

СЈЕНКЈЕВИЧЕВ *QUO VADIS*

Σήμα

Петар Буњак

СЈЕНКЈЕВИЧЕВ
QUO VADIS



СЕМА • Београд
2016.

Рецензенији

проф. др Миодраг Сибиновић
проф. др Дејан Ајдачић

На корицама:

Хенрик Сјемирадски, *Хришћанска Дирка*,
скица, уље на платну (Народни музеј, Варшава,
Пољска) – фрагмент

Издавач

Сема, Београд
sema.beograd@gmail.com

Штампа

Сору центар „Таš“
www.cctas.co.rs

Тираж

200

ISBN 978-86-80460-01-7

РЕЧ УНАПРЕД

Годишњице знаменитих писаца из прошлости прилика су да се вратимо на неке теме које су, могућно, неповратно изишле из моде, а да нам се притом не замери превише на пребирању по већ испрочиним причама.

Век од смрти Хенрика Сјенкјевича који се навршио 2016. године, као и 120 година од појављивања првог засебног издања његовог романа *Quo vadis* једна су од таквих прилика. Овде се објављује текст који је у енглеској верзији припреман за један зборник радова, посвећен глобалном феномену романа *Quo vadis*; наш рад у том зборнику требало је да подсети несловенског реципијента на словенски контекст Сјенкјевичевог дела и неке његове словенске и специфично пољске конотације. Ценећи чињеницу да је Сјенкјевич у нашој средини од краја XIX и кроз XX век спадао у најчитаније светске књижевнике, а не губећи из вида ни то да је за студенте београдске славистике роман *Quo vadis* на списку обавезне лектуре, аутор је одлучио да се српском верзијом текста, за ову прилику незнатно проширеном, придружи обележавању Године Хенрика Сјенкјевича коју је званично прогласио Сенат Републике Пољске.

Брестовик, октобра 2016.

П. Б.

СЈЕНКЈЕВИЧЕВ *QUO VADIS*

Quo vadis остаје најпознатија књига икад написана на пољском језику, једна од доиста ретких које су се нашле у глобалном културном оптицају. Ниједно књижевно дело некога пољског аутора није се појавило у толиком броју превода, у толико поновљених издања и с толиким тиражима. Ниједно пољско дело није подстакло толико филмских и позоришних адаптација, укључујући драматизације, оперске и балетске транскрипције.

Данас, после својеврсног постмодернистичког раскида с реализмом XIX века, не би било, држимо, сувишно подсетити се на један број чињеница (I) о аутору романа у контексту пољске књижевне историје, (II) његовој улози у рехабилитацији жанра историјског романа у пољској књижевности и, напоследку, (III) самоме роману *Quo vadis*, његовој генези, изворима и инспирацијама, посебно о алегоријским конотацијама у очима његових првих пољских читалаца, једнако као и о његовом вредновању међу књижевним критичарима и историчарима књижевности.

Хенрик Сјенкјевич (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916) изишао је у јавност као новинар и књижевни критичар концем шездесетих година XIX века у контексту широког интелектуалног и друштвеног покрета из којег се изродио читав реалистички књижевни правац у пољској књижевности, познат као позитивизам.

Позитивизам у пољској култури и књижевности био је много више од обичне стилске парадигме. Заснован на филозофији Огиста Конта од које је преузео име, дуговао је много и филозофији енглеског утилитаризма (Џон Стјуарт Мил, Херберт Спенсер и др.). Пољски позитивизам подразумевао је не само одражавање стварности у уметничким делима или њихово стварање у складу с научним методом (поштовање емпиријских чињеница и опсервација), већ пре свега снажну акцију у смеру преображаја пољског друштва. После катастрофалног пораза Јануарског устанка (1863–1864) против руске доминације указала се потреба за енергичним и свеобухватним програмом обнове – у економском, социјалном, културном и идеолошком погледу – редефинисањем пољске ослободилачке мисли и средстава за постизање пољског државног суверенитета у будућности.

Млади позитивисти покренули су у публицистици тешку дискусију „кроз зубе“, јер се због строге цензуре није могла водити отворено. Окомили су се на манифестације феудалног менталитета како међу плем-

ством, тако и међу сељацима, затим клерикализам, остатке романтичног политичког опскурантизма (месијанистичке идеје), као и на мноштво предрасуда које су тровале пољски друштвени живот. Њихов друштвени програм („рад на темељима“ – *praca i podstawa*) подразумевао је изградњу нових, „здравих“ друштвених односа, ликвидацију класних баријера и промоцију друштвене еманципације сељака,¹ жена, јеврејске заједнице. Веровали су да ће овакав рад довести не само до моралног препорода друштва, већ и до његовог хармоничног развоја: либерални капитализам заснован на слободном предузетништву – кроз мобилизацију свих друштвених ресурса – могао би, држали су, подићи економију, обогатити појединца у материјалном погледу, чинећи га тако лично независним од наметнуте власти страних сила. Ово је, у њиховим очима, био једини начин на који пољско национално биће у целини може да поврати своје достојанство. Главни инструмент позитивистичког друштвеног програма био је нови концепт образовања који би пружао утилитарна знања и практичне вештине помажући интеграцију појединаца у „здрав“ друштвени „организам“. Међутим, спровођење такве концепције кроз систем јавног образовања није било могуће: образовни систем Русије, Пруске и Аустрије на заузетим пољским територијама скројен је тако да сузбија испољавање националног идентитета. Тако је књижевност морала да попуњава ову празнину и заправо преузме функције формалног образовања ширећи савремена научна знања, али и идентификујући

1 У делу Пољске под руском влашћу они су формалноправно ослобођени феудалне зависности тек 1864. године.

друштвене девијације и лечећи их нуђењем добрих примера (вид. Miłosz 1983: 283–286).

Хенрик Сјенкјевич делио је ове либералне и прогресивне идеје раних 60-их година, током свога гимназијског образовања у Варшави. Касније, за време студија на Главној школи (Szkoła Główna) између 1866. и 1869. и, по укидању ове еминентне пољске академске установе, на руском Императорском Варшавском универзитету (1870–1871), Сјенкјевич је био у самом средишту позитивистичког покрета. Сасвим очекивано, дебитовао је 1869. као критичар у главном позитивистичком гласилу – недељнику *Пшеглед тшигодњови* (*Przegląd Tygodniowy*), и то освртом на популарни комад Викторијена Сардуа *Nos Intimes!* који је тада премијерно изведен у Варшави.² У годинама које су следиле, међутим, радије је сарађивао у умереној позитивистичкој, неутралној, па чак и конзервативној периодици као што су *Газета пољска* (*Gazeta Polska*), *Нива* (*Niwa*), *Тигодњик илустрировани* (*Tygodnik Ilustrowany*). Седамдесетих година почео је у новинама *Газета пољска* да објављује колумну под насловом „Без наслова“ („Bez tytułu”), који ће ускоро бити промењен у „Садашњи тренутак“ („Chwila obecna”). Сјенкјевичева новинарска слава нагло је расла захваљујући великој серији репортажа и путописних есеја с његовог путовања у Сједињене Америчке Државе које је редовно доносила *Газета пољска* (1876–1878).

Каријеру писца фикционалне књижевности започео је 1872. објављивањем свога првог романа *Узалуд* (*Namie*), трагичне љубавне приче из студентског живо-

2 Наслов Сјенкјевичевог првенца гласио је „Wystąpienie gościnne p. Wincentego Rapackiego w roli Caussade’a w komedii *Nasi najserdecniejsi*” (*Przegląd Tygodniowy*, бр. 16 од 19. априла 1869).

та. Иако углавном слаб, овај роман показао је пишчеву необичну способност да води епску нарацију и ствара убедљиве ликове. Исте, 1872. године Сјенкјевич је штампао и два краћа прозна текста под заједничким насловом *Хумореске из Ворошилове фасцикле* (*Humoreski z teki Woroszytły*) – „Нико није пророк међу својима“ („Nikt nie jest prorokiem między swymi”) и „Два пута“ („Dwie drogi”). Обе хумореске биле су заправо сатиричне приповетке посвећене идеалном позитивистичком јунаку (премда с уочљивом сатиричном дистанцом) – „новом човеку“ чије друштвено порекло, занимање, филозофски погледи, морални принципи и практично понашање треба да оличавају бескомпромисну супротстављеност романтизму. Почевши од 1872, Сјенкјевичева прва приповедачка дела уобличена су у складу с позитивистичком утилитарном идеологијом, те је много година касније одбио да их поново објави сматрајући их приземним и тенденциозним. Без обзира на то, вратио се проблему позитивистичког „новог човека“ поново, као зрео писац – овога пута с више озбиљности – у свом каснијем друштвеном роману *Породица Полањецки* (*Rodzina Połanieckich*, 1893–1895).

Међутим, средином седамдесетих година Сјенкјевич је начинио заокрет који га је, како је то истакао Јулијан Кшижановски, припремио за писање историјских романа (уп: Krzyżanowski 1970: 56): почео је да тражи теме и карактере унутар властитога друштвеног миљеа – племства, *шљахтије*. С нескривеним сентиментом поново је открио свет старе породичне традиције, племићке части, витештва, љубави, верности. Ово је дало печат његовом циклусу *Из природе и живојш*а (*Z*

natury i z życia), касније познатом као „мала трилогија“: *Stary słuġa* (*Stary słuġa*, 1875), *Хања* (*Hania*, 1876) и *Селим Мирза* (*Selim Mirza*, 1877). У овим приповестима користио је технику старинског романтичарског прозног жанра – такозваног „племићког казивања“ (*gawęda szlachecka*) – које су романтичари оживели из традиције XVII века, а за који се чинило да је заувек заборављен. Па ипак, овим циклусом Сјенкјевич је постигао први значајан успех као белетриста, упркос томе што је то у очима позитивиста изгледало као заокрет према конзервативизму.

За време Сјенкјевичеве „велике авантуре“ (израз Кшижановског, вид. Krzyżanowski 1970: 65) – његовог боравка у Северној Америци, куда је пратио велику пољску и америчку позоришну глумицу Хелену Моджејевску (Helena Modrzejewska, 1840–1909; псеудоним Modjeska) – започео је велику серију приповедака коју је наставио по повратку у земљу. Између 1877. и 1883. написао је чак петнаест приповедака са снажним осећајем солидарности с „малим“ и обесправљеним људима како у друштвеном, тако и у националном погледу. Иако су се те приповетке појављивале симултано, каснији истраживачи издвајали су „америчке приповетке“ од оних с пољском тематиком. Међу „пољским“ приповеткама неколико је правих ремек-дела: „Скице угљеном“ („Szkice węglem”, 1877), „Свирац Јанко“ („Janko Muzykant”, 1878), „Из мемоара познањског учитеља“ („Z pamiętnika roznańskiego nauczyciela”, 1880) или „Анђео“ („Jamioł”, 1882). „Амерички“ циклус бавио се животом обичних људи, већином пољског порекла, у Новом свету и трагедијом економске емиграције уопште. Неке

од „америчких“ приповедака такође су високо цењене: „Преко прерија“ („Przez stepy”, 1879), „За хлебом“ („Za chlebem”, 1880), „Светионичар“ („Latarnik”, 1881) итд. Сјенкјевич је нарочито саосећао с аутохтоним америчким становништвом поредећи њихову трагичну судбину с пољским народом у ропству.³

По повратку у Варшаву с готово четворогодишњег путовања, Сјенкјевич је наставио своју публицистичку и критичарску каријеру (највише у гласилима као што су *Газета пољска* или *Њива*), само се повремено враћајући белетристици. У својим публицистичким радовима почео је да критикује дела најзначајнијих позитивиста, нарочито Александра Свјентоховског (Aleksander Świątchowski, 1849–1938), „патријарха“ пољског позитивизма. Године 1881. основао је нови конзервативни дневник *Слово* (*Słowo*) који је од првих месеци 1882. потписивао као главни уредник. Новине су се држале умерено десничарске политичке позиције и биле блиске аристократији и клерикалним круговима. Неколико година био је и сувласник листа. Пошто је продао свој део и одрекао се места главног уредника у корист креативног књижевног рада, наставио је, све до 1892, да уређује књижевну рубрику овог дневника. Тиме што је „променио страну“ и напустио табор „прогресиста“, Сјенкјевич није изневерио своју друштве-

3 На пример, у причи „Сахем“ („Sachem”, 1883) описао је циркуску представу у којој последњи изданак индијанског племена Црне Змије наступа пред публиком сачињеном од самих немачких колониста који су много година раније масакрирали његов народ да би се дочепали њихове земље. То је транспарентна паралела са ситуацијом Пољака у Великој Кнежевини Познањској под пруском владавином у другој половини XIX века.

ну одговорност и солидарност с људима у социјалној нужди, потлаченима и обесправљенима, као ни своја снажна патриотска осећања. Залагао се једино за уметничку слободу коју је, по његовом мишљењу, ограничавао позитивистички клише. Штавише, имао је већ уобличен властити програм – програм препорода пољске националне свести, воспостављања самопоштовања и достојанства побеђеног народа. Намеравао је да се користи уметничким средствима – својим литерарним радом – ради постизања овога циља, али да при томе не оптерећује своју публику ни тешко сварљивим филозофским дилемама, нити утилитарним поукама. Ово је, с друге стране, захтевало битну промену поетике.

II

Хенрик Сјенкјевич био је први стваралац који је у пољску књижевност позитивистичког доба с намером увео тему *прошлости* – упркос томе што су позитивисти програмски одбацивали историјски роман.⁴ Примера ради, Елиза Ожешкова (Eliza Orzeszkowa, 1841–1910), други водећи писац фикционалне књижевности пољског позитивизма, обзнанила је да је историјски роман „не само бескористан, него и штетан“, јер „пружа неприпремљеним умовима лажну представу о стварима које је много боље не знати, него знати на искривљен начин“ (цит. према: Miłosz 1983: 285).⁵

1.

Године 1880. Сјенкјевич је одлучио да начини неку врсту теста, бацајући изазов како читалачкој јавности, тако и критици. Објавио је приповетку под насловом „Татарско ропство“ („Niewola tatarska”), чија се радња враћа у реалност с краја XVI и почетка XVII века, написану у конвенцији пронађеног рукописа. Поднаслов је гласио: „Одломци из племићке хронике Алексија Зданоборског“. Није то било ништа више од стилске веж-

4 Више о пољском историјском роману, његовој традицији пре позитивизма и Сјенкјевичевој поетици овога жанра вид. Буњак 2001.

5 Овде и даље у раду сви наводи из извора на пољском и другим језицима дају се у ауторовом преводу.

бе, у којој је Сјенкјевич, међутим, демонстрирао своје широко филолошко образовање стечено у варшавској Главној школи: ова стилизација према породичној хроници (*kronika szlachecka*) – врло популарном и продуктивном жанру старопољске књижевности – била је више но убедљива.

У писму с почетка септембра 1880. своме пријатељу Мшћиславу Годлевском (Mścisław Godlewski, 1846–1908), у то време главном уреднику часописа *Њива* у којем је намеравао да штампа приповетку, Сјенкјевич је у њеној најави дао објашњење које се може сматрати врло значајним аутопоетичким исказом:

...Имам ту предност што сам читао много ствари из XVI века и каснијих. Тако сам савладао језик и, са своје стране, настојим да избегавам пренемагање и разноврзне *wždy* и *przedsię*⁶ где им место није, чиме се крпи незнање. Стари језик заснива се највише на току који готово да има озбиљност латинског, а не на трпању бесмислених архаизама. [...] Да би се писало добро, ваља познавати не само Пољаке из XVI и XVII века, већ и латинске ауторе, и њихове старе преводе, јер управо су се на њима васпитавали наши и напајали њиховим духом. Треба још умети реконструисати сферу појмова својствену тадашњим људима, што је већ ствар интуиције (Sienkiewicz 1977b: 34).

Читаоци су били изненађени, али су приповетку, уопште узев, прихватили врло добро. Изгледала је као пријатно евоцирање романтичарских тема „увезених“ у реалистичко приповедање: љубав с препрекама, херојска борба, верност и спремност на мучеништво за веру Христову – и све то у егзотичним пределима Украјине и Крима. Критика пак није одобравала експе-

6 Примери уобичајених архаизама.

римент, што је било више него очекивано. Не би било сувишно подсетити на пример најауторитативнијег позитивистичког критичара Пјотра Хмјеловског (Piotr Chmielowski, 1848–1904). У својој књизи *Преїлед ѿпольске књижевности за ѿоследњих шеснаестї іодина* (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, 1881), на месту где се спомиње „Татарско ропство“, обзна- нио је без имало колебања: „област историјског рома- на за Сјенкјевича је затворена“ (Chmielowski 1881: 143). Али у следећем издању своје књиге морао је да пову- че реч због енормног успеха првог дела Сјенкјевичеве Трилогије, па је „Татарском ропству“ био принуђен да посвети нешто више места; није, међутим, издржао па је – користећи то као шлагворт да пређе с приповетке на први Сјенкјевичев историјски роман – приметио: „Конзервативно-племићкој критици неизмерно се до- пао идеал ’постојаног племића’,⁷ па је Сјенкјевичеву сличицу прогласила за ремек-дело и подстакла га да напише обиман роман из доба побуне Хмељницког под насловом *Оїњем и мачем*“ (Chmielowski 1886: 210). Напослетку, у својој монографији *Сјенкјевич у свейло- сїи криїїике* (*Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*, 1901) Хмјеловски је свега неколико редова сажетка проши- рио на неколико страница углавном похвалне анализе (Chmielowski 1901: 53–57; уп. Krzyżanowski 1970: 100), док је отровну опаску о „конзервативно-племићкој критици“ сасвим изоставио...

А „Татарско ропство“ је у писму Станиславу Тар- новском из јула 1884., сам Сјенкјевич описао само као

7 Алузија на Калдероновог *Постојаног принца* у пољском преводу- преради Јулијуша Словацког.

прелудијум за роман („tylko przygrywka dla powieści...” вид. Źabski 1999: 113). И доиста, „Татарско ропство“ најавило је његов монументални епски циклус познат као Трилогија.

2.

У пролеће 1883, варшавски дневник *Слово* донео је прве наставке романа *Оињем и мачем* (*Ogniem i mieczem*), што је, како се убрзо испоставило, постало необично важан догађај за пољску књижевност. То је напослетку одвело до суштинске и дугорочне ревитализације жанра историјског романа за који се већ мислило да је одслужио свој радни век.

Ова широка епска панорама пољске историје XVII века – козачки устанак Хмељницког у Украјини, која је некад била саставни део старе Републике обају народа (*Rzeczpospolita Obojga Narodów*) – тренутно је покорио публику. Популарност романа *Оињем и мачем* постала је вансеријски друштвени феномен: читаоци, нестрпљиви да дођу до новог наставка, знали су да се окупе усред ноћи око штампарије не би ли уграбили сутрашњи примерак *Слова* пре но што би новине и доспеле у продају. Редакција и писац били су затрпани писмима. Верујући да се роман пише симултано, из наставка у наставак (што је делимично и било истина), читаоци су покушавали да утичу на судбину ликова, захтевајући од аутора да „остави у животу“ једног јунака или да „убије“ другог. Не би било никакво претеривање рећи да су читалачке масе пратиле и проживљавале рађање романа *Оињем и мачем*, и то с најдубљим емоцијама. Никада ниједно

Redaktor: Henryk Namysłowski.

CENA PRZECHYTANIA.

Table with subscription rates: W Warszawie, w innych miastach, w prowincji, w zagranicą.

Redakcja i Administracja: MECALA (du Wawelski) 36 1.

Środa, 30 Kwietnia (2 Maja) 1883.

Telegramy „Słowa”.

Wiedeń, 1 maja. Po przedłożeniu projektu... (News from Vienna regarding political matters)

Przebieg polityczny.

Wczorajszym dniem (czwartkiem) 1 maja... (Detailed political news and analysis)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions in Krakow)

WISZAKIANY AGENCI PASOŻECZE.

W sprawie pasażerów... (News about passenger agents)

OGNIEM I MIECZEM

WYDAWCA: LEON DANCZAK

HERNYA BIEKSIKOWICZA

Wielki świąt... (Introductory text for the 'Fire and Sword' section)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (Continuation of news about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (Continuation of news about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Wielki Ankażi Wiedeński.

Przedstawicielstwo wiedeńskie... (News about the Vienna parliament)

Dzielnicya Krakowa.

W sprawie podziału krakowskiej dzielnicy... (News about district divisions)

Sl. 1: Słowo, br. 117 od 2. maja 1883.

(źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <http://polona.pl>)

дело у читавој историји пољске књижевности није изазвало овакву реакцију.

Интересовање и одобравање „обичних“ читалаца делио је и не мали број значајних личности из света књижевности. Парадигматичан је исказ знаменитог романтичарског песника Јузефа Бохдана Залеског (Józef Bohdan Zaleski, 1802–1886), пун ентузијазма и – захвалности. Стар и болестан, после готово пет деценија живота у емиграцији, напрежући последње остатке свога одавно ослабелог вида, написао је своме пријатељу Илдефонсу Косиловском (Ildefons Kosiłowski, 1829–1895) – поред великих похвала Сјенкјевичевом патриотском ставу, песничком надахнућу и прелепом пољском језику – следеће:

Роман *Оињем и мачем* читам с неизрецивим занимањем. [...]

Лично такође дугујем захвалност Сјенкјевичу за мноштво топлих и блажених тренутака. Душа ми се наслађивала док сам слепочке шкиљио над његовим романом. Подсетио ме је тако живо на Украјину – Аркадију мојих младих година. Чаробни и верни описи родних предела, делимично и мени лично знаних, довели су ме до одушевљења [...] „Као да га гробови отаца живим гласом ословише.“ Нека га Бог награди за све добро! Благосиљам га с ганућем старца који једном ногом стоји у гробу! (цит. према Krzyżanowski 1954: 152–153).

Такозвана „конзервативна“ критика такође је одобравала, чак славила роман. Један од водећих критичара, књижевних историчара и десничарски оријентисаних политичара свог времена, гроф Станислав Тарновски (Stanisław Tarnowski, 1837–1917), био је велики обожаваца романа *Оињем и мачем* (вид. Tarnowski 1977).

Позитивисти су га пак дочекали на крв и нож. Нај-ауторитативнији је али и најоштрији био суд другог великог ствараоца епохе позитивизма – Болеслава Пруса (Bolesław Prus, 1847–1912). Он је одао дужно поштовање Сјенкјевичевом изузетном књижевном таленту, али је озбиљно оспорио психолошку аутентичност једног дела фиктивних јунака, њихову интеракцију са стварним личностима у историјски документованим ситуацијама, а надасве „историјску истинитост“ романа *Оињем и мачем* (вид. Буњак 2001: 72–74).

Сјенкјевич није журио с одговором на нападе својих незадовољних рецензената. Одмах пошто је завршио свој први историјски роман, почео је с публиковањем *Пошйоџа* (*Potop*, 1884–1886), романа из времена II северног рата, у пољској историји познатог као „шведски потоп“ (1655–1657). Неки од кључних („неаутентичних“) јунака из претходног романа појавили су се и у *Пошйоџу*, те није било сумње да је реч о наставку. Напоследку, Трилогија је употпуњена својим трећим делом, романом о турско-пољским ратовима 1668–1673 – *Паном Володијовским* (*Pan Wołodyjowski* (1887–1888).

Последња реченица Трилогије звучи као посвета пишчевом народу, једнако као и апологија: „Тако се завршава овај низ књига писаних током неколико година и с не малим напором – ради окрепљења срдаца“.

Узимајући у обзир да је по завршетку Трилогије Сјенкјевич постао неспорни национални јунак, прва изворна пољска „звезда“ у значењу ове речи које је донела популарна култура XX века, та његова основна интенција „окрепљења срдаца“ доспела је у правом тре-

нутку на више него плодно тле, па отуд и читава њена спектакуларна потврда.⁸

3.

Тек 1889, готово годину дана после публикавања последњег дела Трилогије, Сјенкјевич је одлучио да одговори ненаклоњеним критичарима, у првом реду Прусу. Тај закаснио одговор – „О историјском роману“ („O powieści historycznej”) – осим првобитно замишљене апологије историјског романа, постао је врло значајан поетички спис, утолико значајнији што је претходио најпознатијем Сјенкјевичевом историјском роману *Quo vadis*. Подсетићемо на најважније мисли.

Набрајајући ставове противника историјског романа, Сјенкјевич сумира богату аргументацију против ове врсте у њему савремено позитивистичко доба. Ми бисмо скренули пажњу на три карактеристична навода „оптужнице“: (а) тобожњу неспојивост романа и историје,⁹ (б) немогућност објективног описа ликова

8 На пример, место где се одиграо коначни двобој фиктивних јунака романа *Огњем и мачем* Скшетуског и Бохуна, у Липкову, одмах је обележено спомен-каменом као да је био у питању стварни догађај (вид. *Żabski 1999: 130*). С друге стране, Сјенкјевич је 1888. добио анонимну донацију од 15.000 рубаља као „поклон од Володијовског“, коју је испрва хтео да врати дародавцу, али је напослетку – пошто овај није одговарао на више пута поновљене огласе у разним новинама – основао добротворни фонд, назван по пишчевој покојној жени Марији (вид. *Żabski 1999: 188–189*).

9 „Ако [историјски роман] хоће да буде истина, мора остати само историја; ако пак фантазија пишчева преотме историјске узде и, попут разузданог коња, понесе га у чудесне земље – његово ће дело бити историјска лаж. Егзактна историја – отуда не може бити ро-

и догађаја из прошлости¹⁰ и (с) негативно деловање на читаоца.¹¹ Ево како око тих навода будући пољски нобеловац организује „одбрану“.

(а)

Атрибут „историјски“ у термину који обележава ову врсту спојив је са романом колико и „психолошки“ или „физиолошки“:

Психолошки роман, једнако као и физиолошки, узима за основу измишљену бајку, ствара људе који нису постојали; реч је, дакле, само о томе да се карактери не граде упркос принципима психологије или темпераменти упркос принципима физиологије. Ако роман то избегне, може бити истина (Sienkiewicz 1951: 111).

Однос „историје“ и „романа“ може и треба да почива на узајамном допуњавању:

ман; роман – отуда не може бити историја. [...] Другачије речено: историјски роман је *contradictio in adiecto*“ (Sienkiewicz 1951: 105).

10 „Данашњи човек могао би реконструисати човека из XVII века само кад би га могао посматрати у његовом животу, покрету и делатности. Такво посматрање је немогуће. Историја није оставила тако подробен материјал да би он могао да замени непосредно посматрање, које, уосталом, ништа и не може заменити“ (Sienkiewicz 1951: 106).

11 Историјски роман „ничему не учи, јер затире разлику између стварности и фантазије; поткопава принципе логичког мишљења, шири заблуду. [...] Историјски роман одваја људе од стварности, окреће умове и душе од савремених идеала. Опија машту сликама претераног јунаштва за које нема места у данашњем животу. Представља прошлост лепшом и савршенијом него што је била...“ (Sienkiewicz 1951: 109).

Реконструишући догађаје, историја реконструира само најважније; реконструишући историјске људе, даје само одређене значајке из њихових живота, између којих су све сами прекиди. Задатак је фантазије да попуни те прекиде. [...] Реч је [...] о томе да, при испуњавању прекида између значајки у биографијама историјских личности, те допуне буду у логичком складу како са њиховим јавним поступцима тако и са њиховим психичким ликом. [...]

Видимо из тога да је процес стварања историјског и неисторијског романа – истовестан. Фантазија у историји не налази само поље, већ и опште аутентичне податке на основу којих може логично и веродостојно одгонетати појединачне појаве (Sienkiewicz 1951: 112).

Кад је пак реч о „непристрасности“, Сјенкјевич нешто раније нуди више но озбиљан контрааргумент:

Ако чак и претпоставимо да сваки историјски роман боји историјске догађаје извесном тенденцијом, могли бисмо одмах запитати – да ли постоји иједан историчар или, боље, иједна историјска књига толико објективна и непристрасна да људе и догађаје не представља у извесном обасјању? (Sienkiewicz 1951: 110)

(b)

Иако је ноторна чињеница да је немогуће описивати људе и догађаје из прошлости на основу непосредне опсервације, постоје веродостојни трагови у споменичком наслеђу, материјалној култури и писмености на основу којих се може начинити истинита реконструкција. Сјенкјевич се при томе користи сликовитим реченицом француског палеонтолога Жоржа Кивијеа: „Дајте ми зуб изумрле животиње, и поћи ће

ми за руком да реконструишем њен целокупни изглед“ (Sienkiewicz 1951: 113).

Чак и из најудаљенијих времена – кад је реч о Грчкој, Риму, Леванту итд. – остало је, како каже Сјенкјевич, „море сведочанстава“, почев од архитектуре и археолошких налаза, па све до богате књижевности, која говоре о начину живота, религији, обичајима... И закључује:

Песничка, ликовна фантазија у спречи са Кивијеовим даром аналогног реконструисања водиће те са релативном сигурношћу чак и кроз она времена која за собом нису оставила толика сведочанства. Анали које је монах исписивао у ћелији романског самостана бациће ти сноп светлости на помрчину средњег века. Јавни догађаји који су у њима записани поред догађаја из свакодневног живота, каткада сићушних, репродуковаће ти душу, и општу, и индивидуалну. Затим ће уследити хронике, осмишљена историја, мемоари, музејски експонати – све то заједно узето удариће ти темељ на којем је, руку на срце, лакше градити неголи на темељу Кивијеовог зуба. Треба само умети реконструисати веродостојно и логично (Sienkiewicz 1951: 114–115).

Кад је реч о Сјенкјевичевој властитој стваралачкој пракси и искуству са Трилогијом – поготово ако се има у виду дискурзивни однос са пет година старијом Прусовом критиком – одломак који следи звучи врло индикативно:

Немам намеру да излажем сумњи велики значај посматрања, већ само тврдим да проучавање егзактних сведочанстава која су за собом оставили минули векови може у потпуности да га замени, па у понечему и надмаши. Вратимо се за трен у XVII век наше историје из којег је остало толико мемоара и обратимо пажњу на

мемоаре једнога Пасека.¹² Категорички тврдим да већина од нас на темељу те књиге може боље завирити у дубину бића пана Пасека, неголи на темељу непосредног запажања у дубину бића нпр. Блајхредера или Ротшилда; другачије речено: боље у шљахтића из XVII века него у данашњег банкара (Sienkiewicz 1951: 116).

(с)

На питање да ли је историјски роман „наркотик који опија, одвраћа људе од савремених идеала и испуњава друштво маштарима неспособним за делање“ (Sienkiewicz 1951: 121), Сјенкјевич је заправо већ одговорио својим монументалним романескним циклусом. Одговарајући пак на „оптужницу“, у чланку „О историјском роману“ вели:

Историјски роман може бити лош или добар, лажан или истинит, зависно од талента или моралних принципа ауторових; али он није опојна дрога ништа више од сваког другог романа, од поезије, од уметности уопште. [...] У сваки напитака може се додати наркотик, али није реч о томе да не сме бити окрепљујућих напитака (Sienkiewicz 1951: 122–123).

Сјенкјевичева Трилогија је, дакле, имала своју крајње осмишљену друштвену функцију. Наменио ју је посусталом пољском друштву које није било кадро да преброди националну катастрофу (Јануарски устанак) само уз помоћ аналитичког пребирања по властитим ранама, у потрази за грешкама и заблудама које су ту катастрофу изазвале. У менталној парализи и свеопштем

12 У питању је Јан Хризостом Пасек (Jan Hryzostom Pasek, око 1636–1701), данас најпознатији пољски мемоариста XVII века.

сивилу, Сјенкјевич је својим сународницима понудио – „ојкрепљујући напиток“.

Свој препород историјски роман на пољском тлу, као што је већ речено, дугује Трилогији, и то како у уметничком, тако још и више у функционалном погледу. Виђење националне историје које је понудио Сјенкјевич – уистину, не увек најобјективније – послужило је као озбиљан фактор у рестаурацији пољске националне свести и као градиво за нови историјски мит.

Ову функцију Сјенкјевичевог концепта националног „ојкрепљења“ најбоље је, пишући о Трилогији, почетком XX века формулисао младопољски књижевни историчар Антоњи Потоцки: „... у томе распадању државног поретка и касте [шљахте] није било ни трага декаденцији расе – напротив, жеђ за животом, храброст живљења шикља одасвуд као успламтела лава и сведочи наглас да ће неисцрпне залихе снаге опстати до најдаљих времена и снабдети најпосле таква поколења која ће наново пожелети да живе, која ће се усудити да живе“ (Potocki 1911: 273–274). И нешто даље Потоцки о Трилогији говори у психо-физиолошким категоријама: „Трилогија је одбрамбени акт инстинкта за самоодржање пољског етноса, акт који већ напросто из рефлекса живота црпи снагу за потискивање одвећ јалове рефлексивности епохе [позитивизма], с једне стране, и одвећ масовног јуриша туђинских чинилаца, с друге“ (Potocki 1911: 274).

У томе је, по нашем мишљењу, суштина Сјенкјевичевог специфичног књижевног и друштвеног програма

који је са своје стране – парадоксално – *иозитивиситички*, и то управо због своје утилитарне природе.

4.

Ипак, како Сјенкјевичеве савременике, тако и данашње књижевне историчаре заокупљало је и заокупља једноставно питање: *зашто* је Трилогија била толико популарна? Или да га поставимо другачије: које су то интратекстуалне особине одлучиле о привлачности овог епског циклуса за небројену армију читалаца?

Александар Свјентоховски, писац и идеолог пољског позитивизма, с великим се негодовањем односио према свем том масовном дивљењу Сјенкјевичевом историјском роману, истичући да би велики Мицкјевич после објављивања свога *Пана Тадеуша* био задовољан и с једном десетином Сјенкјевичеве новостечене славе. Јадиковао је што су, „чим се појавио [први део Трилогије – *Оћем и мачем*], сви почели да цртају и сликају сцене из њега, праве живе слике његове у позоришту и циркусу, штампају пишчеве портрете по илустрованим часописима“ (цит. према: *Žabski 1999: 115*)... Па ипак, као и многи други, није успео да објасни овај необичан феномен.

Било је очигледно да је Сјенкјевич користио много од концепата Валтера Скота и Александра Диме Оца, који су, сваки на свој начин, неговали авантуристички роман смештен у одређену историјску реалност, али како критици, тако и науци о књижевности требало је времена да идентификују шта је то што је Сјенкјевич унео у

те концепте и шта је заправо обезбедило успех његовог епског циклуса.

Пажњу су најпре привукли јунаци Трилогије. Главни, нарочито они измишљени које је Б. Прус некад одредио као „неаутентичне“, необично су атрактивни, индивидуализовани, страсни, предузимљиви; неки од њих су изузетно храбри али с допадљивим малим слабостима, неки су шаљивције, неки смртно озбиљни... Међутим, сви они – било да су „добри“ или „рђави“, врли или покварени – монументални су, а тачније – смишљено монументализовани. Њихове су доминантне особине намерно преувеличане. Све главне јунакиње, на пример, бескомпромисно су чедне; оне воле, али никад не допуштају себи да пређу границе традиционалног морала; увек су верне, без обзира на околности. С друге стране, њихови вољени – главни јунаци – увек су одважни и одани једнако својој отаџбини и владару као и изабраној жени. Позитивни мушки ликови, они који су изазвали толику емпатију читалаца, и главни и епизодни, заправо увек имају неки пренаглашени квалитет: борилачке вештине, физичку снагу, мудрост, лукавство... Отуда је Трилогија, кад је реч о карактерологији, више но очигледно тежила *идеализацији*. Неки од критичара били су, биће, у праву када су Сјенкјевичу замерали да јунаци нису извајани према реалистичким стандардима, већ да пре подсећају на ликове из бајки.

Рано је примећено да фабула сва три романа има сличну матрицу. „Добар“ централни јунак воли врлу девојку и та му је љубав узвраћена, али „рђави“, његов антагонист, воли исту девојку. Нека врста љубавног троугла постаје динамички мотив који покреће фабулу

на фикционалном, „приватном“ плану, док се овај постепено прелива у вишу, историјску раван. Ривалитет око девојке води јунаке до историјског антагонизма: они представљају супротстављене стране у историјском конфликту, а њихов (епски, хомерички) сукоб постаје део општег историјског расплета. Љубавни троугао увек укључује отмицу девојке од стране „рђавог“ јунака, али она успева да сачува девичанство за свога вољеног – „доброг“ јунака, победника. Љубавна прича сва три пута има срећан расплет, премда се не подудару нужно с хепаендом романа (последњи део, на пример, завршава се јуначком смрћу пана Володијовског и удовиштвом његове вољене).

Карактерологија и конструкција фабуле у Трилогији нагонила је проучаваоце књижевности на промишљање свеукупне природе ове серије романа. Нико није доводио у питање њихов авантуристички карактер, нити историју као чврст оквир фабуле (понекад као препрека, понекад као фатална нужност или природан, пожељан исход), али књижевни историчари прве половине XX века, попут Зигмунта Швејковског (Zygmunt Szwedkowski) или Јулијуша Клајнера (Juliusz Kleiner), инсистирали су на *бајковитом* карактеру приповедања. Касније је Казимјеж Вика (Kazimierz Wyka) скренуо пажњу на наративну стратегију *вештерна* (нарочито мотиви отмице, потере или узбудљивог двобоја), а Јулијан Кшижановски на димензију *фолклорног романа* (вид. Żabski 1999: 135). Чеслав Милош (Czesław Miłosz), некадашњи професор пољске књижевности на Берклију, запазио је да смештање Трилогије у средину XVII века – период по Пољску „катастрофалних ратова“ – није био

случајан избор: поред свих осталих разлога, „ратно доба било је идеално за пикарску фабулу“ (Miłosz 1983: 311). Ово списку додаје и *пикарски роман*.

Савремени истраживач Тадеуш Жапски (Tadeusz Żab-ski), међутим, размотрио је први део Трилогије у светлости Бахтинове теорије хронотопа, ослањајући се на његов есеј „Облици времена и хронотопа у роману“. Упоредио је матрицу фабуле романа *Оињем и мачем*¹³ са четвороделном схемом античког грчког романа коју је разрадио Бахтин, те утврдио да Сјенкјевичева фабула потиче из те традиције. Ево шта Жапски каже: (1) „Љубав на први поглед. У овој секвенци младић и девојка – необично лепа и племенита – током изненадног сусрета почињу да осећају једно према другоме наглу љубав која на њих пада као судбина“. (2) „Раздвојеност заљубљених. Она је резултат искрсавања препрека које одлажу брак; од њих су најчешће коришћене супротстављање ривала или несагласност родитеља [...]. Код Сјенкјевича се јављају обе препреке...“ (3) „Бројне авантуре раздвојених заљубљених, које испуњавају главни део романа, могу се по вољи умножавати“. (4) Срећан крај: заљубљени проналазе једно друго и венчавају се“ (Żabski 1999: 117; 118; 119). Крајњи закључак у овом поређењу веома је индикативан:

Писац је, дакле, употребио класичну, столећима познату схему, добро проверену и обожавану од читалаца. У новој, деветнаестовековној књижевности користила се ретко; најбоље се очувала у [...] вашарској *Историји о Мајелони, најолићанској краљевни*

13 Жапски истиче да је фабуларну матрицу *Оињем и мачем* Сјенкјевич касније умножавао „с извесним небитним променама у готово свим својим историјским романима“ (Żabski 1999: 116).

коју је прештампавала већина тадашњих народних штампарија. Схему су, отуд, прихватили најшири читалачки кругови, посебно стога што се у народном оптицају лако повезивала с бајкама... (Żabski 1999: 119).

Једна од водећих постмодерних пољских историчарки књижевности, Гражина Борковска (Grażyna Borowska), која цени Сјенкјевичево остварење како у друштвеном, тако и у уметничком погледу, подсећа да се роман „*Оіњем и мачем*, затим и цела Трилогија, третирао у почетку као национална епопеја, најистакнутији роман свих времена у пољској књижевности“. Али оно што се тада није уочило јесте „да то уистину јесте био најбољи роман, премда у другој класи дѣла“, те да је то „ремек-дело популарне књижевности, изузетан авантуристички роман, одлично ’лако штиво““ (Borkowska 1999: 139).

Какав год да је наш суд о уметничким вредностима Трилогије или њеном месту у историји пољске књижевности, данас је очигледно да је Сјенкјевич начинио промишљен избор кад је реч о наративној стратегији: једноставна, схематизована фабула одлучила је о прихватању читавог његовог концепта историјског романа и успеху његовог програма рестаурације националне свести код својих сународника. Користио је моћна књижевна средства да приволи читаоца да подели његов идеал пољског патриоте као натчовека, његову интерпретацију историје, нарочито дезинтегративне процесе у Пољској републици XVII века, као и његову веру у несаломљиви пољски дух. Сјенкјевич је, дакле, нарочито створио дело популарне књижевности, али уздигао га је до епског приповедања врхунске класе. И у томе је, како ми то видимо, кључно објашњење његове вансеријске популарности.

III

После Трилогије, Сјенкјевич – овенчан славом и потпуно етаблиран као култни писац – окренуо се савременим темама, објављујући, један за другим, два обимна романа – *Без доіме* (*Bez dogmatu*, 1889–1891) и *Породицу Полањецки* (*Rodzina Połanieckich*, 1893–1895). Два „друштвена“ романа (заправо, први је био психолошка љубавна прича, други – нека врста позитивистичке друштвене бајке) наишла су на доста добар читалачки пријем, али јавни успех није се могао поредити с оним који је постигао његов историјски епски циклус.

Пишчева пажња, усредсређена на савремени живот, међутим, не значи да се за то пола деценије одрекао историјских тема. Године 1892. спровео је још један експеримент, компоновао још један „прелудијум за роман“: приповетку „Пођимо за Њим!“ („Pójdźmy za Nim!”). Једина је разлика у томе што је овога пута Сјенкјевич нашао инспирацију далеко од пољске националне историје – окренуо се заједничкој прошлости свих народа јудео-хришћанске традиције и написао приповетку из Христовог времена у стилу *Бен Хура* Луиса Валаса.

Непосредан подстицај за ову причу дошао је случајно. У јуну 1892, на своме путу у Дрезден, Сјенкјевич се прехладио и зауставио ради лечења у тадашњем Карлсбаду. Током путовања и, посебно, неочекиваног задржавања у Карлсбаду, читао је *Животи Исусов* Ернеста Ренана.

У писму својој свастиси Јадвиги Јанчевској (Jadwiga Janczewska) написао је:

Читам, тачније прочитавам с великим занимањем Ренанов *Vie de Jesus*. Утисак је да би онај ко изгуби веру могао да је поврати видећи како овај – узгред, разумни – филистар жели а не може да подеси свој тон према предмету који га надраста, као што Алпи, нпр., надрастају геометарска оруђа која их мере (цит. према Krzyżanowski 1954: 260).

За Сјенкјевича, практикујућег и преданог католика, премда реалисте кад је реч о људском понашању и друштвеном животу, религиозна осећања нису могла бити питање дискусије. А приповетка „Пођимо за Њим!“ говорила је о чудесном излечењу Антеје, жене римског патриција, пошто јој се укрстио поглед с Исусом при крају његовог пута на Голготу... Чудо њеног исцељења, по ауторовом уверењу, није захтевало било какво „рационално“ објашњење; оно је само за себе говорило довољно гласно.

Дакле, Сјенкјевич је припремао нову порцију „окрепљења“, мада овога пута, како се на концу испоставило, за читав хришћански свет – свет који је пролазио кроз најдубљу кризу вере у својој историји, нагризен позитивистичким сцијентизмом и свеопштим узлетом материјализма, оличеним, поред или можда пре свега осталог, у Дарвиновом еволуционизму.

1.

Сјенкјевич је почео с реализацијом свог новог историјског епског пројекта – романа *Quo vadis* – почетком

1895. године. Као што је то чинио са свим својим претходним романима, намеравао је да *Quo vadis* објави најпре у наставцима у новинама. Још 1893. Сјенкјевич је склопио центлменски споразум с Едвардом Леом (Edward Leo, 1828–1901), главним уредником *Газетије пољске* да ту објави свој будући роман о старом Риму. Као куриозитет споменућемо да је Сјенкјевичев стари и опробани пријатељ и друг из Главне школе, суоснивач дневника *Слово* и главни уредник листа, Мшћислав Годлевски био због тога врло незадовољан и никад није сасвим опростио аутору *Quo vadis* што роман није објавио у новинама које су пронеле славу Трилогије.

За разлику од већине својих претходних дела, Сјенкјевич је желео да заврши бар део романа *Quo vadis* пре но што започне с публиковањем наставака. Први наставак романа *Quo vadis* појавио се у Варшави 26. марта 1895. у *Газетији пољској*. С кашњењем од дан-два роман је почео да излази у аустроугарском и немачком делу подељене Пољске – у листу *Час (Czas)* из Кракова и *Ђењику познањском (Dziennik Poznański)*. *Quo vadis* је објављиван у *Газетији пољској* до 29. фебруара 1896.

Током свога рада на роману *Quo vadis*, међутим, Сјенкјевич је имао сумњи и недоумица, што га је нагнало да направи неколико мањих предаха, као и да повремено пише од наставака до наставака – данас за сутрашњи број. Напокон, у новембру 1895. све бране су попустиле. О томе сведочи сам:

Конечно сам дошао до пробоја. Оно што се досад претећи најављивало било је само као удаљена тутњава пред олују. Тек ће сад бити олуја и почеће права хришћанска епопеја. Склопио сам и имам у глави толико узвишених и застрашујућих сцена да ће –



Сл. 2: Хенрик Сјенкјевич 1895,
у време док је писао *Quo vadis* (фрагмент)
(извор: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <<http://polona.pl>>)

HENRYK SIENKIEWICZ

QUO VADIS

POWIEŚĆ

Z CZASÓW NERONA

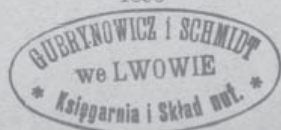
Tom I



WARSZAWA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA

1896



Сл. 4: Насловна страна првог засебног издања
(извор: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <<http://polona.pl>>)

Wszystko co zostało w rękopisie...
i nie zostało na głowicy...
Przynajmniej...
Lapis...
Ola jest...
Wszystko...
I tak...
Wszystko...
"Quo vadis"...

Koniec

Сл. 5: Последња страна аутографа романа Quo vadis, л. 312' (извор: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <http://polona.pl>)

само да ме послужи здравље и снага – *Quo vadis* бити најзначајније од свега што сам написао. Не могу да мислим ни на шта друго и одмор, то јест некаква мало дужа пауза, не би ми више била ни од какве користи, јер сам под сталном опсесијом – па било да пишем или не, у глави ми се одвија рад без тренутка предаха (цит. према Żabski 1999: 231).

Quo vadis је штампан засебно 1896. године у три књиге као издање познате варшавске куће Гебетнер и Волф.

Овако је *Quo vadis* започео свој јавни живот. За само неколико година књига је преведена на један број светских језика¹⁴ и наишао на одушевљену реакцију читалаца широм Европе. На пример, руски превод, који је привукао изузетну пажњу, публикован је сукцесивно у новинским наставцима још пре него што је пољска верзија уопште завршена. На прелому векова *Quo vadis* је постао светски бестселер.

Сјенкјевич би зарадио велико богатство на продаји ауторских права за *Quo vadis* – само да није био поданик Руске империје. У то време Русија још није била ратификовала међународну конвенцију о ауторским правима, те су на роману огроман профит згртали издавачи и преводиоци. Једина сатисфакција на коју је славни аутор могао да рачуна били су бесплатни примерци нових превода и издања које је добијао као гест добре воље од издавачких кућа. Тако је сакупио значајну библиотеку свога преведеног дела (уп. Sienkiewicz 1977a: 100).

Не би било незанимљиво, чини се, подсетити на неке околности из историје рукописа-аутографа романа *Quo vadis*.

14 *Quo vadis* је достигао бројку од око 50 језика на које је преведен; на многим језицима остао је једини превод пољске књижевности.

Као новинар, Сјенкјевич је из нужде имао непрестане вежбе из калиграфије, јер углавном није имао времена да преписује начисто своје текстове пре но што их пошаље уредницима или штампаријама, нити је имао новца да плати некоме да то чини уместо њега. Стога је морао да „прву руку“ својих рукописа исписује тако да буде савршено читљива и употребљива за словослагаче. У случају романа *Quo vadis* било је сасвим другачије: славни аутор Трилогије био је сада довољно имућан да најми секретара.

Књижевни историчар Ј. Кшижановски успео је да реконструише необичну судбину рукописа који се много година сматрао изгубљеним. У време писања романа Сјенкјевич је ангажовао секретарицу да преписује *Quo vadis*. Кад је тај гигантски посао – како за аутора, тако и за његову секретарицу – приведен успешном крају, она га је замолила да јој рукопис поклони као успомену за њену децу и унуке. И он је пристао. После неког времена Сјенкјевич је на улици срео Леополда Јулијана Кроненберга (Leopold Julian Kronenberg, 1849–1937) – познатог банкара и железничког магната, колекционара и покровитеља уметности – и чуо да је овај откупио исти тај рукопис за „неких 500 рубаља“. Пошто је 1939, на самом почетку Другог светског рата, Кроненбергова палата у Варшави срушена, а читава његова збирка упропашћена, с пуно се основа веровало и да је тај рукопис уништен. Међутим, после много времена пронађен је случајно, читав и луксузно укоричен у белу кожу – у сефу Кроненбергове Комерцијалне банке (Bank Handlowy), која је била једна од свега неколико великих јавних зграда које нису срушене у Варшавском

устанку 1944. Пошто је срећним стицајем околности пронађен, рукопис-аутограф романа *Quo vadis* предат је Народној библиотеци Пољске, где се и данас чува (cf. Krzyżanowski 1970: 415).

2.

Идеју да напише роман о почецима хришћанства Сјенкјевич је носио у себи подуже време, знатно пре него што је почео да пише *Quo vadis*. Она је, могућно, зачета још осамдесетих година када је читао *Бен Хура*. Почетком 1888. писао је М. Годлевском, уреднику *Слова* препоручујући роман Л. Валаса за превод на пољски и објављивање у наставцима у овом дневнику:

Учинио сам важну и добру ствар за *Слово*. Недавно је изишао Валасов роман [...] под насловом *Бен Хур*, изузетан у археолошком, историјском и уметничком погледу. Већ сам га набавио, читам, уживам у њему и даћу га на превод госпођици Крушињској. Роман је из Христовог доба, а што је најважније, испреплетан је с Његовом историјом. Каква оригиналност у самој идеји! И поред религиозно-мистичне атмосфере, па чак и цитата из Библије, он спада у најзанимљивије приче које сам у последње време имао прилике да читам (Sienkiewicz 1977b: 52).

С друге стране, римска историја привлачила је Сјенкјевича годинама. Од првог боравка у Риму 1879. године, имао је страст да с књигом у руци шета улицама и трговима, те да важна места историјске РOME, описана у класичним изворима, распознаје у пејзажима града свога времена. Пре но што ће приступити писању романа,

посетио је Рим на дужи или краће време бар још четири пута – 1886, 1890, 1893. и 1894. године.

У интервјуу Вацлаву Карчевском (Wacław Karzewski, 1855–1911) из 1894. Сјенкјевич је открио своје најновије планове везане за *Quo vadis*:

На папиру немам још ништа – али радим на њему „у глави“. Сваки од својих радова имам обичај да овако дуго носим у себи, а кад дође време за писање, ствар ми је готово увек готова [...].

Припреме за *Quo vadis* обављам савесно. Рим познајем до потанкости. Носио сам се, додуше, првобитно мишљу да радњу сместим у Палестину, па ипак сувише би времена и трошкова изискивало упознавање непознатих ми предела. Рим уосталом сасвим одговара мојим циљевима. Тацита студирам „*da capo*“, а и простудирао сам готово читаву библиотеку дела која се тичу првога века наше ере (цит. према Krzyżanowski 1954: 274).

Присећајући се својих почетака с романом *Quo vadis*, Сјенкјевич је 1901. године одговорио француском критичару Анжу Галдемару (Ange Galdemar) на питање о генези романа:

Имао сам већ много година обичај да се пред спавање удубљујем у старе латинске историографе. Нисам то чинио само из љубави према историји која ме је увек веома занимала, већ и због латинског који нисам желео да заборавим. Та навика омогућавала ми је да читам латинске прозаисте и песнике са све већом лакоћом, а истовремено ми будила све страснију љубав према античком свету.

Као историчар најјаче ме је привукао Тацит. Пажљиво ишчитавајући *Annales*, много сам пута осећао искушење да у уметничком делу супротставим та два света од којих је један био власна и свемоћна сила административне машинерије, док је други представљао искључиво духовну снагу. Та мисао привлачила ме је као Пољака својом идејом победе духа над материјалном силом; као

уметника одушевљавала ме величанственим формама којима је обиловао антички свет.

Пре седам година, за време мога последњег боравка у Риму, оби-лазио сам град и околину с Тацитом у рукама. Могу са сигурношћу да кажем да је сама мисао у мени већ била сазрела; требало је само пронаћи полазну тачку. Капела „Quo vadis“, визура базилике Св. Петра, Тре фонтане, Албанске планине – учиниле су остало.

По повратку у Варшаву започео сам историјске студије које су ме надахнуле још снажнијом љубављу према одабраној теми.

Таква је генеза *Quo vadis*.

Све што Вам пишем одвећ је кратко и суво, јер овим мотивима могло би се додати још мноштво других – моја властита осећања, обилажење катакомби, чудесни пејзаж који увек окружује Вечни град, акведукти виђени о заласку или изласку сунца... (Sienkiewicz 1977a: 435).¹⁵

Дакле, истовремено с ауторовом одлуком да свој нови роман смести у прошлост града Рима, тема двају светова у колизији – старог Рима у процесу распадања, премда још увек моћног, и све снажнијег раног хришћанства – почела је да се уобличава такође релативно рано. Уосталом, приповетка „Пођимо за Њим!“, иако лоцирана у Египту и Палестини, приказала је Христово распеће виђено и посведочено очима различитих народа паганске антике, али претежно Римљана и Грка.

Сјенкјевич је студирао догађаје из „првога века наше ере“ намеравајући да за свој роман употреби само оне преломне. Његов избор пао је на последње године Неронове владавине (63–66; епилог – 68. године Христове ере), где је кључни историјски догађај био велики пожар Рима 64. године после чега је уследио бруталан прогон

15 Писмо је изворно написано на француском језику; за ову прилику превод је начињен према пољском тексту који на цитираном месту прати француски оригинал.

хришћана. Као што је то већ виђено у Трилогији, сврха овога догађаја била је да сачини језгро фабуле: он је преломно утицао на судбину како измишљених, тако и историјских ликова у роману и разоткрио ирационалну, зверски инвентивну окрутност с једне стране, односно бесконачну кротост, титанску снагу вере и спремност за мучеништво, с друге стране.

Смештајући своју причу у овај конкретан историјски тренутак, Сјенкјевич је намеравао да постигне вишеструк циљ експонирањем неколико кључних тема: тужну декаденцију моћне империје која је ударила темеље европске цивилизације; најтежи тренутак за хришћанство које, упркос ерупцији насиља, није искорењено; непобедиву снагу ненасилног отпора; малигнитет неограничене политичке моћи концентрисане у рукама једне особе; савршено организовано државно насиље којем сврха није била постизање општег добра, већ потхрањивање свирепости једнога човека (вид. Тацит 1970: XV, 43). Сјенкјевичу је све ово било потребно једнако ради шире експликације своје главне теме (судар двају светова који ће у наредним вековима резултирати кардиналним историјским преокретом) као и ради развоја алегоријског значења романа – намењеног пољском читаоцу, његовој примарној адреси, што никако не треба губити из вида.

Године 1912, када је у Паризу у Galerie La Voëtie одржана изложба четири монументална триптиха Јана Стике (Jan Styka, 1858–1925) као илустрација за *Quo vadis*, француски естетичар и историчар Цркве Огистен Боје д'Ажен (Augustin Boyer d'Agen) ангажован је да одржи серију предавања о првим хришћанима. Замолио је

Сјенкјевича да скицира генезу свога романа за потребе предавања на изложби. Први пољски нобеловац, чија је светска књижевна слава тада већ била сасвим етаблирана, благонаклоно је одговорио на д'Аженов захтев:

Идеја да напишем *Quo vadis* родила ми се под утицајем лектире Тацита, једног од мојих најомиљенијих аутора, и његових *Анала*, и за време дужег боравка у Риму. Славни пољски сликар Сјемирадски, који је се у то време настанио у Риму, био је мој водич по Вечном граду и током једне од наших шетњи показао ми је капелу „*Quo vadis*“. Тад ме је обузела идеја да напишем роман из те епохе и био сам у прилици да је остварим захваљујући познавању почетака Цркве. Антички Рим увек је будио у мени дивљење, а то дивљење расло је са читањем различитих аутора, међу којима је био и ваш знаменити Гастон Боасје. То је у најкраћем генеза *Quo vadis*. Наравно, прогони које Пољаци трпе под јармом Пруске, а нарочито под јармом Русије имали су великог утицаја на моје намере (Sienkiewicz 1977a: 100).¹⁶

У даљем излагању усредсредимо пажњу на упоришне тачке које језначио сам писац у претходно цитираном писму – на импулсе и изворе за *Quo vadis*, не увек историјске и књижевне, као и на ауторове интенције.

3.

Као што смо се и ми могли уверити, Сјенкјевич је у многим приликама спомињао Тацитове *Анале* као примарни историјски извор, али не и једини. Међу римским класичним изворима ваљало би споменути свакако Светонија и *О живоју дванаесторице царава*, као

¹⁶ И у случају овог писма, написаног на француском, користили смо се пољским преводом на цитираном месту.

и одговарајуће књиге *Римске историје* Касија Диона. Сем тога, за представљање хришћана и живота њихове заједнице Сјенкјевич се служио Делима апостолским и посланицама из Новог Завета, као и апокрифним књигама (нпр., Делима св. Петра – посебно епизода на Виа Апиа Антика с легендарним питањем „*Quo vadis, Domine?*“) и бројним изворима за рану историју Цркве (вид. Krzyżanowski 1970: 168; Żabski 1999: 229–231).

Књижевни контекст романа *Quo vadis* најпре је привукао пажњу ненаклоњених критичара који се нису либили да Сјенкјевича окриве чак и за плагирање. Као дела која је Сјенкјевич наводно (зло)употребио спомињали су се Шатобријанови *Les Martyrs*, комад *Acté* Диме Оца, као и *Mondo antico* Агостина Дела Сала Спаде. Према дубоком убеђењу познатог француског критичара Фердинанда Бринетјера (Ferdinand Brunetière), Сјенкјевичев роман је само мешавина дигестираних и скраћених француских дела, попут *Les Martyrs*, *Acté*, и Ренановог *Антихристѡа*...

Сјенкјевич је 1901. прокоментарисао неке од ових оптужби у писму своје преводиоцу на француски Брониславу Козакјевичу (Bronisław Kozakiewicz, 1858–1924):

...у дневним листовима које прегледам проналазим понекад врло чудне ставове. Тако је нпр. г. Бринетјер наводно изјавио да је *Quo vadis* обична редукција *Martyrs* и *Acté* с додатком Ренановог *Антихристѡа*. С тим у вези могу Вам искрено признати да не познајем Шатобријанове *Les Martyrs*, нити Димину *Acté*. Ми Пољаци много читамо, али не може се све прочитати. Познајем неколика дела Шатобријана из доба моје младости, али *Les Martyrs* никад ми нису доспели у руке. Знао сам само да таква књига постоји – и то је све. За *Acté* нисам никад ни чуо. Велики сам поклоник Диме Оца, читао

сам његове историјске романе и по неколико пута, али никад се нисам бавио његовим позоришним комадима, држећи их за његове повремене послове (Sienkiewicz 1901).

Антихрист (*L'Antéchrist*, 1873) Ернеста Ренана – компендијум о Нероновој владавини ван сваке конкуренције – Сјенкјевич је третирао као извор једнаког ранга с оним класичним:

Другачије стоје ствари с Ренановим *Антихристом*. *Quo vadis* није ни његова редукција, нити подражавање, већ је *Антихрист* капиталан историјски документ, а треба бити веома ограничен писац, па се – пишући о Нероновим временима – не користити овим делом онако како се користе дела Тацита, Светонија, Касија Диона и многих других. Уосталом, ко год се трудио да ствар упозна поближе, добро зна у коликој је мери Ренан црпао из Тацита... (Sienkiewicz 1901).

У наставку је, као важне изворе за *Quo vadis*, Сјенкјевич такође споменуо дела француских научника – историчара, археолога и класичних филолога – као што су Беле (Charles Ernest Beulé), Фистел де Куланж (Numa Denis Fustel de Coulanges), Бодријар (Alfred Baudrillard), Боасје (Gaston Boissier) и Алар (Paul Allard).

У погледу литерарних инспирација, Сјенкјевич је отворено изјавио да је следио своје *пољске* претходнике: означио је романе *Рим за Нерона* (*Rzym za Nerona*, 1865–1866) и *Кајреа и Рома* (*Caprea i Roma*, 1859–1860) Јузефа Игнација Крашевског (Józef Ignacy Kraszewski, 1812–1887), познатог писца историјских романа, као и „величанственог“ *Иридиона* (*Irydion*, 1836), драмски пројекат и значајног пољског романтичара Зигмун-

та Красињског (Zygmunt Krasiński, 1812–1859) (вид. Sienkiewicz 1901).

Епистоларни роман Крашевског *Рим за Нерона* – такође заснован на поузданим изворима, углавном Тациту – бави се љубављу богатог римског патриција Јулија Флавија према својој пријатељици из детињства Сабини Марцији, за коју се, на његово изненађење, испоставило да је хришћанка. Из љубави према Сабини, Јулије и сам постаје хришћански неофит. Био је сведок и великог пожара Рима, и потоњег прогона хришћана, и мучеништва вољене жене – све то после узалудних покушаја да је избави. Међу Сабининим робовима који су умрли с њом била је и девојка словенског порекла, по имену Рута, по свој прилици претходница Лигије-Калине...¹⁷

Зигмунт Красињски који је био фасциниран прошлошћу и у једном броју својих значајних дела настојао да повеже своје историозофске идеје у специфичан систем, за свој драмски пројекат *Иридион* изабрао је Елагабалово (или Хелиогабалово) време – III век Христове ере. Знаменита реченица са самога почетка *Иридиона* објашњава тај избор: „Већ се види крај античкоме свету – све што живљаше у њему квари се, разуздава и лудује – лудују богови и људи.“ Зар иста реченица није могла пристајати и Сјенкјевичевом роману о Нероновом добу?

Сумирајући своје опширне рефлексije о изворима и инспирацијама за *Quo vadis*, Јулијан Кшижановски је сматрао важним да дометне још две значајне позиције: Петронијеву *Трималхионову њозбу* и фундаменталну

17 За више подударности између *Quo vadis* и обају романа Крашевског вид. Sinko 1966: 288.

студију о овоме аутору из пера Казимјежа Моравског, иначе Сјенкјевичевог личног пријатеља и кореспондента (Kazimierz Morawski, 1852–1925) (вид. Krzyżanowski 1970: 168).¹⁸

Ово би био основни оквир кад је реч о историјским и литерарним изворима за роман *Quo vadis*.¹⁹

4.

У својој белетристици Сјенкјевич је најнепосредније откривао некакво посебно „ликовно чуло“, и то како у опсежним епским описима, тако и у минијатурама. Штавише, можда би се с правом могло говорити о сликовном карактеру његове књижевне имагинације, а о Сјенкјевичу-писцу као инкарнацији Хорацијевог „*ut pictura poesis*“.

Доживљавање света, мишљење и осећање у сликама свакако је предодредило Сјенкјевича да постане добар зналац сликарства. Као уметнички критичар, посебно у младости, компетентно је пратио, поред свега осталог, и важније сликарске изложбе. Иако убеђени критички реалиста у књижевности, Сјенкјевич је високо ценио академизам у лепим уметностима.²⁰

18 Моравски је објавио две студије о Петронију – „*Petroniusz Arbiter i jego romans*” (1879) и „*Petroniusz Arbiter i romans w starożytności*” (1894). Из Сјенкјевичеве кореспонденције поуздано се зна да је добро познавао новији текст (писмо Моравском од 2. јуна 1894).

19 Детаљније у: Krzyżanowski 1970: 168–169; Żabski 1999: 229–231.

20 Иако је поређење можда неумесно, не можемо се отети утиску да Сјенкјевичев литерарни заокрет ка прошлости и историјским темама, у спрези с монументалношћу „формата“, подсећа управо на поетику академизма у ликовним уметностима.

Тешко је са сигурношћу рећи када је тачно Сјенкјевич први пут срео познатог пољског сликара, представника академизма, Хенрика Сјемирадског (Henryk Siemiradzki, 1843–1902). Једно је, међутим, неспорно: слике Сјемирадског, као и њихово дугогодишње пријатељство вишеструко су утицали на пишчева дела. Сјемирадски, рођен на некадашњим пољским „источним рубовима“ (Kresy wschodnie), у данашњој Украјини, дипломирао је почетком седамдесетих година XIX века на Императорској академији лепих уметности у Петрограду. Пошто је, непосредно по дипломирању, провео годину дана у Минхену, настанио се практично за стално у Риму, премда никад није прекидао везе с подељеним пољским земљама. Лета која су у Риму била спарна и непријатна проводио је на свом имању у Стшалкову, недалеко од Ченстохове. Као човек са Севера, Сјемирадски је био очаран медитеранском природом, пределима, људима, културом. Живот римских патриција, идилични призори њихових уметничких и еротских навика смештени у пејзаж Југа – поред библијских и новозаветних тема – били су његова стална инспирација. С временом је Сјемирадски започео темељите студије антике, што је у његовом сликарству резултирало монументалним платнима, пројектованим да буду веродостојни и едукативни историјски радови, засновани на ваљаним изворима. Ипак, његова реалистичка карактерологија и тежња ка историјској истинитости није утицала на изванредан осећај за смену светлости и сенке, што је његову вансеријску пејзажну технику водило на сам руб импресионизма.

Поуздано се зна да је 1879, за време свога првог боравка у Риму, Сјенкјевич доста времена проводио са Сјемирадским, посећујући његов римски атеље и изближе се упознајући с његовим уметничким радом.

Варшавска изложба слике Сјемирадског *Плес међу мачевима* (вид. репродукцију 1 у Додатку ове брошуре), одржана у чувеном Унгеровом салону,²¹ привукла је живу пажњу публике. Сјенкјевич је о томе написао неубичајено опширан осврт у *Газети и њолској*, где је, поред осталог, устврдио:

Нико тако не слика овај покрет сунчаних зрака као Сјемирадски. Позадину светле стране слике где се налази девојка која плеше чини чудесан морски пејзаж, пун ваздуха, даљине и плаветнила. Иза терасе види се смарагдни залив и стеновита брда која благим обручем затварају његове обале. Та брда препуна ружичастих нијанси прикривена су и као да се топе у азурној даљини. Само онај ко је властитим очима посматрао околину Рима или Наполитански залив – могао је разумети колико је истине и душе у овом пределу, у овом плаветнилу, у овом сливању ружичастих боја с плавом и у овој прозрачности даљине. Кад би ово платно било само пејзаж, кад ниједно људско биће не би оживљавало тишину и празнину – чак би и онда било ремек-дело. [...] Сјемирадски духом осећа антички свет као нико, те не ствара конвенционалне, већ живе ликове. Читав тај свет, тако оригиналан а тако различит од нашега управо оном жељом за животом и вером у њега, васкрсава под његовом кичицом у својој правој идеји и истинитости. Чини нам се да ови патрицији с ружиним венцима на главама шапућу један другоме Хорацијево стихове:

21 Дело Сјемирадског откупљено је за Третјаковску галерију и изложено у Варшви на његовом путу за Москву. Сliku је Сјемирадски сигнирао 1881. годином, али неспорно је документовано да је њена јавна презентација у Варшави одржана током маја 1880.

„Nunc est bibendum, nunc pede libero

„Pulsanda tellus“²².....

Није то оргија суманутих времена каснијег царства. Напротив, некакво спокојство, слатка обамрлост одражава се на лицима и шири ваздухом. Овако су се могли забављати и Август, и Мецена, и Хорације... (Sienkiewicz 1880).

Премда очигледно опчињен девојком која плеше (упоредио ју је с Венером и изјавио да је њена лепота – лепота скулптуре, па дакле „невина“), Сјенкјевич је осетио кључну ствар: чудесну способност Сјемирадског да реконструише живот и понашање људи из прошлости. Отуда би се можда чак могло говорити о утицају Сјемирадског не само на *Quo vadis*, већ и на укупан Сјенкјевичев концепт историјске фикционалне књижевности, јер целом његовом експерименту с литерарним оживљавањем прошлости претходи цитирани есеј о *Плесу међу мачевима*.

У орбити око романа *Quo vadis* с мањом или већом вероватноћом нашла су се бар још три позната платна пољскога сликара: *Римска оргија у доба царева* (1872), позната такође и као *Неронова њозба* (вид. репр. 2), *Неронове бакље* (1876, вид. репр. 3) и *Хришћанска Дирка* (1897, вид. репр. 4).

Прва међу њима, фигурална група приказана у сумрак, с унутрашњим осветљењем, није се морала везивати за Неронов двор. Ипак – ако је Сјенкјевич видео слику – могла му је бити од користи за опис Лигијиног првог присуства на Нероновој гозби (*Quo vadis*, гл. VII).

22 „Сад ваља пити, сад треба слободном ногом ударати земљу (играти)“ (Vilhar 1987: 197).

Неронове бакље вероватно су најпознатија „римска“ слика Сјемирадског. Слично као Ренан у *Анџихрисџу* или Крашевски у роману *Рим за Нерона*, пољски сликар се ослонио на податак из Тацитових *Анала* о спаљивању живих хришћана ради „осветљавања“ Неронових вртова. Па ипак, да би постигао монументалност, али и „истинитост“ свога дивовског платна, морао је да дода мноштво појединости из других, па и археолошких извора. Ова слика, поред заједничких извора, оставила је по свој прилици трага на садржају главе LXII романа *Quo vadis*.

Последња слика, *Хришћанска Дирка*, иако скицирана још 1885. године, завршена је тек пошто је изишао *Quo vadis* – 1897. Иронијом судбине, у време кад је платно Сјемирадског доспело у јавност, публика је већ познавала драматичну сцену Лигијиног чудесног спасења из тиранинове арене (*Quo vadis*, гл. LXVI) и осумњичила је Сјемирадског да се послужио Сјенкјевичевом идејом. Због тога је славни сликар 1898. морао да објави разјашњење у новинама *Газета лвовска* (*Gazeta Lwowska*), које је, на експлицитну жељу аутора писма, убрзо прештампало више других гласила. Сјемирадски је уверавао:

... Све се чешће срећем с претпоставком да сам тобоже тему за моју слику *Хришћанска Дирка* преузео из романа *Quo vadis*. Погрешно, да погрешније бити не може. Сliku сам започео још пре петнаестак и више година, дакле, 10 или 15 година пре но што се појавило ово гласовито дело. Завршену уљану скицу *Дирке* откупио је од мене још тада пок. гроф ординар²³ Јан Биспинг из ковњанске губерније. Током наредних година морао сам често занемаривати рад на за-

23 Наследник великог земаљског поседа као прворођени син.

почетом платну због других хитних послова, те сам тек у последње време могао да га се озбиљније латим. Иако делим опште и заслужено поштовање према Сјенкјевичевом роману, сматрао бих ипак неумесним да узмем тему за озбиљан рад из белетристичког дела. Сличност пак садржаја има врло једноставно објашњење: сликар и писац ради репродуковања древне историјске епохе у својим делима проучавају исте личности и призоре. Идеју за своју Дирку добио сам читајући Ренанов *L'Antéchrist*. У поглављу « Massacre des chrétiens. L'esthétique de Néron » нашао сам опис те сцене коју је аутор изложио на основу сведочанстава Климента римског и Хигина. Иста историјска чињеница, заснована на истим изворима, наметнула је Сјенкјевичу његову Лигију, мени – Дирку (Siemiradzki 1899).

И да није Ренанове књиге као заједничког извора, што одиста делује као најтривијалнија истина, Сјенкјевич је у римском атељеу Сјемирадског можда још могао затећи уљану скицу, а – још вероватније – започето велико платно. Двојица пријатеља могла су, напослетку, дотаћи ову тему у међусобним разговорима. Ипак, како год да је јавно мњење третирало ове подударности, Сјенкјевич и Сјемирадски задржали су блиске пријатељске односе све до сликареве преране смрти 1902. године. Данас се усталило мишљење да су личност Сјемирадског и његово сликарско дело деловали благотворније на Сјенкјевича него обрнуто.²⁴

24 Међу првима који су анализирали слике Сјемирадског у контексту романа *Quo vadis* био је Тадеуш Синко (Tadeusz Sinko); учинио је то у књизи *Hellada i Roma w Polsce* (1933) (вид. Sinko 1966: 287–288).

5.

Као што се Сјенкјевич сам изјаснио, „идеја победе духа над материјалном силом“ привлачила га је као Пољака (1901), а „прогони које Пољаци трпе под јармом Пруске, а нарочито под јармом Русије имали су великог утицаја“ на *Quo vadis* (1912). Роман, дакле, у својим дубинским смисаоним структурама много дугује тзв. пољском питању.

(a)

Подела Пољске на крају XVIII века између Русије, Пруске и Аустрије извела је у каснијим временима Пољаке који су живели под влашћу трију различитих сила на другачије историјске путеве и предодредила им различите судбине. У другој половини XIX века ситуација је била алармантна у Великој кнежевини Познањској (Wielkie Księstwo Poznańskie) под доминацијом Пруске и касније Рајха и у тзв. Конгресној краљевини (Królestwo Kongresowe) у саставу Русије. Политика русификације јачала је током XIX века у различитим приликама, нарочито у виду реакције на два неуспела пољска устанка – Новембарски (1830–1831) и Јануарски (1863–1864) – мада, иако екстремно опресивна и сурова, тешко да се по бруталности својих облика могла достојно такмичити с германизацијом у пољским областима под Бизмарковом влашћу.

Пољски тзв. Познањски устанак из 1848. проузроковао је потпуну суспензију било какве (иако увек заправо номиналне) аутономије Велике кнежевине Познањске

унутар Пруске и увођење директног управљања преко административне формације зване Покрајина Познањ (*Provinz Posen*). Пруска држава, а после уједињења Немачке, и Пруска и Рајх, предузели су дугорочне мере да предупреду било какав отпор у будућности и замету сваки траг политичке, а са тим и националне свести пољског становништва, ударајући у саме темеље пољског идентитета.

Ото фон Бизмарк (*Otto von Bismarck*, 1815–1898), пруски министар-председник од 1862, гласовити творац немачког уједињења под геслом „гвожђе и крв“, „гвоздени“ канцелар Немачког царства, држао је Пољаке за главне непријатеље немачке нације. Иако није изменио политику германизације, разрадио је до танчина многе њене аспекте и пројектовао најгрубља државна средства за етничко чишћење пољских историјских територија. Промовисао је *Kulturkampf* – „културни“ рат за чистоту немачке културе – усмерен углавном против Католичке цркве, па тако непосредно против Пољака који су у апсолутној већини исповедали католичанство. *Kulturkampf* као оруђе опресије сезало је и далеко, и дубоко: задирало је у образовање, судство, имовинске односе, па и у лични живот. Најпре је почело као ограничење имовинских права Католичке цркве, прерастајући потом у кампању против пољског језика у цркви, да би се постепено проширило у практично све области живота.²⁵

25 Забрана коришћење пољског језика у Цркви (од пољских песама у склопу латинске мисе па до проповеди) водила је до урушавања црквене организације и одстрањивања пољских свештеника; конгрегација је била принуђена да тражи услуге од немачког католичког свештенства, па је тако с временом остала и без могућности исповести на матерњем језику. Употреба пољског језика у школама

Поврх свега, пруска администрација насилно је мењала Пољацима имена и презимена адаптирајући их према немачком изговору или их чак превodeћи на немачки језик.²⁶ Осамдесетих година Бизмарк је основао државну Комисију за насељавање Западнопруске и Познањске покрајине (Königlich Preußische Ansiedlungskommission in den Provinzen Westpreußen und Posen) с мандатом да повећа удео Немаца у земљишном поседу, односно да умањи број земљопоседника-Пољака.²⁷ Кад је 1890. године, после готово три деценије доминације на немачкој и европској политичкој сцени, Бизмарк напустио дужност, ситуација у пољским историјским земљама, већ увелико промењена у корист Немаца, незнатно је релаксирана. Па ипак, с новом снагом ескалирала је после 1894, када су немачки екстремни националисти основали своју организацију – Немачко друштво за источне

(најпре у средњим, па потом и у основним) постепено је сужавана, да би с временом била потпуно укинута. Пољаци су изгубили право на суђење на пољском језику. Њихов језик напослетку је стављен ван закона чак и на локалном административном нивоу – свуда где пољска популација није чинила апсолутну већину.

26 Сјенкјевич је о германизацији (промени именa, поред осталог) написао изврсну приповетку „Бартек победник“ („Bartek zwycięzca“, 1882).

27 У пракси су на једној страни немачки насељеници располагали знатном државном подршком приликом куповине поседа од пољских власника, док је на другој Пољацима забрањено да граде нове куће за трајно насељавање. Пољски власници, углавном сељаци, али у одређеној мери и племићи, с почетка су охрабривани, а затим приморавани да продају своја имања Комисији за насељавање. Сељаци и ситне занатлије подстицани су на емиграцију – углавном у Северну и Јужну Америку. До краја осамдесетих година овај процес је кулминирао масовном депортацијом Пољака из познањске и западнопруске регије, док су њихово место заузимале стотине хиљада немачких насељеника.

покрајине (*Deutscher Ostmarkenverein*), популарно звано „Наката”,²⁸ које је у неколико потоњих деценија уживало пуну државну подршку у германизацији „Источних покрајина“.²⁹

Попут других пољских јавних личности тога времена, и Сјенкјевич се врло посвећено борио да придобије светско јавно мњење за осуду немачке политике према Пољацима.

Немачки недељник *Geigenwart* (*Die Gegenwart*) позвао је поводом Бизмаркове осамдесетогодишњице један број светски познатих личности да изнесу своје мишљење о гвозденом канцелару. Међу позванима био је и Сјенкјевич, и то управо у време када је почео да пише и објављује *Quo vadis*. Сјенкјевич се позиву одазвао без предомишљања: била је то јединствена прилика да изложи немачкој јавности своје лично и при томе непоколебљиво *пољско* становиште. После мудре и одмерене анализе, мноштва тешких али уљудних речи, у закључку свога есеја Сјенкјевич је написао:

Бизмарк чак и у очима Немаца изгледа само упола као отелотворење снаге; упола пак – као персонификација најразличитијих анимозитета[, почевши од оног суштински антихришћанског и истовремено скоројевићког анимозитета према голоруком великом пољском народу].³⁰ [...] Немачка у будућности не може живети његовом душом. Векови хришћанске културе као и здрав разум говоре гласније од идолопоклоника [...] да је култура у којој човечанство живи две хиљаде година – позитивно говорећи – већа и

28 Овај назив изведен је од иницијала презимена оснивача Друштва – „Н. К. Т. „Хакагизам“ је био назив за њихову идеологију.

29 Сјенкјевич је томе посветио своју кратку басну „Н.К.Т.” (1902).

30 Текст у угластим заградама избацила је руска цензура.

неодољивија сила од бајонета и да [заповедник] на челу небројених војски треба да буде праведност (Sienkiewicz 1895).

Ове идеје („сила административне машинерије“, како је то формулисао у писму Галдемару, употребљена против голоруких, апсурдна мржња, инвентивни механизми тлачења), затим личност аутократског владаоца, на једној страни, односно ненасилан отпор жртава убеђених у коначну победу, на другој – без сумње су обележили идеолошку раван романа *Quo vadis* (вид. Krzyżanowski 1970: 171), како у ауторској интенцији, тако и у пријему публике. Ово даје роману нову димензију – димензију *косџимираної романа*, која остаје сасвим невидљива и неслућена за читаоце изван пољскога круга, а данас већ тешко препознатљива чак и за просечно образованог Пољака.

Велику вероватноћу ових тврдњи потврдиће чињенице на којима се темељи концепција централне јунакиње романа – Лигије.

(b)

На почетку романа *Quo vadis* Марко Виниције жали се своме ујаку Петронију: „...не знам чак честито ни како се зове: Лигија или Калина? У кући је зову Лигија, јер потиче од народа Лигијаца, а има своје варварско име: Калина“. Заљубио се у њу – на први поглед (sic!) – кад ју је угледао у кући Аула Плауција како се купа у вртној фонтани; од тада – признао је – „не знам шта је мир, не знам шта су друге жеље, нећу да знам шта ми може дати град [...], хоћу само Лигију“ (Sienkiewicz 1983: 14).

Фатално заљубљен у Лигију, Виниције је спровео праву истрагу и сазнао да она није робиња, већ таокиња, јер је била кћи лигијскога краља... Много од онога о чему је обавестио Петронија у даљем разговору о Лигијином пореклу и околностима под којим се нашла у кући историјског Аула Плауција или је дословно преузето из Тацитове *Германије* и *Анала* (о Лигијцима и њиховом учешћу у међутерманским ратовима, имена римских војсковођа и гувернера³¹ итд.), или дискретно уметнуто између Тацитових редова како би било у хармонији с фикционалном, али сасвим убедљивом историјом Лигијиног детињства и ране младости.

Данас знамо о Лигијцима више него што се знало у Сјенкјевичево време, претежно на пољу археологије. Ипак, етничка припадност Лигијаца остаје тајна као што је то била и у ранијим вековима. Постоје претпоставке да су могли бити сродни Келтима, али, пошто су их класични аутори спомињали у контексту Германије, често се говори о њиховој припадности Германима. Једино што се сигурно зна о Лигијцима, а што је у међувремено поткрепљено и археолошким налазима, јесте да су у I в. н. е. насељавали пределе између горњих токова Одре и Висле, иза „непрекидног планинског ланца“ (Судети), живећи заједно с „многим племенима“, међу којима су управо они „најпознатији“ и „имају неколико државица“ (Тацит б.г.: 43).

У немачкој историографији XIX века неки су тврдили са су Лигијци били Германи без и труни сумње, те

31 Узгред, Т. Жапски греша када Сјенкјевичу пребацује што је „променио“ име Папелија Хистера у Ателије (уп. Žabski 1999: 234): Сјенкјевич је само употребио име гувернера Паноније у облику у којем га је нашао у својем издању Тацитовог латинског текста *Анала*.

да немачка нација има сва историјска права да поново насели своју древну постојбину (централни и јужни делови пољских земаља – покрајине Шлезивија, Велико- и Малопољска, као и јужни део Мазовша). Двојица пољских историчара, Војћех Кентшињски (Wojciech Kętrzyński, 1838–1918) и Карол Поткањски (Karol Potkański, 1861–1907), обојица Сјенкјевичу добро знана, доказивала су супротно – да су Лигијци били... Протословени. Кентшињски је о томе предмету објавио књигу, и то на немачком језику: *Die Lygier. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Westslawen und Germanen* (1868).

Кентшињском је био циљ да докаже да су Лигијци заправо били Леси, тј. Лехити, легендарни преци модерних Пољака: наслов одговарајућег поглавља гласио је „Die Lygier oder Lechen“ – „Лигијци или Лехити“. Најпре је учинио покушај да утврди исправно име овог интригантног народа. Најбољи рукописи Тацитове *Германије*, уверава Кентшињски, нуде верзију *Ligii* или *Legii*; поређење са старим рукописима *Анала* показује да су други преписивачи, вероватно Грци, сматрали су да је овде неправилно коришћено *i* уместо *u*; тако је превладало писање *Lygii*. Други извори дају ово име у много различитих облика: *Lygii* (Касије Дион), *Lugi* (писано и као *Longi*) или *Lingae* (Птолемеј), *Luii* (искварено од *Lugi* – Страбон), *Lupiones* (искварено *Lugiones* – *Tabula Peutingeriana*), *Logiones* (Зосим)... (вид. Кętrzyński 1868: 119–120). Пошто је очигледно немогуће реконструирати „исправан“ облик, Кентшињски је тврдио да сви ти облици, тако различити на први поглед, постоје у пољском језику:

Ова реч са својим различитим облицима данас гласи: *łęg*, ген. *łęgu*; *łąg*, ген. *łęgi* и *ług*, ген. *ługi*; ово се може боље разумети јер чак и *łęg* и *ług* у старословенском језику имају заједнички првобитни облик.

Значење ових облика у пољском је следеће: 1) мокре ливаде обрасле растињем; 2) дрво на таквој земљи, шума; 3) пашњак [...]; 4) зиратно земљиште³² (Kętrzyński 1868: 120).

После додатне филолошке рефлексije пољски историчар закључује: „Лигијци или, што је етимолошки потпуно исто, Lingae, били су отуд становници богатих ливада и шумовитих равница дуж Одре и Висле“ (Kętrzyński 1868: 121).³³

Ова хипотеза чак је и у XIX веку изгледала неубедљиво, али ју је без обзира на то један део пољског јавног мњења безрезервно прихватио. Сјенкјевич је, наравно, с њоме био упознат, али у роману *Quo vadis* није експлицитно развијао ову „пољску тему“.

Па ипак, дао је својој јунакињи „варварско име“ – Калина (Callina). Код непољског или несловенског читаоца то не изазива посебне конотације. Међутим, пољски читалац морао је имати муњевиту реакцију већ при првом спомену њенога имена, на самом почетку романа: подсећало је на пољско женско име *Kalina* и на реч *kalina*, која значи биљку и плод бековине (удике или калине, како то наводе лексикографски извори, односно *Viburnum L.*), снажно присутну у пољском фолклору.³⁴

32 Сви ови облици и њихова значења поткрепљени су релевантним пољским лексикографским изворима.

33 За додатне доказе, углавном етимолошке природе, о словенској афилијацији Лигијаца и лехитској теорији њиховог идентитета вид. Kętrzyński 1868: 122–154.

34 Међу првим критичарима који су то приметили био је Станислав Тарновски (вид. Tarnowski 1897: 293–294).

Ово свакако није била пука случајност – реч је о јакој и разумљивој поруци пољскоме читаоцу.

Аутор романа *Quo vadis* признао је Казимјежу Моравском у приватном писму из априла 1895. године: „Своје Лигијце узео сам зато што су живели између Одре и Висле. Драго ми је да мислим како је Лигија била Пољкиња – па ако и није Литванка, онда Великопољкиња.³⁵ И то је честит сој“ (цит. према: *Żabski 1999: 236*).

Овај прећутни споразум између писца и читалаца пољске провенијенције трајао је све време током романеског приповедања – све до последњих неколико глава – а тада се, на драматичном врхунцу, скривена порука распрскава као ватромет.

Као инструмент послужио је див на дивовима, атлета над атлетима, али истовремено тихи и кротки хришћанин, до смрти одан својој господарици: Урсо, Лигијац. Била је то сцена последњег погубљења хришћана на Нероновим играма у арени (глава LXVI). О Урсу, који је показао своју натчовечанску снагу више пута током радње романа, пажљиви читалац могао је да прикупи неке делиће информација, као, нпр., „да кад зграби бика за рокове, може да га одвуче где му је воља“ (глава XIX, *Sienkiewicz 1983: 198*) или „да биковима заврће вратове једнако лако као што би когод други завртао макове стабљике“ (глава L, *Sienkiewicz 1983: 470*). Већ у арени и ишчекујући смрт с мученичком молитвом на уснама, Урсо изненада угледа како у циркус улеће „чудовишни германски тур који на глави носи наго женско тело“ (*Sienkiewicz 1983: 617*). Била је то Лигија, Калина,

³⁵ Имају се на уму становнице историјских покрајина – Литве, негдашње Велике кнежевине Литве (*Litwa, Wielkie Księstwo Litewskie*), односно Великопољске (*Wielkopolska*).

лигијска краљевна, везана за бика, али не било каквог нити било којег, већ за *јерманској* тура... Урсо „скочи као опрљен живом ватром и повијених леђа потрча под углом ка избежумљеној животињи“ (Sienkiewicz 1983: 618). И учинио је оно што му је аутор наменио од његове прве појаве на страницама романа: он, Лигијац, предак савремених Пољака, ухватио је германског тура за рогове и – сломио џиновском туру врат (уп. Żabski 1999: 244).

Алегоријско значење ове сцене (уп. Zieliński 1923: 109–113; Sinko 1966: 289–290), чини се, не захтева даља објашњења.³⁶ Читаво „пољско питање“ у роману *Quo vadis*, у поруци пишчевим потлаченим сународницима, могло би стати у једну једину реченицу: будите стрпљиви и спремни да умрете за своју земљу, имајте вере као што

36 Кодиране поруке романа *Quo vadis*, међутим, не престају да закупају пажњу истраживача и тумача Сјенкјевичевог дела. У бриљантном есеју „Kod QV” Ришард Козјолек врло духовито развија тему наводног Сјенкјевичевог „одустајања“ од првобитно планираног бика у корист тура и у први план ставља мит о отмици Европе. Око Лигије-Европе отимају се, по њему, два актера – тур (лат. *aurox*, у старопољској латинској традицији – *urus*) и *Ursus* (лат. = *медвед*). Смисаони конструктор који приписује Сјенкјевичу, иако му се не може порећи инвентивност, остаје, истини за вољу, недовољно веродостојан: „Шифра *Quo vadis* миксује митску отмицу Европе с политичким алузијама у свима потпуно разумљив запис [...]. Прави двобој бију, заогрнути у животињске коже, царски антагонисти: Вилхелм II и Александар III, а сама сцена је политичка инсценизација ’отмице Пољске’. [...] Бик који жели Пољску (Немачка) и њоме очарани медвед (Русија) воде борбу, али награду ће однети Рим. Хришћанска Лигија, отета и Урсу и Урсусу, биће предата Ромусу. Прави победник је Вениције, дакле Италија. Рим...” (Koziolek 2016: 61). Ова интерпретација неправедна је према племенитом цину – Урсу, лигијском патриоти и оданом заштитнику своје краљевне...

су је имали први хришћани, јер долази време кад ћемо победити своје мучитеље...

Али порука је пласирана толико дискретно да ни најмање не замагљује универзалне вредности ове слике, већ, штавише, за већину читалаца остаје потпуно невидљива.

6. *Quo vadis* у очима критичара и књижевних историчара

У овом одељку споменућемо само оне ставове у непрегледном мноштву критичких одзива и научне литературе о роману *Quo vadis* који нам се чине одиста релевантним. Осветлићемо најпре екстензиван одзив критичара Игнација Матушевског, као и књижевних историчара попут Алине Нофер, Јулијана Кшижановског и Тадеуша Жапског; напоследку, писац овога рада понудиће нека своја запажања.

(а)

Савремена пољска критика дочекала је Сјенкјевичев нови роман с највећом могућом пажњом. Знатан број утицајних пољских критичара тога времена, међу којима, на пример, Пјотр Хмјеловски (вид. Chmielowski 1901: 170–196), Станислав Тарновски (вид. Tarnowski 1897) или Владислав Богуславски (вид. Bogusławski 1897), изразио је своје ставове о роману, али само есеј реномираног варшавског критичара Игнација Матушевског (Ignacy Matuszewski, 1858–1919) стакао је, и то задуго,

статус извора меродавних судова. Матушевски је свој осврт на *Quo vadis* објавио међу првима – 1896. године у *Пишелонду ѿиодњовом* и прештапао у књизи *Своји и сѿрани* (*Swoi i obsy*, 1898 [1897!]). Есеј Матушевског служио је неколико деценија као основна референца за интерпретацију романа *Quo vadis* и тако, ван сваке сумње, утицао на његову рецепцију све до половине XX века.

После сажетка фабуле романа, Матушевски је пажњу усредредио на два света – пагански и хришћански – и углавном на поједине јунаке. Своју необично темељиту и савесну анализу започео је изјавом која тешко да би приличила строгом критичару, за каквог је Матушевски важио: „Аутор је – можемо то признати без ризика да нам се замери на претеривању – повремено постигао *највише* [курзив у оригиналу!] уметничке врхунце“ и наставио:

Такав резултат не би требало никога да изненађује. Живот Римљана епохе опадања – материјал је као створен за Сјенкјевича, који око себе примећује пре свега облике, боје и покрете, а у духовној пак сфери можда најбоље разуме осећаје и нагоне људи осетљивих само на чулну лепоту и љубав, затупљене или пак равнодушне према „догмама“ другачијег реда (Matuszewski 1898: 164).

Наставак ове рефлексije никако није био комплимент аутору. Одатле, наиме, Матушевски почиње да гради и мноштвом примера поткрепљује своју процену, чија је суштина у томе да је Сјенкјевич јунаке-пагане приказао неупоредиво убедљивије и пластичније од хришћана, а у чему је, по критичару, и највећа слабост романа *Quo vadis*.

Матушевски је први истакао веома важну особину овог Сјенкјевичевог романа, применљиву, додуше, на читав његов опус. По њему, аутор *Quo vadis* поседује „необичан“, „можда јединствен у својој врсти“ визуелни дар захваљујући којем су обично досадни описи, често заобилажени од читалаца, постали „најпријатнији, најзанимљивији и најлепши украс романа“. Сјенкјевич „увек... даје завршену слику, пуну, ефектну и веродостојну, веродостојну чак и онда када се с истином размимоилази, као нпр. Урсова победа над туром у арени“ (Matuszewski 1898: 165). У завршном одељку есеја критичар је поновио своје запажање о дескриптивности *Quo vadis*: „читав роман састоји се од низа задивљујућих слика“ и објаснио да за поједине одломке употребљава реч *слика* „зато што вокабулар естетике не поседује одговарајући термин за таква *ремек-дела* књижевне продукције“ (Matuszewski 1898: 185–186).

У овој особини романа – коју је Матушевски, истичемо још једном, уочио још 1896 – крије се разлог што је *Quo vadis* толико незадрживо подстицао машту илустратора, односно, у деценијама које су следиле, позоришних и филмских стваралаца.

Ипак, тај ђердан лепих слика, „нанизан чак на нит занимљиве интриге, још не чини роман у правом смислу речи, већ у најбољем случају некакву питорескну причу или бајку“, јер „у роману морају бити приказани не само хаљине, облици и покрети, већ – и то пре свега – мисли, осећаји, хтења, речју: људски карактери“ (Matuszewski 1898: 165). Међу таквим људским карактерима, по њему су највише пажње вредни Нерон и Петроније. Император, уметник-дилетант, лакрдијаш, али искрени обожа-

валац уметности, био је „карикатара естетизма“, а његов пријатељ и дворанин, августијанин, *arbiter elegantiarum* Петроније, био је прави зналац лепоте и укуса, прави уметник.

Та два јунака, тако сродна истовремено тако различита, у којима су дошле до изражаја све најбоље и најгоре, негативне и позитивне стране класичнога духа који се распада, морала су привући и привукла су аутора *Без дојме*. Начинио је од њих најснажније типове свог романа и уједно извајао два ремек-дела књижевне карактерологије (Matuszewski 1898: 166–167).

Минуциозно и проницљиво испитивање вишеслојних карактера Нерона и Петронија заузело је централно место критике Матушевског. Не кријући одушевљење, искрено се дивио начину на који су створени. Сјенкјевичев Нерон, по Матушевском, превазилази све претходне литерарне реализације Нероновог лика; ниједна од њих не издржава поређење с овом – па чак ни историјска личност Рићобрадог описана код Светонија и Тацита.

Кад је о Петронију реч, Матушевски такође није избегавао суперлативе: „Петронијев лик у *Quo vadis* изведен је уистину *con amore*, надмашује чак врхунску фигуру Неронову у погледу своје уметничке обраде“ (Matuszewski 1898: 173). Ипак, приметио је да се, када је стопио у једног књижевног јунака личности Каја или Гаја Петронија, историјског арбитра елеганције, и Тита Петронија, претпостављеног аутора *Сајширикона*, Сјенкјевич придржавао старинске књижевне легенде, признајући, додуше, да није имао обавезу да од ње

одступи.³⁷ Па ипак, „штета је само што, кад се већ једном нашао на том терену, није искористио ситуацију и приказао нам Петронија макар на тренутак у окружењу јунака романа [*Саширикон*], међу тим богатим а глупим ослобођеницима, као и сиромашним а лукавим авантуристима, чије је животе и обичаје талентовани римски писац тако детаљно и занимљиво описао“ (Matuszewski 1898: 174). Изузетак би, по Матушевском, могао представљати само лик Хилона Хилонида који „подсећа на комичног филозофа и песника Еумолпа из *Саширикона*, једино што је Еумолп, премда једнако неморалан, забаван и брбљив, мање безобразан, злобан и лукав“ (Matuszewski 1898: 174).

Ликови Тигелина и Виниција оцењени су као „конвенционални“. Виниције који „сасвим пристојно игра обавезну улогу љубавника“, практично припада хришћанском свету који је био мета озбиљне критике:

Док је пагански свет у *Quo vadis* испао пун боје, рељефно и живо, дотле хришћански свет изгледа сиво, плитко и беживотно. Двојица његових главних представника, апостоли Петар и Павле, сливају се готово сасвим с читавом побожном гомилом, иако се аутор упиње из петних жила да их извуче у први план (Matuszewski 1898: 175).

Ни други хришћански ликови код овог критичара нису прошли боље: „Урсо је импресиван док се бори с туром или мрви гладијатора Кротона, али Урсо је све то могао чинити и да није крштен...“ (Matuszewski 1898: 180). Хришћанских женских ликова има веома мало, али ниједан није савршен: „Лигија стоји ниже од Еунике у

37 Узгред напомињемо да од те „књижевне легенде“ није одступао ни Казимеж Моравски у својим напред споменутим радовима.

једнакој мери у којој Петроније превазилази Виниција“ (Matuszewski 1898: 181).

Матушевски је овај недостатак истакао као веома озбиљну неравнотежу међу ликовима романа и отуд као непремостиву баријеру за читалачко разумевање зашто је хришћански свет заправо бољи од паганског и зашто је имао будућност.

Овакви и слични судови Игнација Матушевског, као што је већ напред речено, одредили су начин читања романа *Quo vadis* током наредних пола века – за у најмању руку читаве две нове генерације пољских читалаца – ако имамо на уму да је роман унет у „канон“ школске лектире, а есеј славног критичара означен као препоручена литература.

(b)

Сјенкјевичево књижевно наслеђе било је нека врста оптерећења за „народну“ Пољску и њене владоце после Другог светског рата. У марксистичком систему вредности није било места за његов конзервативни патриотизам, националну митологију и верска убеђења. Највеће неугодности које је изазивала Трилогија и посебно *Quo vadis*, објашњавале су се њиховом немарксистичком, па отуд штетном интерпретацијом историјског процеса. Па ипак, Сјенкјевичеве књиге биле су популарније него икад.

Чини се умесним да на овоме месту прикажемо одељак о *Quo vadis* из монографије Алине Нофер (Alina Nofer, касније Nofer-Ładyka, 1920–1987) насловљене *Хенрик*

Сјенкјевич (*Henryk Sienkiewicz*, 1959), као парадигматичан пример марксистичког погледа на Сјенкјевича.

Поглавље „*Quo vadis*“ у овој књизи није, као што би неко можда очекивао, у целини посвећено „роману из Неронова доба“; заправо, реч је била само о прегледу Сјенкјевичеве биографије и његовим белетристичким и публицистичким списима између 1888. и 1896. године, где је за *Quo vadis* остављено најмање места – мање од 10 од 50 страна текста.

После разорне и непотребно екстензивне критике *Породице Полањецких* и њеног огавног „капиталистичког“ јунака, А. Нофер спојила је све замерке Матушевског (заобилазећи све његове похвале!) с марксистичком класном теоријом и филозофијом историје – како би се обрушила на *Quo vadis*. Наиме, Сјенкјевич је, по њеном мишљењу, подлегао шарму живота највиших класа паганског Рима, док је његова верзија хришћанског света остала сасвим неубудљива. Али далеко најозбиљнија је друга кардинална грешка: у *Quo vadis*, тврди А. Нофер,

...није довољно узета у обзир друштвена структура Римске империје, не нудећи никакво одговарајуће оправдање за оптужбе против римске аристократије; исто тако, узроци рушења античког света нису имали довољно реалног утемељења. Сјенкјевич није ишао даље од репродуковања уобичајених облика живота древног Рима и тражио је извор његове декаденције искључиво у сфери морала највиших друштвених класа. Ова чињеница довела је у питање реализацију главне интенције романа (Nofer 1959: 274).

И поред опчињености шаренилом и луксузом живота патриција, читалац ипак „тражи доказе страховите покварености и моралног пропадања Римљана [...] и не налази их“. „Гозбе, вино, лепе робиње – и то је све? Зар је

то заиста могло да одлучи о судбини Римске империје?“ (Nofer 1959: 274). Читаоца је аутор потпуно убедио

...да је Нерон био не само страствени кочијаш, лош песник и комичар, већ и опскурни тиранин, способан да оствари најлуђе идеје болесне маште. Али да ли је он навукао несрећу на вечни град [...]? Хајде да престанемо с пребацивањем одговорности за историју света на појединце! (Nofer 1959: 275).

Једино што је А. Нофер релативно позитивно оценила у роману био је Петронијев лик, на сличан начин на који је то пре ње учинио Матушевски.

Тако је дакле, у послератној марксистичкој Пољској *Quo vadis*, с још неким Сјенкјевичевим романима, доспео на листу непожељног штива, а наука о књижевности настојала је да тој чињенице да разложно објашњење.

(с)

После много година чекања на штампу, године 1970. појавила се књига *Сиваралашиво Хенрика Сјенкјевича* (*Twórczość Henryka Sienkiewicza*) Јулијана Кшижановског (Julian Krzyżanowski, 1892–1976), реномираног предратног универзитетског професора, интелектуалца од интегритета и великог познаваоца Сјенкјевичевог опуса. После рата, раних 50-их година, Кшижановски је објавио прво и једино критичко издање Сјенкјевичевих целокупних дела (у шездесет томова), укључујући и писма; саставио је календар његовог живота и рада и написао низ предговора популарним издањима његових романа. Појављивање књиге Кшижановског о Сјенкјевичу, имајући на уму његов ауторитет експер-

та, коначно је унело потребну равнотежу у послератну евалуацију Сјенкјевичевог наслеђа. Кшижановски је био припадник старе позитивистичке школе у погледу научног приступа књижевности и није се бојао да то и покаже.

Поглавље о *Quo vadis* у његовој књизи било је и за много наредних година остало „последња реч“ у интерпретацији романа, не губећи своју релевантност у по-нечему ни данас. Овде ћемо скренути пажњу на његова важнија запажања и нове теме које је отворио.

(а) Често се, од првих критичких одзива, спомињала чврста веза *Quo vadis* са претходним „савременим“ романом *Без дојме*, односно скептицизам њихових јунака – Петронија и Леона Плошовског. Кшижановски је ову идеју артикулисао истичући *декаденцију* као суштинску везу између два књижевна лика.

Сјенкјевич, „заљубљеник у *Иридиона* [Красињског] и познавалац *Антихристиа* [Ернеста Ренана], живо се занимао за есхатолошке појаве, веровања која проричу крај света и јављају се у историји поткрај векова и миленијума; познавао их је из посматрања књижевних односа свога времена“ (Krzyżanowski 1970: 171). Управо је он први у пољској књижевности испитивао “fin-de-sièclisme”, синдром краја века, и први описао начин мишљења и понашања, аксиолошку пирамиду и животне дилеме – стварајући Леона Плошовског, централни лик романа *Без дојме*. Плошовски је био непогрешиви дијагностичар како себе самога из интроспекције, тако и друштва – из опсервације. Петроније из *Quo vadis* био је „арбитар“ и у овој сфери. Обојица су била интели-

гентни, одлично образовани људи, обојица имала рафиниран естетски укус и, напослетку, обојица извршила самоубиство. Па ипак, Плошовски и Петроније нису били књижевни близанци. Да се подсетимо основног. Плошовски је имао превише „хамлетовских сумњи“ што га је довело до немогућности да делује, да чини изборе и доноси одлуке; патио је од својеврсне интелектуалне болести воље коју је сам дијагностиковао као „l'improductivité slave“, а што је све заједно његово самоубиство учинило неизбежним резултатом свих његових пропуштених шанси. Петроније је пак увек спреман да дела и свим његовим поступцима претходе свесне одлуке; он је био естета по природи и образовању, епикурејац по избору, али истовремено и човек снажне воље; његово самоубиство је, према томе, резултат рационално утемељене одлуке. Претпостављајући да су пољски читаоци и проучаваоци Сјенкјевича били свесни ове дистинкције, Кшижановски је понудио и крунски аргумент: уместо што се Петроније, погрешно, интерпретира као Сјенкјевичев „аутопортрет“, овај јунак, привидно аутономни дијагностичар симптома римске декаденције, треба да се посматра као *засиуи-ник ауџорске ѿозиције* у роману. Оваква стратегија ослободила је аутора-моралисту потребе да изражава гнев и осуду понашања императора-монструма и његовог окружења: Петроније је све то чинио уместо њега (уп. Krzyżanowski 1970: 171–172; 179). Петронијева смрт поткрај романа – а не Неронова у епилогу – била је прави симбол надолазећег краја паганског Рима. Ова изврсно описана „лепа“ смрт, производ јунакове „естетске савести“, подстакла је научника да развије и

утемељи идеју о дефиницији романа *Quo vadis* као романа о античкој уметности. Друга смрт, Неронова, била је бизарна и одвратна, као скројена према „лакрдјашу“ који је „проституисао“ ту уметност (уп. Krzyżanowski 1970: 183–184).

(β) *Quo vadis* је „историјски“ роман, али на начин битно другачији него Трилогија. Одређени догађаји политичке историје (као Корбулонова кампања против Парћана и претходни ратови у Германији – на почетку романа, затим побуна галских легија под Виндексом, Галбино придруживање побуне у Хиспанији, Пизонова завера која се завршила сечом најистакнутијих римских глава и коначна војничка побуна која је свргла Нерона – на крају) спомињу се само овлаш, у пролазу, као нека врста књижевне орнаментике. Аутор Трилогије не би се устезао да их искористи на много начина, али аутор *Quo vadis* усредсредео се, строго говорећи, само на два историјска догађаја: велики пожар Рима и прогон хришћана. То је, према Кшижановском, омогућило Сјенкјевичу да се концентрише на две врсте „чудеса“.

Прво „чудо“ је конверзија у хришћанску веру илустрована ситуацијама двају потпуно другачијих јунака – Хилона и Виниција. Хилоново покрштавање имало је психолошку и моралну мотивацију и заправо није нимало „чудесно“. Хилон се нашао у ћорсокаку, емотивно и физички, те је његово откривање вере била типична конверзија несрећника – појава знана из хагиографске традиције (уп. Krzyżanowski 1970: 185–186). Виницијева конверзија је, међутим, била дуга и постепена; она је служила као повод за дубинско поређење

двају супротстављених погледа на свет – паганског и хришћанског. У овом је случају Сјенкјевич такође настојао да избегне „чудо“. Сцене апостолске проповеди, молитава у катакомбама, апокалиптичких визија и хришћанске верске екстазе имале су своју сврху и изван обичног описа атрибута тог новог света који долази: њихова главна намена била је да их *види* Виниције који је током своје дуге мучне љубави прошао кроз велике унутрашње промене и полако, корак по корак, приближавао се правој вери (уп. Krzyżanowski 1970: 186–189).

Друго „чудо“, истиче Кшижановски, било је ширење хришћанства упркос бруталној репресији. С тим у вези научник је покушао да се супротстави увреженом ставу (који потиче од Матушевског) да је римски свет у *Quo vadis* разнобојан и жив, док је хришћански остао сив и плитак:

Радња романа *Quo vadis* одвија се у Риму године 64, када цезар резидира на Палатину, у комплексу величанствених палата, док његов противник, апостол Петар, протопласт каснијих владалаца Ватикана, живи као подстанар у кућерцима Трастевера. Однос тих двеју вредности бројчано би се могао изразити као 1000:1, сликовито пак поређењем моћног дрвета с маленом шибљиком која ће једном, кад се дрво осуши, заузети његово место, а чија ће легенда раста засенити историју претходника. Пажљиви читалац Сјенкјевичевог романа приметиће с колико је уметничког такта његов творац заобилазио ту тешкоћу иманентну самој његовој теми. Како је настојао да пронађе умесно полазиште, не пратећи папске хагиографе, већ световне историчаре попут Ренана. И управо је зато слика хришћанства у Риму морала испасти сиво и бледо, утолико пре што оно није имало, нити могло имати свога Тацита, док га је слика паганског света имала, те је и засијала величанственим сјајем... (Krzyżanowski 1970: 189–190).

Требало је имати поприличну храброст, па у Пољској 70-их година XX века објавити једну у основи апологетску оцену Сјенкјевичевог романа. И Кшижановски је – упркос томе што аутора није могао у потпуности да оправда – постигао нешто веома важно: од тада ниједан озбиљан пољски књижевни историчар није више пребацивао Сјенкјевичу било какву слабост у вези с представљањем хришћанског света у роману *Quo vadis*.

(d)

Тадеуш Жапски (рођ. 1936), професор Вроцлавског универзитета у пензији, који се сматра једним од водећих савремених пољских стручњака за Сјенкјевичево стваралаштво, објавио је 1998. године популарну монографију једноставног наслова: *Сјенкјевич (Sienkiewicz)*. Имајући у виду да Сјенкјевичево дело већ деценијама не спада међу омиљене теме пољске науке о књижевности, писање овакве књиге било је прави изазов. Изгледало је да је о Сјенкјевичу све већ речено и написано, да су сви извори, објављени пре више деценија, свима приступачни и општепознати, укључујући и чињенице из пишчевог животописа. И поред тога, међутим, Жапски је успео да уклопи све раније објављене релевантне информације и изворе – понекад исправљајући недоследности својих претходника – и допуни их резултатима властитих истраживања. У случају *Quo vadis* дао је сажету, али чињенички не-обично богату интерпретацију (вид. Żabski 1999: 224–252). Најзанимљивији и најиновативнији део ове интерпретације јесте рефлексивна о жанровској дефиницији и ти-

полошким специфичностима *Quo vadis*, које је изводио како из карактерологије, тако и из динамике развоја фабуне.

Позивајући се на властита запажања о Трилогији – о ликовима типизираним у складу с фабуларном структуром античког грчког романа – Жапски је пажњу усредредио на водећи женски лик, Лигију, без икаквих замерки на његову једноставност, схематизованост или „сивило“. Приметио је да је Лигија, на опробан Сјенкјевичев начин, такође оборена с ногу љубављу на први поглед према Виницију, али да су њена осећања представљена крајње деликатно. Главна препрека у љубави између Лигије и Виниција није био ни Виницијев ривал, нити противљење родитеља као у Трилогији: препрека је био, и то веома дуго, Лигијин страх од своје властите грешне љубави према паганину и несигурност у његову моралну промену (уп. *Žabski* 1999: 240–241). Ови разлози изазвали су одвојеност љубавника у двема приликама; трећи пут умешале су се околности вишег реда – „историја“. То што је Лигија с намером побегла од свог вољеног чини, како то истиче Жапски, да се „у том драматичном моменту Лигијина историја уклапа у схему хагиографске легенде, добро познату из житија мученица: Агнесе, Агате, Варваре, Кристине, Луције, Ирене, Маргарите [Антиохијске], Катарине [Александријске] и других“ (*Žabski* 1999: 241). Према тој схеми, млада девојка која потиче из богате племените породице, обдарена изузетном лепотом, приморавана је на брак с паганином одговарајућег друштвеног статуса (од стране оца, мајке или чак лично кандидата за мужа); одбијајући брачну понуду, она признаје да је чланица

PIOTR STACHIEWICZ



LYGIA

„GŪO VADIS”

Steinbach & Söhne A. G.

Сл. 6: Пјотр Стахјевич, *Лиџија*,
према: *Album jubileuszowe Henryka Sienkiewicza* (Warszawa: Gebethner i
Wolff, Kraków: Gebethner i S-ka, 1898), 91.
(извор: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <<http://polona.pl>>)

Цркве и обзнањује да њено девичанство припада Богу; упркос бројним искушењима и патњама (психолошким, али на крају увек и физичким), којим је изложена не би ли се одрекла своје вере и завета, она упорно одбија и суочава се с мученичком смрћу. Наравно, Лигијина животна прича уклапа се у ову схему само делимично.

Кад је Лигија нестала, Виниције је „изгубио својства романтичног љубавника, постао немужеван и неактиван“ (Žabski 1999: 242). Ово открива померање у жанровској дефиницији романа *Quo vadis* и утиче на његове типолошке атрибуте: дакако привремено, он из конвенције авантуристичког прелази у опробану конвенцију мартиролошког романа. Виницијева непредвиђена промена успорава радњу; ланац импресивних динамичних сцена прекида се и на његово место долази дуга, монотона религиозна рефлексивна и спор, постепени процес катехизације. Ово Виниција – уместо борбеног љубавника – чини паганским патрицијем који прима веру, што је типично за мартиролошки роман. Његово крштење коинцидира с пожаром Рима који служи као нови замајац радње; као последица, после низа његових узалудних покушаја да спасе Лигију, обоје су спремни за мучеништво (уп. Žabski 1999: 242–243).

Лигија је чекала смрт „као што невеста чека свадбени час“. Виниције је пак очекивао чудо које му је прорекао Петар. Веровао је у спас чак и онда кад је угледао обнажену Лигију на леђима тура – у најпознатијој сцени романа. И доиста, збило се чудо, додуше сасвим другачије него у хагиографији (где је, на пример, нагост св. Агнесе прикривена зрацима с неба). Било је то чудо с национално-идеолошком артикулацијом: Лигијац Урсо победио је германског тура. У равни романескне фабуле девојку је морао да спасе Виниције, али да ли је он био уопште више способан за било шта?

Лигија, коју је спасао Урсо, постала је „несуђена светица“... (Žabski 1999: 243–244).

Свака хагиографија завршава се смрћу, али Сјенкјевичева солуција изневерила је очекивање читаоца свикнутог на схему мартиролошког романа: он је сачувао своју јунакињу и спојио је с њеним вољеним, хришћанским неофитом. Региструјући ово, Жапски је цитирао Сјенкјевичево писмо из априла 1895. К. Моравском – као објашњење: „Лигију ћу приказати на роговима бика, али ћу спојити обоје преобраћеника, јер потребно је да бар у књижевности буде више милосрђа и среће, него што их има у стварности“ (Žabski 1999: 244). Ово је Жапског навело на закључак да је у раним фазама стварања *Quo vadis* идеја „романа с компензационом функцијом и хепиендом без остатка завладала расплетом радње“ (Žabski 1999: 244–245).

На тај начин, имајући у виду претходна запажања и типолошке дефиниције, *Quo vadis* – који је, дакле, авантуристички (роман „плашта и шпаде“), љубавни, археолошки роман, роман тајни, роман о античкој уметности – у интерпретацији Жапског садржи још једно значајно жанровско обележје: слој мартиролошког романа (или романсиране хагиографије), што је заузврат захтевало карактеролошка „подешавања“, односно – схематизовање јунака.

(e)

Надовезујући се на претходно излагање, приметимо да је *Quo vadis* – иако сасвим у складу са Сјенкјевичевим концептом историјског романа – био битно различит у односу на Трилогију. Исто би се могло рећи и за друге историјске романе који су уследили после *Quo vadis* – они су откривали више сличности с Трилогијом неголи с „романом из Неронова доба“. *Quo vadis*, дакле, заузима изоловано место у Сјенкјевичевом литерарном наслеђу. Да ли је онда то његов „opus magnum“?

(a) У покушају да одговоримо на то питање, најпре ћемо се задржати на неким општим разликама између *Quo vadis* и Трилогије, враћајући се питањима карактерологије.

Лигија је веома слична свим главним јунакињама Трилогије: Хелени Курцевичувни (*Оїњем и мачем*), Александри Билевичувни (*Поїшої*) и Барбари Володијовској (*Пан Володијовски*). Међутим, пошто у *Quo vadis* нема љубоморног ривала који прети да ће претети јунакињину наклоност од главног мушког лика, ништа не прети Лигијином девичанству – осим будућег вољеног лично. За разлику од свих осталих јунакиња, Лигија није отета због љубави: Виниције је покушао, али није успео. Својим отпором (потенцијалном) отмичару, она је најближа Барбари (Басји) Володијовској. У свему осталоме она је, као и друге јунакиње – чедна, кротка, скромна и стидљива у својој љубави, одана и верна.

Виниције је уопште узев потпуно другачији у односу на главне јунаке Трилогије – Јана Скшетуског (*Оїњем и мачем*), Анджеја Кмићица (*Поїшої*) и Михала

Володијовског. Једини изузетак је дубока морална промена под утицајем љубави, што подсећа на Кмићицову сродну трансформацију. За разлику од њих, Виниције (у реалном времену радње романа) не учествује у славним биткама, где би могао показати своју војничку храброст, ратне вештине или спремност на жртву за своје саборце, нити учествује у узбудљивим двобојима (суочавање с Урсом није нешто чиме би се могао поносити!) Укратко, он *није вишез без мане и сйраха*. Очигледно, његове величанствене победе треба тражити другде.

Како би Виницију омогућио да постигне жуђене циљеве, аутор је, као што је већ речено, жртвовао схему авантуристичког романа. Пошто је Сјенкјевич с умишљајем изабрао стратегију развоја „заустављеног“ или „прекинутог“ авантуристичког романа и намерно „осакатио“ свог јунака, за то су морали постојати нарочити разлози.

Док је Трилогија посвећена „ојкрепљењу срдаца“, нудећи галерију бајковитих јунака и примере јуначких дела и славе пољског оружја, *Quo vadis* није приказао практично ништа од римског патриотизма, јер је Империја представљена као антипод позитивној вредности – хришћанству. Формула „ојкрепљења срдаца“ романа *Quo vadis* крије се отуд у хришћанском свету.

Хришћанска заједница из шездесетих година I века, премда прилично бројна, била још увек преслаба за оружани отпор; употреба насиља није била опција, нити ће то бити, понајпре из разлога етичке природе, у бар два наредна столећа. Уосталом, хришћани у *Quo vadis* и нису били тако кројени да своју надљудску хра-

брост приказују на бојном пољу.³⁸ Они су уместо тога имали спремна губилишта – да приме мучеништво као што пристаје Христовим ученицима и следбеницима, јер чврсто су веровали да су благословени прогоњени у име Његово. Дакле, у *Quo vadis* хришћански верник и мученик заузео је место врлог витеза и демонстрирао пример вредан подражавања.

Ипак, најузвишенији пример јунаштва није – као што би се можда очекивало – покорна жртва у славу имена Божјег, па макар и по цену најжешћих патњи. Чин врхунског јунаштва састоји се у дубоком и искреном обраћању у хришћанску веру – у *победи над њајанином у себи*. Дакле, одговор на питање у чему је Виницијево нарочито постигнуће које оправдава ауторово бескрајно стрпљење с овим ликом – требало би да гласи: у чињеници да је кроз екстремни духовни напор пригрлио хришћанство, покоривајући паганина у властитој души.

(β) Хтели ми то да признамо или не, проблем палете боја у представљању двају сукобљених светова у роману *Quo vadis* остаје нерешен. Ми дубоко сумњамо да је аутор, наводно подлежући чарима паганског света, начинио несвестан дисбаланс у његову корист.

Познати Сјенкјевичев путописни есеј „Писмо из Рима“ („List z Rzymu“) – послат 1879. током пишевог првог боравка у вечном граду као репортажа *Газети њолској* – садржи један одломак који је досад упорно измицао пажњи истраживача, чак и оних који су диску-

38 Изузетак је Урсо, који је начинио прави епски подвиг у асени спасавајући Лигију од германског тура...

товали о питању уметности и естетике у *Quo vadis*. Овај одломак, по нашем мишљењу, крије најраније запажене корене тема и проблема којима се *Quo vadis* бавио више од деценију и по касније:

Лепе уметности за нас су заборав живота и бекство од њега, за њих су биле његова гирланда. Средњовековни монах који је на земљу гледао као на долину јада није могао подизати сличне храмове. Његова црква отимала се ка небу стреловитим кулама, као што се отимала и његова душа... Средњи век изгубио је веру у земаљски живот... новији векови губе је у будући... Збиља, дође човеку да упита ради чега ћемо и од чега напослетку живети (Sienkiewicz 1879: 2).

Заменица „ми“ односи се овде на људе последње четврти XIX века, док „они“ означава антички свет. Људи из XIX века били су наследници како антике, тако и средњег века, али нису били кадри да разумеју ниједан од ова два света; монах који је по временској оси био ближи човеку XIX века, парадоксално, стајао је даље од њега него што је то био случај с човеком антике. То је изазвано таласом универзалног свезнања који је донео XIX век, подривајући људима тога времена веру у „будући“ живот. Многи су се у последњој четврти, а нарочито крајем XIX века окренули материјалном свету, вредностима „земаљског“ живота – али не да би свој живот, као људи антике, овенчали гирландама лепога и проживели га у складу с начелима естетског склада и епикурејског уживања, већ да би избегли из несносне „долине јада“, покушавајући тако да побегну од себе самих. То, дакле, ни издалека није исти импулс који је нагонио човека антике да ужива у вредности-ма „земаљског“ живота украшавајући га уметношћу.

У овој неспособности својих савременика да разумеју далеке претке Сјенкјевич је уочио разлог што се човек последње четврти XIX века нужно враћао основним питањима свога живота – „ради чега“ и „од чега“ ће живети. А питања овакве врсте – ту се морамо сагласити с Кшижановским – оптерећују човечанство посебно у раздобљима декаденције.

И управо овај недостатак разумевања за антику био је, чини нам се, разлог што је Сјенкјевич уопште поставио себи задатак да објасни *како су Римљани заправо живели*. У опсег његове римске панораме ушао је стога *начин живота* – његови обичаји и вредности, уметности и уживања, појмови и убеђења – пре неголи структура римског друштва или политички и економски систем Империје. Такође би требало имати на уму да је конфронтација паганства и хришћанства на странацама *Quo vadis* заправо приказивање контраста истога, премда веома диверсификованог друштва. Предмет ове конфронтације био је, како ми то видимо, два различита начина живота, заснована на непомирљивим погледима на свет: *живоћ без наде vs. живоћ с надом*, где би кључна реч *нада* могла садржати ону формулу „окрепљења срцаца“ Сјенкјевичевих савременика.

Неки од критичара који су посматрали *Quo vadis* с католичких позиција – „конзервативни“ у време кад се роман појавио, једнако као и данашњи теолози – видели су аутора овога романа као апологету хришћанске вере, будући да је понудио неколико добрих примера наде: радости која долази из чисте вере, односно духовног блаженства које потиче из убеђења у неизоставан улазак у Царство Божје... Тарновски је, на пример, тврдио

да је Сјенкјевичева намера била да помогне онима који су „посрнули“ у вери – да је поврате: „Велика је поука за свакога у овом роману, али је и велика утеха за неке – за паћенике, за несрећнике“ (Tarnowski 1897: 343).

Али конфронтирање живота и вредности још увек не значи реалну могућност конфронтирања концепата „земаљског“ и „будућег“, пролазног и вечног живота. „Земаљски“ живот антике одиста је податан опису и у роману је насликан најживљим бојама. „Будући“ живот у хришћанству остаје само могућност. Једини начин за посредовање знања о њему јесте ослонац на јеванђељску проповед; заснован на јеванђељима и посланицама апостолским, роман нуди читаоцима управо такав перспект без и најмање назнаке жонглирања „апокрифним“ објашњењима. Сјенкјевич томе приступа с највећим поштовањем – као сакралном (вид. Tarnowski 1897: 275–280; 341–344), те се отуд уздржава од сликања „живахним“ бојама, користећи се стратегијом избегавања коментарисања сакралних питања, као што је то био случај с приповетком „Пођимо за Њим!“.

У презентацији римског начина живота *Quo vadis* не нуди увек развојне хришћанске еквиваленте, и то није случајно. На пример, приврженост пролазном животу имплицира уживање у чулно осетљивој лепоти, што нема еквивалента међу хришћанима. Петронијев начин живота приказан је као право уметничко дело, а посебно пак – његова смрт. Петроније је испланирао мизансцен свога самоубиства до најситнијег детаља, с највећом пажњом једнога *арбиџира елејанције*. Његов кратак говор на опроштајној гозби показује да је чак и ова врста уметности кадра да понуди добар пример:

– Драги моји, веселите се уместо да будете запањени. Старост, слабост тужни су то пријатељи последњих година живота. Али ја ћу вам дати добар пример и добар савет: можете, видите, да их не чекате и да отиднете добровољно пре него што стигну, као што ја одлазим.

– Шта хоћеш да учиниш? – узнемирено упита неколико главова.

– Хоћу да се веселим, пијем вино, слушавам музику, посматрам ове овде божанске облике које видите крај мене, а потом да заспим овенчане главе... (Sienkiewicz 1983: 659).

Петроније је завршио живот заједно с вољеном Еуником, окружен пробраним пријатељима. Кад је пар издахнуо, „званице посматрајући та два бела тела, налик на чудесне скулптуре, схватиле су добро да заједно с њима нестаје оно једино што је преостало њиховоме свету, то јест његова поезија и лепота“ (Sienkiewicz 1983: 662).

А што се тиче хришћанског доживљаја лепоте у *Quo vadis*, тешко је разликовати „вечну“ лепоту од „земаљске“, дакле пролазне, јер она *није* доступна чулима и отуда има оне атрибуте који потпадају под ауторово правило избегавња коментара. Владислав Богуславски (Władysław Bogusławski, 1839–1909), један од „конзервативних“ рецензената романа, суочивши се с овом контроверзом, покушао је да одговори Матушевском:

У питању је, чини ми се, обичан неспоразум кад је реч о ауторовом односу према његовим јунацима [паганима и хришћанима] и грешка у оцени средстава којима их је морао представљати. Симпатије је, наравно, осећао при стварању и за једне и за друге, али симпатије различите природе; уметник, чулима тежећи паганској лепоти и једино од тих утисака репродукујући њену пластику, као психолог душом је био у хришћанском свету и црпао из

њега другачију, нематеријалну лепоту. Тренутке тријумфа светкује песник тамо где остварује својеврсну синтезу двају светова, где љубавници који стоје на њиховом пограничју и јављају се тако рећи у двоструком обасјању, сијају сједињеном лепотом тела и духа; али таквих тренутака не може бити много, „јер готова је велика трагедија озбиљности и тишине грчке“,³⁹ јер с лица љубавника нестало је спокојство (Bogusławski 1897: 118).

Међутим, Сјенкјевич је – с очигледном намером, ипак – створио вишеслојан роман који надраста археологију и историју или апологетику и катихизам. Аутор је имао више него јасну свест да ће његов роман читати једнако верници као и „нови пагани“, те снага *Quo vadis* лежи заправо у томе што он омогућава ангажовану лектуру свима, без обзира на то с којег му становишта прилазе.

Напоследку, дугујемо одговор на питање да ли је *Quo vadis* Сјенкјевичев „opus magnum“. Наш одговор гласи – да, бар кад је реч о историјском роману у ауторовим поетичким концепцијама и да, кад је реч о пројектованом „ојачавајућем“ деловању на његову прву публику. А да ли је ремек-дело? Врло вероватно такође да, премда – да се послужимо оценом Трилогије коју је дала Г. Борковска – „ремек-дело популарне књижевности“, у овом случају, да будемо прецизни, „одлично ’лако штиво“ *свейскої раніа*.

*

Quo vadis није била Сјенкјевичева последња реч у књижевности. Написао је још неколико романа, како о историјским, тако и о савременим темама, као што

39 Цитат из *Бењовског* Јулијуша Словацког.

су *Крсӣаши* (*Krzyżacy*, 1897–1900), *На ѿљу славе* (*Na polu chwały*, 1903–1906), *Вирови* (*Wiry*, 1909–1910), *Кроз ѿуст̄ињу и ѿрашуму* (*W pustyni i w puszczy*, 1910–1912 [1911!])... Али ништа од онога што је имао још да каже – чак ни изврсна епопеја с почетка XV века (*Крсӣаши*) или бриљантан омладински роман (*Кроз ѿуст̄ињу и ѿрашуму*) – није могло бацити сенку на *Quo vadis*, ту монументалну панораму древнога Рима која чак и дванаест деценија од свог првог издања наставља да инспирише читаоце широм света.



Сл. 7: Хенрик Сјемирадски, *Каѿела Quo vadis*, према: *Album jubileuszowe Henryka Sienkiewicza* (Warszawa: Gebethner i Wolff, Kraków: Gebethner i S-ka, 1898), 101. (извор: Cyfrowa Biblioteka Narodowa <<http://polona.pl>>)

ЛИТЕРАТУРА

- Bogusławski, Władysław (1897), „*Quo vadis* Henryka Sienkiewicza”, *Biblioteka Warszawska*, I, 94–133.
- Borkowka, Grażyna (1999), *Pozytywiści i inni* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN).
- Буњак, Петар (2001), „О пољском историјском роману 'златног доба'”, in *Polonica et polono-serbica* (Београд: Народна књига, Филолошки факултет), 65–88.
- Chmielowski, Piotr (1881), *Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (Wilno: [Drukiem J. Blumowicza]).
- (1886), *Zarys literatury polskiej ostatnich lat dwudziestu* (Warszawa: Księgarnia A. W. Gruszeckiego).
- (1901), *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym* (Lwów–Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze, Księgarnia S. Sadowskiego).
- Кęтрзыński, Wojciech (1868), *Die Lygier. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Westslawen und Germanen* (Posen: Verlag von M. Leitgeber).
- Koziołek, Ryszard (2016), „Kod QV”, in *Dobrze się myśli literaturą* (Wrocław: Czarne), 49–64.
- Krzyżanowski, Julian (1954), *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza*, in Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*: wydanie zbiorowe pod red. Juliana Krzyżanowskiego, LVII (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- (1970), *Twórczość Henryka Sienkiewicza* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- Matuszewski, Ignacy (1898), „Powieść historyczna ('Quo vadis')”, in *Swoi i obcy (Pokrewieństwa i różnice): Zarysy literacko-estetyczne* (Warszawa: Gebethner i Wolf), 160–190.
- Миłosз, Чеслэw (1983), *The History of Polish Literature* (Berkeley—Los Angeles—London: University of California Press).
- Nofer, Alina (1959), *Henryk Sienkiewicz* (Warszawa: Wiedza Powszechna), 270–279.
- Potocki, Antoni (1911), *Polska literatura współczesna, I. Kult zbiorowości 1860–1890* (Warszawa–Kraków: Gebethner i Wolff).
- Siemiradzki, Henryk (1899), „List H. Siemiradzkiego”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 2 (798), 22.

- Sienkiewicz, Henryk (1879), „List z Rzymu”, *Gazeta Polska*, 234, 1–2.
- (1880), „Taniec wśród mieczów”, *Gazeta Polska*, 113, 2–3.
- (1895), „Sienkiewicz o Bismarck’u”, *Kurier Warszawski*, 96, 2; интегрални текст без интервенција руске цензуре – <<http://www.sienkiewicz.ovh.org/16/234.html>>, 12.7.2015.
- (1901), in „List Sienkiewicza”, *Czas* (Kraków), 108 (2: wyd. wieczorne), 3.
- (1951), „O powieści historycznej”, in *Dzieła*: wydanie zbiorowe pod red. Juliana Krzyżanowskiego, XLV. *Szkice literackie*, I (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- (1977a), *Listy*, I/1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- (1977b), *Listy*, I/2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- (1983), *Quo vadis* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy).
- Sinko, Tadeusz (1966), [„*Quo vadis*”], in Janina Kulczycka-Saloni (ed.), *Henryk Sienkiewicz* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych), 286–290.
- Тацит (1970), *Анали*, прев. Љиљана Црепајац (Београд: СКЗ).
- (б.г.), *Германија*, прев. Веселин Чајкановић <<http://www.rastko.rs/civ2/rim/tacit-germanija.html>>, 8.2.2015.
- Tarnowski, Stanisław (1897), *Studia do historii literatury polskiej: wiek XIX*, V. *Henryk Sienkiewicz* (Kraków: Spółka Wydawnicza Polska: nakł. autora), 268–354.
- (1977), „Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem»”, in *O literaturze polskiej XIX wieku: wybór i opracowanie Henryk Markiewicz* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe), 714–774.
- Vilhar, Albin (1987), *Latinski citati* (Novi Sad: Matica srpska).
- Zieliński, Tadeusz (1923), „Idea Polski w dziełach Sienkiewicza”, in *Z ojczyznej niwy: studia i szkice* (Zamość–Warszawa: Zygmunt Pomański i S-ka), 103–150.
- Żabski, Tadeusz (1999), *Sienkiewicz* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie).

ОДАБРАНА БИБЛИОГРАФИЈА

- Bielat, Andrzej (2011), *Ocalić Europę: Henryk Sienkiewicz – apologeta chrześcijaństwa i obrońca cywilizacji łacińskiej* (Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne).
- Eustachiewicz, Lesław (1983), „*Quo vadis*” *Henryka Sienkiewicza* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne).

- Gloger, Maciej (2010), *Sienkiewicz nowoczesny* (Bydgoszcz: Wydawn. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego).
- Stawar, Andrzej (1960), *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)
- Sztachelska, Jolanta (2003), *Czar i zakęcie Sienkiewicza: studia i szkice* (Białystok: Wydaw. Uniwersytetu w Białymstoku).
- Świętosławska, Teresa (1997), „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza: od legendy do arcydzieła* (Łódź: Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego).

ДОДАТАК

Слике
Хенрика Сјемирадског

Репродукција 1:
Плес међу мачевима, 1881.
(Државна Трегјаковска галерија, Москва, Русија)





Репродукција 2:

Римска орија у доба царева, 1872.

(Државни Руски музеј, Санкт Петербург, Русија)





Репродукција 3:
Неронове бакље, 1876.
(Народни музеј, Краков, Пољска)





Репродукција 4:
Хришћанска Дирка, 1897.
(Народни музеј, Варшава, Пољска)





CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије

821.162.1-31
821.162.1-31.09-31 Сјенкјевич Х.
75(438)(084.12)

БУЊАК, Петар, 1960–
Сјенкјевичев „Quo vadis“ / Петар Буњак. – Београд : Сема, 2016
(Београд : Сору сентар „Таš“). – 94 стр., [9] стр. са таблама : илустр. ; 21 cm

Тираж 200. – Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија: стр. 92-94. – Садржи и: Сlike Хенрика Сјемирадског

ISBN 978-86-80460-01-7

а) Сјенкјевич, Хенрик (1846-1916) – „Quo Vadis“
COBISS.SR-ID 229028364

