinowego spektaklu. Od 1917 roku, lecz jeszcze zanim ukonstytuował się reżim faszystowski, komik Ettore Petrolini zaczął umieszczać w swoim scenicznym repertuarze pełne zabawnych anachronizmów skecze parodiujące dwór Nerona. Przebrany jednocześnie za Nerona i klauna – nosząc wieniec, czerwony nos i workowate spodnie – Petrolini podpalał Rzym za pomocą pudełka zapalek i tłumaczył strażakom przez telefon, że chce go odbudować tylko za pomocą cementu. Skecz w jasny sposób parodiujący włoską retorykę *romanita* nawiązywał do jej literackich, teatralnych i kinowych manifestacji bazujących na *Quo vadis?* oraz na innych wariacjach na temat tej powieści<sup>53</sup>. Petrolini wykonywał swój numer we włoskich teatrach przez całe lata 20., a w 1930 roku na ekranach kin w całym kraju ukazał się film dokumentujący jedno z jego występów. Jego tytuł, *Nerone*, wskazywał, że aktor znalazł sposób na ukazanie parodii *romanity* i związanej z nią dumy.

Pozostaje przedmiotem sporów, czy przedstawienie *Nerone*, które Petrolini odgrywał na scenie w latach 20. było naprawdę subwersywną krytyką faszystowskiej dyktatury, tym bardziej że Petrolini publicznie wyrażał swoje uznanie dla

---

<sup>51</sup> Zob. T. Elsaesser, *Film history and visual pleasure: Weimar cinema*, [w:] *Cinema Histories, Cinema Practices*, eds. P. Mellencamp, P. Rosen, University Publications of America 1984, s. 47–84. Autor analizuje waloryzację wyglądu i spojrzenia w okresie kina weimarskiego. Na temat *Quo vadis* (1924) zob. J. Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinema*, Editions Henri Veyrier: Paris 1985, s. 24–25; G. Miro Gori, *Patria diva: la storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher: Florence 1988, s. 17–18; M. dall'Asta, *Un cinéma musclé...*, s. 30.

<sup>52</sup> Zob. R. Chiti, M. Quargnolo, *La malinconica storia dell'U.C.I.*, „Bianco e Nero” 1957, n. 18.7, s. 21–35, s. 30–34; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1923–31*, „Bianco e Nero” 1981, n. 4–6, s. 186–189; M. dall'Asta, *Un cinéma musclé...*, s. 153 oraz 159–60.

<sup>53</sup> *Petrolini: la maschera e la storia*, ed. F. Angelini, Laterza: Rome 1984, s. 2, 18; G. Petrocchi, *Nerone mancato centurione*, [w:] *Petrolini...*, s. 173–182, s. 181; A. M. Calò, *Ettore Petrolini*, La Nuova Italia Editrice: Florence 1989, s. 133. Transkrypcja skeczu zob. F. Angelini, *Petrolini...*, s. 103–118.

Mussoliniego i otrzymywał nagrody od reżimu, a sam Mussolini miał być wielkim miłośnikiem talentu komika. Podczas jednego z występów *duce* miał nawet zaśmiewać się do rozpuku, kiedy Neron Petroliniego wygłosił przemówienie przypominające styl jego własnych przemówień. Co ważne, skecze te dawały włoskiej publiczności chwilowe przyzwolenie na pośmianie się z ciągle obecnej figury *romanita*; mogły też służyć samemu reżimowi, ukazując obywatelom jego rzekomą otwartość i dystans do samego siebie<sup>54</sup>. Jednakże kiedy *Neron* Petroliniego przeniósł się z desek teatru na ekrany kin w 1930 roku, nieprzystawalność jego przedstawienia, różniącego się od oficjalnej retoryki władzy, stała się rażąco zauważalna. W chwili premiery *Nerone* gazeta „Giornale d’Italia” napisała z oburzeniem, że ukazywanie Nerona w ten sposób – w łachmanach, niktzemnego i głupiego zarazem – jest skandalem na cały świat<sup>55</sup>.

Nawet po upadku Mussoliniego i zakończeniu II wojny światowej włoski przemysł filmowy nie zainwestował już w produkcję ukazującą postać Nerona dla masowej, międzynarodowej widowni. Dopiero w 1985 roku, kiedy telewizja przejęła rolę kina w produkowaniu wystawnych produkcji historycznych, kanał Rai podjął się koprodukcji gigantycznego, utrzymanego w estetyce Felliniego remake’u *Quo vadis?*, będącego sześciogodzinnym miniserialem. Przez sześćdziesiąt lat kinowy *Neron* pojawiał się we włoskich filmach tylko w produkcjach drugorzędnych, niewyszukanych parodiach i w ramach filmów z gatunku zwanego „sexy”, przeznaczonych dla tanich kin. Od lat 30. kinematograficzne spektakle spod znaku Nerona stały się przywilejem Hollywoodu, a opowieści o nim samym były budowane w sposób odpowiadający wymaganiom tej kinematografii, a także świadomości historycznej innego kontynentu.

## Rzymski orzeł i amerykański krzyż

Najwcześniejsze wersje opowieści o Neronie wyprodukowane przez amerykański przemysł filmowy nie opierały się na inspirowanej naukami Kościoła katolickiego powieści Sienkiewicza, ale na angielskich, wywiedzionych z tradycji ewangelickiej sztukach kostiumowych. W okolicach świąt Bożego Narodzenia 1932 roku Paramount wypuścił film Cecila B. DeMilla *Pod znakiem krzyża*. Była to już druga ekranizacja sztuki Wilsona Barretta pod tym samym tytułem, w której prefekt Rzymu, Marek Superbus, musi wybierać między lojalnością wobec zdeprawowanego cesarza i miłością do chrześcijanki, Mercii<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> A. M. Calo, *Ettore Petrolini...*, s. 134–135; F. Angelini, *Petrolini...*, s. 17.

<sup>55</sup> „Giornale d’Italia” 1930, 14 novembre. Zob. F. Angelini, *Petrolini...*, s. 19.

<sup>56</sup> Poprzednie filmowe wersje sztuki wyreżyserowane były przez Fredericka Thompsona i wpuszczone do dystrybucji w 1914 roku przez Famous Players Lasky, prekursora wytwórni Paramount.

Począwszy od 1895 roku sztuka była często pokazywana w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Akcja dzieła toczy się w czasach, gdy prześladowania chrześcijan w Rzymie już trwają, kończy się zaś nie poprzez szczęśliwe uratowanie Mercii z areny Nerona i ukazanie polityczno-religijnych konsekwencji tegoż aktu dla „świętego miasta”, ale poprzez konwersję rzymskiego żołnierza na wiarę chrześcijańską oraz jego zbawienie poprzez męczeńską śmierć na arenie u boku ukochanej:

MERCIA: Żegnaj, Marku.

MAREK: Nie, nie żegnamy się – śmierć nie może nas rozdzielić – ja także jestem gotów. Światłość nadeszła – wiem to teraz – On wskazał mi drogę. Moje wątpliwości już się rozwiały [bierze Marcję za rękę]. Idźcie do Cesarza – powiedzcie mu, że Chrystus zwyciężył – Marek, on też został chrześcijaninem [Przyciąga ją bliżej do siebie]. Chodź, moja najdroższa...

MERCIA: Mój najdroższy...

MAREK: Idziemy więc na nasz ślub, złączeni [wstają]. Śmierć dla nas nie istnieje, Chrystus zwyciężył śmierć. Światłość nadeszła. Chodź, ukochana. Chodź – do światłości i poza nią. [Wychodzą na arenę trzymając się za dłonie] [Kurtyna]<sup>57</sup>.

W swojej autobiografii DeMille opisuje filmową adaptację sztuki Berretta jako naturalną konsekwencję ewolucji jego własnej twórczości składającej się z filmów biblijnych, będących ekranizacjami melodramatycznych sztuk teatralnych (dodatkowo inspirowanych wiktoriańskim piktorializmem). W filmografii reżysera *Dziesięć przykazań* (*The Ten Commandments*, 1923) opowiadało o nadaniu Prawa, *Król królów* (*The King of Kings*, 1927) o przestrzeganiu Prawa, a *Pod znakiem krzyża* (1932) o nauczaniu Prawa. Według samego DeMille *Pod znakiem krzyża* i zawarta w nim wizja rzymskiej przeszłości wiele zawdzięczała trudnym warunkom społecznym ery kryzysu w miesiącach poprzedzających wprowadzenie przez Franklina D. Roosevelta polityki *new deal*<sup>58</sup>. W wywiadzie dla „New York American” z 15 czerwca 1932 roku DeMille podkreślał znaczenie, jakie film, który ma zamiar nakręcić, będzie miał dla Stanów Zjednoczonych:

<sup>57</sup> Skrypt do sztuki Barretta pt. *The Sign of the Cross*, dyskusję na jej temat oraz innych *toga dramas* znaleźć można u Davida Mayera w *Playing out the Empire...*

<sup>58</sup> Retrospektywne komentarze Cecila B. DeMille’a na temat swojego filmu zob. *The Autobiography of Cecil B. De Mille*, eds. D. Hayne, W. H. Allen: London 1960, s. 280, 297. Na temat jego filmów biblijnych z lat 20., zob. R. Maltby, *The King of Kings and the Czar of all the rushes: the propriety of the Christ story*, „Screen” 1990, No. 31.2, s. 188–213; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*; S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press: Los Angeles 1994.



Czy dostrzega pan bliskie podobieństwo między obecnymi warunkami w naszym kraju, a sytuacją tuż sprzed upadku Imperium Rzymskiego? Obywatele Rzymu byli ograniczeni restrykcyjnymi prawami, obłożeni za dużymi podatkami i rządzeni przez garstkę wybranych. Jeśli Ameryka nie powróci do ideałów naszych legendarnych przodków, popadnie w zapomnienie, tak jak popadł Rzym<sup>59</sup>.

Charakterystyczny dla DeMille'a rodzaj kinowej nostalgii za moralną jednoznacznością, poczuciem wspólnoty i czystością chrześcijańskich cnót, został sprawnie wydobyty z narracyjnej struktury sztuki Barretta. Pod koniec wieku *Pod znakiem krzyża* określany był jako „wyrztałowe kazanie” albo „tragedia godna Armii Zbawienia” (szczególnie przez wiktoriańskich krytyków podkreślających melodramatyzm obecny w ukazaniu realiów skorumpowanego Imperium – uosobianego przez Superbusa – które zostaje odkupione przez chrześcijańskie ideały, ucieleśniane przez współczującą Mercię)<sup>60</sup>. W czytelnie metaforycznym świecie sztuk kostiumowych szukające odkupienia dekadentkie Imperium Rzymskie funkcjonowało nieodmiennie jako symbol współczesnych mocarstw. Sztuka Barretta wyrażała zarówno wątpliwości na temat sił brytyjskiego establishmentu potrzebnych dla trwania imperium, jak i obawy przed amerykańskim imperializmem, który podważał jednoczącą naród siłę chrześcijańskiej kultury i prowadził w stronę Armagedonu<sup>61</sup>.

*Pod znakiem krzyża* Barretta dostarczył DeMille'owi wizję przeszłości bardziej wyrazistą od *Quo vadis?* Sienkiewicza. Widzowie historycznej adaptacji dostrzegli w niej parabolę czasów Wielkiej Depresji, w której biedni i uciśnieni stają się reprezentantami chrześcijańskich cnót. Udaje się im jednak uniknąć katastrofy i uzyskać zbawienie dzięki wyrzeczeniu się „ziemskości” i rezygnacji z przyjemności na rzecz „transcendentalnej światłości”. Rozwiązanie problemów nie jest możliwe w świecie doczesnym. Wybór dziewiętnastowiecznej sztuki zamiast powieści jako materiału dla amerykańskiej wersji narracji o Rzymie Nerona oznaczał nieobecność w filmie DeMille'a św. Piotra i legendy *quo vadis?*, które we włoskiej adaptacji sankcjonowały zwierzchnictwo Kościoła w Rzymie i wzmacniały korzystny dla włoskich katolików wydzźwięk całości.

Luźniejsze przywiązanie do doktryn i ceremoniału charakteryzujące ewangelicyzm sztuki spodobało się widzom w Ameryce, a wśród masowej publiczności nie zabrakło protestantów, religijnych fundamentalistów oraz mieszczan katolików. Dzięki temu potrzeby wyrażenia religijnej paraboli i finansowych zysków zostały zaspokojone<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Cyt. za Ch. Higham, *Cecil B. De Mille*, Dell: New York 1973, s. 216.

<sup>60</sup> D. Mayer, *Playing out the Empire...*, s. 16–17.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 7–15.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 1–5 oraz 109–110, dla ewangelicznych motywów w sztuce Barretta oraz częstych do niej odwołań. Na temat filmu *Król królów* DeMille'a zob. R. Maltby, *The King of Kings and the Czar of all the rushes...*

Retoryka dbałości o rekonstrukcję historycznych realiów – sugerowana poprzez zatrudnienie znacznej liczby konsultantów – była głównym składnikiem kampanii prasowej filmowego eposu DeMille’a, choć jednocześnie jego wartość stanowiło również typowo amerykańskie podejście do kinowej rekonstrukcji antyku<sup>63</sup>. Był to pierwszy amerykański film dźwiękowy na dużą skalę. Technologia zapisu dźwięku pozwoliła na znalezienie nowego rodzaju łączności z widownią, co znacząco odróżniało ten obraz od wcześniejszych, włoskich kinowych spektakli Nerona. Heroiczny protagonista Marek przemawiał więc z amerykańską kadencją Fredrica Marcha, a znieawidzony cesarz z angielskim akcentem Charlesa Laughtona. Językowy paradygmat amerykańskiego bohatera walczącego z brytyjskimi złoczyńcami został następnie wpisany w powojenne narracje hollywoodzkich filmów dotyczących antycznego Rzymu. W *Pod znakiem krzyża* Neron – figura nawiązująca do wcześniejszych włoskich filmów – zostaje ukazany jako reprezentant „zagranicznych” demonów, przeciwko którym toczy się krucjata sił współczesnej Ameryki. Historyczny film DeMille’a dawał widowni satysfakcjonującą wizję bitwy skazanej na zwycięstwo. Okrutnego cesarza mogli oni identyfikować z brytyjskim kolonializmem, a niewinnych chrześcijan z amerykańskimi buntownikami występującymi przeciwko rządowi Anglików. Sugerowano, że tym, co jest niezbędne do zwycięstwa – tak dla Marka, jak i współczesnej Ameryki – jest powtórka z rewolucji<sup>64</sup>.

*Pod znakiem krzyża* posługuje się czytelnym kodem wizualnym w celu ukazania sukcesu amerykańskiego katolicyzmu nad zagraniczną i obcą *romanita* w walce o duszę Marka Superbusa. Otwierająca film sekwencja rozpoczyna się od zbliżenia na krzyż nakreślony na piasku rzymskiej ulicy przez chrześcijanina, który za chwilę zostanie zdeptyany przez przechodniów. Rzymski symbol orła widoczny na ścianie podziemnego więzienia (w którym niewinny chłopiec Stephan jest brutalnie torturowany w imię rzymskiej sprawiedliwości) w kolejnych scenach zostaje zestawiony z krzyżem zrobionym z gałązek, który Marek ogląda z ciekawością po przerwaniu zebraniu chrześcijan w zagajniku. Kiedy Mercia zostaje siłą wyciągnięta z domu ukochanego Marka i wrzucona do lochów pod areną, bohater staje na progu swojego domu bezradnie wyciągając ramiona, jednak cofa się widząc, że cień jego sylwetki tworzy na podłodze kształt krzyża. Pod nieobecność ujmującego Petroniusza i współczującego Piotra, zamerykanizowana powiastka z czasów Nerona w jeszcze większym stopniu koncentruje się na arenie jako miejscu końcowej spektakularnej walki między orłem a krzyżem, imperium a jed-

---

<sup>63</sup> F. Hirsch, *The Hollywood Epic*, A. S. Barnes: New Jersey 1978, s. 18.

<sup>64</sup> Zob. M. Wood, *America in the Movies: Or „Santa Maria, it had Slipped my Mind”*, Seeker and Warburg: London 1975, s. 183–184, gdzie omawia takie strategie hollywoodzkiego ujęcia historii Rzymu. Zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 10 oraz M. Wyke, *Projecting the Past...*, rozdział 2.

nostką, tyranią a religijnym oddaniem. Trzymający w napięciu finał filmu ukazuje skarłatego Nerona w cieniu rzymskiego orła (którego rzeźba króluje nad tronem cesarza w jego łoży). Obraz ten zestawiony zostaje z widokiem Marka i Mercii wychodzących po raz ostatni z lochu na arenę w radosnej i wzniosłej poświacie w kształcie krzyża. W *Pod znakiem krzyża* DeMille'a rzymski orzeł był oznaką opresji i moralnego upadku, wiązanych nieodmiennie z zagranicą, a zwycięstwo krzyża było nierozzerwalnie łączone ze Stanami Zjednoczonymi. Amerykańskość jest więc utożsamiana z dogmatami chrześcijaństwa i z oddaniem Bogu<sup>65</sup>.

Znaczenie Nerona z filmu DeMille'a jako symbolu zagranicznego zła, z którym Ameryka ma walczyć, stało się jasne w momencie powtórnej dystrybucji filmu w 1944 roku. W trakcie kampanii aliantów we Włoszech (kiedy Mussoliniego odsunięto już od władzy) Paramount, dostrzegając potencjał komercyjny *Pod znakiem krzyża*, zdecydował się na dokręcenie kosztownego prologu podkreślającego dodatkową, uzyskaną nagle aktualność. Dzięki technologii i praktyce właściwej przemysłowi kinematograficznemu studio było w stanie ożywić i rozszerzyć udział postaci Nerona w kinowych przedstawieniach współczesnej historii. W specjalnie sfilmowanym prologu dwóch kapelanów armii amerykańskiej – katolik i protestant – leci na pokładzie powietrznej fortecy, aby zrzucić ulotki na temat alianckiej inwazji na Rzym. Jako reprezentanci chrześcijańskiej Ameryki wyjaśniają sceptycznemu, niewierzącemu snajperowi oraz pilotowi samolotu zawiłą historię miasta. Konkluzja prologu brzmi: „Neron myślał, że jest panem świata. Nie dbał o życie innych ludzi, podobnie jak Hitler”. Gdy samolot zawraca, dym przeciwlotniczy wypełniający kadr zamienia się w pożar trawiący Wieczne Miasto rządów Nerona. Scenie towarzyszy demoniczny śmiech władcy. Pod koniec filmu, gdy Marek i Mercia mają ponieść śmierć i dostąpić zbawienia, dokręcony epilog przedstawia aliancką eskadrę bombowców lecącą w formacji na kształt krzyża<sup>66</sup>. Poprzez dodanie prologu i epilogu współczesne zniszczenia Rzymu stają się w oczach widowni kontynuacją tych antycznych, a kampania walk o wyzwolenie miasta staje się paralełą losów wczesnochrześcijańskich męczenników. DeMille już wcześniej posłużył się podobnego rodzaju chwytem wykorzystującym przeszłość historyczną dla propagandy wojennej. Jego *Joan the Woman* (1916) zawierała współcześnie osadzony prolog oraz epilog, oba dziejące się w okopach Francji. Film opisywał losy wojny stuletniej, znajdując w nich odbicie ówczesnej sytuacji rozdartego wojną kraju<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> S. Higashi, *Cecil B. De Mille: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall: Boston 1985, s. 33.

<sup>66</sup> B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 183–184. Babington i Evans zauważają także, że w tej reprezentacji współczesnej Ameryki nie ma miejsca dla Żydów oraz czarnych. Por. F. Hirsch, *The Hollywood Epic...*, s. 62.

<sup>67</sup> S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture...*, s. 126–127.

Kiedy niedługo po nakręceniu nowego prologu i epilogu do *Pod znakiem krzyża* Rzym został zdobyty przez aliantów, Paramount niezwłocznie skierował film do dystrybucji. Wytwórnia rozesłała również *pressbook* do dyrektorów kin, w którym zaznaczono, iż film jest komentarzem na temat zmieniających się układów sił na arenie międzynarodowej. Książeczka zawierała następującą reklamę dla lokalnego dystrybutora:

Wieczny Rzym – dziś wyzwolony mocą alianckich wojsk – przez wieki był świadkiem wojen. Został nocą podpalony na rozkaz morderczego tyrana Nerona. Oto film, który pokaże wam, dlaczego prawda nigdy nie zostanie uznana przez tyrana i dlaczego znak krzyża na zawsze pozostanie symbolem ostatecznego zwycięstwa człowieka nad brutalnością oraz barbarzyństwem. Będzie on świecił w całej swojej wspaniałości wieki po tym, gdy ludzie zapomną już o złamanym krzyżu dawnego tyrana.

Na plakacie promocyjnym, nad obrazami rozpusty Nerona, umieszczono napis: „Chłopcy, dodaliście wspaniały rozdział do najwspanialszej historii jaką kiedykolwiek opowiedziano!”. Powyżej widniał rząd bombowców lecących w formacji na kształt krzyża. W obliczu podobnych – doszukujących się w filmie nowych znaczeń – strategii promocyjnych nie wydaje się niczym zaskakującym, że w „Variety” z 24 kwietnia 1944 roku napisano:

wcześni chrześcijanie oddawali swoje życie tak, jak dziś amerykańscy żołnierze oddają je za tolerancję i wolność. Dobór praktyk, za pomocą których kino może manipulować widzami, pozwolił filmowi DeMilla i ukazaniem w nim Neronowi na uzyskanie elastyczności metafory czasów współczesnych<sup>68</sup>.

Niezależnie od moralizujących metafor, do których Paramount przywiązywał tak dużą uwagę, DeMillowska wizja opowieści o Neronie była samoświadomością demonstracją biegleści kina w tworzeniu spektaklu jako takiego. W finałowej scenie widz raczony jest widokiem mrowia gladiatorów, zapaśników i bokserów, słoni, niedźwiedzi, tygrysów i byków, walką dziewczyny z gorylem, amazonkami i pigmejami, a wszystko to zanim dane mu będzie zobaczyć cierpienia chrześcijan wydanych na pożarcie lwom. W czasach Wielkiej Depresji, gdy *Pod znakiem krzyża* został wyprodukowany i po raz pierwszy pokazany, kino służyło głównie jako miejsce prezentacji wygod i dóbr materialnych. Zestawienie kasowe z lat 1932–1933 dowodzi, że hollywoodzkie studia filmowe, na przykład Paramount,

---

<sup>68</sup> Por. J. A. Gili, *Film storico e film in costume*, [w:] *Cinema italiano sotto il fascismo*, eds. R. Redi, M. Editori, Venice 1979, s. 133, oraz zob. S. Neale, *Questions of genre*, „Screen” 1990, No. 31.1, s. 48–49, gdzie opisywana jest rola filmoznawczego dyskursu w odniesieniu do pozafilmovej dystrybucji filmów.

staraly się przyciągnąć widzów oferując im obrazy seksu i sadyzmu wykraczające poza restrykcyjne ramy kodeksu produkcyjnego lat 30.<sup>69</sup>

W ujęciu DeMilla tak zwane „zachowanie prawa” polegało na przeniesieniu ekstrawaganckiej konsumpcji w przestrzeń starożytnego Rzymu, a atrakcyjne dla widza tematy miały być podejmowane w ramach legitymizującej opowieści o religijnych uniesieniach. Poprzez zastosowanie drobiazgowo przemyślanego oświetlenia, scenom perwersji rozgrywającym się w stolicy Imperium nadano blask. Uwodząc oko zmysłowymi przyjemnościami powierzchni, estetyka filmu podkopywała jego natchnione przesłanie<sup>70</sup>.

Pomimo dotkliwego ograniczenia budżetu, *Pod znakiem krzyża* stał się kinowym spektaklem w najlepszym wydaniu. Ekskluzywne pałace, przepych, stylowe szaty, erotyczne obrazy kobiecego ciała, orgie – wszystkie walory produkcyjne filmu – przynależą do świata oprawców. Jak zwięźle zauważył Michael Wood, nikt inny, tylko Neron urzędza przyjęcia<sup>71</sup>. Ambiwalencja kinowej opowieści o cesarzu, szczególnie jej warstwy metaforycznej, staje się czytelna, jeśli spojrzeć na strategie marketingowe zawarte w katalogach promocyjnych z 1944 roku, które zalecały menadżerom kin sprzedawać religijne elementy wierzącym, historyczne elementy uczniom szkół, dla mas natomiast przeznaczono „spektakl” – „blask, podniecenie, dreszcze emocji charakteryzujące Rzym u szczytu jego potęgi i na dnie jego deprawacji”. Film wzbudził oburzenie wielu grup religijnych i organizacji kobiecych w Stanach Zjednoczonych. Zarobił jednak miliony dolarów dla Paramountu, któremu właśnie groziło bankructwo<sup>72</sup>.

Konflikt interesów wywołany przez *Pod znakiem krzyża* częściowo został zażegnany dzięki figurze samego reżysera. To właśnie on jest zewnętrznym twórcą wewnętrznego spektaklu. Antyczny Neron reżyserował spektakle horroru, współczesny Neron tworzy spektakle dużo łagodniejsze. W obszernym artykule Dorothy Donnell opublikowanym w „Motion Picture Magazine” w listopadzie 1932 roku, DeMille wchodzi w rolę nowego, niemalże dobroczyнного Nerona dającego zatrudnienie bezrobotnym statystom, którzy stracili pracę w wyniku

---

<sup>69</sup> R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, Vintage Books: New York 1975, s. 161–162, oraz s. 176–178; *The American Film Industry*, ed. T. Balio, University of Wisconsin Press: Madison 1985, s. 255–256 oraz 268–269; G. D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press: Cambridge 1994, s. 58–59.

<sup>70</sup> O stylistyce wczesnych filmów DeMille’a pisze S. Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture...*, s. 115; S. Hagishi, *Cecil B. DeMille: A Guide to References and Resources...*, s. 36–37 oraz 71–72; F. Hirsch, *The Hollywood Epic...*, s. 72; G. D. Black, *Hollywood Censored...*, s. 65–70.

<sup>71</sup> Ch. Wood, *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters 1860–1914*, Constable: London 1983, s. 184–185; zob. M. Wyke, *Projecting the Past...*, rozdział 2.

<sup>72</sup> G. D. Black, *Hollywood Censored...*, s. 70.

pogłębiającego się Wielkiego Kryzysu. Głodne westalki i gladiatorzy – pisze autorka – zamawiają teraz słodzone mleko i kanapki z szynką w kafeterii studia, a sam DeMille stara się zapobiec rozpaczynom pracowników, gdy spośród nich wybierają ludzi mających pojawić się tylko w jednej scenie. Artykuł i fotografie ukazujące proces tworzenia na ekranie antycznego świata demonstrują, w jaki sposób Hollywood wykorzystuje kinowe spektakle jako metaforę samego siebie i ogólnie: przemysłu filmowego. Po raz kolejny retoryka fabuły o Neronie ulega zmianie w zależności od pozakinowego kontekstu i nowych samoświadomych praktyk kinowych. Hollywoodzkie filmy stają się współczesną areną spektaklu, a opowieści snute na ich temat ukazują reżyserów jako nowych, tym razem bohaterskich, Neronów.

### Bądź jak Neron!

Począwszy od końca lat 30. Metro Goldwyn Mayer planowało produkcję filmu, który okazał się ostatnią do dnia dzisiejszego produkcją ukazującą mit Nerona w spektakularnym stylu. Chodzi o wyreżyserowaną w końcu przez Mervyna LeRoy'a w 1951 roku adaptację powieści *Quo vadis?*. Kosztująca siedem milionów dolarów kolosalna produkcja w technicolorze osiągnęła komercyjny sukces i osiem nominacji do Oscara. Film był w oczach publiczności wieloaspektową i poniekąd sprzeczną metaforą współczesnej Ameryki, w szczególności zaś samego amerykańskiego przemysłu kinowego. Retoryka historycznej autentyczności przyjęta przez MGM sprawiła, że film był wyjątkowo ekstrawagancki i w związku z tym ukazywał w portretowanych na ekranie zachowaniach dominującą ideologię władzy. Studio przywiązywało szczególną wagę do opinii jednego z konsultantów, Hugh Graya. Ten romanista z Oxfordu, posługujący się greką i łaciną, miał w ramach swojej pracy badawczej sprawować pieczę nad „historycznym” aspektem filmu. Do jego zadań należała dogłębna analiza dzieł Owidiusza, Petroniusza, Tacyty, Juwenalisa i Swetoniusza. Jej owoc, w postaci czterech tomów tekstu, miał zostać przekazany bibliotece Uniwersytetu Rzymskiego (lub, ewentualnie, bibliotece w UCLA) zaraz po zakończeniu produkcji filmu. Nawet tytuł filmu został tak zmieniony, by zwracać uwagę na skrupulatność przeprowadzonych przez studio badań. Nie zawiera on znaku zapytania, gdyż według doniesień prasowych „taki znak przestankowy nie był znany w antyku”<sup>73</sup>. Niemniej jednak *voice-over* na początku *Quo vadis* opisuje Nerona jako Antychrysta. Czerpie

---

<sup>73</sup> Agencja prasowa wytwórni wydaje zebraną w księgę promocyjną z dystrybucji *Quo vadis* z 1951 roku. Pojawiają się ponownie artykuły prasowe, takie jak ten w „Los Angeles Times” z 22 maja 1949 czy „New Yorker” z 10 lipca 1950 roku. Agencje prasowe, magazyny i gazety zamieszczają artykuły o *Quo vadis*; dostępne są one w archiwach American Academy of Motion Pictures.

więc – w sposób bezpośrednio odnoszący się do powieści Henryka Sienkiewicza – z tradycji tekstów komentujących Apokalipsę św. Jana. Korzysta też z ikonografii zaproponowanej przez dzieło DeMille'a, zgodnie z którą widz symultanicznie ogląda rzymskiego orła i górujący nad nim katolicki krzyż. Słowa narratora prologu filmu – wypowiedziane męskim głosem z amerykańskim akcentem i nieprecyzyjnie określające 64 rok n.e. jako czasy, kiedy „jednostki pozostają na lasce stanu, morderstwa zastępują sprawiedliwość, a rządzący podbitymi nacjami poddają podległych represjom” – ujawniają konotacyjne bogactwo silnie już wtedy skonwencjonalizowanych amerykańskich filmów z Neronem<sup>74</sup>.

Wraz z *Pod znakiem krzyża* stosowana przez hollywoodzkie studia praktyka publikowania w prasie informacji sprzed i po produkcji filmu – wieści często dosłownie reprodukowanych w gazetach codziennych i magazynach – miała przygotowywać widownię do odbioru historii Nerona tak, aby wiązać ją z triumfami ówczesnej Ameryki. Już w kwietniu 1943 roku pismo promujące nowości MGM-u opisywało epos historyczny jako „nigdy bardziej aktualny”, gdyż mający opowiadać o prześladowaniach chrześcijan i „opresji, która groziła ich zniszczeniem, uosabianej przez Nerona, despotycznego tyrana, Hitlera swoich czasów”. W samym *Quo vadis* narodowa perspektywa znalazła wyraz dzięki wykorzystaniu dźwięku, zastosowanego już przez DeMille'a w *Pod znakiem krzyża*. Producent filmu, Sam Zimbalist, miał ponoć zażądać przepisania scenariusza filmu tak, by ukazywał on wydarzenia z punktu widzenia protagonisty granego przez amerykańskiego aktora Roberta Taylora. Czarny charakter, odtwarzany na ekranie przez mówiącego z brytyjskim akcentem Petera Ustinova, po raz kolejny jest bezpośrednio kojarzony z „zagranicznym” zagrożeniem<sup>75</sup>. Dodatkowo, w chwili wejścia filmu na ekrany w 1951 roku wybór dziewiętnastowiecznej powieści zamiast dziewiętnastowiecznej sztuki kostiumowej jako podstawy adaptacji mógł sugerować widzom oczekiwany przez nich i zarazem trafny rys historycznego rozwoju. O ile wyprodukowany przed II wojną światową *Pod znakiem krzyża* ukazywał zwycięstwo nad tyranią Nerona osiągnięte dzięki osobistemu, duchowemu odkupieniu, o tyle powojenne *Quo vadis* obrazowało zwycięstwo zdobyte przez kolektyw, na drodze wojskowego przewrotu. Pod koniec *Pod znakiem krzyża* władza Nerona ciągle trwa; pod koniec *Quo vadis* tyrania jest martwa. Narracja drugiego filmu przedstawia historię Ameryki i jej teraźniejszy, skuteczny opór wobec europejskiego imperializmu i dyktatury.

Notatka prasowa MGM-u dotycząca produkcji filmu informowała, że powojenny rząd włoski wspierałomyślnie dostarczył filmowcom *Forma Urbis*, gipsową makietę Rzymu, potrzebną przy realizacji sceny, w której Neron przedstawia zdumionemu Petroniuszowi swoją megalomańską wizję budowy nowego miasta na

<sup>74</sup> Zob. B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 181–185.

<sup>75</sup> Według raportu opublikowanego w „New York Times” 1950, 7 May.

ruinach starego. Być może niektórzy z amerykańskich widzów filmu rozpoznali ten model, wcześniej wykorzystany w kulminacyjnym punkcie – zorganizowanej przez rząd Mussoliniego w 1937 roku i ukazującej zjawisko *romanita* – Augustiańskiej Wystawy Rzymskiego Ducha (Mostra Augustea della Romanita)<sup>76</sup>. Podczas gdy model stolicy imperium wystawiony na faszystowskiej wystawie miał ukazać podobieństwa między miastem *duce* a majestatem Rzymu Augusta, jego funkcja w *Quo vadis* polegała na symbolizowaniu urbanistycznych planów szaleńca. Prawie wszyscy widzowie w 1951 roku rozpoznawali ekranowe obrazy rozpusty Imperium i samego Nerona – orły z rozpostartymi skrzydłami zdobiące jego pomniki, tron, a nawet szaty – jako ugruntowaną w praktykach Mussoliniego ikonografię *romanita* (orzeł z rozłożonymi skrzydłami zdobił jedną z czapek wodza). Działo się tak, ponieważ widzowie – zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie – podczas wojny dobrze poznali faszystowskie konotacje tej figury (stało się tak dzięki kronikom filmowym i dokumentom opisującym samego *duce* i jego popularny wizerunek)<sup>77</sup>.

Podczas drugiej dekady rządów Mussoliniego (od 1932 do 1942 roku) wykorzystywanie przez reżim figury *romanita* przybrało na sile, w szczególności jako sposób na wywołanie entuzjazmu dla faszystowskich ambicji imperialnych. Rzymski orzeł i *fasces* stały się symbolami włoskiego państwa – pozdrowienie i marszowy krok stały się nieodzownymi elementami partyjnych wieców, masowych demonstracji i publicznych ceremonii, takich jak imponujące parady wojskowe na trasie między Koloseum a kwaterą rządu *duce* na placu Weneckim (jest to droga sugerująca przejście od antycznego do współczesnego imperium – specjalnie w tym celu wybudowano *via dell'impero* otwartą w październiku 1932 roku)<sup>78</sup>.

Według jednego z ówczesnych krytyków filmowych, dzięki temu włoska publiczność *Quo vadis* mogła identyfikować tłumy zebrane na ekranie przed lożą Nerona z tymi, które jeszcze niedawno zbierały się na placu Weneckim. W powojennych Włoszech widzowie mogli czerpać nawet przyjemność z tego porównania, ponieważ zakładali, że w tłumie wiwatujących ku czci władcy znajdują się dyzydenci, z których prawdomównością chcieliby się sukcesywnie identyfikować.

Wśród widzów zaniepokojonych pokazem militarnej siły Nerona w *Quo vadis* jest apostoł Piotr. Podczas II wojny światowej krypta Bazyliki św. Piotra w Rzymie była przedmiotem archeologicznych badań niemających precedensu w histo-

<sup>76</sup> Na temat Mostry, zob. *The Eternal City...*, s. 189–191, oraz R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità...*, s. 15–17.

<sup>77</sup> Zob. np. J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy...*, s. 222, oraz fotos Mussoliniego z dokumentów LUCE, s. 227.

<sup>78</sup> P. Bondanella, *The Eternal City...*, s. 181–206; R. Visser, *Fascist doctrine and the cult of the Romanità...*; C. Moatti, *In Search of Ancient Rome...*, s. 130–140; L. Quartermaine, 'Slouching towards Rome'... Zob. M. Wyke, *Projecting the Past...*, rozdz. 3.



rii. Wstępne raporty ukazywały się we włoskich czasopismach już od 1941 roku, zaś w ciągu kolejnych lat doniesienia o odkryciach drukowano w prasie większości państw Zachodu, w tym Stanów Zjednoczonych. Pod koniec roku, w którym wprowadzono *Quo vadis* na ekrany, oficjalny raport ujawnił ostatecznie, że pod papieskim ołtarzem znaleziono antyczne mauzoleum, w którym czczono św. Piotra co najmniej od drugiego stulecia. Jednakże żadna z notatek MGM-u ani żaden z amerykańskich artykułów dotyczących produkcji filmu *Quo vadis* nie wspominają o watykańskich poszukiwaniach grobu Apostoła.

Zamiast tego film wydaje się poruszać temat kolaboracji Kościoła katolickiego z faszystowskim rządem (mającej miejsce od podpisania traktatów latekańskich w 1929 roku aż do późnych lat 30., kiedy Mussolini stał się oddanym sprzymierzeńcem nazistowskich Niemiec)<sup>79</sup>. Pojawienie się odzianego w purpurowe szaty Nerona na balkonie łoża konotuje nie tylko przestrzeń związaną z siedzibą Mussoliniego, ale również papieską obecność na balkonie Bazyliki św. Piotra. Szkocki aktor Finlay Currie gra uroczyście wyglądającego, ubranego w białe szaty Apostoła, stojącego w tłumie obserwującym triumf Nerona. Uosabia on cnoty protestantyzmu w miejsce naznaczonego kolaboracją katolicyzmu. Oddzielając postać św. Piotra od papiestwa, narracja *Quo vadis* nie ukazuje zwycięstwa katolicyzmu nad świecką władzą, ale zwycięstwo protestantyzmu nad europejską tyranią.

W samoświadomej strategii prasowej promocji MGM-u, to właśnie wytwórnia jawiła się – dosłownie bądź symbolicznie – jako zwyciężający bohater. Począwszy od scenariusza po włoskie studia, w których kręcono *Quo vadis*, wszystko funkcjonowało jako sporne ziemie odebrane przez amerykański przemysł filmowy włoskiemu dyktatorowi. W 1938 roku Mussolini miał ponoć oferować studiu pokazną kwotę za prawa do ekranizacji powieści; ofertę jednak patriotycznie odrzucono. Zwracano uwagę i szeroko komentowano fakt, że film został nakręcony w rzymskim studiu Cinecitta, zbudowanym na rozkaz Mussoliniego jako wyzwanie rzucone dominacji Hollywoodu<sup>80</sup>. Prasowe artykuły o pierwszej po wojnie amerykańskiej produkcji we Włoszech miały znaczące nagłówki w rodzaju *Amerykanie w Rzymie* i wspierały wysiłki studia w łączeniu wojennych zwycięstw Amerykanów z hollywoodzkim przemysłem filmowym<sup>81</sup>. Podobnie materiały promocyjne rozprowadzane przez MGM przed premierą w 1951 roku pełne były odniesień do sfery militarnej: dowodzenie tłumami statystów i techników zostało określone jako „problem logistyczny godny tego, przed którym staje generał na polu bitwy”, natomiast realizacja finałowej

---

<sup>79</sup> A. C. Jemolo, *Church and State in Italy 1850–1950...*, s. 266–267; R. Webster, *The Cross and the Fasces...*, s. 109–118.

<sup>80</sup> „Los Angeles Times” 1949, 22 May; „Films in Review” 1952, April.

<sup>81</sup> „New York Times” 1950, 14 May.

sekwencji miała charakteryzować się „przywiązaniem do najmniejszych detali, które cechuje współczesną armię szykującą się do lądowej i wodnej inwazji”. Jednakże na początku *Quo vadis* Marek Winicjusz jest bohaterem, który dopiero co wrócił z wojny do domu po to, by spostrzec, że toczy się tam kolejna wojna; wojna między pokornym krzyżem chrześcijan i dumnym rzymskim orłem. Zarówno narracja rozpoczynająca film, jak i sam późniejszy przebieg wydarzeń pobrzmiewają amerykańską retoryką czasów wojny z europejskimi tyraniami oraz ostrzejszymi tonami aktualnego i wywierającego presję konfliktu zimnowojennego<sup>82</sup>. Dwunastego marca 1947 roku prezydent Harry Truman oficjalnie przyjął antykomunistyczną doktrynę amerykańskiej polityki zagranicznej. W przemówieniu do członków Senatu zarysował wizję konfliktu między „wolnymi” i „totalitarnymi” sposobami życia, dowodząc także, iż celem Stanów Zjednoczonych powinno być „wspieranie wolnych ludzi stawiających opór próbom podboju”<sup>83</sup>. Rok 1950, w którym nakręcono *Quo vadis*, był zatem też kulminacją antykomunistycznej krucjaty, w której religia stała się oznaką patriotyzmu. Przybywało członków fundamentalistycznych sekt protestanckich, a ich przywódcy, tacy jak pastor Billy Graham, opisywali zimną wojnę w sposób apokaliptyczny i porównywali Stalina do Antychrysta. Katolicy tymczasem żywiłowo reagovali na szykany, którym poddawani byli ich współwyznawcy w krajach bloku wschodniego. Wiara i chodzenie do kościoła stały się metodą realizacji „amerykańskiego sposobu życia” (przeciwne systemowi politycznemu postrzeganemu przede wszystkim jako bezbożny). W 1953 roku, dwa lata po premierze *Quo vadis*, w swojej inauguracyjnej mowie prezydent Dwight Eisenhower wspominał o „dążeniu do Boga”, zaznaczając, że „uznanie Istoty Wyższej jest pierwszym, najbardziej podstawowym warunkiem amerykańskości”<sup>84</sup>.

Wiele z biblijnych eposów wyprodukowanych w ciągu lat 50. – *Tunika* (*The Robe*, 1953), *Dziesięć przykazań* (*The Ten Commandments*, 1956) czy *Ben-Hur* (1959) – stało się wyczekiwaną okazją do wsparcia biblijnym autorytetem amerykańskiej ideologii zimnowojennej. Wprost ukazuje to prolog do *Dziesięciu przykazań*, w którym sam DeMille pojawia się na ekranie, by poinformować publiczność, że:

<sup>82</sup> Zob. D. Elley, *The Epic Film...*, s. 125–126.

<sup>83</sup> L. Wittner, *Cold War America: From Hiroshima to Watergate*, Praeger Publishers: New York 1974, s. 34.

<sup>84</sup> S. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, John Hopkins University Press: Baltimore 1991, s. 77–100; L. Wittner, *Cold War America...*, s. 123; P. Biskind, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Pluto Press: London 1983, s. 115–117; A. Nadel, *God's law and the wide screen: The Ten Commandments as Cold War 'Epic'*, „Publications of the Modern Languages Association of America” 1993, No. 108.3, s. 416.

Tematem filmu jest pytanie o to, czy człowiek powinien być rządzony przez prawo boskie czy przez kaprysy dyktatora takiego jak Ramzes. Czy ludzie są własnością władzy czy są wolnymi duszami, podlegającymi jedynie Bogu? Te dylematy pozostają ciągle aktualne w dzisiejszym świecie<sup>85</sup>.

Reklamy promowanego przez studio *Quo vadis* (bardziej nawet niż sam film) zwracały uwagę na ten dodatkowy aspekt opowieści o Neronie spod znaku MGM-u – jako współczesnego symbolu pogaństwa, dyktatury stalinizmu, która przeniesiona na taśmę filmową zostaje całkowicie pokonana przez chrześcijan. Wśród materiałów promocyjnych z 1951 roku znalazła się ulotka informująca, że przesłanie *Quo vadis* może przydać się społeczeństwu w „mrocznych dniach, które wydają się nam zagrażać”, film stanowi bowiem „wezwanie do zaniechania przemocy i do oporu przeciwko bezbożnej agresji”<sup>86</sup>. Wydział spraw społecznych Motion Picture Association of America, ulegając wpływowi wytwórni, wystosował list do przywódców filmowej społeczności, w którym w następujących słowach bronił filmu przed zarzutami o brutalność i błędy historyczne:

Co ważne, to końcowe, pewne i zostające w pamięci wrażenie rewolucji przeciwko siłom zła i dyktaturze, która wzbrania obywatelom poczucia bezpieczeństwa i wyklucza wolność, by wielbić domiemaną boskość jednostki według jej własnego uznania.

*Quo vadis* jest wielkim spektaklem i wspaniałą rozrywką tym bardziej, ponieważ nie starając się o to, daje nam wielką lekcję o przeszłości, lekcję, której potrzebujemy teraz bardziej niż kiedykolwiek wcześniej<sup>87</sup>.

Tego rodzaju zimnowojenny dydaktyzm prowadzony za pomocą środków właściwych kinu okazał się niezwykle skuteczny. Według „Gazety Wyborczej” z 31 maja 1991 roku, film ten traktowany był przez władarzy komunistycznego reżimu w Europie Wschodniej jako groźna broń obcej ideologii i zakazany na dziesięciolecie<sup>88</sup>.

Angażująca widza, sympatyczna i ironiczna postać Petroniusza sprawia jednak, że *Quo vadis* odsłania jeszcze jeden wymiar, wskazując sposób, w jaki Hollywood używało kinowych opowieści o Neronie do kreowania własnego wizerunku. Dyskryminowany i zmuszony do samobójstwa Petroniusz funkcjonuje jako

---

<sup>85</sup> Zob. A. Nadel, *God's law and the wide screen...*, s. 416–417; S. Whitfield, *The Culture of the Cold War...*, s. 218; S. Higashi, *Cecil B. De Mille and American Culture...*, s. 202–203.

<sup>86</sup> Zob. „Hollywood Citizen News” 1951, 27 November.

<sup>87</sup> List podpisany jest przez Arthura H. DeBre i datowany na 28 listopada 1951. Kopia dostępna w archiwach MGM w USC.

<sup>88</sup> Dziękuję Laurze Gibbs-Wichrowskiej za kopię i tłumaczenie artykułu prasowego.

symbol ofiary, figura krytyczna względem bezwzględności polowań na czarownice, które właśnie się rozpoczęło, także wobec osób podejrzanych o wywrotową działalność w samym Hollywood. W 1947 roku Komisja Izby Reprezentantów ds. Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) rozpoczęła śledztwo w sprawie politycznych układów wewnątrz przemysłu filmowego. Scenarzyści i reżyserzy, którzy odmawiali zeznań przed Komisją i nie chcieli tłumaczyć się z poglądów oraz sympatii politycznych, skazywani byli na rok pozbawienia wolności i umieszczani na czarnej liście, w konsekwencji czego nie mogli nadal w Hollywood pracować<sup>89</sup>. Wedle słów, których w odniesieniu do *Tuniki* użyli Bruce Babington i Peter Evans, *Quo vadis* jest „politycznie dwuznaczne”. Film powieliła i tym samym wzmacnia retorykę zimnej wojny, utożsamiając bezbożnego tyрана Nerona-Antychrysta ze Stalinem, z kolei śmierć Petroniusza, prawdziwego artysty, funkcjonuje w *Quo vadis* po części jako oddanie sprawiedliwości talentom przemysłu filmowego, których ofiary wymagała czujna walka z komunizmem<sup>90</sup>.

W roku pojawienia się *Quo vadis* na ekranach rozpoczęło się, zakończone po trzech latach, drugie odnośnie do Hollywood dochodzenie Komisji Izby Reprezentantów ds. Działalności Antyamerykańskiej. Środowisko filmowe, bojąc się kontrowersji i chcąc uchodzić za politycznie poprawne, prezentowało *Quo vadis* jako patriotyczny produkt patriotycznego studia. Jeden z szefów MGM-u, Louis B. Mayer, potwierdził swój status „zaprzyjawnionego” świadka, przyznany mu przez Komisję podczas przesłuchania w 1947 roku, czym zapewnił MGM-owi status wytwórni dbającej, by do filmów nie przedostały się żadne wywrotowe idee. Co więcej, Robert Taylor wcielający się w główną męską rolę w *Quo vadis* był członkiem prawego skrzydła Filmowego Stowarzyszenia Ochrony Amerykańskich Ideałów, współodpowiedzialnego za powołanie Komisji ds. Działalności Antyamerykańskiej. Taylor pojawił się też jako „zaprzyjawniony” świadek na przesłuchaniach w 1947 roku<sup>91</sup>. Ukryta przesłan-

---

<sup>89</sup> Przesłuchania HUAC oraz „czarną listę” odnaleźć można u L. Ceplaire’a i S. Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, University of California Press: Berkeley 1979. Zob. R. Sklar, *Movie Made America...*, s. 256–68; L. Wittner, *Cold War America*, s. 86–110.

<sup>90</sup> B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 210–213; Znaczenie figury Petroniusza wyjaśnia D. Elley (*The Epic Film...*, s. 125) oraz recenzja *Quo vadis* w „Newsweeku” z 19 listopada 1951 roku, gdzie Petroniusz porównywany jest do felietonisty Waltera Lippmanna.

<sup>91</sup> R. Sklar, *Movie Made America...*, s. 261–262; J. Cogley, *HUAC: the mass hearings*, [w:] *The American Film Industry...*, s. 487; T. Balio, *The American Film Industry...*, s. 408–412; J. H. Lenihan, *Hollywood laughs at the Cold War, 1947–1961*, [w:] *Hollywood as Mirror: Changing Views of „Outsiders” and „Enemies” in American Movies. Contributions to the Study of Popular Culture* 38, ed. R. B. Toplin, Greenwood Press: Westport, Conn. 1993, s. 140–141.

ka *Quo vadis* – usprawiedliwianie się kierownictwa MGM i całego przemysłu filmowego – tworzona była też poprzez działania promocyjne samej wytwórni. MGM powszechnie propagowało swój obraz jako wytwórni, która w niewielkiej mierze, aczkolwiek patriotycznie, przyczyniła się do realizacji Planu Marshalla w powojennej Europie i wspomogła tamtejsze gospodarki. Detale produkcyjne i niezbędne dla powstania spektaklu koszty, takie jak uszycie kostiumów, wyrobienie sandałów, hełmów i pucharów czy zbudowanie drogich dekoracji, na przykład pałacu Nerona czy Circus Maximus, zatrudnienie tysięcy statystów w studiu Cinecittà – wszystko to tworzyło wizerunek Hollywood wspianiałomyślnie wspomagającego zubożałą włoską gospodarkę, nadto zaś działającego na korzyść systemu ekonomicznego, który miał na celu trzymanie komunizmu z dala od Europy Zachodniej<sup>92</sup>. W ulotkach promocyjnych wytwórni chwalono się, że siedemset funtów jedzenia ze scen przedstawiających ucztę i zabawy Nerona zostało przekazanych potrzebującym dzieciom we Włoszech. Podobnie jak w przypadku wizerunku niemal dobroczynnego Nerona/DeMille’a, *Quo vadis* LeRoy’a zostało określone przez „Hollywood Reporter” z 25 maja 1950 roku jako film „tchnący nowe życie we włoską gospodarkę”<sup>93</sup>. Neron, szalony architekt Rzymu, stał się hojnym twórcą dekoracji filmowego starożytnego Rzymu, szczerze wspomagającym powojenną sytuację miasta dobroczyńcą.

Dzięki *Quo vadis* Hollywood rozpowszechniło w wyobraźni i kulturze popularnej lat 50. wizerunek Nerona jako Antychrysta. Identyfikowano go z aktualnymi wrogami Stanów Zjednoczonych, czyli kolejno z Mussolinim, Hitlerem i Stalinem. Postać Nerona była szczególnie atrakcyjna dla przemysłu filmowego, ponieważ opowieść o nim była doskonałym pretekstem do ukazywania na ekranie charakterystycznego dla Hollywood materialnego zbytku i nadmiaru oraz kuszących przyjemności konsumpcjonizmu. Podkreślanie walorów produkcyjnych *Quo vadis* miało na celu obronę reputacji MGM-u, ale też przemysłu filmowego jako takiego. Jako flagowa hollywoodzka produkcja, mająca pomóc w walce o dochody z rosnącą w siłę telewizją, *Quo vadis* promowano w reklamach prasowych i artykułach gazetowych jako największy i najdroższy film wszechczasów, którego produkcja wymagała stworzenia największej liczby dekoracji, kostiumów i rekwizytów oraz zatrudnienia największej liczby aktorów i zwierząt; większej, niż w jakikolwiek filmie dotychczas – za wszystko to zaś szczerze zapłaciła wytwórnia MGM, dając tym samym tak potrzebny całemu przemysłowi bodziec do rozwoju. W tym celu stworzono nawet specjalnego

---

<sup>92</sup> O Planie Marshalla jako części antykomunistycznej krucjaty w Europie pisze L. Wittner, *Cold War America...*, s. 44–46; P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*, Penguin: Harmondsworth 1990, s. 115–116.

<sup>93</sup> Podobne uwagi miał sam producent; zob. „Daily News” 1950, 12 December.

rodzaju kampanię reklamową, która promowała film i wszelkie produkty z nim związane w iście cyrkowej atmosferze<sup>94</sup>.

Zabiegi promujące *Quo vadis* z 1951 roku – mimo że film ukazywał zwycięstwo chrześcijan jako triumf ducha nad materią – zachęcały też widzów do postrzegania Rzymu czasów Nerona pozytywnie: jako miejsca imponujących wizualnie spektakli, większych, bardziej luksusowych i przepelnionych erotyką. Skłaniały też do utożsamiania tych przyjemności z samą praktyką oglądania filmów w kinie. Według ulotek promocyjnych MGM-u kierownictwo kina Astor w Nowym Jorku kazało przed wejściem wywiesić przymocowany do ośmiopiętrowego słupa górującego nad Times Square plakat z Deborah Kerr. W tym samym czasie płonące neony i lampy metaforycznie obrazowały pożar Rzymu. Podczas transmitowanej w telewizji premiery modele przebrani w stroje żołnierzy rzymskich rozdawali program widowiska, a ich koledzy noszący mundury pretorian obwieszczali przybycie kolejnych gwiazd filmowych. Rzym czasów Nerona nie jako symbol prześladowań, ale przyjemności nadmiaru, został przeniesiony z kadrów filmu i umieszczony we foyer kina oraz na ulicach Nowego Jorku i innych miast, do których zawitała kampania promocyjna filmu.

MGM zaopatrzyło ponadto kierowników kin w próbki reklam związanych z gadżetami i towarami promującymi spektakularny i kosztowny film. Reklamy te interpretowały *Quo vadis* i wzywały widzów do przyjęcia podobnej perspektywy, będącej w sprzeczności z tym, jak w filmie konstruowano warstwę antyčno-histerycznej metafory. Zarówno w latach 30., jak i 50., „kiniarskie” rozdziały hollywoodzkich katalogów reklamowych składały się z wybranych kadrów, które reprodukowano tak, by nadawały się na plakaty wiszące na wystawach sklepów. Kadry te wskazywały związek z odpowiednio dobranymi (czasem wręcz bliźniaczymi) produktami<sup>95</sup>. Wśród reklam produktów nawiązujących do *Quo vadis* jest ulotka z kadrem z Peterem Ustinovem wskazującym w kierunku *Forma Urbis*, pod spodem zaś widnieje następujący napis:

To ekscytując chwila, w której cesarz Neron razem ze swoim dworem ogląda plany budowy nowego Rzymu w produkcji MGM-u „QUO VADIS”. Jeśli jesteś zmęczony swoim starym lokum i pragniesz przenieść się do nowego mieszkania, odwiedź

<sup>94</sup> J. Cary, *Spectacular!...*, s. 105–106; por. artykuły o filmach historycznych lat 50.: Ch. Wood, *Olympian Dreamers...*, 168–73; J. Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press: Cambridge 1992, s. 70–74; B. Babington, P. W. Evans, *Biblical Epics...*, s. 7.

<sup>95</sup> M. A. Doane, *The economy of desire: the commodity form in/of the cinema*, „Quarterly Review of Film and Video” 1989, No.11, s. 26–27; zob. także C. Eckert, *The Carole Lombard in Macy’s window*, „Quarterly Review of Film Studies” 1978, No. 3.1, s. 11–21; J. Gaines, *The Queen Christina tie-ups: convergence of show window and screen*, „Quarterly Review of Film and Video” 1989, No. 11, s. 35–60.

*Crest Manor*. Przekonaj się sam, co mamy do zaoferowania w dziedzinie domków jedno- i wielorodzinnych budowanych według najbardziej aktualnych wzorów.

Na podobnej zasadzie w ulotkach promocyjnych MGM-u „utowarowienie” starożytnego Rzymu miało miejsce poprzez sprowadzenie wizerunku orła z rozpostartymi skrzydłami – funkcjonującego w samym filmie jako symbol tyranii i dyktatur europejskich – do roli orzełków z banknotów dolarowych, których używano jako wzorów w reklamach piżam *Quo vadis*. Ostatni z filmowych Neronów Hollywoodu sprzedawany był masowej widowni jako symbol przyjemności nadmiaru zgodnych z powszechną wizją samej „fabryki snów”. Wzory grafik inspirowanych *Quo vadis* miały pomóc w sprzedaniu Amerykanom produktów tak różnych, jak płaszcze przeciwdeszczowe, polisy od pożaru, koszule sportowe, tapety, obrusy, kapcie, piżamy, biżuteria, klipsy i oczywiście bokserki ze sztucznego jedwabiu firmy Musingwear. Jeśli reklamy nawoływały klientów do „bycia jak Neron”, to hollywoodzki przemysł filmowy sam jako pierwszy na to wezwanie odpowiadał.

Z angielskiego przełożyły Diana Dąbrowska i Magdalena Zakolska

---

Przypis tłumacza

- \* W oryginale fragment odnosi się do brytyjskiego wydania *Quo vadis* z 1989 roku w serii Continental Classic, w tłumaczeniu C. J. Hogartha. Ja natomiast powołuję się na polski oryginał: H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1976, s. 35.