Studia
Filmoznawcze
37
Wrocław 2016

Stanisław Liguziński

HELENA PORWANA ALBO RELACJE POLSKO-UKRAIŃSKIE W OGNIEM I MIECZEM JERZEGO HOFFMANA

DOI: 10.19195/0860-116X.37.9

Bez niepodległej Ukrainy nie ma niepodległej Polski, a bez niepodległej Polski nie ma niepodległej Ukrainy.

sąd przypisywany Jerzemu Giedroyciowi

Historia jest przedmiotem konstrukcji, dla której właściwym miejscem nie jest czas pusty, homogeniczny, ale wypełniony przez teraźniejszość. A więc dla Robespierre’a starożytny Rzym był przeszłością nałożoną na czas obecny, którą on uwalniał, rozsadzając kontinuum historii. Rewolucja francuska widziała siebie jako powracający Rzym. Powoływała dawny Rzym dokładnie tak, jak moda przywołuje dawne ubiory (...). Wyartykułować historycznie to, co minione, nie oznacza, że trzeba je poznać „takim, jakie naprawdę było”. Oznacza natomiast zawładnąć przypomnieniem, takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia. Materializmowi historycznemu zależy na tym, aby uchwycić obraz przeszłości, jaki zmienacka narzuca się historycznemu podmiotowi w chwili grozy. Niebezpieczeństwo zagraża zachowaniu zarówno tradycji, jak jej odbiorców¹.

Walter Benjamin

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] *idem, Anioł Historii*, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 414–415.

Jerzy Giedroyc wraz ze swoją tezą o korelacji losów niepodległej Ukrainy i Polski stał się bohaterem medialnych dyskusji towarzyszących zeszłorocznym wydarzeniom na kijowskim Majdanie. Zarówno wśród zwolenników, jak i przeciwników zaangażowania Polski w sprawy wschodniego sąsiada, milczące założenie o autorstwie tych słów było tak oczywiste, iż po pewnym czasie mówiono już tylko o stanowisku Gierdoycia, bez przywoływania jego słów. W wyniku pobieżnej kwerendy nie sposób ustalić pochodzenia owego cytatu, dlatego zakładam, że redaktor paryskiej „Kultury” został w tych dyskusjach sprowadzony do roli wyrwanej z kontekstu figury polemicznej, niezależnie od tego, gdzie, kiedy i czy w ogóle wypowiedział powyższą sentencję. Sęk w tym, iż powodem jej medialnej cyrkulacji nie była próba rekonstrukcji geopolitycznych okoliczności, które wpłynęły na formowanie się poglądów jej rzekomego autora, ale realny konflikt militarny i tożsamościowy dotyczący naszych wschodnich sąsiadów. Frontem, na którym odbyła się atrybucja tego cytatu, nie była bowiem przeszłość, ale — zgodnie z tezą Waltera Benjamina — teraźniejszość, która doświadczając kryzysu, domaga się „zawładnięcia przypomnieniem”.

W wywiadzie-rzecz udzielonym przez Jerzego Hoffmana krytykowi filmowemu Jackowi Szczerbie pt. *Po mnie choćby i Potop*, reżyser przytacza argumentację, jakiej użył wobec Lecha Kaczyńskiego w obronie fabularnych różnic pomiędzy filmowym *Ogniem i mieczem* a jego powieściowym pierwowzorem. Konfrontacja dotyczyła rezygnacji z wieńczącej powieść, zwycięskiej dla polskiego oręża bitwy pod Beresteczkiem, którą to decyzję Hoffman tłumaczy koncyliacyjnym charakterem filmu, wywiedzionym właśnie z poglądów Jerzego Giedroycia. Zdziwiony prezydent ripostował: „Ależ przecież Pan jest Polakiem”, na co reżyser miał przytakać, dodając, że właśnie dlatego zdecydował się na to rozwiązanie. Na odchodnym, nieukontentowany rozmówca dorzucił jeszcze: „Pan jest artystą, Panie mistrzu, politykiem jestem ja”².

Abstrahując od tematu niezwykłych politycznych inklinacji wypowiedzi artystycznej, słowa te pobrzmiwają wyjątkową ironią w kontekście starań Jerzego Hoffmana o realizację ostatniej części trylogii Henryka Sienkiewicza, która czekała ponad 30 lat na ukończenie, bynajmniej nie ze względów artystycznych.

Trudno wyobrazić sobie lepszą szkołę powiązań polityki i kina niż ukończony przez Hoffmana Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii (WGİK) oraz doświadczenie realizacji filmów w PRL. Mówiąc jednak o polityczności filmów reżysera *Trylogii*, nie mam na myśli koniunkturalnej demagogii, niezbędnej do obejścia cenzorów, ale przytoczoną we wstępie postawę Waltera Benjamina, dla którego historia powinna być pisana przede wszystkim z poczuciem odpowiedzialności za tu i teraz. Paradoksalnie, takie rozumienie roli artysty zbliża zrealizowane

² J. Hoffman, J. Szczerba, *Po mnie choćby i Potop*, [wersja mobilna], Warszawa 2015, s. 320–330.

w duchu „twórczej zdrady *Ogniem i mieczem*” do *Trylogii*, która nie została napisana dla odmalowania Rzeczypospolitej Obojga Narodów w jej realnym kształcie, ale „ku pokrzepieniu serc”.

Na poziomie estetycznym, żyjący z fantazją i zamięłowaniem do sarmackiego rozmachu Hoffman realizuje swoją wizję krzepienia serc podobnie do Sienkiewicza, czyli wśród szczęku żelaza, brzęku kufli i powłóczystych melodramatycznych spojrzeń. W warstwie politycznej jego zamach na pierwszą część *Trylogii* jest jednak próbą opowiedzenia o podmiotowości Polski i Ukrainy w oparciu o ich wzajemne relacje.

Realizowane w latach 1997–1999 *Ogniem i mieczem* przypada na okres formowania się wspólnego pokojowego batalionu polsko-ukraińskiego pod egidą NATO (wysłanego ostatecznie z misją stabilizacyjną do Kosowa), podpisania przez Leonida Kuczmę i Aleksandra Kwaśniewskiego wspólnego *Oświadczenia Prezydentów RP i Ukrainy o porozumieniu i pojednaniu* oraz organizacji komparatystycznych seminariów prowadzonych przez historyków z Wojskowego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz Wołyńskiego Uniwersytetu Narodowego Ukrainy w Łucku, poświęconych najbardziej kontrowersyjnym zagadnieniom wspólnych dziejów. W czasie, kiedy oba państwa starały się ugruntować swoją suwerenną pozycję, we wzajemnych relacjach, przyjęta została zasada pozostawienia historii historykom³. Hoffman przewrotnie wpisuje się w tę tendencję, zgodnie ze sformułowanym przez Giedroycia postulatem, szukając w *Ogniem i mieczem* nie okazji do dysputy o wydarzeniach sprzed kilku wieków, ale warunków możliwości i przesłanek do harmonijnej współpracy obu narodów.

OGNIEM I OLIWĄ

Realizacja filmowej *Trylogii* okazała się dla Jerzego Hoffmana prawdziwą 31-letnią odyseją. Wertując jego wspomnienia, trafiamy na barwne opisy towarzyszących filmowcom przeciwności natury ekonomicznej, realizacyjnej, sprzętowej i atmosferycznej. Proces zakończony po trzech dekadach mógł nawet w ogóle się nie rozpocząć, gdyby autor uparł się na realizację filmów w porządku chronologicznym — od *Ogniem i mieczem* do *Pana Wołodyjowskiego*. Za decyzją o rozpoczęciu cyklu od ostatniej części stać mogło wiele czynników — sentymalny, gdyż właśnie od przygód Małego Rycerza reżyser rozpoczął swoją przygodę z cyklem Sienkiewicza, praktyczny — ponieważ na *Potop* ostrzył sobie zęby ponoć sam Aleksander Ford oraz dramaturgiczny — wynikający z faktu, iż pierwsza część *Trylogii* ma najmniej wyrazistego głównego bohatera. Najpewniej jednak Hoffman, mający wciąż

³ T. Snyder, *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Belarus 1569–1999*, New Haven 2003, s. 286–290.

w pamięci fakt, iż *Ogniem i mieczem* było jedyną częścią tryptyku, która w wyniku interwencji cenzury nie dotarła do niego na Sybir, wykazał się w tym przypadku politycznym pragmatyzmem.

Lawina komplikacji ruszyła bowiem już w momencie, kiedy po ukończeniu realizacji *Pana Wołodyjowskiego* i *Potopu*, ośmielony sukcesem filmów, napomknął na spotkaniu filmowców z krajów demokracji ludowej o chęci domknięcia cyklu. Pierwszy oburzył się Siergiej Bondarczuk, grożąc, że jeśli Hoffman dostanie zgodę na rozpoczęcie zdjęć, on zrealizuje adaptację *Tarasa Bulby* Nikołaja Gogola — powieści traktującej o losach Siczy Zaporowskiej — równie bezwzględnej wobec Polaków, co *Ogniem i mieczem* wobec naszych sąsiadów. Po Ukraińcach przyszedł czas Rosjan, którzy postrzegali dzieło Sienkiewicza jako wymierzone przeciwko sobie. Wreszcie, kiedy tuż przed przemianą ustrojową w Polsce i niedługo po niej pojawiło się zielone światło w myśl decyzji o usuwaniu białych plam w stosunkach polsko-ukraińskich, projekt zastopowała Minister Kultury demokratycznego rządu III RP. W kolejnych latach, kiedy perspektywa realizacji nabierała realnych wymiarów, o wymowę filmu drżał zaangażowany w misję pojednania narodów Aleksander Kwaśniewski, a nawet rzekomy autor rozpoczynającej ten artykuł sentencji — Jerzy Giedroyc⁴.

By uzmysłowić sobie, dlaczego obowiązkowa lektura polskiej młodzieży wczesnoszkolnej budziła obawy nie tylko władz PRL, ale też władarzy III RP, z jakiego powodu nacjonalistyczne bojówki na Ukrainie nie chciały wpuszczać ludzi do kin, a bardziej umiarkowane kręgi przeciwników urządziły bojkot filmu, wystarczy — idąc śladami socjologa Jana Sowy — prześledzić historię redakcji hasła „powstanie Chmielnickiego” w anglojęzycznej Wikipedii. Redagowana przez użytkowników internetowa encyklopedia, rejestrująca każdą próbę redakcji tekstu, jest wyśmienitym miejscem do obserwacji drastycznych różnic w ocenie powstania Chmielnickiego wśród Polaków i Ukraińców. Podczas gdy nasi rodzimi redaktorzy przedstawiali wydarzenia z drugiej połowy XVII wieku jako brzemienny w skutkach bunt opętanego żądzą zemsty i chorobliwą ambicją antysemitę, który w konsekwencji pchnął wschodnie rubieże Rzeczypospolitej Obojga Narodów w ręce Rosjan, nasi sąsiedzi widzieli w hetmanie przywódcę kładącego podwaliny pod powstanie suwerennego państwa. Co znamienne, wpis był kolejno przesuwany z kategorii „historia Polski”, do kategorii „historia Rosji”, by ostatecznie osiąść w katalogu poświęconym Ukrainie⁵.

Taka sytuacja wynika w pewnym stopniu z modelu nauczania historii, zorientowanego na sukcesy militarne, zdobycze terytorialne i partykularne interesy danego narodu. O ile jednak łatwo zrozumieć z tej perspektywy rozbieżności w ocenie powstania, o tyle powszechne przypadki formułowania konfliktu w kolonialnych kategoriach starcia polskiej kultury z nieokiełznaną naturą Dzikich Pól, w dużej mierze przypisać można Henrykowi Sienkiewiczowi.

⁴ J. Hoffman, J. Szczerba, *op. cit.*, s. 320–330.

⁵ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla: peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 515–517.

Istotny jest tu bez wątpienia kontekst powstającej pod zaborami *Trylogii*, w której Kozacy, Szwedzi i Tatarzy stanowią figury zagrożenia, wobec których konsoliduje się polski naród, a nie reprezentacje faktycznych nacji. Sugestywność narracji oraz niesłabnąca popularność powieści sprawiają jednak, iż negatywne stereotypy utrwalają się w świadomości historycznej czytelników. Zaniepokojenie tym faktem wyrażali zarówno współcześni Sienkiewiczowi autorzy, tacy jak Bolesław Prus, jak i późniejsi krytycy w osobach Czesława Miłosza czy Witolda Gombrowicza, świadomi wyjątkowego ideologicznego potencjału literatury popularnej. Sądząc po wynikach frekwencyjnych poprzednich filmów opartych na kanwie *Trylogii*, przystępując do realizacji *Ogniem i mieczem*, Hoffman musiał wiedzieć, iż ma w ręku materiał o nie mniejszym zasięgu, a co za tym idzie — obarczony jest ogromną odpowiedzialnością.

TWÓRCZA ZDRADA

Podczas konferencji prasowej po nowojorskiej premierze filmu Hoffman miał powiedzieć, iż zamiast zmieniać powieść Sienkiewicza, uważnie się w nią czytał⁶. Pomimo wielu odstępstw od tekstu powieści, spędzających sen z powiek nieskorym do czytania uczniom, dokładna analiza tych słów pozwala stwierdzić, iż wypowiadając je, reżyser tylko nieznacznie minął się z prawdą. Jego koncepcja adaptacji nie zasadzała się bowiem na nieskrępowanej żonglerce zdarzeniami i motywami, ale na szukaniu pola do interpretacji tam, gdzie obraz i dźwięk mogą wejść w kontrapunktową relację z tekstem.

Wszystkie te filmowe zabiegi ujęte jednak zostały przez Jerzego Hoffmana w ramę narracyjną, której konstrukcja w żadnym razie nie jest pomniejszą modyfikacją. Sienkiewicz rozpoczyna swoją powieść sceną ratunku Chmielnickiego z zastawionej nań zasadzki. Żegnając się z oswabadzającym go Skrzetuskim, wyjawia mu on swoje prawdziwe imię i spokojnie odjeżdża, by w bezpiecznej odległości zaintonować kozacką pieśń⁷. W filmie przyszedł przywódca powstania oznajmia, kim jest, na tle burzowego sinoniebieskiego nieba, po czym obraz rozświetla ognista kula, z której wyłania się tytuł — *Ogniem i mieczem*.

Zakończenie obu dzieł wieńczy wypowiedź wszechwiedzącego narratora, rozpoczynająca się od słów: „Opustoszała Rzeczpospolita, opustoszała Ukraina”. U Sienkiewicza padają one niedługo po wspomnianej już, zwycięskiej dla wojsk króla Jana Kazimierza, bitwie pod Beresteczkiem, kiedy „sam Chmielnicki, złamany, przeklinany przez własny lud, szukał protekcji postronnych”, i rozwijane są w następujący sposób:

⁶ „The Polish Review” 2000, nr 3, s. 310.

⁷ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem* [e-book], opracowany na podstawie: *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1974, s. 5–10.

Wilcy wyli na zgłiszczach dawnych miast i kwitjące niegdyś kraje były jakby wielki grobowiec. Nienawiść wrosła w serca i zatrula krew pobratymczą — i żadne usta długo nie mówiły: „Chwała na wysokościach Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli”⁸.

W filmie niediegetyczny narrator zastępuje tę kwestię inną, ułożoną przez reżysera:

Nienawiść wrosła w serca i zatrula krew pobratymczą. Sto pięćdziesiąt lat później, Katarzyna II caryca Rosji podbiła chanat krymski, zlikwidowała Sicz Zaporoską i walnie przyczyniła się do upadku Rzeczypospolitej.

Wienczy ona scenę rozstania Skrzetuskiego, Heleny i Bohuna, tuż po darowaniu temu ostatniemu życia. Kniaziówna wymienia pełne napięcia spojrzenie z dosiadającym konia Kozakiem, po czym na moment obraca wzrok w stronę swojego wybranka — jak gdyby naszły ją wątpliwości. Kiedy jej oczy ponownie podążają w stronę Bohuna, usta zaś rozchylają się w niemym przywołaniu, on jest już w stepie, stając dęba na swoim karym wierzchowcu. I jeśli w tym opisie pobrzmiewa libidalne napięcie, to nie bez powodu, albowiem scena ta niesie w sobie wyraźny erotyczny ładunek. Jeżeli Erosa rozumiemy za Nietzschem jako figurę ciągłego ruchu pomiędzy skrajnościami, w tym momencie dokonuje się zarówno zerwanie, jak i afirmacja melodramatycznego trójkąta, na którym oparty był tekst. Żal towarzyszący wyborowi jednego z konkurentów każe retroaktywnie zakwestionować oczywiście charakter uczuć, jakie żywili wobec siebie bohaterowie opowieści.

Traktując ramę narracyjną jako wskazówkę do interpretacji, możemy zaryzykować twierdzenie, iż Sienkiewicz widzi w *Ogniem i mieczem* przede wszystkim opowieść o przegranej misji cywilizacyjnej. W pierwszej scenie identyfikuje on zagrożenie z Kozakami, w ostatniej przedstawia skutki lekkomyślnego buntu, który pozostawił po sobie zgłiszcza, grobowce i duchową pustkę.

Hoffman realizuje swój film w sytuacji, w której powstanie Chmielnickiego przyjęte zostało za mit założycielski niepodległego narodu. Płomienna kula z ekspozycji jest zwiastunem tragicznego w skutkach sporu, który żywić się będzie kontrowersjami przez następne stulecia. Reżyser zwraca jednak uwagę, iż w istocie jest to zastępczy konflikt pomiędzy dwoma suwerennymi stronami, którego beneficjentem jest przyglądająca się starciu Rosja.

PRZEMINĘŁO Z SICZĄ

Jak zauważa Ewa Hauser, pomiędzy powieścią i filmem *Ogniem i mieczem* daje się zauważyć pewne subtelne gatunkowe przesunięcia⁹. Sienkiewicz, który w okre-

⁸ *Ibidem*, s. 471.

⁹ E. Hauser, *Reconstruction of national identity: Poles and Ukrainians among others in Jerzy Hoffman's film „With fire and sword”*, „The Polish Review” 45, 2000, nr 3, s. 307.

sie bezpośrednio poprzedzającym pracę nad książką przebywał w Stanach Zjednoczonych, wydaje się być pod wpływem literackich westernów. W losach polskich szlachciców przemierzających Dzikie Pola odnaleźć można echa przecinających prerię kowbojów. Bezpośrednie pojedynki Michała Wołodyjowskiego z Bohunem w pierwszej części *Trylogii* i z Kmicicem w *Potopie* przywodzą na myśl starcia rewolwerowców, obdarzone orientalnym rysem postaci Kozaków i Tatarów potraktować można jako ekwiwalent Indian, bitwa o Zbaraż zaś przypomina heroiczną obronę fortu Alamo. Najważniejsza w tym porównaniu jest jednak głęboka struktura, w której reprezentowana przez osadników kultura walczy o prymat nad nieujarzmioną, dziką naturą. Ta pierwsza reprezentowana jest u Sienkiewicza przez polską szlachtę, ta druga przez zwolenników Chmielnickiego oraz rdzenną chłopską ludność Ukrainy, którą autor opisuje dehumanizującym określeniem „czerni”. W powieści uciśniona przez magnatów grupa przedstawiana jest jako pozbawiona podmiotowości, zbita, ciemna masa: „Czerń poczęła się tłoczyć, krzyczeć, bić, dusić i wyć o miłosierdzie, choć nieprzyjacieli był jeszcze daleko”¹⁰.

Użycie tego określenia przez Sienkiewicza jest emblematyczne dla jego sposobu widzenia konfliktu pomiędzy Siczą i Rzeczpospolitą. W miejscu ludzi, którym należałoby przypisać motywację do buntu, autor dostrzega jedynie puste miejsce do zagospodarowania. Z owej „czerni” wyodrębnieni są Kozacy, którzy stanowią jej niezbędną, z punktu widzenia dramaturgii, reprezentację. Stawianie naprzeciw masie może być bowiem figurą heroizmu i męczeństwa, jak w przypadku ginącego od strzał anonimowych łuczników Longinusa Podbipięty, jednak do zarysowania konfliktu bohaterom potrzebni są adwersarze. Ignorując racje „czerni”, Sienkiewicz może swobodnie snuć swój ukraiński „eastern”, motywując wybuch powstania działaniami jednego antagonisty — Bohdana Chmielnickiego — oraz strukturalnym konfliktem cywilizacji i barbarzyństwa.

U Hoffmana naczelną linią konfliktu przebiega zgoła inaczej. Wspomniana już Ewa Hauser w swoim artykule na temat adaptacji *Ogniem i mieczem* trafnie zauważa, że omawiany film bardziej niż western przypomina klasyczny melodramat, a konkretnie — *Przeminęło z wiatrem*¹¹. W powieści Margaret Mitchell i powstałym na jej kanwie filmie Victora Fleminga na tle wojny secesyjnej śledzimy historię miłosnego trójkąta rozgrywającą się pomiędzy Scarlett O’Harą, galanterijnym Ashleyem Wilkesem oraz impulsywnym Rhetttem Butlerem. Będąc przekonaną o swoim uczuciu do Wilkesa, Scarlett ignoruje awanse Butlera, by zdać sobie sprawę z błędu, kiedy jest już za późno. Co ciekawe, Hoffman przewrotnie adaptuje ów szkielet w zgodzie z własną deklaracją o uważnym odczytaniu *Trylogii*. Pozostając wiernym Sienkiewiczowi, nie wkłada w usta Heleny żadnych słów ani też nie każe jej wykonywać ostentacyjnych gestów wyrażających wahanie pomiędzy adoratora-

¹⁰ H. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 116.

¹¹ E. Hauser, *op. cit.*, s. 310.

mi, sugerując je jedynie na poziomie afektywnym¹². Cały dramatyzm tego konfliktu wyraża się w opisanej powyżej wymianie spojrzeń towarzyszącej pożegnaniu bohaterów. W pewnym stopniu również tło miłosnych perypetii bardziej przypomina tu amerykańską wojnę domową, w której stawką konfliktu było zniesienie niewolnictwa, niż Sienkiewiczowska misję cywilizacyjną.

Perypetie miłosne trójki bohaterów, zarówno w powieści, jak i w filmie, pełnią co prawda funkcję metafory trawiącej Rzeczpospolitą wojny, jednak u Sienkiewicza konglomerat splątanych namiętności, oparty na opozycji kultury i natury, rozsądku i dzikości oraz męskości i kobiecości, służy za jedyną motywację konfliktu. W książce historyczne tło romansu obsługuje bowiem ta sama figura miłosnego trójkąta, w który tym razem wpisany jest hetman Bohdan Chmielnicki, żona hetmana i Daniel Czapliński. Jak mówi Onufry Zagłoba, przyrównując powstanie Kozaków do Wojny Trojańskiej: „Albo to i ta wojna nie o ryżą kosę? Zachciało się Chmielowi Czaplińskiej czy też Czaplińskiemu Chmielnickiej, a my dla ich żądz grzesznych karki kręcimy”¹³.

Cały skomplikowany splot czynników społeczno-politycznych, którym karmił się konflikt na Ukrainie, Sienkiewicz ukrył pod warstwą bezosobowej „czerni”, co po publikacji powieści tak komentował Bolesław Prus:

Oto jest szkielet potworu, nazywającego się wojną kozacką. Materiały do niej tkwiły we wszystkich klasach, we wszystkich stosunkach Ukrainy (...) W jego [Sienkiewicza — dop. aut.] powieści nie widzimy ani wyzyskiwanego ludu, ani pogardzonych popów, ani weteranów, rozpamiętywających czasy sławy i równouprawnienia pod sztandarami Rzeczypospolitej (...) Wymawiał on tylko cyferblat zegara, ale kółek i sprężyn nie pokazał; z tego zaś, co mówi Skrzetuski z Chmielnickim, można by wnosić, że tych sprężyn albo nie dojrzał, albo nie uznawał¹⁴.

Hoffman, operując w granicach oryginalnego tekstu, nie ma narzędzi, by upodmiotowić ową Sienkiewiczowską „czern”. Zamiast tego pozbywa się niemal całej grupy określanych tak postaci, a w konsekwencji i samego słowa, czyniąc z Kozaków wyrazicieli interesów całego narodu. Aby ustanowić tę relację, zachowuje z książki dwie wyraziste sceny z ludnością chłopską, delegujące niejako głos ludu na powstańców. W pierwszej przepełnieni żądzą odwetu na Kurcewiczach okoliczni chłopci plądrują i palą ich rodzinną posiadłość w Rozłogach, za co ściągają na siebie wyroki śmierci orzeczone przez Jeremiego Wiśniowieckiego. W drugiej goście wiejskiego wesela, które nawiedza Zagłoba z patrolem, upijają i pętają polskich żołnierzy, by przekazać ich Kozakom. Powyższe zdarzenia nie gloryfikują kresowych chłopów, wyrażają jednak ich głęboką frustrację wynikającą z ubezwła-

¹² Afekt rozumiem tutaj za Brianem Massumi jako intensywność, która nie została zaklasyfikowana, mająca ładunek, ale niebędąca żadną predeterminowaną emocją. Zob. B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002.

¹³ H. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 274.

¹⁴ J. Szczublewski, *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa 1989, s. 138.

snowlonienia i poniżenia oraz naturalną identyfikację z powstańcami, występującymi przeciw Polakom również w ich interesie.

ZDERZENIE CYWILIZACJI

Pieczołowita selekcja materiału oraz specyfika stroniącego od werbalnych opisów medium sprawiają, iż negatywnie nacechowane pasáže, zwierzęce porównania i pogardliwe komentarze, jakie feruje Sienkiewicz, ulegają w filmie redukcji. Pi-jatyki, gwałtowne wybuchy i głośnie swady charakteryzują wojska kozackie jako względnie nieokrzeseane, ale swobodne i temperamentne. Występowanie podobnych cech u Polaków, a w szczególności granicznej postaci Onufrego Zagłoby, który przed zaognieniem konfliktu przedstawiony jest jako kompan Bohuna, który nie gardzi mocnym trunkiem, a w chwili zagrożenia nie tylko ucieka się do podstępów, lecz także występuje w przebraniu wędrownego dziada, nadaje im raczej familiarny rys podobieństwa. Różnice pomiędzy Polakami a Kozakami u Jerzego Hoffmana mają bardziej estetyczny niż jakościowy charakter — nie biorą się one z diametralnego rozdzwisku tożsamościowego, ale mniejszej oglądy i obycia oraz — luźniejszej struktury społecznej. Hoffman tak dobiera sceny z przepastnego rezerwuaru dostępnego u Sienkiewicza, by podkreślić istnienie kozackiego etosu, zbliżonego w swych przejawach do polskiego romantycznego ideału. Zarówno po stronie polskiej, jak i kozackiej znalezienie ochotników do niezwykle ryzykownych misji poselskich i rekonesansów nie stanowi wyzwania — obie strony zdolne są do heroicznych, straceńczych szarży w imię honoru, wreszcie i jedni, i drudzy skłonni są akceptować sprawiedliwe decyzje władzy zwierzchniej.

U Hoffmana taktyczny kunszt niedosłego hetmana Rzeczypospolitej, Bohdana Chmielnickiego, realizowany jest przez zdolnych podwładnych, takich jak Krzywonos. W bitwie pod Żółtymi Wodami Kozacy prezentują swoją militarną biegłość i dyscyplinę — ustawiają tabory analogiczne do tych, z których korzystali Husyci oraz wykorzystują niesprzyjające warunki atmosferyczne, by ostatecznie rozgromić uparcie szarżującą husarię. U Sienkiewicza po drugiej stronie barykady nie stoi dobrze zorganizowana, odmienna obyczajowo grupa narodowościowa, ale wstrzymujące postępowanie siły natury:

Dziki i rozbójniczy lud, żyjący dawniej z gwałtów i napadów, (...) [który — dop. aut.] zajmował polanki na rubieżach i leżąc na granicach państwa, jak brytan na łańcuchu groził zębem najezdźcy. Toż zakwitło i zaroilo się wszystko. (...) Tam gdzie niegdyś wiatr grywał dziko nocami na oczeretach i wyły wilki i topielcy, teraz hurkotały młyny. (...) Nieprzejrzany, jednostajny widok borów i stepów ubarwił się dymami chat, złożonymi wieżami cerkwi i kościołów — pustynia zamieniła się w kraj dość ludny¹⁵.

¹⁵ H. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 23.

Film koryguje tę kwestię, kreując wizję starcia dwóch niespecjalnie odległych kultur. Czynnikiem wzmacniającym to wrażenie jest język ukraiński, którym przemawiają aktorzy. Rzecz jasna, w powieści długie passusy w obcej mowie wymagałyby rozbicia narracji szeregiem uciążliwych przypisów, jednak odrębny system komunikacji sprawia, że widz mocniej odczuwa osobność i potrzebę suwerenności powstańców. Dla polskiego odbiorcy, znającego z historii politykę rusyfikacji czy germanizacji, język stanowi ważny wehikuł tożsamości. Dlatego reżyser nie tylko pozwala swoim bohaterom mówić po ukraińsku, ale też obdarza powieściowych analfabetów, takich jak Jurko Bohun, umiejętnością pisanie i czytania. Fakt ten ma niebagatelne znaczenie, sugeruje bowiem istnienie ośrodków nauczania oraz kozackiej piśmiennej i wykształconej elity (w istocie, część dowódców wykształcona była w prawosławnym Kolegium Kijowsko-Mohylańskim). Ponadto twórcy filmu, eksponując podobieństwa kosztem różnic, zupełnie ignorują konflikt wyznaniowy pomiędzy rzymskokatolicką Rzeczpospolitą i prawosławną Ukrainą, który pomimo zawarcia unii w Brześciu, był jednym z motorów napędowych powstania.

Całe społeczno-polityczne spektrum wojny ogniskuje się w filmie w czterech postaciach. Po stronie polskiej jest to Jeremi Wiśniowiecki — kostyczny i katolicki neofita, którego wojskowa brawura dorównuje jedynie żarliwemu fanatyzmowi. Książę jest sprawiedliwy, szczodry i troskliwy wobec swoich poddanych, jednak pozostaje głuchy na argumentację eksploatowanej ludności Ukrainy. Reżyser bezwzględnie punktuje jego dogmatyczne zaślepienie, kiedy ów na sprzeciw księdza wobec niehonorowego traktowania posłów, którzy wcześniej uszanowali nietykalność poselstwa Wiśniowieckiego, odpowiada: „Skrzetuski był moim posłem, mnie ksiądz z buntownikiem równasz? Mordować ich tak, żeby czuli, że umierają”.

Reżyser ostro potępia niebezpieczny fundamentalizm księcia, bluźnierczo legitymizowany religijną słuszością, zestawiając ociekające krwią, nabite na pale ciała kozackich heroldów ze scenę zawierzenia odwetu Bogu:

Tobie matko najświętsza, jako podnosząc tę szablę przeciwko hultajstwu, póty jej nie złożę, póki Ukrainy nie uspokoję i buntów chłopskich we krwi nie utopię, tak mi Panie Boże dopomóż. Amen.

Szerokie spektrum kozackich interesów reprezentują: hetman Bohdan Chmielnicki, Krzywonos i Bohun. W tego pierwszego, na przekór Sienkiewiczowi, wciela się popularny ukraiński aktor Bohdan Stupka. Operując w granicach wyznaczonych przez tekst, Hoffman i Stupka szukają możliwości polemiki z Sienkiewiczem na gruncie aktorskiej interpretacji postaci. Ograniczając ilość wypowiedzi na temat hetmana, padających z ust osób trzecich, skłaniają oni widzów do sformułowania własnej opinii na podstawie jego interakcji z pozostałymi bohaterami. Filmowy Chmielnicki jest więc mężem stanu, wypowiadającym wojnę magnatom w imię interesu Rzeczpospolitej reprezentowanej przez życzliwego Kozakom króla Władysława IV Wazę. Jest lojalny wobec swoich ludzi i honorowy względem przeciwni-

ków. Jego determinacja w imię obrony interesów Sycylii pcha go w ramiona Tatarów, jednak widzimy, iż przynosi mu to spory dyskomfort. Tłumacząc swoje racje w rozmowie ze Skrzetuskim, hetman sprawia wrażenie prawdziwego trybuna ludu, na którego tle to szlachcic wypada na naiwnego ignoranta, niezdolnego do naruszenia *status quo* w imię społecznego postępu. Chmielnicki reprezentuje więc w *Ogniem i mieczem* kozacką elitę, aspirującą do zniesienia poddaństwa mieszkańców Sycylii oraz uznania jej odrębności — jako trzeciego członu Rzeczypospolitej Obojga Narodów (co było jednym z postanowień zawartej 10 lat po wydarzeniach z *Ogniem i mieczem* unii hadziackiej).

Krzywonos reprezentuje interesy Kozaków rejestrowych, którzy wyswobodzili się spod pańszczyźniano-poddańczego systemu, używając oręża Rzeczypospolitej. Ta grupa walczy o swoje wolności osobiste, które w wyniku działań magnatów, zmierzających do ograniczenia rejestru (a tym samym kompetencji i siły króla), miałyby im być na powrót odebrane. Brawurowo zagrana przez Macieja Kozłowskiego postać, z całą swoją nonszalancją, dumą i determinacją, nadaje kozackiemu powstaniu kontrkulturowy rys. Swobodny, pykający fajkę, acz silny bohater stoi w jaskrawym kontraście do uwikłanych w hierarchię polskich szlachciców, eksponując ideologiczny wymiar narastającego konfliktu.

Odgrywany przez Aleksandra Domagarowa Bohun reprezentuje w filmie labilny element, jakim jest zubożała rusińska szlachta. Obsadzenie w tej roli rosyjskiego aktora dodatkowo dramatyzuje wewnętrzne skonfliktowanie tej postaci, którą interes prywatny skłania do lojalności wobec Rzeczypospolitej, porywy serca zaś budzą w nim pragnienie suwerenności. Dominujące interpretacje powieści Sienkiewicza widzą w postaci Bohuna zagrożenie dla endemicznej polskiej tożsamości. Sebastian Jagielski, analizując polskie filmy patriotyczne, zwrócił uwagę na występujące w nich seksualne tabu, dotyczące „Związków »naszych« kobiet z obcymi mężczyznami, którego źródłem jest społeczna troska o zachowanie etnicznej »czystości« tych, które jako potencjalne matki ucieleśniają i podtrzymują tożsamość narodu”¹⁶.

O ile w powieści utożsamienie Heleny z Polonią (żeńskim symbolem Rzeczypospolitej) raczej nie budzi wątpliwości, o tyle film pozwala wysunąć odmienną tezę, wedle której bohaterka *Ogniem i mieczem* jest rewersem postaci Bohuna, natomiast w walce o jej serce stawką jest narodowościowa identyfikacja rusińskiej szlachty, a w szerszym współczesnym kontekście — przychylność Europy. Wciela ją się w postać Heleny Izabella Scorupco była w Polsce w okresie realizacji filmu symbolem międzynarodowego sukcesu. Jej posągowa uroda i blond warkocz (w odróżnieniu od powieściowej kruczej czerni) odpowiada panslawistycznemu kanonowi piękna, dzięki czemu wypadłaby równie wiarygodnie jako Polka, Ukrainka, ale i Rosjanka. Te poszlaki nabierają jednak znaczenia dopiero w zestawieniu z jej po-

¹⁶ S. Jagielski, *(Melo)dramaty polskości. Naród i pleć w polskim filmie patriotycznym*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 65.

chodzeniem oraz językową i religijną ekspresją. Helena nie wywodzi się z dowolnego zubożalego rodu szlacheckiego, ale z dynastii Rurykowiczów, którzy dali początek Rusi. Na co dzień bohaterka posługuje się językiem polskim, w intymnej scenie modlitwy, sam na sam z obrazem Matki Boskiej, przechodzi jednak na ukraiński. Świadczyć to może nie tylko o wyznaniu prawosławnym, lecz także skrytym pielegnowaniu rusińskich korzeni, którym pozwala się ujawnić jedynie w samotności.

Według Jana Sowy, ówczesnej Rzeczypospolitej nie spinała klamra narodowościowa, ale wspólny interes polskich, litewskich i ruskich oligarchów, którzy utożsamiali Państwo ze swoją kastą. Autor *Fantomowego ciała króla* idzie w swoich diagnozach jeszcze dalej, nazywając Rzeczypospolitą Obojga Narodów Polską Kompanią Kresową, czyli „osobliwą jak na Europę tego okresu federacją magnackich dominiów działającą zgodnie z ultrademokratycznymi zasadami demokracji uczestniczącej (ale z wykluczeniem większości grup społecznych)”¹⁷. Taka organizacja dawała swoim członkom możliwość eksploatacji ziem rdzennie polskich i Ukrainy bez oglądania się na króla i poddanych.

W okresie powstania Chmielnickiego rusińska szlachta była więc prawie w całości spolonizowana, czego przykładem jest występujący w *Ogniem i mieczem* konwertyta Jeremi Wiśniowiecki, który powołuje się na znajomość z ojcem Heleny. Z tego faktu oraz rozległości dziedziczonych przez nią ziem wnosić możemy, iż książę zdecydował się na alians z Rzeczypospolitą. Jego przedwczesna śmierć postawiła jednak Helenę w sytuacji tożsamościowego kryzysu, w którym majątki uzyskane kosztem konwersji należą do niej jedynie wirtualnie, a opór wobec apodyktycznej ciotki manifestuje się w prywatnych praktykach religijnych. Wybór między Skrzetuskim a Bohunem, którego symbolicznym ukoronowaniem jest opisana już scena rozstania, jest więc *de facto* wyborem pomiędzy racjonalnym interesem klasowym a wypartą narodową tożsamością. Uciekając się do anachronizmu, w kulminacyjnej scenie filmu możemy więc odnaleźć figurę dzisiejszego podziału Ukrainy na część wschodnią i zachodnią oraz echo sprzecznych interesów oligarchów i mieszkańców kraju.

PRACA IDEOLOGII

Stawiając *Ogniem i Mieczem* naprzeciw jego rosyjskiego *vis à vis* — powieści Nikołaja Gogola pt. *Taras Bulba*, dostrzegamy jak na dłoni ideologiczny charakter wyboru dokonanego przez Helenę. W powieści Gogola syn Tarasa sprzymierzający się z Rzeczypospolitą w imię miłości do polskiej księżniczki traktowany jest jak zdrajca. Podczas gdy w literaturze kolonialnej spojrzenie autochtonicznej piękności legitymizuje kolonialną eksploatację, przemieniając ją w wyraz cywilizacyjnej tro-

¹⁷ J. Sowa, *op. cit.*, s. 34–44.

ski, z przeciwnej strony barykady, ten sam związek postrzegany będzie jako ohydny akt kolaboracji. Powieść Sienkiewicza ma ugruntować wizerunek Polski jako niegdysiejszego imperium. By uzasadnić ten status, potrzebuje jednak aprobującego spojrzenia peryferium — Heleny dobrowolnie wybierającej Skrzetuskiego i tym samym legitymizującej fantazję kolonizatora o przyjmowanej z wdzięcznością misji cywilizacyjnej. W filmie, zgodnie z deklaracją Hoffmana o trzymaniu się litery tekstu, kniaziówna dokonuje analogicznego wyboru, jednak nie sposób go czytać jako jednoznacznej figury dominacji i zwycięstwa. Reżyser stosuje w *Ogniem i Mieczem* strategię opisaną przez Barbarę Klinger jako element konstytuujący tzw. progresywne gatunki filmowe¹⁸. Zamiast otwarcie polemizować z zawartym w tekście ładunkiem ideologicznym, Hoffman unaocznia jego nośniki, które powinny pozostać przezroczyste pod wartkim przykryciem fabuły. Wedle słów Louisa Althussera:

Tym co pozwala nam widzieć sztuka, tym co udostępnia nam w formie spojrzenia, postrzegania i czucia (...) jest ideologia, z której została ona zrodzona, w której się nurza, od której oddziela się jako sztuka i do której nawiązuje¹⁹.

Im bardziej wiarygodne psychologicznie, przezroczyste formalnie i podporządkowane rozwojowi fabuły jest kino, tym łatwiej jest ukryć arbitralne rozstrzygnięcia jego autorów. Filmowe *Ogniem i Mieczem* rozbija jednak owo *decorum* i uciekając się do ironii, rozwarstwia wywodzącą się z powieści fabułę i konstruowaną w adaptacji opowieść²⁰. Obserwując pierwsze spotkanie Skrzetuskiego i Heleny, odnotowujemy wrażenie, iż ta dwójka jest sobie pisana nie ze względu na pokrewieństwo dusz i szalejący płomień namiętności, ale na prawach konwencji. Na ich ukazanych w wielkich planach twarzach maluje się wyraz wzajemnego rozpoznania, nie erotycznej fascynacji — potwierdzenie charakteru rodzącego się uczucia przynoszą dopiero początkowe takty ilustrującej scenę *Dumki na dwa serca*. Począwszy od tego momentu, ta dwójka będzie ku sobie dryfować nie w wyniku podejmowanych działań, ale pomimo nich. Hoffman obnaża w tym przypadku działanie konwencji, eksponując bierność swoich bohaterów, którzy przez większą część filmu pozostają obserwatorami, a nie uczestnikami wydarzeń. Emblematyczna jest tu bitwa pod Żółtymi Wodami, w której złożony niemocą Skrzetuski może jedynie dopingować polską husarię szarżującą na oddziały kozackiej piechoty. Kontrapunktując wydarzenia na polu bitwy grymasami radości i rozczarowania malującymi się na twarzy polskiego szlachcica, Hoffman żartobliwie podkreśla jego status kibica w tej opo-

¹⁸ B. Klinger, *Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre* [w:] *Film Genre Reader IV*, red. B.K. Grant, Austin 2012, s. 93–109.

¹⁹ *Ibidem*, s. 94.

²⁰ Podziału na fabułę i opowieść dokonuję zgodnie z trójstopniowym podziałem tekst–opowieść–fabuła, opracowanym przez prof. Mieke Bal, w którym fabuła jest zbiorem relacji pomiędzy wydarzeniami, aktorami, czasem i miejscem opowieści, opowieść zaś — narracyjnym opracowaniem fabuły zaprezentowanym w konkretny sposób. Zob. M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1999.

wieści. Pasywny, realizujący rozkazy Skrzetuski skonstrastowany jest w filmie z dynamicznym Bohunem, który pomimo odnoszonych ran ciągle zmienia bieg opowieści. W odróżnieniu od powściągliwego Polaka, którego rzekoma umiejętność fechtunku nie znajduje potwierdzenia na polu bitwy, zaś najbardziej heroiczny czyn to podstępna ucieczka z oblężonego Zbaraża, zapalczywy Kozak wciąż rzuca się w wir historii. Poznajemy go, gdy na swoim karym wierzchowcu galopem wjeżdża pomiędzy Kurcewiczową, Helenę i Skrzetuskiego. Już w tej scenie Hoffman zaburza ustanowioną przez Sienkiewicza hierarchię pomiędzy bohaterami. W powieści Polak przedstawiany jest przez niediegetycznego narratora:

Był to młody jeszcze bardzo człowiek, suchy, czarniawy, wielce przystojny, ze szczupłą twarzą i wydatnym orlim nosem. W oczach jego malowała się okrutna fantazja i zadzierzystość, ale w obliczu miał wyraz uczciwy. Wąs dość obfity i nieogolona widocznie od dawna broda dodawały mu nad wiek powagi²¹.

Postać Bohuna przefiltrowana jest już jednak przez spojrzenie Skrzetuskiego:

Nagle uczył, że jeden z jeźdźców napiera go tak silnie, że aż konie poczynają się trzeć bokami. Rozmowa z kniaziówną była przerwana, więc pan Skrzetuski zdziwiony, ale i rozgniewany, zwrócił się ku śmiałkowi. Przy świetle księżycy ujrzał dwoje oczu, które patrzyły na niego zuchwale, wyzywająco i szyderczo zarazem. Straszne te oczy świeciły jak ślepie wilka w ciemnym borze. „Co, u kaduka? — pomyślał namiestnik — bies czy co?”²².

Film ustanawia bardziej demokratyczną relację pomiędzy antagonistami, pozwalając nam zapoznać się z postacią smagłego jeźdźcy jeszcze zanim przykuje on uwagę Polaka, bez całego bagażu zwierzęcych i infernalnych porównań, którymi szafuje Sienkiewicz. Poprzez konsekwentne budowanie wizualnej i fabularnej opozycji pomiędzy aktywnością Bohuna i biernością Skrzetuskiego, reżyser poszerza konwencję, w której wzbudzający sympatię protagonista poprzez swoje działania uwalnia z opresji wybranek, zdobywając jej miłość. W filmie romans podszyty zostaje tragedią, w której to Kozak walczy z nieubłaganiem losem i regułami gatunku, zdobywając przychylność widzów (lub chociaż podziw dla nieustępliwości). Niechęć Heleny wobec Bohuna jest bowiem nie mniej konwencjonalna niż jej miłość do Skrzetuskiego. Mimo iż powieść wskazuje na źródło owej awersji: „ona ma go w nienawiści od pory, jak przy niej człowieka czekaniem rozszczępił. Krew padła między nich i nienawiść wyrosła”²³.

Hoffman skrętnie je pomija, przemieniając miłosne awanse Bohuna w walkę z obciążającym powieściowym stereotypem — tego „innego”, dzikiego rywala, w kontraście z którym lśnią pozytywne cechy bohatera.

²¹ H. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 6.

²² *Ibidem*, s. 32.

²³ *Ibidem*, s. 42.

PRODUKCJA „INNEGO”

Upodmiotawiając Kozaków, niuansując postać Bohuna oraz pozbywając się bezkształtnej prymitywnej „czerni”, Hoffman staje jednak przed problemem wykreowania naturalnego przeciwnika dla tragicznie zwaśnionych stron. Z epilogu dowiadujemy się, że w perspektywie wieku tym adwersarzem okaże się Rosja, jednakże w tekście źródłowym carska armia nie odgrywa żadnej roli, co czyni ją bezużyteczną w tym kontekście. Reżyser potrzebuje silnego kulturowego kontrastu — wypełnienia miejsca po „Innym”, po barbarzyńcy, reprezentowanym wcześniej przez homogeniczną, nieucywilizowaną masę. Pomijając całkowicie konflikt pomiędzy katolicyzmem a prawosławiem, zbliżając do siebie romantyczne postawy Kozaków i Polaków, musi wytworzyć dla nich wyraźną antytezę, na której tle ich wzajemne różnice wydadzą się znikome.

Do tego celu wykorzystuje on mit Polski jako *antemurale christianitatis* — przedmurza chrześcijaństwa. Jak pisze Norman Davies:

Dla każdego okresu na przestrzeni dziejów od 1000 do 1939 roku można przytoczyć wypowiedzi będące dowodem przeświadczenia, że Polska była, jest i zawsze pozostanie najdalej wysuniętą placówką zachodniej cywilizacji. W wiekach najwcześniejszych widziano w niej obrońcę okopów oddzielających od pruskich i litewskich pogan, w okresie nowożytnym — zaporę broniącą dostępu islamowi i moskiewskim schizmatykom, w XX w. — straż szanieców wzniesionych na linii frontu walczącego komunizmu. We wszystkich okresach dziejów przeznaczone Polsce „miejsce w Europie” (...) było zupełnie jasno określone: *antemurale*, przedmurze²⁴.

Z tej perspektywy naturalnym przeciwnikiem stają się nie prawosławni Kozacy, ale wyznający islam Tatarzy Krymscy lub właściwie nie oni sami, a personifikujący orientalny fantazmat o Azji i Wschodzie podlegli Tuchaj Beja i chana Islama Gireja. Ich odrębność nie jest bowiem konstruowana na bazie hadisów, Koranu czy konkretnych kulturowych idiosynkrazji, ale odstępstw od katolickiej, polskiej normy. Ustawiając swoje *antemurale* pomiędzy Kozakami a Tatarami, którzy w powieści Sienkiewicza zasadniczo są z sobą utożsamiani, reżyser nie tylko wzmacnia estetyczne różnice pomiędzy dwoma grupami i dramatyzuje różnice zdań, lecz także puszcza wodze fantazji, dodając nieobecne w powieści wątki.

We wzajemnych stosunkach Bohdana Chmielnickiego i tatarskich przywódców od samego początku dostrzec można dysproporcję siły. Hetman znosi strategiczny sojusz z wyraźnym nieukontentowaniem — zmuszony do bronienia swoich ludzi i uzasadniania działań pod taksującym spojrzeniem Tuhaj Beja. W nonszalanckim zachowaniu odgrywanej przez Daniela Olbrychskiego postaci odbija się jej całkowita obojętność wobec racji powstańców. Hetman spogląda na niego na zmianę z napięciem i obrzydzeniem, kiedy zwracając przysługę Skrzetuskiemu, musi zastąpić honorowe argumenty mieszkami złota. Podczas gdy Polacy i Kozacy

²⁴ N. Davies, *Boże igrysko: Od początków do roku 1795*, Kraków 1992, s. 219.

w większości kierują się poczuciem godności osobistej i dumą własną, Tatarów motywuje chciwość, a ich lojalność załamuje się przy pierwszych znamionach porażki pod Zbarażem. Hoffman konsekwentnie eksponuje tę różnicę w scenach bitewnych. W chwili największego strategicznego triumfu pod Żółtymi Wodami widzimy samych mieszkańców Siczy — z ich charakterystycznymi pociągłymi wąsami, kitami sterczącymi z ogolonych głów i spiętymi jedwabnymi pasami szarawarami. Tchórzliwego zabójstwa Podbiپیty dokonują już jednak sami przyodziani w skóry i charakterystyczne kołpaki Tatarzy. Przeszyte strzałami „niewiernych” ciało Longinusa przywodzi zresztą na myśl ikonograficzne przedstawienia postaci św. Sebastiana, rozstrzelanego z łuku pod samotnym drzewem.

W swojej orientalistycznej fantazji Hoffman idzie jednak dalej, przeciwstawiając romantyczny heteronormatywny ideał konstytuującego melodramatu trójkąta seksualnemu ekscesowi. Negocjujący z chanem Chmielnicki z wyraźnym niesmakiem obserwuje awanse, jakie Islam Girej czyni młodemu podwładnemu Subgaziemu, Helena zaś z obrzydzeniem odpycha od siebie napastującą ją Horpynę. Homoseksualizm tej dwójki to już *licentia poetica* reżysera, który wzmacnia binarne opozycje cywilizacji i dzikości, bohaterstwa i tchórzostwa, okrucieństwa i miłosierdzia, kolejną — demonizującą nieheteronormatywne zachowania seksualne. Opisana w powieści jako postawna i obdarzona świdrującym głosem, ale „krasna”²⁵ Horpyna, w rękach reżysera zamienia się w odpychający nośnik wszystkiego co wyparte — libidinalnego wampira, którego Rzędzian przesadnie przebija kołkiem²⁶.

Hoffman pozwala tu dojść do głosu własnym, wyrażanym niejednokrotnie uprzedzeniem²⁷, powielając dekonstruowany w wielu innych punktach schemat powieści kolonialnej, w której obcy jest często nośnikiem seksualnego ekscesu. Decydując się na takie posunięcie, paradoksalnie odtwarza on jednak inherentną antynomię wpisaną w mit Polski jako przystani tolerancji i przedmurza chrześcijaństwa, na którą zwraca uwagę Norman Davies:

Uchwała ta zawierała jednak w sobie dowód pewnej subtelnej sprzeczności. Jeśli katolicka Rzeczpospolita istotnie była „przystanią tolerancji”, to mogło się tak stać jedynie dzięki obecności w niej licznych *dissidentes*; jeśli jednak społeczność innowierców była tak duża, że aż trzeba ją było tolerować, to Rzeczpospolita nie mogła być jednolicie katolicka²⁸.

Idąc dalej tropem brytyjskiego historyka, należy stwierdzić, iż interesy Kresów można uznać za zbieżne z interesami Rzeczpospolitej tylko w przypadku, jeśli zjednoczymy je pod egidą „nadrzędnej wieloetnicznej i wielokulturowej tożsa-

²⁵ Michał Wołodyjowski o Horpynie. Zob. H. Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 379.

²⁶ W powieści stawia on na ciele Horpyny znak krzyża.

²⁷ „Kobiety w ogóle zajmują szczególne miejsce w życiu każdego mężczyzny. Podkreślmy: normalnego mężczyzny; długo byłem wielbicielem (...) Juliusza Cezara. Przeczytałem prawie wszystkie książki na jego temat, aczkolwiek jego biseksualnych skłonności nie podzielałem”. J. Hoffman, J. Szerba, *op. cit.*

²⁸ N. Davies, *op. cit.*, s. 221.

mości społeczno-politycznej”. Konstruując tę tożsamość na wykluczeniu opartym na kryteriach seksualności, zaprzecza się jednak jej inkluzywnej, tolerancyjnej formule. Jest to o tyle istotne, że w chwili realizacji filmu ów nadrzędny polityczny projekt, do którego aspirowały Polska i Ukraina, był tożsamy z Unią Europejską. Hoffman zaktualizował w *Ogniem i mieczem* paradoks tkwiący w micie Polski jako przedmurza chrześcijaństwa, który tym razem zawarł się w jednoczesnej afirmacji przynależności do liberalnego Zachodu i seksualnej dyskryminacji, podważającej to utożsamienie.

EPILOG

W owej sprzeczności, której ofiarą pada sam film, tkwi również dramat jego bohaterów. Mimo iż w finalnej scenie dochodzi do konwencjonalnej produkcji pary, nikt nie triumfuje. Tym, co Jerzy Hoffman wydobywa z tekstu, jest przekonanie, że cała trójka uczestników melodramatu wzajemnie się potrzebuje. Dynamika tej relacji pozwala każdemu z jej członów dookreślić i przekroczyć siebie. Piękna Helena z posiadającej rozległy majątek anonimowej dziedziczki pod spojrzeniem Bohuna i Skrzetuskiego przemienia się w figurę pożądania, odnajdując w jednym z adoratorów stabilne oparcie, w drugim — źródło witalizmu i namiętności. Rywale o serce kniaziówny wzajemnie prowokują się do działania — Kozak wyrywa Polaka z jego sytej bierności, by samemu zyskać wyraźny wektor postępowania w swojej granicznej sytuacji konfliktu lojalności. Tym, co doprowadza do przepełnionego żalem i rozczerwaniem finału, nie jest więc sam burzliwy romans, lecz jego kategoryczne, ekskluzywne i bezwzględne reguły. Zamiast wzajemnego zrozumienia, kompromisu, poszanowania wyborów i dialogu rządzą nim destrukcyjna zaborczość, resentyment i egoizm.

Jeśli historię, a w szczególności historię wielkich filmowych produkcji, które przez dekady czekają na właściwy czas i miejsce realizacji, rzeczywiście potraktować za Benjaminem jako „próbę zawładnięcia przypomnieniem (...) uchwycenia obrazu przeszłości, jaki znieenacka narzuca się historycznemu podmiotowi w chwili grozy”, to nietrudno jest rozpoznać współczesnych aktorów melodramatu Jerzego Hoffmana. Bogatą i pożądaną Europę, która na etapie realizacji filmu rozpoczęła już negocjacje akcesyjne z Polską i rozdartą między Wschodem i Zachodem Ukrainę, której młode, witalne pokolenia aspirowały do tego samego. Przywołanie momentu inicjującego rozpad wielkości fantazmatycznego złotego wieku Rzeczypospolitej Obojga Narodów obciążone jest u Jerzego Hoffmana znacznie mniejszym ładunkiem nostalgii niż u Sienkiewicza. Można odnieść wrażenie, że nie jest realizowane ku pokrzepieniu serc Polaków wizją niegdysiejszej potęgi ich ojczyzny, ale ku przestrodze. Gdyby Rzeczpospolita nie potknęła się o swoją klasową ekskluzywność, egoizm, megalomanię i szkodliwe resentymenty, być może byłaby w stanie stwo-

rzyć prekursorski projekt „nadrzędnej wieloetnicznej i wielokulturowej tożsamości społeczno-politycznej”, zdolnej pogodzić interesy Polaków, Ukraińców, Litwinów i Rusinów, kładąc podwaliny pod europejską unię *avant la lettre*. Ten anachronizm nie ma jednak ewokować historycznego sentymentu, ale gierdoyciowską w duchu konstatację o potrzebie dialogu oraz współpracy z silnym i niezależnym ukraińskim partnerem.

KIDNAPPED HELENA, OR POLISH-UKRAINIAN RELATIONS IN JERZY HOFFMAN'S *WITH FIRE AND SWORD*

Summary

Being one of the most beloved epics and once a vessel of patriotism, written famously to strengthen the hearts of Poles during the partition of the country, Henryk Sienkiewicz's *Trilogy* still stirs a lot of controversies among other nations depicted in the novels. Considering Poland's past colonial entanglement with Ukraine, difficult unresolved issues in our common history and disdainful descriptions of Cossacks, none of the series' parts proved to be as problematic to adapt to the screen as *With Fire and Sword*. Being able to finally make the movie and complete his lifetime project of filming *Trilogy* after 31 years of struggle, a Polish film director Jerzy Hoffman faced a serious challenge of preserving the spirit of the novel without enhancing reciprocal prejudices between the nations. In my article, I try to identify textual and visual strategies employed by the director in order to refract disturbing colonial underpinning of Sienkiewicz's *With Fire and Sword*. Analysing the narrative frame, genre shifts, construction of the characters and ideological implications of certain aesthetic choices, I argue that to a certain degree Hoffman managed to transform the novel's classic imperialistic narrative of *mission civilisatrice* — providing rationale for colonization on the grounds of social evolutionism and civilizational progress — into a subversive melodrama personifying feuding nations as equal subjects. By doing so, the director managed to scale down nostalgic yearning for the bygone power and magnitude of the Polish-Lithuanian Commonwealth, in order to redirect audience's attention to the necessity of maintaining good relations with our sovereign neighbour.

Translated by Stanisław Liguziński