

Dwoista forma Szyfrów Wojciecha Jerzego Hasa – prawda do rozszyfrowania

ANNE GUÉRIN-CASTELL

Śledztwo

Szyfry to szczegółowa relacja z przebiegu śledztwa, jakie prowadzi Tadeusz. Bohater filmu walczył w armii generała Andersa, potem osiadł w Wielkiej Brytanii. Po dwudziestu latach nieobecności w Polsce przyjeżdża do kraju, by podjąć próbę rozwikłania okoliczności śmierci młodszego syna, kilkunastoletniego Jędrka, co zdarzyło się niedługo przed końcem wojny. Ojciec spotyka się ze starszym synem, Maćkiem, obecnie czterdziestoletnim, który jest dręczony poczuciem, że *żyje poniżej swojej wartości*, oraz ze swoją żoną, Zofią, pogrążoną w depresji bliskiej szaleństwa, od czasu gdy zginął Jędrzek. Maciek ma do ojca głęboką pretensję za to, że ten przeżył wojnę poza granicami Polski, jako żołnierz, i dlatego nie jest w stanie pojąć, czym było codzienne życie pod okupacją.

Z pewną rezerwą wyznaje ojcu, że w owym czasie należał wraz z matką do organizacji podziemnej, którą dowodził Marian, ich współlokator. Ich mieszkanie służyło za skrzynkę kontaktową i miejsce spotkań. Jędrzek z obawy przed konsekwencjami nie brał w tym udziału. Gdy w pewien listopadowy poranek 1944 r. Jędrzek został zatrzymany, Maćka nie było w domu. Walczył już wówczas w partyzantce w górach, w okolicy Gorczy. Zofia nie potrafi opowiedzieć o przebiegu aresztowania. Lekarz, który się nią opiekuje, i bibliotekarz, u którego pracuje Maciek, również udzielają Tadeuszowi tylko zdawkowych informacji.

Maciek, przypierany do muru przez ojca, przyznaje w końcu, że na Jędrka został wydany wyrok, ponieważ mimowolnie przyczynił się do śmierci Mariana. Kiedy ten dla Jadwigi opuścił jego matkę, Jędrzek śledził go i czatował przed jego domem. Gdy pewnego razu zdenerwowany Marian wyszedł do niego, natknął się na łapankę, podczas której został zabity przez żandarmów.

Temat przypomina nieco *Jak być kochaną*. To konfrontacja polskich przeżyć wojennych z tymi, które miały miejsce poza krajem. To także odejście od heroicznego wizerunku historii ¹. Powinowactwa te jednak należy rozpatrywać przez wizję, które przewijają się w filmie, bo poszerzają one odniesienia i sensy dochodzenia prowadzonego przez Tadeusza ².

Wizje i poemat Słowackiego

Wizje te, obecne od pierwszej sekwencji, składają się z długich planów. Szerokie ruchy kamery i bardzo powolny rytm ³ obrazów wizyjnych przeciwstawiają się innym sekwencjom filmu, w których montaż stwarza ciśnienie, a rytm jest suchy, rwany, nietypowy dla Hasa. Krytyka, zaskoczona tym *dziwnym materii pomieszaniem* ⁴, nie chciała tu dostrzec niczego więcej poza nagromadzeniem symboli anachronicznych lub minionych ⁵, traktując film jak swojego rodzaju spóźnioną imitację Wajdy ⁶, *podzwonne dla szkoły polskiej* ⁷. Ale wizje te nie były analizowane ani we wzajemnych relacjach, ani w relacji do reszty filmu, podobnie jak pominięto fakt, iż towarzyszą im recytowane fragmenty poematu Słowackiego *Anhelli*. Przywołanie tego poematu i tej epoki historycznej we współczesnym filmie, podobnie jak sprzężone z nim wizje, pozostaje jednak tajemnicą, do rozwikłania której zaprasza tytuł filmu.

Jak to bywa, twórca podczas realizacji dał jeden z kluczy do swojego dzieła. W przypadku *Szyfrów* po raz pierwszy i jedyne w swojej karierze Has wprost odwołał się do własnego wspomnienia. Umieścił swój film pod znakiem „potrzeby pamięci” i sam zastanawia się nad powodami, dla których dwadzieścia lat po wojnie Polacy mówią lub piszą o okupacji, tak jakby się ona jeszcze nie skończyła ⁸. Analizując postać głównego bohatera, twórca zespolił Tadeusza z samym sobą.

Jest jeszcze drugi wątek w tym filmie: jakby rachunek dokonywany przez starego człowieka, dramat mężczyzny, który zaczyna się zastanawiać, czym było jego życie, co w tym życiu było ważne. Ktokolwiek zresztą przeżył podczas wojny młodość lub lata średnie, nosi w sobie dramat, niezależnie od tego, czy coś mu się zdarzyło, czy nie; utracił coś, czego nigdy nie odzyska.

Pamiętam – naszymi krakowskimi sąsiadami była pewna żydowska rodzina. Pewnego dnia mleczarka przyniosła wiadomość o ich śmierci. Zostali straceni gdzieś pod Miechowem. Opowiadała szczegóły egzekucji, a moja ciotka słuchała tego, krzając się po kuchni, przygotowując śniadanie. Tak żyliśmy – tak wyglądała nasza codzienność. To przecież musi pociągać konsekwencje ⁹.

Skojarzenie powyższe łączy temat filmu z kwestią stykania się Polaków z realnością eksterminacji Żydów, jaka dokonywała się na ich oczach ¹⁰. Ten właśnie problem – i jego bezpośrednie następstwo – czyli pytanie o odpowiedzialność – twórca draży przez cały film, wplatając ten wątek w motyw prowadzonego dochodzenia w postaci enigmatycznych wizji, a także w sposób bardziej ogólny, przez pełne znaków zapytania spojrzenie filmowe. Zależność pomiędzy spojrzeniem, a zasadą rozszyfrowywania, niejako ponad tokiem prowadzonego przez Tadeusza dochodzenia, uwidocznia się w mikroszenie ukazującej na pierwszym planie starego mężczyznę w trakcie badania dokumentu przez lupę. Ta prosta sylwetka pojawia się, potem znika, ustępując miejsca pionowej jeździe kamery, która towarzyszy przechodzącym w tle Tadeuszowi i bibliotekarzowi. Słyszymy ich rozmowę, ale oni przechodzą, a punkt widzenia koncentruje się na starym człowieku.

Film-manifest

Konfrontacja ojca i syna – niemożliwe spotkanie spojrzeń

Niemożność porozumienia pomiędzy ojcem a synem, której zapowiedź odnajdujemy w ich nieudanym spotkaniu na peronie krakowskiego dworca ¹¹, prze-

jawia się w serii scen, gdzie ich spojrzenia nie mogą się zbiec, choć wszystkie są barokowymi wariacjami figury ujęcie-przeciwujęcie.

Po scenie przejazdu taksówką, sfilmowanej w jednym, prawie trzyminutowym ujęciu, kiedy obserwujemy Kraków przez przednią szybę samochodu lub przez szyby boczne tak, że nie widać twarzy dwóch mężczyzn, choć słyszymy ich rozmowę, następuje scena pokazująca Maćka i Tadeusza w hotelu. Jest ona zbudowana z krótkich planów skoncentrowanych na ojcu lub synu. Plany te następują po sobie w taki sposób, że najczęściej spojrzenie każdego z nich napotyka tylko plecy lub spuszczone oczy protagonisty. Te krótkie plany są obramowane dwoma bardzo długimi ujęciami, w których liczne wariacje przestrzenne – przemieszczanie się osób i ruchy kamery – tworzą nieustannie fałszywą konfigurację „ujęcie-przeciwujęcie”, zaniechaną zaraz po tym, jak zostanie zapoczątkowana, a całość robi wrażenie popisu wizualnego w synkopowanym rytmie, równie dysharmonicznym, jak dialogi dwóch mężczyzn.

Ostatnia konfrontacja pomiędzy ojcem a synem ma miejsce po wizycie Tadeusza u księgarza. Dwaj bohaterowie idą blisko siebie, co wcześniej się nie zdarzało, krok w krok, ramię przy ramieniu, jedną z krakowskich ulic. Są filmowani są od tyłu, pod kątem, w zbliżeniu, a scena ta składa się z trzynastu krótkich planów¹², realizowanych w ten sposób, że kamera przekracza linię, wzdłuż której się przemieszczają po każdej sklejce: Tadeusz i Maciek zachowują tę samą pozycję w stosunku do prawej i lewej ramy kadru, ale pozorny kierunek ich marszu nieustannie zmienia się przy każdej zmianie planu. Jedynym elementem świadczącym o tym, że w rzeczywistości idą w tym samym kierunku jest faktura muru, który zamyka przestrzeń przed nimi.

W zależności od tego, czy kieruje się uwagę na plan dalszy obrazu, czy na bohaterów, widać albo Tadeusza i Maćka, którzy miarowo podążają w tym samym kierunku, albo realizowany z każdą zmianą planu – a więc dwanaście razy w ciągu niecałej minuty – ruch pół obrotu, który powstaje w wyniku tego, co Rudolf Arnheim ochrzcił mianem „fuzji stroboskopowej”¹³, a co jest iluzją ruchu opartą na samej zasadzie kina.

Owa *figura trompe-l'oeil* jest wynikiem tego szczególnego zastosowania ujęcia-przeciwujęcia. Każdorazowo jednoczy, a jednocześnie dzieli dwóch protagonistów, przy czym każdy z nich pozostaje zakleszczony w poczuciu winy, które izoluje ich od siebie. Wydaje się, że tworzą jedno ciało o dwóch głowach, a obroty akcentują tylko ten obraz rozszczępionego Janusa, tragiczne przedstawienie podzielonej, cierpiącej Polski¹⁴. Chwilę potem ma miejsce scena, którą można uznać za punkt kulminacyjny w filmie w stosunku do głównego toku narracji. Maciek wyznaje, że widział leżącego na wózku Jędrka. Ze spuszczoną głową opowiada ojcu o okolicznościach tego spotkania: było to nocą, kazano mu stać tam, żeby wskazywał drogę. Wózek przejechał obok niego. Leżał na nim Jędrak, widział jego twarz wystającą spod przykrycia. Nie od razu go poznał, dopiero potem, kiedy dowiedział się, że go zatrzymano, zorientował się, że to był on. A ponieważ Tadeusz ciągle jeszcze wyrażał nadzieję, że to partyzanci odbili Niemcom Jędrka, Maciek chwycił ojca za kłapy, potrząsnął nim mocno i powiedział, patrząc mu prosto w oczy: *Nie chcesz zrozumieć, co do ciebie mówię. Nie chcesz. Zrozum! To nie znaczy, że oni odbili go Niemcom. To znaczy, że to nasi go zgarnęli. Rozumiesz biedaku? Nasi! Nasi!*¹⁵

W tym wyznaniu jest zawarte ukryte pytanie: *Co zrobiłeś ze swoim bratem (swojemu bratu)* – i jest echem pytań, do których skłaniają dwie pierwsze wizje.

Dwie pierwsze wizje: ojcowie, dzieci i pociągi¹⁶

Sekwencja wstępna na początku filmu pokazuje Tadeusza przejazdem w Parżu, u ciotki, kolekcjonerki antyków. Pozornie klasyczna scena zbudowana z ujęć-przeciwużyć, w której dwoje bohaterów gawędzi przy herbacie, jest rozdarta przez nagle pojawiającą się pierwszą wizję poprzedzoną biciem dzwonu.

Oto w dole kadru pojawia się za drutem kolczastym sylwetka żołnierza w hełmie, tyłem. Człowiek z trudem wyczołguje się z okopu, podnosi karabin i idzie wielkimi krokami – a kamera podąża za nim. Przedziera się przez płataninę gałęzi, wspina się na zbocze, schodzi na równinę, gdzie można dostrzec ślady walki. Podbiega do stojącego pociągu na drugim planie.

Następne ujęcie pokazuje żołnierza *en face* – rozpoznajemy Tadeusza, który idzie w kierunku wagonu. Próbuje bezskutecznie otworzyć drzwi. Idzie wzdłuż pociągu, zaglądając do wnętrza, okno po oknie. Wagon jest wypełniony mężczyznami, kobietami i dziećmi ściśniętymi ciasno jedni przy drugich w tragicznym bezruchu. Wszyscy milczą, niczyj wzrok nie zatrzymuje się na Tadeuszu.

Z offu słychać jego głos w rozmowie z ciotką: *Teraz już jesteśmy pewni, że Jędrzek nie żyje*. Tadeusz przechodzi obok okna, przez które widać wyrwającego się małego chłopca, walącego rękami w okno z krzykiem: *Tatusiu! Tatusiu! Tatusiu!* Słychać wołanie dziecka, a Tadeusz, którego postać pojawia się w kadrze, kontynuuje: *Tak długo, jak trwała wojna, można było się jeszcze huzić*.

Ta pierwsza wizja kończy się brutalnym powrotem do sytuacji wyjściowej. Ciotka czyta na głos rozpaczliwy list Maćka i radzi Tadeuszowi, by udał się do Krakowa. Figura ujęć-przeciwużyć odzyskuje swoje prawa, kiedy następuje druga wizja.

Dziecko przywołuje ojca na pomoc, bijąc rękami w szybę, pociąg rusza, a nieruchomy Tadeusz patrzy za nim, czyniąc ręką przelotny znak pożegnania. Wieńczący tę scenę biały kadr otwiera się na białoszarą przestrzeń trzciny, zarośli i wody. W czasie gdy powolna jazda kamery ciągnie się wzdłuż brzegu rzeki, słychać głos Tadeusza recytującego fragment poematu *Anhell!*: *Więc wstanie słońce i dzień przyniesie straszniejszy niż ciemność, a ciszę okropniejszą, niż są burze na morzu, bo będziecie się lękać sami siebie. A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zieloną będzie, a dom wasz ginącym będzie okrętem*¹⁷.

Ruch kamery i recytacja kończą się na twarzy Jędrka, który obserwuje lot kruka nad ogołoconymi z liści gałęziami. Jędrzek ucieka, widać jak biegnie w zwolnionym ruchu przez zamgloną łąkę, na której pasą się białe konie. Dociera do grupki dzieci i wszyscy zaczynają biec w tym samym kierunku. Biegą wzdłuż torów, po których z sapaniem i gwizdem nadjeżdża pociąg. Kamera przesuwa się na wysokości jego kół. Jędrzek pojawia się po drugiej stronie torów. Leży tuż przy szynach, z uniesioną głową. Zatyka uszy, otwiera usta i wydaje z siebie przeciągły krzyk zagłuszany stukotem i gwizdem pociągu. Potem gwałtownie następuje kolejne ujęcie, które ukazuje wnętrze luksusowego wagonu restauracyjnego z kelnerem przechodzącym od stolika do stolika. Widzimy Tadeusza regulującego rachunek.

W pierwszej chwili jesteśmy skłoni interpretować te wizje jako rezultat pracy wyobraźni Tadeusza, który nie przeżył okupacji w Polsce. Wobec tajemnicy



Szyfry reż. Wojciech Jerzy Has (1966)

śmierci swego syna może tylko rekonstruować obrazy zdarzeń w sposób anachroniczny (walka w okopach) lub wygładzony (pociąg z podróżnymi jadącymi do obozu zagłady), czy wreszcie przeładowany symboliką (zarośla trzciny nad brzegiem wody, białe konie, etc.).

Ale – jak tego dowodzi wywiad, którego fragment był tu cytowany – reżyser stał tuż za Tadeuszem. Można przy tym zauważyć, że obraz dziecka bijącego w szybę jest ukazany niejako przez spojrzenie Tadeusza, podobnie jak widok dziecka krzyczącego na cały głos, kiedy przejeżdża pociąg.

Spojrzenie i bezskuteczne wołanie dziecka o pomoc, pod koniec pierwszej wizji i na początku następnej, stawiają kwestię odpowiedzialności „ojców” za dwojakiego rodzaju opuszczenie: opuścili swe „dzieci”, które zostały wysłane do obozu zagłady, opuścili swoje „dzieci”, wyjeżdżając za granicę. Fragment *Anhellego* w ujęciu, które następuje po odjeździe pociągu, powoduje przesunięcie znaczenia z odniesień do ubiegłowiecznego losu Polaków na śmierć milionów w czasie ostatniej wojny.

Zaraz potem reżyser wraca do tej samej kwestii, w scenie, w której – za pomocą bardzo oszczędnych środków artystycznych – stawia pytanie o stosunek Polaków do problemu ludobójstwa.

Robotnicy na drodze i stosunek Polaków do problemu zagłady

W wagonie restauracyjnym Tadeusz kartkuje album fotograficzny: po zdjęciu z transportu następuje zdjęcie z getta warszawskiego ukazujące na tle ustawionych w półkolu mężczyzn i kobiet z rękami uniesionymi do góry chłopczyka w czapce, także z uniesionymi rękami¹⁸. Pociąg zwalnia i zatrzymuje się. Tadeusz wygląda przez okno. To początek krótkiej sceny zrealizowanej w konwencji ujęcie-przeciwujęcie.

Widać robotników, którzy plecami do nas kopią rów wzdłuż torów, potem pojawia się zamyślona twarz zapatrzonego w nich Tadeusza i kamera ponownie przesuwa się na robotników. Jeden z nich odwraca się i teraz on spogląda w stro-



Szyfry reż. Wojciech Jerzy Has (1966)

nę Tadeusza, z zastygłym na twarzy wyrazem zapytania. Pociąg szarpie, przyspiesza, następuje jazda kamery wzdłuż nasypu, za którym znika twarz ciągle jeszcze zdziwionego robotnika. Tadeusz ponownie siada i bierze do rąk album otwarty na fotografii dziecka. Przerzuca kartkę – widać zdjęcia egzekucji ulicznej – i ponownie wraca do zdjęcia dziecka, wreszcie zamyka album. Wpatruje się w widok za oknem. W przedziale tłoczą się obładowani pasażerowie. Konduktor podchodzi do Tadeusza i informuje go, że za kwadrans dojeżdżają do Krakowa.

Ten pozornie banalny dialog nakłada się na zasadzie skojarzenia wstecznego na scenę z robotnikami pracującymi przy węźle kolejowym do Auschwitz, pięćdziesiąt kilometrów od Krakowa. Obramowanie tej sceny dwoma ujęciami fotografii z albumu nieuchronnie ujawnia intencję twórcy: widok zastygłej w niemym pytaniu twarzy robotnika zderza się ze spojrzeniem Polaków, którzy latami byli świadkami przejazdu pociągów z transportami, i jest to pośrednio pytanie o odpowiedzialność¹⁹.

Trzecia i czwarta wizja, które następują zaraz po wyznaniu Maćka, przywołują owo pytanie w obrazie, w którym zderzają się „prawdziwi Polacy” z władzą komunistyczną²⁰.

Trzecia i czwarta wizja – heretycka afirmacja

Trzecia wizja rozpoczyna się długim biegiem Jędrka przez las, po śniegu. W garniturku od pierwszej komunii, jak na fotografii, którą Zofia pokazywała Tadeuszowi, z zapaloną gromnicą w dłoni. Jędrak dociera na polanę, na której czekają już żołnierze na białych koniach. Z tyłu pojawia się też Tadeusz, ubrany tak samo jak w pierwszej wizji. Podosadza Jędrka na białego konia. Tworzy się milczący orszak mężczyzn i koni i rusza zaśnieżonym duktem. Tadeusz prowadzi konia Jędrka za uzdę.

Wkraczą na podwórze. Dziecko i ojciec podchodzą do okna z zaciągniętymi zasłonami. Boczna jazda kamery, która zatrzymuje się na nieruchomej twarzy

Zofii. Słysząc głos kobiety recytujący fragment *Anhellego*²¹, potem we frażę wchodzi głos Tadeusza²². Ksiądz, przy akompaniamencie poematu Słowackiego we wnętrzu kościoła, celebrował mszę żałobną. Widać księdza, krucyfiks, osoby w żałobie, z gromnicami, modlącą się staruszkę, człowieka z karabinem, i dziecko. Kamera w powolnej jeździe przesuwając się po postaciach, które zbliżają się do majestatycznego grobowca, potem wchodzi do bocznej kaplicy, w której samotnie i nieruchomo stoi Jędrzek ze świecą.

Począwszy od marszu ludzi i białych koni, aż do końca tej jazdy kamery trzecia wizja zagarnia wszystkie symbole polskości ściśle związane z mitem „martyrologii narodu polskiego”. Zatrzymując z tej wizji tylko jej „romantyczno-narodową” kliszę i przypisując ją bezsilnej imaginacji Tadeusza²³, tracimy z oczu szczególną funkcję, jaką w tym wszystkim pełni dziecko, jedna z niemal anonimowych ofiar wojny, pozbawionych chwały, jakby jedyna istota ludzka w tym pochodzie jeźdźców, krucha inkarnacja rycerza z finałowej sceny *Anhellego*, wieszczącego godzinę rewolucji powszechnej, milczący posłaniec, który wiedzie żołnierzy do kościoła i znika.

Dziecko w garniturku od pierwszej komunii pojawia się znów pod koniec trzeciej wizji, po to tylko, by połączyć ją z wizją czwartą, która wprowadza nas w przestrzeń z gruntu odmienną, przestrzeń zagłady²⁴. Ksiądz podchodzi do Jędrka. Obaj oddalają się w głąb ogromnej kaplicy, której ściany giną gdzieś w nieskończoności. Czwarta wizja rozpoczyna się zbliżeniem Jędrka, który podchodzi wraz z długą, boczną jazdą kamery, idzie po szczycie muru, który rozciąga się na krańcach Krakowa. Fasady domów znikają, a w głębi planu widać ciała leżące w ziemnym dole, ściśnięte jedno obok drugiego. Nieco dalej, plecami do widza, stoją w szeregu nieruchomi żołnierze. Przyjeżdża motocyklista i na znak nastawiają karabiny na cel, który niemal niewidoczny rozplywa się w czerni ścian. Przepaski na oczach stojących tam postaci odcinają się jaśniejszą plamą.

Jędrzek, z idącym za nim księdzem, idzie w kierunku ciał. Trwa ruch bocznego travellingu, odsłaniając przy okazji rozstrzelanych, plecy niemieckich żołnierzy, psy policyjne, buty oficera, ludzi kopających rów. Tymczasem na szczycie wzgórza, na tylnym planie można zobaczyć sylwetki uzbrojonych żołnierzy i trzy drewniane krzyże na tle chmurnego nieba. Wreszcie kamera ukazuje kobietą rękę wyciągniętą ku niebu i zatrzymuje się na schylonym w rowie mężczyźnie, stojącym tyłem, w brudnej, rozdartej koszuli. Mężczyzna przestaje kopać i obraca się profilem. Opiera ramiona na krawędzi rowu i ze schyloną głową łapie oddech.

Przejmujący widok mężczyzny, który chowa swoich, staje się echem pustego spojrzenia robotnika na torach, tak jak wyciągnięta ręka kobiety przypomina dziwnie uniesioną rękę księdza w trakcie ceremonii religijnej. Dziecko w ubraniu od pierwszej komunii, które zginęło w czasie wojny, dołączyło do tych wszystkich, których dotknęła podobna śmierć, jednocześnie dziecko-rycerz ma związek z ofiarami deportacji, represji ostatniego wieku i eksterminacji.

Nie jest to ani zanegowanie specyficznego wykorzystania metafory Chrystusowej – przez fakt jasnego oddzielenia tych dwóch wizji – ani forma chrześcijańskiej konsolacji umierających – ksiądz ma puste ręce, a jedynym znakiem jego stanu jest ornat – ale rozciągnięcie mitu o proveniencji literackiej, jak o tym świadczą trzy odległe, lekko pochylone drewniane krzyże – echo ostatnich recytowanych wersów *Anhellego*. Z ciężarem nieuchronnej nieobecności wiąże się

ciężar innej nieuchronnej nieobecności, jeden ból z innym bólem. Film nie bez odwagi potwierdza, w szczytowym okresie oficjalnego antysemityzmu, że ofiary ludobójstwa są integralną częścią „męczeństwa narodu polskiego”²⁵.

Etyka fotografii

Śledztwo Tadeusza toczy się w Krakowie, mieście, które nie zostało zniszczone podczas wojny i zachowało w swoich murach i nietkniętych uliczkach pamięć o czasie minionym²⁶.

Dlatego właśnie Tadeusz przygląda się miastu i jego mieszkańcom, od chwili gdy taksówka przemierza ulicę Mikołajską, otacza Rynek i wjeżdża w ulicę Grodzką. Twórca każe mu w tym samym czasie prowadzić rozmowę z Maćkiem, który opowiada o życiu podczas okupacji. Łączy w ten sposób dwa układy czasowe: opowiadaniu o przeszłości towarzyszy pewien obraz teraźniejszości miasta i jego mieszkańców uchwytanych „w manierze reportażu”, w samym sercu miasta, którego symbolem jest Rynek.

Ale plan-sekwencja, który pokazuje to spojrzenie, jest rzadko stosowaną u tego reżysera kombinacją zdarzeń aleatorycznych i wydarzeń reżyserowanych, wśród których na plan pierwszy wybija się przejście ucznia odzianego w sposób nieco staroświecki. Mógłby on być reminiscencją czasów wojny. Kamera podąża za nim, kiedy przecina ulicę przed taksówką, i zatrzymuje się na jego postaci, gdy staje na chodniku, podczas gdy Maciek bez żenady opowiada ojcu kłamstwa, starając się mu wmówić, że Jędrak został zatrzymany przez SS. Powstaje tu po raz pierwszy domniemanie, że skrywa się w tym jakaś wstydliva tajemnica, wzmocnione w scenie następnej, „fałszywym” ujęciu-przeciwucięciu.

Tadeusz prosi Maćka, by ten powiedział, jak wyglądał „Kruk”, dowódca Mariana z czasów partyzantki. „Fałszywe” ujęcie-przeciwucięcie zmienia się w ujęcie-przeciwucięcie, ukazujące na przemian ujęcie ojca i syna patrzących na ulicę oraz przeciwucięcie ulicy, na których toczy się akcja równoległa.

Tadeusz i Maciek obok siebie. Maciek wskazuje brodą przestrzeń poza kadrem na prawo.

Maciek: *Widzisz tych dwóch...*

Przeciwucięcie na ulicę. Widać z daleka mężczyznę w nieprzemakalnym płaszczu i czarnym kapeluszu, oddalającego się innego mężczyznę przy chodniku na lewo, który idzie ulicą w kierunku trzeciej postaci. Podjeżdża autobus i ich zasłania.

Maciek: *...tak wyglądały moje kontakty ze sztabem.*

Tadeusz i Maciek obok siebie. Tadeusz nie spuszcza oczu z punktu poza kadrem.

Maciek: *Jeśli po latach ktoś by cię zapytał, czy znasz tego faceta, co byś odpowiedział?*

Tadeusz: *Ten, który teraz idzie w naszą stronę?*

Przeciwucięcie na ulicę. Autobus odjeżdża. Człowiek w kapeluszu znów przechodzi na drugą stronę, nieco bliżej, trzeci mężczyzna oddala się biegiem.

Maciek: *Nie, ten to Marian. „Kruk” to był ten drugi. Spotkałem go tylko raz, na ulicy, z takiej właśnie odległości.*

Tadeusz i Maciek obok siebie²⁷.

Ma tu miejsce celowo podkreślone powtórzenie – dzięki nieustępliwości Tadeusza – od sceny w taksówce z uczniem w tle: równocześnie z tym, jak



Szyfry reż. Wojciech Jerzy Has (1966)

Tadeusz doznał na chwilę złudzenia, że widzi Jędrka, scena na ulicy mogłaby być w równym stopniu sceną spotkania konspiracyjnego z czasów wojny²⁸. Dialog dotyczy ulotności pamięci ludzkiej.

Zdolność filmu do odtwarzania realności jest tu podana w wątpliwość tym mocniej, że w scenie tej ulica, na której znajdują się Tadeusz i Maciek, jawi się jako dość szeroka arteria, podczas gdy na końcu sekwencji „fałszywego” ujęcia-kontrujęcia, mamy wrażenie, że jadą w wąskim zaułku.

Nieco później, ujęcie, które przerwało czwartą wizję, ukazuje egzekucję. Widać trzy ofiary z przewiązanymi oczyma, a jednocześnie słysząc detonację, potem kadr rozszerza się, odsłaniając z jednej strony rząd skazańców klęczących pod gołym niebem, a z drugiej rząd wcelowanych w nich karabinów. Bezruch wszystkich, nieostrość i grube ziarno obrazu mówią jasno, że chodzi tu o fotografię, chociaż jej ramy nie zostają odkryte.

W przeciwieństwie do fotografii z albumu kartkowanego przez Tadeusza, to zdjęcie egzekucji nie jest elementem, który ma służyć skomponowaniu planu filmowego. Jest samą substancją planu²⁹. Ale równocześnie – jak fotografie albumowe, jest świadectwem, że „to tak było”. Wykorzystanie fotografii egzekucji pozwala na zbliżenie dwóch scen poprzednich. Tak jak one, daje ona dowód niemożności kina w procesie odtwarzania realności. Ponadto jest ona ściśle związana z czwartą wizją, po której bezpośrednio następuje. Jest znakiem przestankowym w długiej, powolnej jeździe kamery, jest *jak chwila ciszy, jaka zapada podczas rozmowy w kluczowym momencie*³⁰. Owa „cisza” fotografii potwierdza, że są wydarzenia i sytuacje, których nie można zrekonstruować, których nie da się sfilmować.

To zwłaszcza na podstawie wizji i fragmentów poematu Słowackiego *Szyfry* mogą ewokować eksterminację wojenną. Film nakręcony w 1966 r. pełni funkcję *katharsis* w odniesieniu do przeszłości, ale czuje się w nim także pragnienie ostrzeżenia przed antysemityzmem, który w tym czasie zagrażał Polsce, w umocnieniu przekonania o przynależności wszystkich Polaków do tego samego narodu. Po *Lalce*, w samym centrum antysemickiej awantury, to właśnie *Sanatorium pod klepsydrą* stanie się trzecią częścią trylogii związanej bezpośrednio z wydarzeniami drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

ANNE GUÉRIN-CASTELL
tłum. TERESA RUTKOWSKA

¹ W przypadku *Szyfrów* obraz polskiej konspiracji ma podwójną skazę: chłopak nie tylko zginął bez wyraźnego motywu, ale też jego pobożności towarzyszyła niepokojąca fascynacja – ujawniona w rysunkach zachowanych przez matkę – fascynacja wszystkim, co dotyczyło wojny, broni i Niemców.

² Wizje nie mają odpowiednika w noweli Kijowskiego.

³ Powolność i uroda plastyczna planów sytuacji je według Dereka Elley'a *wśród najbardziej hipnotycznych produkcji Hasa*, D. Elley, *Wojciech Has, w: International Film Guide 1963-1975*, London 1975 s. 38-46.

⁴ Tytuł art. K.T. Toeplitza w „Kulturze”, 1967, nr 2, s. 14. *Kuchnia polska. Dziwne materii pomieszanie*. Konrad Eberhardt tym razem zgadzał się ze swymi kolegami.

⁵ Jak francuskie helmy z I wojny światowej lub białe włosy i modlące się kobiety w zrujnowanym kościele, przypominające dzieła Grotgera.

⁶ Według Toeplitza, który upiera się przy stwierdzeniu, że *Szyfry* to drugi *Samson*. Takie przeświadczenie, choć błędne, daje jednak cenną wskazówkę. dz. cyt.

⁷ Tytuł recenzji z „Argumentów”, 1967, nr 3, podpisanej „Hiv”. Autor oskarża *Szyfry* Hasa o nadmierne uproszczenia.

⁸ *Przyznaję, że niełatwo o tym mówić i wolabym właściwie o wojnie nie pamiętać. Uważam jednak, że pewne rzeczy trzeba robić nawet wbrew swoim nastrojom.* – mówi W. Has w rozmowie z E. Smoleń-Wasilewską, „Film”, 1966, nr 12, s. 6-7.

⁹ Tamże.

¹⁰ Jednym z filmów, który dotyka tego problemu, jest *Przytorze*, Andrzeja Brzozowskiego (1963). Film pokazuje, jak kobieta, której udało się uciec z transportu, ranna, unieruchomiona przy torach, zostaje przyjęta przez chłopów, co poprzedzone zostało długotrwałą obserwacją jej przez nich z daleka i deliberacjami.

¹¹ Tadeusz wysiada z pociągu, rozgląda się na próżno, wpatrując się w przestrzeń poza kadrem. Mężczyzna w budrysówce wchodzi gwałtownie w przestrzeń i schyla się, żeby odpalić papierosa od papierosa Tadeusza, który rozglądając się cały czas, nie zwraca uwagi na mężczyznę obok. Ten podnosi głowę i patrząc na Tadeusza mówi: *Zarezerwowaliśmy*

- ci pokój w hotelu. Tadeusz stawia walizkę i czyni ruch, jakby chciał otworzyć ramiona. Ale Maciek schyla się i bierze walizkę.
- ¹² Zgodnie z rytmem dialogu, zbudowanego z króciutkich pytań i odpowiedzi.
- ¹³ Por. *Film as Art*, Berkeley 1957, s. 100. Pol. wyd. *Film jako sztuka*, Warszawa 1961.
- ¹⁴ Podobną figurę odnajdujemy na początku filmu *Ptaki i ptaszyska*, zrealizowanego w tym samym roku co *Szyfry*. Tak jak Has, Pasolini wykorzystuje ją w relacji ojciec-syn. O ile Has jednak operuje tą figurą w zakończeniu, u Pasoliniego otwiera ona sekwencję (Włochy były jednak w innej sytuacji niż Polska): marsz ojca i syna został sfilmowany w za pomocą ujęcia-przeciwujęcia, z przekraczaniem linii przy każdym przejściu, tak że widzi się ojca i syna idących w dwóch różnych kierunkach (iluzja ta jest podkreślona jak w *Szyfrach* różnicą tła: pejzaż przemysłowy w ujęciach i wieś w przeciwnościach), a kilka planów dodatkowych pokazuje idących razem tą samą drogą.
- ¹⁵ Ten dialog i kolejne są cytowane według napisów francuskich. Zgodnie z wolą autorki zachowujemy ten tryb, z uwagi na drobniagowość analizy (przyp. tłum.).
- ¹⁶ Przywykło się uważać, że film ten zawiera jedynie dwie wizje. Ja wyróżniłam pięć. Cztery pierwsze pogrupowane po dwie, na początku i w środku filmu, a piąta przy końcu, przywołuje drugą.
- ¹⁷ Anelli, w: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 2, *Poematy*, Warszawa 1974, s. 291. Zwolnione ujęcie, które ma miejsce jakiś czas przedtem, zanim kamera zwolni stopniowo, aż do użycia kadencji 25 obrazów/sek.
- ¹⁸ Fotografii tę wykorzystał również Bergman w *Personie*, zrealizowanej w tym samym roku, co *Szyfry*.
- ¹⁹ Nasuwa się tu nieuchronnie skojarzenie z *Shoah* Lanzmanna. Dotyczy to zwłaszcza scen, w których widać pewne gesty osób będących niegdyś świadkami przejeżdżających transportów.
- ²⁰ To te wizje spotkały się z największą niechęcią krytyki. Por. J. Słodowski, *Wojciech Jerzy Has – odrębność stylu i jego funkcja w kreowaniu świata filmowego*. Praca magisterska, w zbiorach Wydziału Filologii Polskiej, 1978 r.
- ²¹ *Ciemność będzie towarzyszem moim i krajem moim. / A oczy moje – jak służebnice, które przestają pracować dla braku oliwy w lampie wieczornej. (...) Płomieniste koła urodzą się w mózgu moim i staną przed oczyma jak wiernie sługi, idące z latarniami przed panem. / I wyciągnę ręce w ciemności, aby ułować którąś z płam płomienistych (...). Anelli, dz. cyt., s. 302.*
- ²² *Postawiono więc trzy krzyże z najwyższego, jakie było w tym kraju drzewa, i wystąpili trzech męczennicy, po jednym z każdej gromady; wszakże nie byli wybrani losem, lecz z własnej woli. Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniejszych. / I zawieszono na krzyżach ludzie owo obłąkane, i przybito im ręce ówiekami; a ten, co był na prawo, krzyczał: Równocześnie, a ten co był z lewej, krzyczał: Krew! – wiszący zaś pośrodku mówił: Wiara! Tamże, s. 283.*
- ²³ *Niespójność tej wizji, jej „zużyta” symbolika romantyczna usprawiedliwiona jest przez samego bohatera, odpowiada temu, co Tadeusz „znał”, odpowiada jego uczuciom i jego wiedzy o kampanii wrześniowej, wreszcie temu, co mogło być kultywowane w środowisku polskich emigrantów – romantyczno-sentymentalnej wizji o Polsce (J. Słodowski, dz. cyt., s. 60).*
- ²⁴ Dlatego nie wydaje mi się właściwe stapianie tych dwóch wizji w jedną.
- ²⁵ Krytycy ówczesni mogli nawiązywać tylko do pierwszego typu odniesień i dlatego łączyli te dwie wizje w jedną i traktowali je jako odwołanie do minionych klisz. Porównanie, jakie KTT uczynił z *Samsonem*, jest w tym względzie ciekawe, ponieważ opiera się jedynie na fakcie, że Wajda przedstawił we właściwy sobie sposób los Żydów polskich podczas wojny. Przesłanie *Szyfrów* zostało więc odczytane, ale ukryte.
- ²⁶ *Chodząc po warszawskich ulicach patrzymy, czy to jest to samo miejsce, które zapamiętaliśmy sprzed lat. W Krakowie można raczej pytać, czy to są ci sami ludzie. Ulice, mieszkania, przedmioty pozostały te same. Wywiad z E. Smoleń-Wasilewską, dz. cyt.*
- ²⁷ To właśnie po tej scenie Maciek przyznaje się ojcu, że widział Jędrka po aresztowaniu.
- ²⁸ Tak jak w przypadku dziecka, mężczyźni mogli też być ubrani wedle mody sprzed 20 lat.
- ²⁹ Odpowiada pierwszym sekwencjom, na tle których pojawia się czołówka: fotografie Paryża z fragmentem ulicy z metrem, ciemnoskórym zamiataczem, rogiem tarasu kawiarni.
- ³⁰ D. Chateau, *Diegese et enonciation*, „Communications”, 1983, nr 38, s. 134.