

Huragan Józefa Lejtesa – w poszukiwaniu strategii filmowej opowieści z historią w tle

Twórczość filmową Józefa Lejtesa – reżysera uznawanego za najzdolniejszego, najbardziej oryginalnego reprezentanta głównego nurtu międzywojennej kinematografii w Polsce, inicjuje niemy obraz zatytułowany *Huragan*. Klasyfikowany jest on przez badaczy w grupie filmów patriotycznych jako najbardziej udana produkcja podejmująca problematykę historyczną¹. Debiut reżyserski Lejtesa postrzegany jest więc w kontekście tendencji zaznaczającej się w rodzimym kinie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, która nadawała części filmów charakter propagandowy². *Huragan* jest również interpretowany zgodnie z założeniami łączenia ze sobą odległych wydarzeń z epoki zaborów – powstania styczniowego oraz działalności Legionów Polskich, z uwzględnieniem szczególnej roli w nich Józefa Piłsudskiego, aż po odrodzenie się Rzeczypospolitej w 1918 roku³. Alina Madej przypomina:

W latach poprzedzających wybuch I wojny światowej legenda powstania styczniowego została wprężnięta przez frakcję niepodległościową PPS w akcje propagandowe, które miały na celu werbunek młodzieży do paramilitarnych oddziałów tworzonych przez Józefa Piłsudskiego⁴.

¹ Zob. M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 26; W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódź-Wrocław 1966, s. 158; J. Cybusz, *Józef Lejtes*, „Film na Świecie” 1983, nr 293-294, s. 32, 37.

² Zob. W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia...*, s. 126-131; W. Banaszkiwicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, Warszawa 1966, s. 156-161.

³ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 26-27; M. Haltof, *Kino polskie...*, s. 26-27; A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 139. Tezy zawarte w rozdziale wspomnianej książki, zatytułowanym *Transformacja mitu narodowego w melodramat*, Alina Madej zaprezentowała również w artykule *Kartki z historii: Huragan Józefa Lejtesa – propozycja lektury*, „Kino” 1985, nr 9, s. 20-23.

⁴ A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, s. 147.

W międzywojniu zaś, powstanie to wpisywano, jako heroiczny gest odrodzenia społeczeństwa polskiego, w obszar najżywoźniejszej tradycji patriotycznej.

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku przedstawiano jako bezpośrednie następstwo zrywu zbrojnego z 1863, a powstanie Polskiej Organizacji Wojskowej czy Legionów Piłsudskiego – jako naturalne dopełnienie tamtej historii. W legendzie powstania styczniowego osadzał też swój rodowód ówczesny obóz rządzący⁵.

Warto w tym kontekście zaznaczyć, że stosunek twórcy *Huraganu* do osoby Józefa Piłsudskiego oraz jego obozu był złożony i nie opierał się na ślepej afirmacji, bądź założonej postawie propagandysty. Młodzieńczy entuzjazm, z którym Józef Lejtes zgłosił się jako ochotnik podczas wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku, zastąpiło rozczarowanie wywołane osadzeniem wraz z innymi żołnierzami wyznania mojżeszowego w obozie internowania w Jabłonnej⁶. Wyróżniając dwa etapy w postrzeganiu postaci Piłsudskiego – jako wodza, polityka, męża stanu, reżyser podkreślał we wspomnieniach, że raziło go, iż w okresie tzw. „rządów pułkowników” marszałek nie zajął stanowiska wobec prób ograniczania praw mniejszości żydowskiej (kwestia rytualnego uboju, handlu w niedzielę)⁷. Jacek Cybusz opracowujący wspomnienia reżysera, spisane w listach do Barbary Armatys, zaznacza, że

W rzeczywistości Józef Lejtes jeszcze dość długo czuł się „piłsudczykiem”, czy może raczej adherentem Piłsudskiego. Dowodzą tego jego filmy, na czele z debiutanckim *Huraganem*⁸.

Sam Lejtes podkreśla zaś w przywoływanych listach, że nie opcja polityczna, lecz problemy społeczne były dla niego ważnym bodźcem do refleksji i twórczości⁹. Ślady takiej postawy odnajdujemy w *Dziewczętach z Nowolipiek* i *Granicy*.

Rozpatrując zaś kwestię deklaracji politycznych w związku z tematem filmowego debiutu Józefa Lejtesa, należy także uwzględnić oddziaływanie osób z kręgu bliskich współpracowników reżysera. Przebywał on ówczesnie od dłuższego czasu i pracował w stolicy Austrii, tam też poszukiwał środków na produkcję. Po latach Lejtes wspominał, że udało się sfinansować film w Wiedniu „przy pomocy bardzo przedsiębiorczego patrioty polskiego, który był wspaniałym okazem człowieka rozmiłowanego w sztuce

⁵ Tamże, s. 149.

⁶ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa (ze zbiorów i w opracowaniu Jacka Cybusza)*, cz. I, „Tygiel Kultury” 1997, nr 5, s. 58.

⁷ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 83-84.

⁸ Komentarz J. Cybusza, [w:] *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, s. 57.

⁹ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, s. 62.

pięknej¹⁰. Jacek Cybusz podkreśla zaś również, że w produkcji tej partycypowali i Austriacy¹¹. Warto zaznaczyć, że kwestia problematyki debiutanckiego filmu nie jest w listach reżysera przedstawiona jako wyłącznie i ściśle jego autorska koncepcja; zaznaczył on natomiast: „Na mój wybór tematu (mówię o *Huraganie*) wpływ miał ogólny prąd w latach 20-30-tych oraz moje zainteresowanie problemami społecznymi¹². Należy więc przyjąć, że rozwinięty w *Huraganie* wątek insurekcji był w jakiejś mierze podyktowany okolicznościami, które sprzyjały podjęciu tego rodzaju problematyki, w tym zbliżającą się 65 rocznicą powstania. Współautorem scenariusza filmu został zaś Jerzy Braun – poeta, wydający ówczesnie w Krakowie „Gazetę Literacką” – uniwersytecki kolega reżysera, który podobnie jak Józef Lejtes zgłosił się jako ochotnik podczas wojny polsko-bolszewickiej¹³. Cechowała go postawa entuzjastycznie patriotyczna, był działaczem harcerskim, a w jego pisarstwie odzwierciedlała się idea moralno-metafizycznego odrodzenia, wywiedziona z romantycznej tradycji polskiego mesjanizmu¹⁴. Należy też zaznaczyć, że to on właśnie założył Wytwórnnię Filmów Historycznych w Krakowie, która była producentem *Huraganu*¹⁵.

Jacek Cybusz wnioskuje jednoznacznie, że skoro prace nad filmem rozpoczęto w Wiedniu w drugiej połowie 1926 roku, a więc już po zamachu majowym przeprowadzonym w kraju przez marszałka Piłsudskiego i obaleniu rządu Wincentego Witosa, to: „Ze względu na temat (powstanie styczniowe) i antychłopskie akcenty w fabule, wymowa *Huraganu* była polityczna, nie tylko propiłsudczykowska, ale i antywitosowska¹⁶. Filmowy wątek związany z postawą chłopstwa w czasie powstania miał jednak przecież swe wyraźne historyczne źródła, choć należy też wspomnieć, że reżyser starał się go zrównoważyć antynomicznym przykładem postaci heroicznej. Postawa Wincentego Witosa w okresie związanym z koalicją Chjeno-Piasta, a więc po pakcie lanckorońskim, z oczywistych przyczyn nie mogła budzić aprobaty reżysera pochodzenia żydowskiego¹⁷. Stosunek Lejtesa do endecji i głoszonych przez nią anty-

¹⁰ J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 26.

¹¹ Zob. tamże. Autor ten wskazuje, że inaczej opisywał produkcję *Huraganu* Z. Wyszyński, który jednak nie udokumentował swoich ustaleń. Zob. Z. Wyszyński, *Filmowy Kraków*, Kraków 1975, s. 128-129. Por. L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów. Szkice o polskich filmach z lat 1914-1939*, Warszawa 1988, s. 77.

¹² J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 62.

¹³ Zob. L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów...*, s. 76-77.

¹⁴ Zob. J. Wojnowski, *Braun Jerzy*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 60; W. Stradomski, *Życie zwielokrotnione. Niezwykłe dzieje Jerzego Brauna*, Warszawa 2017.

¹⁵ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 26.

¹⁶ Komentarz J. Cybusza, [w:] *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, s. 60.

¹⁷ Zob. W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1914-1945*, Warszawa 2003, s. 149-156.

semickich haseł był negatywny. Trudno natomiast odnaleźć w jego niemym filmowym obrazie, którego akcja osadzona jest w czasie powstania styczniowego, ślady sugerowanych przez Jacka Cybusza aluzji politycznych do sytuacji w kraju, a więc wydarzeń z lat 1926-1928¹⁸.

Realizacja *Huraganu* została przeniesiona pod koniec 1927 roku z Wiednia do Warszawy, gdzie uzupełniono materiał i po zmontowaniu zakończono ją na przełomie 1927 i 1928 roku¹⁹. Premiera w kinie Colloseum, organizowana bezpośrednio przez Józefa Lejtesa, który miał trudności w znalezieniu dystrybutora w Polsce, odbyła się zaś 16 marca 1928 roku, a więc dopiero dwa miesiące po uroczystych obchodach 65 rocznicy wybuchu powstania styczniowego²⁰. Trudno dopatrzeć się bezpośredniego i nachalnie propagandowego współgrania reżysera, w kontekście realizacji *Huraganu*, z obozem piłsudczykowskim. Powstanie tego filmu było raczej efektem sprzężenia różnych okoliczności i mieściło się, jako nawiązanie do idei i dążeń patriotycznych, w ramach formuły, bliskiego także reżyserowi, kultywowania tradycji legionowego czynu²¹.

Zapoczątkowane w filmowym debiucie dążenie do celu, który można określić więc raczej jako próby ukazania historii na ekranie, Józef Lejtes podejmował jeszcze wielokrotnie w swej międzywojennej karierze (między innymi podczas realizacji takich obrazów, jak: *Kościuszko pod Racławicami*, *Barbara Radziwiłłówna*, *Młody las* czy *Róża*). Owo reżyserskie zamierzenie było wszakże za każdym razem uwarunkowane kilkoma czynnikami, z których część wpłynęła także na wybór metody realizacji *Huraganu*. Niektóre ze wspomnianych elementów miały charakter zewnętrzny – była to cenzura obowiązująca w kinie międzywojnia, jak również wymogi stawiane ówczesnym produkcjom przez tzw. instytucję kinematograficzną (szeroko o obu tych zagadnieniach pisała Alina Madej)²². Sam reżyser we wspomnieniach przywoływał oba te konteksty, jako częstokroć decydujące o ostatecznym kształcie realizowanych w międzywojniu obrazów filmowych (wskazując na fakt wycinania przez cenzurę fragmentów filmów, traktowanych przez władze jako kontrowersyjne politycznie, jak i na producenckie naciski związane z wymogami komercyjnymi lub ideowymi)²³. Należy jednak podkreślić, że szczególnie istotną rolę w przypadku pracy nad *Huraganem*

¹⁸ Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes...*, s. 27-29.

¹⁹ Zob. tamże, s. 38.

²⁰ Zob. tamże.

²¹ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, s. 11, 83.

²² Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*

²³ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, s. 61; tenże, *Wspomnienia Józefa Lejtesa (ze zbiorów i w opracowaniu Jacka Cybusza)*, cz. II, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3, s. 56-57, 59.

pełniły też czynniki, które można określić jako wewnętrzne, gdyż związane są z samą osobowością twórcy, a więc przywoływane już jego zainteresowanie problematyką społeczną (korespondujące pośrednio także ze zmianami zachodzącymi w obszarze społeczno-politycznej rzeczywistości II Rzeczypospolitej), wola dociekania psychologicznych motywacji postaci, ekspresji na ekranie ich uczuć i emocji, a przede wszystkim kwestie estetyki oraz form narracyjnych, jako zagadnienia dominujące w pojmowaniu przez reżysera pracy nad dziełem filmowym. Podejmując debiutancki projekt filmu, opartego na motywach historyczno-patriotycznych, Józef Lejtes poszukiwał więc metody, która pozwoliłaby na zachowanie realizatorskiej suwerenności w ramach określonych przez wzajemne oddziaływanie wyszczególnionych czynników.

Strategia zastosowana w *Huraganie* polegała na próbie przefiltrowania filmowej wizji historii przez elementy problematyki społecznej, psychologii postaci, narracji przygodowej oraz sentymentalnej, odwołującej się do wyobraźni ikonograficznej i topiki narodowo-patriotycznej powiązanej z powstaniem styczniowym (poprzez cykle rysunków Artura Grottgera *Polonia* i *Litwania*)²⁴, jak również osadzonej w konwencjach romansowych. Amalgamat powyższych elementów, kształtujących konstrukcję niemej filmowej opowieści, sprawił, że *Huragan* cieszył się ogromnym powodzeniem wśród polskiej publiczności, jak również prowokował do formułowania mieszanych opinii przez ówczesnych recenzentów, którzy krytykowali między innymi brak zwięzłości, konwencjonalność niektórych scen i zbanalizowanie głównego bohatera, a zarazem chwalili też plastykę obrazów, oryginalność metaforyki obrazowej i formalnej kompozycyjnej struktury, udane inscenizacyjne rozwiązania kameralnych scen, a przede wszystkim ogólny techniczny, realizatorski poziom filmu²⁵. Marek Haltof i Alina Madej podkreślają, że w filmie *Huragan* historia miłości powstańca – Tadeusza Ordy i pięknej szlachcianki, patriotki – Heleny Zawiszanki przedstawiona została „na tle powstania styczniowego”²⁶, co akcentuje pierwszoplanowość melodramatycznych struktur wobec elementów fabuły nawiązujących do historycznych wydarzeń z 1863 roku. Trudno temu zaprzeczyć, warto jednak zauważyć, że reżyser podjął zarazem ciekawą próbę wyeksponowania w odniesieniu do epizodów oraz motywów powiązanych z genezą, przebiegiem oraz skutkami powstania styczniowego, jego wybranych społecznych kontekstów, jak również psychologicznych motywacji

²⁴ Alina Madej podkreślała, w kontekście owych nawiązań, że „Lejtes posłużył się całkowicie gotową wizją plastyczną powstania, której nadał sens współgrający z ówczesnym sposobem popularyzowania tego fragmentu historii, wpisanym jednocześnie w szerszy kontekst ideologiczny epoki”. A. Madej, *Kartki z historii...*, s. 22.

²⁵ Film wyświetlany był również w Holandii, Belgii, Rumunii, Grecji, USA i Francji. Zob. L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów...*, s. 79.

²⁶ M. Haltof, *Kino polskie...*, s. 27. Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, s. 143.

oraz uczuć jego uczestników. Należy jednak zarazem podkreślić, że elementy dyskursu patriotyczno-historycznego zostały przez reżysera wkomponowane w struktury narracji przygodowej, nadające akcji dużą dynamikę. Alina Madej zwracała uwagę w tym kontekście na zastosowany przez Lejtęsa montaż równoległy, który zdecydowanie wzmacniał dramaturgię scen²⁷. Interesująca wydaje się zatem próba prześledzenia wzajemnych relacji wspomnianych płaszczyzn problemowo-kontekstowych (społecznych i psychologicznych) powiązanych z tematyką patriotyczno-historyczną, jak również poziomów narracyjnych i schematów fabularnych (melodramatycznych oraz przygodowych).

Pierwsza rozbudowana część filmu *Huragan* posłużyła ekspresji motywacji postaci głównego bohatera, a zarazem zobrazowaniu istotnych czynników, które wpłynęły na wybuch powstania. Kluczowym wśród nich jest terror stosowany w Królestwie Polskim przez Rosjan. Ilustrują to sceny ulicznej manifestacji i jej dramatycznego przebiegu w związku z użyciem przez carskie wojsko broni przeciwko bezbronnym demonstrantom (sekwencja ta nawiązuje do masakry 8 IV 1861 roku na Placu Zamkowym w Warszawie oraz pacyfikacji i aresztowań w kościołach stolicy 15 X 1861 roku)²⁸; epizod nocnej napaści i gwałtu dokonanego przez carskich żołnierzy na bezbronnej kobiecie; sekwencja symultanicznie ukazanej narady margrabiego Aleksandra Wielopolskiego z Radą Stanu, która odbywa się podczas wspomnianej manifestacji i kumuluje decyzją o brutalnym użyciu siły wobec protestujących oraz pacyfikacji buntu młodych patriotów poprzez przymusowe wcielenia do carskiego wojska (a więc tzw. brankę, która objęła w ramach imiennych list 12 tysięcy osób podejrzanych o przynależność do organizacji patriotycznych), aresztowania i zesłania²⁹.

Wzmagający się terror stosowany przez rosyjskie władze i przejmująca świadomość martyrologii rodaków rodzą opór w młodych Polakach, prowokują do buntu, którego wyrazem jest spisek zawiązany w celu wywołania zbrojnego powstania przeciwko zaborcy³⁰. Reżyser podkreślał więc nie lęk i niepokój, który wywołują prześladowania i doświadczanie przemocy, lecz wolę czynnego przeciwstawienia się sile wroga.

²⁷ Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*

²⁸ Dokładna liczba ofiar masakry 8 IV 1861 roku jest nieznana i była utrzymywana przez władze rosyjskie w tajemnicy, aby nie wywoływać paniki. Niekiedy podaje się liczbę 200 ofiar śmiertelnych i kilku tysięcy rannych. Po serii krwawo tłumionych manifestacji ulicznych w roku 1861 Kościół katolicki ogłosił żałobę narodową. Zob. S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, Warszawa 1983, s. 93-95, 140-147.

²⁹ Zob. tamże; M. Pawliszczew, *Tygodnie polskiego buntu*, t. 1, przekł. i oprac. nauk. Apoloniusz Zawilski, Warszawa 2003, s. 21; Z. Stankiewicz, *Dzieje wielkości i upadku Aleksandra Wielopolskiego*, Warszawa 1967, s. 222.

³⁰ Wątek ten stanowi nawiązanie wprost do rozwoju w latach 1861-1862, kierowanej przez Komitet Centralny Narodowy, sieci konspiracyjnej Organizacji Narodowej Czerwonych, która poprzedzona była działalnością innych organizacji spiskowych powstających już od 1856 roku. Zob. F. Ramotowska, *Tajemne państwo polskie w powstaniu styczniowym 1863-1864. Struktura organizacyjna*, Warszawa 1999-2000, s. 15-16.

Wyraźny pierwiastek buntu, jako reakcji motywowanej psychologicznie, zobrazowany został już w otwierającej film sekwencji tajnego zebrania organizacji Czerwonych i ich sprzysiężenia, któremu przewodniczy Orwid. Świadomy historycznie międzywojenny widz zdawał sobie sprawę z różnicy postaw ugodowych Białych i organizujących zbrojny niepodległościowy zryw członków konspiracyjnej siatki Czerwonych³¹. Józef Lejtes akcentował więc opór i gotowość przystąpienia do nierównej, straceńczej walki z przeważającymi siłami wroga nie jako brak rozważy, lecz jako wyraz determinacji, wobec doświadczanego terroru i brutalnych działań zaborcy, prowadzących do biologicznej zagłady znacznej części narodu. W latach 1832-1862 do wojska rosyjskiego wcielono około 200 tysięcy Polaków (nie licząc Polaków z Litwy i Ziemi Zabranych), z czego po 25 latach służby w armii rosyjskiej, wróciło w rodzinne strony tylko 23 tysiące (wielu z nich chorych i okaleczonych), pozostali, a więc 177 tysięcy zginęło za obcą sprawę w różnych rejonach rosyjskiego imperium³². Wspomniana motywacja zastosowana w *Huraganie* pozwalała więc również na uwypuklenie paraleli postaw powstańców styczniowych i legionistów Piłsudskiego, jako rekrutujących się spośród Polaków wcielonych do zaborczych armii i zmuszonych do bratobójczej walki w czasie I Wojny Światowej.

Pierwsza część fabuły *Huraganu* posłużyła podkreśleniu elementów psychologicznej motywacji działań bohaterów oraz próbom oddania na ekranie ich stanów emocjonalnych. Wiąże się to szczególnie ze stworzeniem przez Aleksandra Zelwerowicza złożonej kreacji hrabiego Wielopolskiego, która opiera się zarówno na odwołaniu do takich kategorii, jak pycha i egotyczne poczucie wagi swej misji jako polityka, któremu powierzono przewodniczenie Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, jak i na odczuciu rozdarcia oraz przerażenia, w obliczu ofiar bezbronnych pomordowanych (na skutek jego decyzji o użyciu siły przeciwko cywilom)³³. Wielopolski ukazany został jako postać niejednoznaczna – zapewnia on, że pragnie uniknąć rozlewu krwi, stosowania brutalnych metod wobec rodaków, złamany duchowo zwraca się też w scenie modlitewnego błagania do Boga z prośbą o dobre rozwiązanie dramatycznego konfliktu, jednakże to właśnie jego decyzje prowadzą ostatecznie do nasilenia represji i w konsekwencji do wybuchu powstania. Owe tra-

³¹ Alina Madej rozwija w swej książce wątek międzywojennego kształcenia historycznego ufundowanego na mitotwórczej idei odwołań do powstania styczniowego. Zob. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, s. 137-139, 148-149.

³² Zob. <http://dziennik.com/wiadomosci/polska/powstanie-styczniowe-1963-1864-bilans-strat-ludzkich/> [dostęp: 27.05.2019].

³³ Choć niektórzy recenzenci zarzucali kreacji stworzonej przez Aleksandra Zelwerowicza „przeszarżowanie postaci Wielopolskiego” (zob. L. Armatys, W. Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów...*, s. 79).

giczne sprzeczności, uwypuklone przez Zelwerowicza, czyniły z Wielopolskiego, który przede wszystkim ze względu na decyzję o brance jest w świadomości historycznej Polaków oceniany negatywnie – żywą, fascynującą i wielowymiarową osobowość³⁴.

Silne emocje wpisano także w kreację młodego spiskowca Tadeusza Orwida. Jego psychiką i działaniami rządzi entuzjazm, żarliwość, brawura, zdolność do heroizmu, ofiary i miłości. Wszystkie te cechy łączą się w konstrukcji tego bohatera z jego nieustępliwością objawiającą się podczas dramatycznej w skutkach rozmowy z margrabią Wielopolskim; w licznych sytuacjach starć z wrogimi wojskami; w ryzykownej, prowokującej reakcji na zachowanie pijanego Ignatowa w karczmie; jak również w obliczu tchórzliwej postawy członka konspiracji, którego Orwid szantażuje użyciem broni, a nawet wobec Heleny, która usiłuje powstrzymać ukochanego przed udziałem w walkach, pragnąc jego ocalenia. Postać Tadeusza – odtwarzana przez, nieznanego ówczesnie szerszej polskiej publiczności, Zbyszko Sawana – to wcielenie rycerskiego etosu i ginącego tragicznie romantycznego kochanka, które miało wzbudzać w widzu odczucie patosu. Zarazem kreacja ta, uwięziona w obu tych konwencjach, stanowiła także przykład losów młodego spiskowca skazanego na wybór niemożliwy, w którym każda z opcji (tchórzliwa ucieczka lub heroiczna śmierć) niósłaby tragizm konsekwencji.

Intrygująca pod względem oddziaływania na emocje odbiorcy była również koncepcja innego męskiego bohatera, przeciwnika Tadeusza – hrabiego Ignatowa – dowódcy konnego oddziału Czerkiesów. Kreacja tej postaci (granej przez Austriaka Roberta Valberga), jako reprezentanta sił wroga jest pozornie jednoznaczna, jednak nie opiera się tylko na stereotypowym ukazaniu okrucieństwa zaborcy, ale także na wyeksponowaniu kierujących hrabią Ignatowem osobistych motywacji. Postać ta kryje w sobie element silnego emocjonalnego napięcia, które z jednej strony wiąże się, poprzez wątek zauroczenia piękną Heleną, z podążaniem za erotycznym instynktem, żądającym natychmiastowego zaspokojenia oraz z zanurzeniem w rytuałach żołnierskiej egzystencji wraz z jej elementami, takimi jak pijackie burdy jako odreagowanie stresu bojowego i nudy w wyczekiwaniu na atak wroga, jak również z drugiej strony z kwestią pojmowania honoru oficerskiego, zgodnie z którym arystokrata Ignatow nie wydaje Tadeusza ścigającemu go rosyjskiemu patrolowi, widząc, że jest on ranny, a więc w konsekwencji nie w pełni sił do walki w pojedynku o względy Heleny. W związku z postacią hrabiego Ignatowa zarysowuje się również jeszcze jeden ważny kontekst, a więc pochodzenie jego podkomendnych. Czerkiesi, bitny lud kaukaski, długo opierali się dominacji samodzierżawia, a w walce z Imperium Rosyjskim wspie-

³⁴ Warto przypomnieć, że Aleksander Zelwerowicz wcielił się w tę postać także w filmie Edwarda Puchalskiego *Rok 1863* zrealizowanym w 1922 roku.

rali ich także Polacy (np. Teofil Łapiński, Michał Marecki)³⁵, jednak po czystkach etnicznych i pacyfikacjach w drugiej połowie XIX wieku byli oni również wcielani do carskiej armii i paradoksalnie wysyłani do walki przeciwko powstańcom styczniowym.

Główną część fabuły *Huraganu* stanowią perypetie wynikające ze splatających się ze sobą wątków miłosnych i powstańczych, które stanowiły okazję do eksploatawania formuły narracji charakterystycznej dla filmu przygodowego³⁶. Zaprezentowano więc na ekranie sekwencje licznych potyczek powstańców z wrogiem, pogoni kawalerii Czerkiesów za polskimi oddziałami, jak również charakterystycznych dla konwencji gatunkowej zbiegów okoliczności – przypadkowych spotkań Tadeusza i Heleny oraz konfrontacji tej pary kochanków z hrabią Ignatowem, namiętnie pożądanym ukochanej Orwida. Tę część fabuły znamionuje dość szybkie tempo akcji oraz rozwiązania fabularne związane z licznymi przeszkodami i perypetiami, które musi pokonywać protagonista – Tadeusz Orwid. Schemat ten oparty został na prezentacji szeregu scen pogoni, ucieczek, intryg i podstępnych działań postaci negatywnych, mających wpływ na zmianę biegu akcji (np. pańszczyźnianego chłopca gotowego wydać powstańców Rosjanom; adiutanta hrabiego Ignatowa, czyhającego na Helenę), jak również niebezpiecznych dla protagonisty wydarzeń (np. finał sceny w karczmie; atak Ignatowa i jego żołnierzy na dworek Zawiszów).

Odwołując się natomiast w fabule do motywów historycznych, związanych z powstaniem styczniowym, reżyser starał się oddać wiernie na ekranie charakter wojny partyzanckiej. Posłużyły temu liczne sceny starć zgrupowań powstańców (odzianych w mundury z epoki, a więc charakterystyczne czamary i rogate czapki)³⁷ z wojskami carskimi. Udało się w *Huraganie* zobrazować, poprzez dynamiczny przeplot sekwencji potyczek zbrojnych oraz ucieczek przed wrogiem, charakter działań insurekcyjnych jako dramatycznej walki nierównych sił. Należy przypomnieć, że armia rosyjska w Królestwie Polskim liczyła 100 tysięcy. Lejtes potrafił także ukazać na ekranie znamienny dla powstania chaos, wynikający nie tylko z militarnej przewagi Rosjan, ale też z wielości powstańczych ośrodków dowódczych. Film eksponował jednak przede wszystkim straceńczą postawę rebeliantów, gotowych na śmierć w walce z zaborcą. Podkreślał tego rodzaju wymowę epizod z dowódcą Zygmuntem Padlewskim, rozgry-

³⁵ Zob. E. Kozłowski, R. Żelewski, *Teofil Łapiński*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, red. E. Rostrowski, Kraków-Wrocław 1975, s. 214-216; K. Jadczyk, *Szermierz wolności: rzecz o Michale Mareckim – żołnierzu armii honwedów 1848-1849, oficerze wojsk austriackich i sultańskich, garibaldczyku oraz wodzu powstańczym 1863-1864*, [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_\(57\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_\(57\)-s55-77/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_\(57\)-s55-77.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_(57)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_(57)-s55-77/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2017-t24-n1_(57)-s55-77.pdf) [dostęp: 27.05.2019]; A. Balcer, *Ludobójstwo Czerkiesów*, http://wyborcza.pl/alehistro-ria/1,121681,13886008,Ludobojstwo_Czerkiesow.html [dostęp: 27.05.2019].

³⁶ Zob. K. Wajda, *Przygodowy film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 771.

³⁷ Zob. L. Ratajczak, *Historyczny rodowód polskiego ceremoniału wojskowego*, Warszawa 1981, s. 95-96.

wający się w Górach Świętokrzyskich, stanowiący nawiązanie do bitwy opatowskiej, podczas której oddziały powstańcze pod dowództwem Ludwika Topór-Zwierzdowskiego i Apolinarego Kurowskiego zostały rozbite³⁸. *Huragan* odśpiewał też żmudne i dramatyczne zarazem codzienne realia peregrynacji zgrupowań powstańczych, pozabawionych prowiantu i opieki medycznej. Ujęcia postaci i zbliżenia twarzy garstki wycieńczonych i rannych polskich niedobitków, wędrujących przez górzysty teren, bez szansy na wsparcie przez posiłki, uzmystawiały widzowi tragizm podjętej beznadziejnej walki. Lejtes usiłował więc zbliżyć się w swym obrazie filmowym nie tylko do prawdy historycznej, ale też do doświadczenia jednostki wplątanej w tryby maszyny wojennej. Podobnie wiarygodnie, z dbałością o psychologię postaci oraz realia skrajnego doświadczenia związanego z udziałem w konflikcie zbrojnym, starał się on oddać w filmie *Dzikie pola* dramatyczną kondycję byłych żołnierzy różnych armii, zbiegłych z obozu internowania w Rosji ogarniętej przez wojnę domową u schyłku I wojny światowej³⁹.

Ważnym elementem fabuły *Huraganu*, wpisującym się w zajmującą Józefa Lejtesa problematykę społeczną, była kwestia postaw chłopstwa wobec powstania. W filmie pojawiły się dwa antynomiczne wątki – chłopca wyruszającego do walki z zaborcą, którego fizjonomia przywodzi skojarzenia z wyobrażeniami innego chłopskiego bohatera biorącego udział w insurekcji kościuszkowskiej – Wojciecha (Bartosza) Głowackiego⁴⁰ oraz jego przeciwieństwa, a więc wieśniaka, który oczekując pieniężnej nagrody od Rosjan, denuncjuje grupę powstańców szukających w jego zagrodzie pożywienia. Nie uzyskuje on jednak wynagrodzenia za swój czyn, zostaje natomiast pobity nahajką przez carskich żołnierzy. Motyw ten, mimo że reżyser nie podjął bezpośrednio w *Huraganie* kwestii wydanych przez Komitet Centralny Narodowy jako Tymczasowy Rząd Narodowy dwóch dekretów uwłaszczających chłopstwo i obiecujących ziemię bezrolnym biorącym udział w walce, stanowi lapidarną pointę nawiązującą do kondycji tej grupy, związanej bezpośrednio z pańszczyzną, jak również do literackiego obrazu zawartego w noweli Stefana Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki i wrony*⁴¹. Wspomniany zaś pozytywny chłopski bohater w *Huraganie* bierze

³⁸ Zob. E. Kozłowski, *Od Węgrowa do Opatowa 3.02.1863–21.02.1864. Wybrane bitwy z powstania styczniowego*, Warszawa 1962. Zygmunt Padlewski był zaś jednym z inicjatorów powstania, naczelnikiem Warszawy i w guberni płockiej. Zob. W. Karbowski, *Zygmunt Padlewski 1835-1863*, Warszawa 1969.

³⁹ Zob. D. Mazur, *Pacyfistyczny duch nad Dzikimi polami. O zaginionym filmie Józefa Lejtesa*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia. Trudny dialog*, red. J. Getka, R. Kramar, Warszawa 2015, s. 89-102.

⁴⁰ Zob. J. Lubicz-Pachoński, *Wojciech Bartosz Głowacki. Chłopski bohater spod Raclawic i Szczekocin*, Warszawa-Kraków 1987.

⁴¹ Zob. F. Ramotowska, *Tajemne państwo polskie...*, s. 30-37; S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, Warszawa 1983.

udział w straceńczym ataku na siły wroga, do którego porywa powstańców Orda. Należy natomiast podkreślić, że ludność chłopska, przyciągnięta do powstania przez Romualda Traugutta w ostatnim jego okresie, opuściła je wraz z ogłoszeniem 2 marca 1864 carskiego dekretu uwłaszczeniowego⁴².

Z kręgiem interesującej żywo Józefa Lejtesa problematyki społecznej wiąże się również wątek żydowski, który zaznaczył się w ciekawy sposób w fabule *Huraganu*. Inicjuje go scena powiązana z wpisaniem w dzieje powstania styczniowego motywem tajnej działalności powstańczych emisariuszy. Jednym z nich jest Tadeusz Orda, który przebywając w karczmie prowadzonej przez Żyda (granego przez Jonasa Turkowa), staje się świadkiem prześladowania karczmarza przez pijanych carskich żołdaków. Podejrzewając Żyda o sprzyjanie powstańcom, żołnierze dręczą go, wyszydają i brutalnie zmuszają do wyczerpującego tańca. Postać żydowskiego arendarza z *Huraganu*, ze względu na zarysowane bliskie relacje z mieszkańcami leżącego nieopodal dworku rodzinnego Heleny Zawiszaneki, przywołuje skojarzenia z Jankiem z *Pana Tadeusza*. Familiarny charakter jego relacji ze szlacheckim rodem z sąsiedztwa podkreślono poprzez wątek podjętej przez niego próby ostrzeżenia mieszkańców dworku o nadciągającym oddziale Ignatowa. Lejtes nie odniósł się jednak w swym filmie wprost do kwestii równouprawnienia ludności żydowskiej, która była podejmowana przez stronnictwo Czerwonych. Odezwa do Żydów wydana przez Komitet Centralny Narodowy 12 sierpnia 1862 roku głosiła, że mieli oni stać się równoprawnymi członkami wolnego społeczeństwa polskiego⁴³. Nie zaprezentowano w *Huraganie* także motywów związanych z udziałem Żydów w powstaniu styczniowym, co stało się kanwą jidyszowej opowieści filmowej zatytułowanej *W lasach polskich*, która powstała w 1929 roku jako próba adaptacji powieści Józefa Opatoszu⁴⁴. Reżyser *Huraganu* starał się natomiast podkreślić motyw wspólnoty losu obu nacji – polskiej i żydowskiej w doświadczeniu prześladowanych przez zaborcę, który znalazł również swoją realizację w 1925 roku w filmie jidysz pod tytułem *Jeden z 36*.

Interesująca jest także próba zasygnalizowania udziału kobiet w powstaniu styczniowym, która wiąże się z kreacją Janki – młodszej siostry Heleny⁴⁵. Kwestia ta nie została w filmie rozwinięta w postaci samodzielnego rozbudowanego wątku, jednak wspomniana bohaterka w dialogu z Tadeuszem Ordą, który przygotowuje się do udziału w insurekcji, prosi go, by zabrał ją ze sobą, gdyż chce ona nieść pomoc powstań-

⁴² Zob. A. Mączak, *Encyklopedia historii gospodarczej Polski do 1945 roku*, t. 2, Warszawa 1981, s. 447-448.

⁴³ Zob. F. Ramotowska, *Tajemne państwo polskie...*, s. 18.

⁴⁴ Zob. *Żydzi w powstaniu styczniowym*, <https://powstaniestyczniowe.nck.pl/?p=957> [dostęp: 27.05.2019].

⁴⁵ Zob. J. Wesołowski, *Kobiety w powstaniu styczniowym*, <https://powstaniestyczniowe.nck.pl/?p=1175> [dostęp: 27.05.2019].

com. Zapal młodziutkiej kobiety ujawnia się również podczas sceny czyszczenia przez nią broni palnej znajdującej się w dworku. Arsenał przygotowywany przez Jankę ma zostać przekazany jako broń dla powstańców lub posłużyć obronie rodzinnego domu przed rosyjskimi żołnierzami. Jest to śladem swoistego przełamywania tradycyjnego podziału ról na męskie zajęcia – rycerskie, związane z wojną oraz niewieście zajęcia domowe i przywodzi skojarzenia z legendarną bohaterką wcześniejszej insurekcji, a więc z Emilią Plater biorącą udział w powstaniu listopadowym⁴⁶.

Należy natomiast podkreślić, że główna kreacja kobieca w *Huraganie*, a więc postać Heleny Zawiszanki stworzona przez austriacką aktorkę Renatę Renée, została przez realizatora wpisana w plastyczne wyobrażenia związane z powstaniem styczniowym stworzone przez Artura Grottgera. Józef Lejtes, świadomy rangi i popularności sugestywnych rapsodycznych ujęć zrywu powstańczego w 1863 roku przedstawionych w cyklach *Polonia* i *Litwania*, jak i szczególnego wysublimowania tych wizji, próbował przenieść je na ekran. Wplótł on w fabułę materiał obrazowy, motywowany zarówno odniesieniami do insurekcji, jak również sentymentalnymi wyobrażeniami tragicznych kochanków. Starając się oddać środkami filmowymi atmosferę rysunków, które w znaczącej mierze uformowały wyobraźnię ikonograficzną związaną z powstaniem styczniowym, nawiązał on do tradycji żywych obrazów, stylizując na nie i inscenizując filmowe ujęcia – pozy, stroje i wyraz twarzy bohaterów, jak i przebieg zdarzeń, w których oni uczestniczą. Zabiegi, które z perspektywy lat Józef Lejtes ocenił jako chybione⁴⁷, wydają się jednak intrygujące, w porównaniu z podobną, lecz całkowicie jałową próbą upozowania bohaterów na wzór grottgerskich postaci przez Edwarda Puchalskiego w filmie *Rok 1863* zrealizowanym w 1922 roku na kanwie powieści *Wierna rzeka* Stefana Żeromskiego. W *Huraganie* owe zapożyczenia, czy też aluzje plastyczne sprzyjały uwzniośleniu historii nieszczęśliwej miłości dwojga młodych kochanków – Heleny i Tadeusza. Lejtes zdawał sobie sprawę, że uniwersalna opowieść o tragizmie losów tych bohaterów oraz ich niespełnionej miłości, jest siłą przyciągającą publiczność do kin. Plastycznie wykreowana (przez nawiązania do wspomnianych cykli) aura dramatycznych okoliczności historycznych, w których rozwija się owo uczucie, świadczy o kulturze artystycznej i twórczych ambicjach reżysera. Starł się on też nadać owym nawiązaniom formę spójnej narracyjnie całości⁴⁸.

⁴⁶ Zob. D. Ciepieńko-Zielińska, *Emilia Plater*, Warszawa 1966.

⁴⁷ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, cz. I, s. 60.

⁴⁸ Por. A. Madej, *Kartki z historii...*, s. 23.

Przywoływanie atmosfery grottgerowskich wizji plastycznych sprzyjało również próbom ukazania na ekranie pierwiastków życia wewnętrznego postaci, co w przekonaniu Józefa Lejtesa stanowiło bardzo ważny czynnik kształtujący materiał filmowy⁴⁹. Szczególnie daje się to zaobserwować w odniesieniu do postaci Heleny, którą cechuje rzewność i tęsknota, ale doświadcza ona także rozpaczy, bólu oraz bezradności, wobec dramatycznego wyboru dokonanego przez ukochanego, podejmującego walkę za ojczyznę. Wymiar tragiczny opowieści filmowej osadzonej w epoce powstańczej zarysowany został przez twórcę *Huraganu* w sposób bardzo konsekwentny. Para kochanków ginie, nie ocaleją oni w zawierusze dziejowej, gdyż nie przybywa im z odsieczą żaden polski oddział, jak to częstokroć zdarzało się w fabułach patriotycznych filmów realizowanych w międzywojniu⁵⁰. Józef Lejtes zbudował więc swą filmową opowieść powstańczą w odwołaniu zarówno do motywu Erosa i Tanatosa, jak również do elementów mitologii narodowej. Pomimo heroicznej obrony przez ukochanego następuje śmierć Heleny i jej bliskich podczas napaści na dworek Czerkiesów, dowodzonych przez Ignatowa. Stanowi to epizod zapowiadający kulminacyjną scenę, w której Tadeusz rzuca się wraz innymi powstańcami do straceńczego boju. Śmierć pociąga za sobą śmierć.

Józef Lejtes przeniósł więc wątek miłosny z planu melodramatycznie sentymentalnego w plan narracji patriotycznej. Zabieg ten wzmocnił jeszcze epilog ukazujący represje jako skutki insurekcji. Jest to obraz brnących w śniegu skulonych postaci. Zesłańcy, skazani za udział w powstaniu, pędzeni są na Sybir przez carską eskortę. Sceny te kończy niknące ujęcie, przedstawiające postój wynędzniałych wędrowców we wrogim, mrocznym krajobrazie. Narracja poprowadzona została w taki sposób, iż pointą dla powstania wydają się kumulujące się w ostatniej części fabuły obrazy śmierci. Następuje po nich jednak właściwy epilog w formie wizji przedstawiającej apoteozę odradzającej się Ojczyzny. Zastosowana w finale filmu plastyczna konwencja stanowi nawiązanie do romantycznego repertuaru symboliki i alegorii wpisanych w tradycję narodowo-patriotyczną, a zarazem łączy się także w oczywisty sposób z motywami uobecnionymi w grottgerowskich cyklach. Przede wszystkim jednak pozwala ona na osadzenie debiutanckiego obrazu filmowego Józefa Lejtesa w szerszym planie historycznym, w którym bohaterska śmierć Tadeusza Ordy i innych powstańców, jako poprzedników legionistów, nabiera znaczenia

⁴⁹ Zob. J. Lejtes, *Wspomnienia Józefa Lejtesa...*, cz. II, s. 56.

⁵⁰ Między innymi w takich obrazach, jak: *Z dnia na dzień* (1929) reż. J. Lejtes; *Rok 1914* (1932) reż. H. Szaro; *Florian* (1938) reż. L. Buczkowski. Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, s. 145.

fundatorskiego⁵¹. Konstrukcja *Huraganu* jest więc konsekwentna, a nie powiązana z natrętną propiśsudczykowską wymową propagandową. Film rozpoczyna, zwiastująca treści podejmowane w fabule, data 1863 z wykrzyknikiem oraz słowny prolog, w którym rozwinięto w nawiązaniu do tyrtejskich motywów w twórczości Adama Mickiewicza wątek ofiary oraz wspólnego wysiłku narodu w celu odzyskania wolności i suwerenności, zamyka zaś kłamra obrazowego plastycznego skrótu – a więc wizja apoteozy Niepodległej odrodzonej Ojczyzny.

⁵¹ Alina Madej akcentuje zaś w swym artykule, że tego rodzaju zabieg, jako „zbyt mocne uproszczenie osadzające historię w aktualnych tendencjach myślenia ideologicznego”, naraził reżysera na słuszną krytykę. A. Madej, *Kartki z historii...*, s. 23.