

Szyfry

MARCIN MARON

*I obejrzał się duch jasny na wołanie dziecka
i powracał leniwo po złotej fali wlekąc po niej
końce skrzydeł obwisłych ze smutku.*

Juliusz Słowacki, *Anhelli*

Po nakręceniu *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Wojciech Has powrócił do problematyki identyfikowanej ze szkołą polską w *Szyfrach* (1966). Film ten został zrealizowany na podstawie opowiadania Andrzeja Kijowskiego pod tym samym tytułem. Z niego została zaczerpnięta fabuła oraz główny temat – moralne i psychologiczne konsekwencje wojny oraz ślady, jakie pozostawiła w życiu ludzi. Drugim, nie mniej ważnym źródłem inspiracji Hasa stał się poemat Juliusza Słowackiego *Anhelli*. Jego fragmenty stanowią niezwykle istotną część struktury filmu.

Konrad Eberhardt w monografii poświęconej Hasowi uznał *Szyfry* za film przełomowy w jego twórczości. Jak zauważył, Has zastosował w nim nowy sposób kształtowania warstwy wizualnej. Zadecydowało o tym wprowadzenie do tkanki narracyjnej tzw. partii wizyjnych, które rozbiły jej linearną strukturę. Zarazem jednak Eberhardt, zdezorientowany nieco obecnością i kształtem tych wizji, ocenił *Szyfry* dość krytycznie. Ten odnoszący się bardzo przychylnie do twórczości Hasa krytyk określił film jako „chłodny” i nieprzekonywający. Dwie warstwy – realna i wizyjna – nie współgrają ze sobą w sposób właściwy. Wizje odczytane jako subiektywna imaginacja głównego bohatera ocierają się, zdaniem Eberhardta, o estetykę naiwnego ekspresjonizmu ¹.

Kwestię wyjaśnienia znaczenia owych partii wizyjnych i powiązania ich z cytowanymi w filmie fragmentami poematu *Anhelli* podjęły później Alicja Helman i Anne Guérin-Castell ². Pozostawiając na razie ten wątek na uboczu, możemy jednak uznać tezę Eberhardta o przełomowym charakterze *Szyfrów* za istotną, niemal proroczą w stosunku do formy (ale także treści) jego następnych dzieł.

W pewnym sensie *Szyfry* rzeczywiście stały się filmem przełomowym. Zarazem są jednak kontynuacją i rozwinięciem interesującej reżysera problematyki „doświadczenia czasu”. Po próbach z wprowadzeniem klasycznej formy retrospekcji w *Jak być kochaną* i eksperymentach z narracją jako pewnego rodzaju grą z czasem w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* w *Szyfrach* Has wzbogacił strukturę filmu o nowe formy, przydając im właściwe miejsce i znaczenia. Dzięki temu na ekranie może się ujawnić wielowymiarowość „doświadczenia czasu”, wykraczającego tu poza indywidualny, subiektywny charakter właściwy takim filmom, jak *Pętla* czy *Rozstanie*.

Dwadzieścia lat po wojnie. Tadeusz (Jan Kreczmar) – polski emigrant, były żołnierz kampanii zachodniej, po długiej nieobecności w kraju wraca z Londynu

via Paryż do Krakowa. Jego celem jest spotkanie z rodziną i rozwikłanie zagadki tajemniczej śmierci lub zaginięcia najmłodszego syna – Jędrka; miało ono miejsce w ostatnim roku okupacji niemieckiej. Jego przewodnikiem zostaje drugi syn – Maciek (Zbigniew Cybulski). Po powrocie Tadeusz spotyka się ze swoją byłą żoną, pogrążoną w depresji od czasu zaginięcia chłopca, a później z innymi ludźmi, którzy – mniej lub bardziej związani z całą historią – mogą coś wiedzieć o losach Jędrka. W toku opowieści Tadeusz penetruje nie tylko konkretne miejsca – Kraków i jego okolice – ale również stan umysłów ludzi zanurzonych w polskiej rzeczywistości powojennej. Ta konfrontacja nieznanego mu praktycznie świata z wyobrażeniem o nim i własnym doświadczeniem nosi znamiona koszmaru. Wyłania się z niej powikłany obraz stosunków międzyludzkich i historii. Ów koszmarny stan pogłębia dodatkowo fakt, że – jak się okazuje – Jędrka zabili prawdopodobnie Polacy z konspiracyjnej organizacji bojowej. Tadeusz, zdeorientowany i przygnębiony taką sytuacją, chce opuścić Polskę ponownie. Powodowany jednak niespodziewaną prośbą żony – tajemniczym wezwaniem telefonicznym – decyduje się pozostać w kraju.

Tak więc temat *Szyfrów* dotyczy w bezpośredni sposób typowo polskiego „doświadczenia czasu”. W filmie zostały ukazane różne płaszczyzny tego doświadczenia oraz pamięci w splocie wzajemnych zależności. Tworzą one co najmniej trzy główne, wzajemnie się przenikające warstwy znaczeniowe dzieła. W materii filmu odpowiadają im trzy sposoby kształtowania obrazu. Pierwsza, rzecz można – klasyczna, tworzona w sposób typowy dla Hasa przestrzeń wnętrza i plenerów, w których rozgrywa się właściwa akcja filmu. Druga – warstwa „wizyjna”, ściśle powiązana z cytowanym tekstem *Anhellego*, i trzecia – w fakturze zbliżona do dokumentarnej – zdjęcia ludzi i współczesnych miejsc Krakowa oraz fotografie będące dokumentem czasu zagłady. Jednak dopiero w ścisłym powiązaniu ze sobą i wzajemnym przenikaniu się warstwy te odsłaniają sens filmu i jego ukryte przesłanie. Has bowiem kondensuje znaczenia, tworząc wielowymiarowy obraz świata.

Pierwszą płaszczyznę znaczeń *Szyfrów* tworzy, tradycyjnie już, historia indywidualna, związana z postacią głównego bohatera. To jego dramat, pamięć i osoba prowadzą nas po świecie tego filmu. Jego los staje się natomiast pretekstem do ujawnienia znacznie bardziej skomplikowanych obszarów pamięci zbiorowej i historii oraz losów uwikłanych w nią jednostek.

Poszukiwania, które prowadzi Tadeusz, mają wymiar osobisty. Film jest bowiem historią rodziny – historią ojca próbującego odnaleźć swoje dziecko, a jednocześnie pragnącego przywrócić bliskość relacji z drugim synem – Maćkiem. To doświadczenie staje się konfrontacją pamięci Tadeusza o rodzinie z rzeczywistością odmienioną przez czas. Jest także próbą ponownego odnalezienia się w roli ojca i męża, po latach rozłąki z rodziną. Na tej drodze boleśnie uświadomi on sobie nieprzystawalność swoich wyobrażeń do realiów. Upływający czas wzmacnia bowiem obcość ojca i syna, powoduje niemożność porozumienia się, a fakt ten ujawnia się już na samym początku filmu – w scenie na dworcu, w której „mijają się” powitalne gesty Tadeusza i Maćka. Scena ta – jak zauważa Anne Guérin-Castell – jest zapowiedzią zjawiska przejawiającego się następnie w *serii scen, gdzie ich spojrzenia nie mogą się zbliżyć, choć wszystkie są barokowymi wariacjami figury ujęcie-przeciwujęcie*³. Ta niemożność porozumienia, a zarazem zrozumienia, przenika również ukazane w filmie stosunki międzyludzkie.

Has ukazuje zatem w *Szyfrach* rozpad relacji pomiędzy bliskimi sobie ludźmi – między ojcem i synem, mężem i żoną, matką i dzieckiem. Powodem rozpadu są zaistniałe okoliczności i czas. Podejmując jednak próbę odczytania sensu tego filmu – także na poziomie wydarzeń dotyczących historii Tadeusza – nie można się ograniczyć tylko do takiej konstatacji. Dla Tadeusza przyjazd do Polski i spotkanie po latach z bliskimi staje się bowiem także pewną próbą. Wiąże się ona właśnie z pragnieniem zrozumienia rzeczywistości, w której przyszło mu się znaleźć. W toku poszukiwań Tadeusz uświadamia sobie w końcu prawdę, że nie można iść naprzód bez wnikliwego wejrzenia w przeszłość. I choć wejrzenie to nie da mu pełnej odpowiedzi na nurtujące go pytania, w finale filmu tylko pozornie wraca on do punktu wyjścia. Dzięki tym doświadczeniom dokonuje się w Tadeuszu przemiana. Jego stosunek do wydarzeń, w których uczestniczy, można skrótowo ująć w następujący sposób: maskowana obojętność, przyjęcie listownego wezwania Maćka, ciekawość, niezrozumienie, chęć zrozumienia, lęk przed niezrozumieniem, upór w próbie zrozumienia i wreszcie pewna nadzieja wyrażona decyzją pozostania w Polsce na wezwanie żony. Z biegiem fabuły Tadeusz coraz bardziej wnika w polską rzeczywistość, próbuje ją zrozumieć.

Proces ten rozpoczyna się w pierwszej scenie – paryskiej, rozgrywającej się w mieszkaniu kuzynki, która czyta mu listy z Polski napisane przez Maćka. Scenę tę podsumowują słowa: *Teraz już jesteśmy pewni, że Jędrzek nie żyje (...). Tak długo jak trwała wojna, można się było jeszcze łudzić*. Mimo to Tadeusz odpowiada na wezwanie syna i wyrusza do Polski. W pierwszych scenach po przyjeździe (takśówka, hotel, spotkanie z żoną) jego pytania są jeszcze podyktowane zwykłą ciekawością człowieka długo nieobecnego w kraju. Tadeusz jest poirytowany tym, że Maciek nie potrafi mu wyjaśnić wydarzeń w sposób klarowny; Maciek zaś ukrywa jeszcze przed nim fakt, że Jędrka pojmali Polacy.

Dopiero scena w gabinecie doktora Grossa staje się przełomem. To tu bowiem Tadeusz po raz pierwszy, dobitnie i wprost, stawia pytanie: *Jak i dlaczego zginął mój syn?* Scena ta zawiera rozmaite ukryte motywy, które wnoszą do filmu istotne znaczenia. Zobaczymy to później. Egzaltowany doktor Gross – obecnie lekarz leczący żonę Tadeusza – próbując wytłumaczyć mu sytuację, formułuje taką oto opinię: *Wypadki następowały wedle porządku chorobliwych skojarzeń... Inaczej mówiąc, rzeczywistość była obłąkana...* Słowa te dotyczą choroby żony Tadeusza, ale w domyśle mają określić samą istotę absurdu wojennej rzeczywistości. To właśnie ten absurd miał, wedle słów Grossa, spowodować chorobę Zofii. W pierwszej chwili opinia ta może wydać się słuszna. W istocie – historia Jędrka i Mariana (konspiratora i kochanka matki, którego być może zazdrosny o nią Jędrzek wydał Niemcom) charakteryzuje się absurdalnym stopniem powikłania. Taka opinia nie zadowala jednak Tadeusza, ponieważ tak naprawdę niczego nie wyjaśnia. Opinię Grossa Tadeusz odbiera sceptycznie. Ten sceptycyzm wzmacnia jeszcze inny fakt. Sugerowana przez Grossa wersja wydarzeń, w której Jędrzek miał zostać zabrany przez Niemców jako zakładnik za Mariana, zrzuca odpowiedzialność na Zofię (żonę). Szantażowana przez Niemców, nie wydała Mariana – Jędrzek zginął. To spowodowało w niej poczucie winy, które doprowadziło do choroby. Tadeusz wie jednak, że ta wersja wydarzeń, z jakichś względów sugerowana mu przez Grossa, nie jest prawdziwa. Faktycznie bowiem Marian zginął, zanim zabrano Jędrka. Gross kłamie i Tadeusz zarzuci mu to, kończąc rozmowę. Ta pierwsza

naprawdę istotna część śledztwa prowadzonego przez Tadeusza niczego więc tak naprawdę nie wyjaśnia. Wzmaga w nim jednak postanowienie odnalezienia zagubionej w czasie prawdy, do której Tadeusz chce dotrzeć, demaskując kłamstwo. Od tego momentu z coraz większą determinacją będzie jej dociekał, próbując zarazem zbliżyć się do rodziny.

W następnej scenie, w antykwariacie, Tadeusz mówi: *Chcę rozplątać ten węzeł, w który uwikłana jest moja żona i dwóch synów. Szukam tego dziecka zabitego dwadzieścia lat temu, bo jest mi najbliższe*. Niedługo potem, w rozmowie z Maćkiem na ulicy, stawia kolejne pytania. To kulminacyjna scena filmu. Maćkiem, przypierany do muru nieustannymi pytaniami „dlaczego?”, wyjawia mu w końcu straszną prawdę. W jakiś czas po tajemniczym zniknięciu Jędrka Maćkiem widział go przez chwilę w lesie z oddziałem partyzanckim. Dopiero później uświadomił sobie, że to on. Wtedy jeszcze Jędrzek żył, ale nie znaczy to, że Polacy uratowali go z rąk Niemców: *Zrozum! To nie znaczy, że oni odbili go Niemcom. To znaczy, że to nasi go zgarnęli. Rozumiesz biedaku?! Nasi! Nasi!* – krzyczy Maćkiem.

Mimo tego, a może właśnie ze względu na to, Tadeusz kontynuuje swoje poszukiwania – w Gorczy, gdzie stacjonowali partyzanci, u leśniczego, który owym czasie ukrywał jakiegoś zbiega, i w klasztorze. Odnaleźć syna nie zdoła, ale ostatnia rozmowa z Jadwigą, w kawiarni, zbliży go bardzo do prawdziwej wersji wydarzeń.

Stopniowo, wraz z rozwojem wypadków, cała historia przenosi się niejako w inny wymiar interpretacyjny. Także dla Tadeusza zdecydowanie wykracza ona poza sferę „nagich faktów”, które stają się jedynie niczego niewyjaśniającą kroniką *pomst, ucieczek i zdrad*. Penetrując obszar pamięci i faktów, Tadeusz wkracza niepostrzeżenie w inny rejon poznania – być może istotniejszy. Wchodzi na żmudną drogę w procesie zrozumienia prawdy. Uwalnia się od fałszywych tropów. To dlatego w jednej z ostatnich scen filmu pali rysunki Jędrka, dotąd pieczołowicie przechowywane przez Zofię, a zostawia sobie jedynie jego zdjęcie. Uwalnia się od pustych znaków pozornej, powierzchownej pamięci, jakby rozumiejąc, że sens tej historii leży gdzie indziej. Zaś widzowi w zrozumieniu tego zjawiska pomaga nie tylko obserwacja przebytej przez Tadeusza drogi, ale również wplecione w nią części wizyjne filmu, które za chwilę postaramy się wyjaśnić.

Jak już wcześniej wspomniano, pierwszą warstwę znaczeniową *Szyfrów* wyznacza indywidualna historia Tadeusza – jego próba zrozumienia prawdy. Drogę do niej wyznacza pewien horyzont okoliczności, który Tadeusz odkrywa i który spleta indywidualne losy drugoplanowych bohaterów filmu. Przede wszystkim chodzi tu o Maćka i Zofię, a także o inne postaci, których losy zostają jedynie zasygnalizowane (antykwariusz, stary leśniczy, Jadwiga). Maćkowi towarzyszy nieustanne poczucie, że żyje „poniżej swojej wartości”, Zofia zaś jest pogrążona ciągle w depresji będącej wynikiem utraty młodszego syna, ale również jej nieudanych romansów. Innymi słowy – ten osobisty wymiar historii Tadeusza zostaje skonfrontowany z losami Maćka i Zofii, a zarazem o nie rozszerzony. Stają się one kanwą „opowieści rodzinnej”, a także, w szerszym rozumieniu, tworzą „węzeł” historii indywidualnych.

Ten „węzeł” wyznacza właśnie drugą płaszczyznę znaczeniową *Szyfrów*. Ujawnia ona konsekwencje, które są efektem upływającego czasu: odmiana sensów i wartości, gmatwanie się ludzkich losów. W *Szyfrach* na plan pierwszy wysuwa się jednak

moralny charakter owego czasu. Jest to bowiem czas epoki zagłady – ludobójstwa drugiej wojny światowej i jego konsekwencji; jest to także – co nie mniej istotne – czas specyficznie polskiego doświadczenia tej wojny, jak również tego, co wydarzyło się po niej.

To tutaj ujawniają się charakterystycznie Hasowskie wątki pamięci, ale też pewnego „zapomnienia”, sygnalizowane już w *Jak być kochaną*. Również tu do głosu dochodzi tragiczna prawda, że poszczególne indywidualne doświadczenia nie składają się – choć powinny – na sumę zbiorowego doświadczenia narodu. Wraz z rozwojem akcji widz obserwuje epizody, a w nich całą galerię postaci mających niebagatelne znaczenie. Każda z osób uwikłanych we wspólną historię inaczej na nią spogląda; dla każdej ma ona inne konsekwencje, ale najczęściej niszczy ich życie.

W tym kontekście bardzo ważną postacią jest antykwariusz, którego Tadeusz odwiedza w jednej z pierwszych scen filmu. Człowiek ten był kiedyś zastępcą Mariana na stanowisku dowódcy organizacji bojowej, a teraz został zepchnięty na margines życia. Jak sam o sobie mówi, jest człowiekiem, który w *innej rzeczywistości powinien pisać doktoraty*, a teraz pracuje jako zwykły księgarz⁴. Ważną rolę pełni także stary leśniczy, z którym Tadeusz spotyka się w dalszej części filmu. Charakterystyczne, że ten starzec z pozoru nic nie pamięta, ale kiedy dowiaduje się, że jego los jest w pewien sposób bliski kolejom życia Tadeusza (oba utracili na wojnie synów), jednak „coś” sobie przypomina. Taką też funkcję, choć o mniej jednoznacznej wymowie, mają epizody z doktorem Grossem i Jadwigą.

Szyfry są wreszcie próbą skonfrontowania dwóch rodzajów polskiego doświadczenia drugiej wojny światowej – emigracyjnego i okupacyjnego. Wątek ten rozwija się przede wszystkim w rozmowach Tadeusza i Maćka. Dla Tadeusza wojna to walka na froncie. Maciek od początku sceptycznie ocenia możliwości zrozumienia przez ojca charakteru przeżyć okupacyjnych. Jednak w jakiś sposób stara się mu je wytłumaczyć. Tadeusz, próbując zrozumieć ich specyfikę, uświadamia sobie, co przeszli jego bliscy pod okupacją; dostrzega, że *to nie tylko cierpienia i okrucieństwa doznawane ze strony okupanta, lecz także rozliczne absurdy wojny, kształtujące życie codzienne, sprawiły, że wrosła ona w doświadczenie i losy ludzkie w sposób niemożliwy do zapomnienia*⁵. Oba tych doświadczeń nie sposób jednak porównać. I tu, podobnie jak w *Jak być kochaną*, choć oba są tragiczne, więcej pomiędzy nimi różnic niż podobieństw. W *Szyfrach* różnice są jednak dokładniej umotywowane. Poznajemy je już w krótkiej, ale niezwykle wymownej scenie jazdy Tadeusza i Maćka taksówką przez krakowskie ulice i rynek. To wtedy Maciek dobitnie, choć jeszcze w sposób niezrozumiały dla Tadeusza informuje go o moralnym wymiarze okupacyjnego czasu; o tym, że *każdy żył poniżej swojej wartości, że pieniądze budziły szacunek, pod warunkiem, że zostały zarobione w sposób niegodziwy – na handlu lub nieróbstwie*. Jednocześnie w scenie tej, za pośrednictwem wypowiedzi Maćka, Has sygnalizuje inny motyw obecny w *Jak być kochaną* – motyw fałszu czy raczej pewnych fikcyjnych prawd, gromadzonych w czasie i przesłaniających prawdziwą rzeczywistość, wrastających w nią niczym pasożyt. *Nie rozumiesz, co to znaczy przyjąć nieprawdziwe życie za jedyne prawdziwe* – mówi Maciek do ojca i zaraz, jak gdyby na potwierdzenie tej prawdy, kłamie, że Jędrka zabrała niemiecka policja.

Ten motyw „fikcyjnej prawdy”, podobnie jak w *Jak być kochaną* – nie ma tylko wymiaru indywidualnego. Doskonale ukazuje to wspomniana już wyżej

scena w mieszkaniu doktora Grossa. Świadczy o tym nie tylko nieprawdziwa wersja wydarzeń, którą Gross przedstawia Tadeuszowi, ale także jego słowa charakteryzujące Mariana. W relacji Grossa zostaje on przedstawiony nie tylko jako dowódca – człowiek „z krwi i kości”, lecz przede wszystkim jako mityczny bohater. Jego nadludzka niemal odwaga zostaje przeciwstawiona niepokojom i lękom Jędrka. Sam Gross tak to określa: *Może potrzebowaliśmy bohaterów i stworzyliśmy ich na miarę naszych pragnień*. Została tu zasygnalizowana owa potrzeba określenia pewnego abstrakcyjnego wymiaru bohaterstwa, które z czasem zawłaszcza pamięć o prawdziwych bohaterach, przenosząc ją z realnych wydarzeń w sferę mitów.

Zjawisko to stanowi jeszcze jeden sygnał odwrócenia porządku moralnego, zjawisko spowodowane przez upływający czas, lecz także, a może przede wszystkim, przez ludzi. O owym odwróceniu porządku dobitnie świadczą wszystkie sceny przywołujące obraz ludobójstwa. *Szyfry* są w istocie przedstawieniem martyrologii narodu, a przede wszystkim ważnym pytaniem o wspólną odpowiedzialność za czas zagłady. Problem ten stanowi jeden z głównych tematów filmu, choć wydaje się, że nie ogranicza się on – jak chce Anne Guérin-Castell – jedynie do przywołania doświadczenia Holocaustu widzianego oczyma Polaków⁶. Z pewnością Has nie decyduje tu, który z dramatów był ważniejszy – indywidualne losy bohaterów czy zbiorowa tragedia Żydów i Polaków. Nie chodzi tu bowiem o pamięć jednej tragedii kosztem innej, a raczej o „pełnię” pamięci tragicznego czasu, o próbę jej połączenia z tym, co było i z tym, co będzie.

Tę właśnie płaszczyznę znaczeń otwierają w filmie zdjęcia dokumentalne (album przeglądany w pociągu przez Tadeusza oraz statyczne ujęcie egzekucji), przede wszystkim zaś sceny wizyjne. To one sprawiały tak wiele problemów interpretacyjnych nie tylko Konradowi Eberhardtowi, ale też innym komentatorom *Szyfrów*. Alicja Helman w swoim szkicu określiła charakter tych części filmu jako integralny z całością dzieła. Zdefiniowała je nie tylko jako subiektywne wyobrażenia Tadeusza, lecz również jako *wtargnięcie odautorskiego punktu widzenia*, który umożliwia *uwiarygodnienie przesłania utworu*⁷. Guérin-Castell natomiast niemal w całości określiła ich status jako ewokację eksterminacji wojennej widzianej oczyma Polaków⁸. Obydwie opinie są w jakiejś mierze słuszne, jednak nie tłumaczą wszystkich znaczeń owych wizji, a co za tym idzie – nie odkrywają zaszyfrowanego sensu filmu Hasa.

Niewątpliwie części wizyjne są obrazem zagłady. To właśnie w tych częściach *Szyfrów* (i tylko w nich) ujawnia się ona bezpośrednio (wojna, egzekucje). Partie wizyjne stanowią integralną część formy i przesłania filmu. Tu właśnie należy postawić pytanie o ów *autorski punkt widzenia* i jego przesłanie. Wydaje się bowiem, że *Szyfry* należy odczytywać nie tylko w kontekście opowiadania Kijowskiego, lecz przede wszystkim przez pryzmat poematu Słowackiego *Anielli*, z którego cytaty składają się na kreowane przez Hasa wizje. Poemat ten oraz zawarte w nim i przywołane w filmie przesłanie spletają się z omówionymi już wyżej znaczeniami tkanki fabularnej *Szyfrów*.

Przypomnijmy: pierwszą warstwę sensów wyznacza droga Tadeusza w procesie zrozumienia prawdy – jest to historia osobista; zaś drugą – „węzeł historii” indywidualnych, który składa się na obraz polskiego doświadczenia wojny i tego, co nastąpiło po niej. Natomiast trzecia płaszczyzna znaczeń to właśnie warstwa

wizyjna, ściśle powiązana z tekstem poematu *Anhelli*. O ile interpretacja dwóch pierwszych wydaje się oczywista, o tyle obecność warstwy wizyjnej znacznie rozszerza horyzont interpretacyjny i wnosi do dzieła sens wykraczający poza świat przedstawiony, choć ściśle z nim spleciony. Proces odszyfrowywania tego sensu odbywa się już niejako w *wyższym wymiarze*; zarazem jednak ma on odpowiedniki w historii Tadeusza, do której odsyła. Decyduje o tym wizualne zorganizowanie trzeciej warstwy, jej miejsce w strukturze utworu oraz bezpośrednie odwołanie do *Anhellego*. Tworzy to pewien rodzaj sieci znaczeniowej wiążącej najbardziej oczywisty sens ukazywanej na ekranie historii z sensem daleko poza nią wykraczającym. Staje się to możliwe dzięki sposobowi ukształtowania warstwy wizualnej filmu – także przynależnych do niej wizji, które – jak słusznie zauważyła Alicja Helman⁹ – można przypisać imaginacji Tadeusza, a które przede wszystkim stanowią autorski punkt widzenia i jako takie muszą być rozpatrywane w kontekście znaczeń przywoływanych przez poemat Słowackiego. Zawiera się w nich bowiem istotna część historii Tadeusza (wspomnienie o dziecku), bezpośredni obraz zagłady (egzekucje), a przede wszystkim pewien rodzaj historiozofii.

Przejdziemy teraz do omówienia powyższego zagadnienia w porządku chronologicznym narracji filmu. Należy zauważyć, że odwołania do *Anhellego* nie mają charakteru literalnego. Znaczy to, że żadna scena nie jest bezpośrednim przeniesieniem fragmentu poematu Słowackiego w tkanę filmu; natomiast każda z nich jest echem rozmaitych zawartych w nim motywów. Nie chodzi tu jednak o przeniesienie którejś ze scen czy postaci w sensie dosłownym, a raczej o przywołanie idei tego poematu oraz jego głównych znaczeń, a więc o jego właściwy, a zarazem dość złożony sens. Każda z wprowadzonych do filmu wizji jest tak zaplanowana i zorganizowana, by oddać ten sens w możliwie skondensowany sposób, a zarazem odnieść go do właściwej akcji filmu i wyprowadzić poza jej ramy.

Pierwsza wizja niejako rozcina scenę rozmowy Tadeusza z kuzynką w jej paryskim domu. Rozmowa dotyczy sytuacji rodzinnej i sygnałów o niej zawartych w listach Maćka przychodzących z Polski. Popatrzmy: ubrany w mundur Tadeusz wyczołguje się z zasieków i biegnie w kierunku stojącego niedaleko pociągu. W jego oknach widzi znieruchomiałe sylwetki ludzi; słyhać głos Tadeusza (z offu): *Teraz już jesteśmy pewni, że Jędrzek nie żyje*. Pomiedzy ludźmi w wagonie widać twarz krzyczącego chłopca – Jędrka. Głos Tadeusza z offu: *Tak długo, jak trwała wojna, można było się jeszcze łudzić*. Przenosimy się do mieszkania, w którym trwa rozmowa. Po słowach kuzynki *...powinieneś tam pojechać...* następuje dalszy ciąg wizji: pociąg rusza, zamknięty w wagonie Jędrzek krzyczy i bije rękami w okno; biel; z bieli wyłania się obraz szuwarów nad jeziorem, a głos Tadeusza recytuje pierwszy fragment *Anhellego*: *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*¹⁰.

Następnie widzimy twarz Jędrka, który patrzy w górę, na kruka krążącego wśród bezlistnych gałęzi drzew. Jędrzek biegnie przez zamgloną łąkę, a potem wraz z gromadką dzieci, wzdłuż torów, po których z oddali nadjeżdża pociąg. Twarz Jędrka widziana zza kół pędzącego wszerek kadru pociągu; chłopak krzyczy, ale jego głos zostaje zagłuszony.

Scena ta przywołuje fragment poematu Słowackiego. To słowa duchowego przewodnika Anhellego – Szamana, który zwraca się do skłóconych *ludzi bez pamięci i serca*, przepowiadając im czas zabijania. I w poemacie, i w filmie słowa te dotyczą wielkiej, narodowej tragedii. Zaś ukazana w tej scenie sytuacja samego Tadeusza przypomina inny obraz z *Anhellego*. Tadeusz – emigrant, dawny żołnierz walczący za ojczyznę, obecnie zajęty jednak swoimi sprawami i w pewien sposób odizolowany od rzeczywistości – to ów *jeden z wygnańców barskich... ostatni*, odwiedzony przez Szamana i Anhellego w ich wędrówce przez Sybir. Podobnie jak Tadeusz człowiek ten: *Nie wiedział zaś nic, że nowe pokolenia w Polsce i nowi byli rycerze, i nowi męczennicy; i nie chciał wiedzieć o tym, będąc człowiekiem przeszłości. / A nie było już w nim żadnej pamięci, ale była pamięć o rzeczach, które mu się zdarzyły za młodu; lecz o dniu wczorajszym nie wiedział i nie myślał o jutrze*¹¹. I taki w istocie jest Tadeusz na początku filmu; pamięta o wojnie, nie wie jednak, co wydarzyło się po niej w Polsce; nie łączy swojej przeszłości z myślą o przyszłości.

Ten fragment filmu przywołuje również okruchy innych scen poematu. Przede wszystkim pejzaż: *cicha stojąca woda i gromada ptaków czarnych*, dalej grupka dzieci niczym *obóz małych dzieciątek i pacholąt gnanych na Sybir*, i wreszcie kończący scenę krzyk Jędrka, niby głos dziecka przywołującego anielską duszę Anhellego stającą po jeziorze; duszę, która *chciała powrócić do ojczyzny*.

W tej części nie tylko zarysowuje się wyjściowa sytuacja filmu, ale również pojawia się pierwszy sygnał dotyczący związku pomiędzy mężczyzną i tajemniczą postacią dziecka. Związek ten ma charakter temporalny, a więc – dynamiczny. Dokonuje się w nim przeniesienie ciężaru znaczeniowego z Tadeusza na chłopca, z ojca na syna, z jednej rzeczywistości w drugą, z jednego wymiaru czasu w inny. Następnie dziecko zostaje zagubione, a widz znów wraca do rzeczywistości – wprost do pociągu, którym Tadeusz jedzie do Krakowa.

Druga wizja pojawia się w równie zaskakujący dla widza sposób i również w bardzo ważnym momencie filmu. Następuje zaraz po scenie kulminacyjnej, czyli rozmowie Tadeusza z Maćkiem na ulicy, kiedy ojciec dowiaduje się, że Jędrka uwięzili Polacy z organizacji bojowej. Wizja ta jest najdłuższa ze wszystkich i składa się z wielu znaczących elementów. W skrócie przebiega tak: Jędrzek idzie przez las, trzymając w dłoni zapaloną świecę; odnajduje oddział kawalerzystów; jest wśród nich Tadeusz. Razem wsiadają na konie. Grupa żołnierzy rusza leśnym duktem; pada śnieg, jest biało. Żołnierze zjawiają się na podwórzu, przed fasadą polskiego dworku. Jędrzek i Tadeusz przed oknami domu. Twarz matki widziana na tle bardzo ciemnego wnętrza; jej głos recytujący następny fragment *Anhellego*: *Ciemność będzie towarzyszem i krajem moim. / A oczy moje – jak służebnice, które przestają pracować dla braku oliwy w lampie wieczornej. / A wzrok mój – jak gołębie latające po nocy, które się tłuką o drzewa i skały piersią złęknioną. / Płomieniste koła urodzą się w mózgu moim i staną przed oczyma jak wierne sługi, idące z latarniami przed panem. / I wyciągnę ręce w ciemności, aby ułović którą z plam płomienistych, jak człowiek obłąkany*¹².

Następnie widać wnętrze kościoła, a w nim księdza odprawiającego nabożeństwo, modlących się ludzi, grobowiec, na którego straży stoją ułani i wreszcie – w głębi – małą sylwetkę Jędrka ze świecą. Ksiądz podchodzi do niego i obaj opuszczają kościół. Obrazom tym towarzyszy głos Tadeusza recytującego tekst: *Postawiono więc trzy krzyże z największego jakie było w tym kraju drzewa, i wy-*

*stąpili trzech męczennicy, po jednym z każdej gromady; wszakże nie byli wybrani losem, lecz z własnej woli. Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniej-szych / (...) I zawieszono na krzyżach ludzie owe obłąkane, i przybito im ręce ćwiekami; a ten, co był na prawo, krzychał: Równość!, a ten, co był z lewej, krzychał: Krew! – wiszący zaś pośrodku: mówił: Wiara!*¹³

Zaraz potem widzimy chłopca i księdza idących szczytem wzniesienia; w tle, w wielkiej rozpadlinie kamieniołomu, leżą ciała rozstrzelanych ludzi; obok – ludzie postawieni pod ścianą i celujący w nich hitlerowcy. Jędrak i ksiądz schodzą ku nim; na pierwszym planie widać teraz postacie esesmanów oraz mężczyznę kopiącego grób. W tle, na wzniesieniu – trzy krzyże. Nagle słychać strzał i wizja ta kończy się statyczną reprodukcją autentycznego zdjęcia zrobionego podczas egzekucji.

W scenie tej przede wszystkim ponownie widzimy owego tajemniczego chłopca, który zaginął w poprzedniej wizji. To właśnie on odnajduje zabłąkanego w lesie oddział żołnierzy i prowadzi ich ku domowi, osłaniając dłonią płomień palącej się świecy. W domu oczekuje go trwająca w cierpieniu matka. Wypowiada ona słowa Anhellego (z końcowych fragmentów poematu), który wie już, że musi cierpieć, bowiem został wybrany przez aniołów *na ofiarę spokojną*. Cytowane słowa łączą się w poemacie bezpośrednio z następnymi: *Lecz okropności ziemi są niczym, zgryzota moja dla ojczyzny okropniejszą jest. Cóż uczynić? / O! Dajcie mi moc miliona ludzi, a potem mękę miliona tych, którzy są w piekle*¹⁴. Słowa te są również zapowiedzią „czasu ciemności” i zaleceniem wytrwania w cierpieniu, tuż przed mającym nadejść – jak chce Słowacki – czasem demokratycznej rewolucji, której zwiastunem w *Anhellim* jest przybywający na koniu rycerz.

Następny wiersz intonowany głosem Tadeusza (wizja trzech ukrzyżowanych) przywołuje ukazany przez Słowackiego obraz martyrologii narodu – trzech ofiar wybranych z trzech zantagonizowanych stronnictw politycznych, lecz tutaj zdaje się raczej synonimem „ofiary niewinnej”, dokonującej się w apokaliptycznej scenarii. Słowa te są zapowiedzią następnych obrazów wizji – masowych egzekucji przywołanych na ekranie w ciszy, która zostaje przzerwana odgłosem salwy egzekucyjnej rozbrzmiewającej na tle fotografii rozstrzeliwanych.

Oprócz ostatnich, bardzo czytelnych „obrazów zagłady”, ten fragment filmu również zawiera liczne odniesienia do poematu. Jest tu postać księdza-bojownika, *ojcowie i synowie zgromadzeni w świątyni, groby i kości umarłych*, jest wreszcie – dzięki umiejscowieniu scen egzekucji w kamieniołomie – nawiązanie do najstraszniejszego miejsca narodowej karności, które w wędrownie z Szamanem odwiedza Anhelli – kopalni Sybiru, tego *grobu synów ojczyzny*. Pojawia się także motyw modlitwy odmówionej przez Szamana po zobaczeniu owych kopalni, modlitwy, w której padają słowa: *Gorąco krwi jest ogniem ofiary, a ofiarą są chęci nasze*¹⁵.

Trzecia i zarazem ostatnia część wizji inspirowanych *Anhellim* jest najkrótsza i nawiązuje do pierwszej. W pewien sposób podsumowuje ona nieudane próby ustalenia przez Tadeusza prawdziwej wersji wydarzeń związanych z zaginięciem syna. Wizja ta pojawia się w filmie po scenie wizyty Tadeusza w klasztorze. Jest to jedno długie ujęcie ukazujące stado kruków krążących wśród gałęzi drzew. Obrazowi temu towarzyszy głos Tadeusza: *Ale miejcie nadzieję; bo nadzieja przejdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je; ale jeśli w was umrze, to przy-*

*szłe pokolenia będą z ludzi martwych. (...) Oto powiedziałbym wam tajemnicę, że jednych dusze idą w słońce, a drugich dusze oddalają się od słońca na ciemne gwiazdy, lecz nie zrozumiecie mnie! / Lecz mówię wam, bądźcie spokojni nie o jutro, lecz o dzień, który będzie jutrem śmierci waszej*¹⁶.

Ostatnie słowa wiersza nakładają się już na obraz Tadeusza rozmyślającego w pokoju hotelowym. Właśnie w tym momencie ojciec Jędrka, a wraz z nim widz, ma szansę na wyjście poza zwykły i niczego w gruncie rzeczy niewyjaśniający porządek faktów dotyczących historii zaginionego dziecka, a także na pogłębione odczytanie tej historii i wkroczenie na pewien obszar tajemnicy. Kwestia wypowiediana przez Tadeusza to przywołanie słów Szamana z początku poematu, kiedy wybiera on spośród innych ludzi Anhellego na ucznia o szlachetnym sercu. Wersy te wskazują na konieczność zachowania nadziei, ale również na coś więcej. Nadzieja bowiem zawsze musi mieć w czymś oparcie. W tym przypadku ma nim być wspólna troska i wysiłek – o przyszłe życie, o dzień jutrzejszy. Sama śmierć nie jest tutaj najważniejsza (zwłaszcza w świetle zawartej w *Anhellim*, a wyznawanej przez Słowackiego teorii metempsychozy) – chodzi przecież o jutro wspólnego życia. Słowa Tadeusza o nadziei mogą być uzupełnione następującymi wersami poematu: *A gorsze jest jutro życia niż jutro śmierci. Choć nie tak myślą ludzie podli i ludzie małego serca*¹⁷.

Wobec powyższego tym bardziej istotne stają się pytania: dlaczego Słowacki? dlaczego *Anhelli*? Z pewnością ze względu na zawartą w nim wizję narodowego cierpienia i jako nośny komentarz poetycki do kreowanych w filmie zdarzeń. Jednak ograniczenie się do takich stwierdzeń nie wyjaśnia istoty zabiegu, do którego uciekł się Has. Obrazów martyrologii w polskiej poezji i sztuce przecież nie brakuje. Również pozostała część twórczości Słowackiego może stanowić bogate źródło inspiracji ujmowanych w kontekście poetyckiej wizji dziejów narodu i jednostki. Dlaczego więc właśnie *Anhelli*?

Wydaje się, że nawiązując do *Anhellego*, Has nie tylko tworzy filmową wizję świata, ale przede wszystkim przywołuje pewną historiozofię. Tu właśnie otwiera się nowy, szerszy horyzont interpretacyjny, na którego tle dopiero można ujrzeć właściwy sens i przesłanie *Szyfrów*, a także odczytać metodę twórczą Hasa. W istocie bowiem dokonane w *Szyfrach* odniesienie do *Anhellego* zawiera echo genezyjskiej filozofii Słowackiego. Jednym z jej centralnych motywów jest ofiara, zaś jej polem istnienia – czas.

Anhelli – napisany przez Słowackiego w roku 1837, podczas podróży do Konstantynopola i Bejrutu – to poemat symboliczny. Jego istotnymi cechami są: stylizacja na język biblijny, przywołanie pewnych motywów z Pisma Świętego oraz nawiązanie – w samej konstrukcji dzieła – do poematu Dantego¹⁸. *Pod względem artystycznym „Anhelli” należy do poematów typu dantejskiego. Wędrowka Anhellego po ziemi sybirskiej pod przewodnictwem Szamana ujęta jest na wzór wędrowki po piekle Dantego, którego przewodnikiem jest Wergiliusz. Anhelli więc zwiedzając kopalnie sybirskie, w których cierpieli zesańcy polscy, i wędrując przez symboliczny kraj sybirskich wygnańców poznawał piekło ziemi polskiej. Taki jest głęboki sens tej stylizacji dantejskiej w poemacie*¹⁹.

O koncepcjach genezyjskich w *Anhellim* tak pisał Stanisław Makowski w monografii poświęconej Słowackiemu: *Obok motywów cierpienia, degeneracji, śmierci, całkowitej zagłady starego oraz narodzin nowego świata, które stały się*

ważnym składnikiem późniejszego systemu genezyjskiego, znalazły się także w „Anhellim” inne pomysły tego systemu, a mianowicie koncepcja różnych kategorii duchów i nieustannego odradzania się poprzez reinkarnację, zagadnienie relacji pomiędzy duchem a ciałem, nie mówiąc już o wielu motywach, które jak owi aniołowie Piastowscy, zostały potem powtórzone m.in. w *Królu-Duchu*. Nosi-cielem genezyjskich tajemnic jest w poemacie sybirski mag, Szaman: „Oto powie-działbym wam tajemnicę, że jednych dusze idą w słońce, a drugich dusze oddalają się od słońca na ciemne gwiazdy, lecz nie zrozumiecie mnie! / Powie-działbym wam, dlaczego żyjecie i dlaczego się rodzą miliony dusz nowych, i na jaki cel dane jest ciało; lecz nie zrozumiecie mnie!” (rozdz. II) ²⁰.

Opracowany przez Słowackiego system genezyjski był charakterystyczną dla epoki romantyzmu mieszanką spirytualizmu, mistycznego synkretyzmu religijne-go rozumianego jako „religia wolności” i uniwersalizmu. Jego pierwsza werbali-zacja pojawiła się w niejednoznacznym gatunkowo dziele *Genesis z Ducha* (1844) ²¹, ale już w poemacie *Anhelli* pojawiają się fundamenty koncepcji gene-zyjskiej. Idea ta, kontynuowana i rozwijana, stała się główną osią późnej twórczo-ści Słowackiego – *Liryków genezyjskich*, a przede wszystkim *Króla-Ducha*.

U podstaw tej koncepcji legła nienowa, bo mająca źródło m.in. w pewnych interpretacjach filozofii platońskiej, wizja świata (a właściwie wszech-świata) jako duchowo-materialnego łańcucha ciągłości form, który nieskończenie rozwija się w czasie. Bezpośrednich wpływów należy szukać u francuskiego teologa i przyrod-nika Bonneta ²² w jego koncepcjach palingenezy (druga połowa XVIII wieku), choć ze względu na złożoność problemu oczywiście nie tylko tam ²³.

Istota genezyjskiej koncepcji świata przedstawia się następująco: wszechświat ma charakter duchowy, a duch, tchnięty przez Boga, przenika świat i przejawia się w materii. Zetknięcie ducha z materią jest pewnym rodzajem jego degradacji i ograniczeniem. Tu jednak rozpoczyna się praca ducha mająca doprowadzić do wyzwolenia się z oporu materii. To powoduje nieustanny rozwój wszechświata, także jego form materialnych, ku doskonałości. Aby zaistniała przemiana form, potrzebna jest jednak ofiara ducha. Ofiara i cierpienie to niezbędne elementy procesu materialnego w dążeniu do doskonałości. Rozleniwienie ducha i przy-wiązanie do którejś z materialnych form powodują karę w postaci zniszczenia jej materialnego kształtu. Istnieją również hierarchie i kategorie duchów ściśle ze sobą powiązane – duch absolutny, duchy pracujące w materialnych formach, du-chy-przywódcy aktywizujące „kolektyw” pozostałych duchów itd. ²⁴ Jest to kon-cepcja wszechświata jako duchowo-materialnej jedności, dynamicznej, bo stale dokonującej się w postępującym procesie. Kluczowymi zagadnieniami tego pro-cesu są poznanie-samodoskonalenie oraz ofiara – dwa najważniejsze elementy systemu genezyjskiego sformułowanego przez Słowackiego.

O koncepcjach tych tak pisała Maria Janion: *Motorem tego nieustającego postępu w ujęciu Słowackiego jest praca ducha – tak jak jego „jedynym grze-chem” (wprawdzie koniecznym) jest „lenistwo w służbie Bożej”. (...) Największą rewelacją dla Słowackiego było również usłyszenie „cudownej harmonii” – „między duchowymi pracami a boleściami ciał, które są chłostą niby bożą i przymusem, i nauką duchów”. Jest to w istocie centralny punkt kształtującego się systemu genezyjskiego. (...) Jest to centralny punkt przeświadczeń historiozoficznych Słowackiego: postęp dokonu-jący się nieuchronnie wśród męczarni i boleści* ²⁵.

Takie ogólne, wydawałoby się, koncepcje niosą jednak praktyczne konsekwencje. Przede wszystkim dotyczą uwikłania jednostki w historię społeczną. Wyodrębniają ją z tłumy, a zarazem wskazują na związek ze zbiorowością. To przemiana jednostki staje się w genezyjskiej hierarchii jej podniesieniem i w ten sposób także dobrem ogółu. Jest to pewien rodzaj uspołecznionego indywidualizmu, w którym doskonalenie jednostki prowadzi do ewolucji moralnej²⁶. Rozwój ten odbywa się jednak bardziej na zasadzie skoków niż płynnego przenikania, jako nieustanny wieczny ruch czy raczej *wieczna dialektyka postępu wśród sprzeczności*²⁷. To właśnie implikuje konieczność śmierci indywidualnej, traktowanej jako ofiara, a także inkarnację ducha *bez pamięci poprzednich stadiów rozwoju*, ponieważ w istocie nie chodzi tu o nieśmiertelność osobistą, lecz o nieustanny postęp i harmonijny rozwój ducha jako całości.

*U Słowackiego postęp ducha odbywa się wśród śmierci i męczarni, wśród kataklizmów przyrody i katastrof historycznych, a na płaszczyźnie moralnej pociąga to za sobą mistyczne uzasadnienie ofiary, a w konsekwencji – rewolucji*²⁸.

Przyszłość nieuchronnie rodzi się przez śmierć i męki, a heroizm, wysiłek i czyn jednostki są traktowane jako ofiara. W systemie tym można także dostrzec ideę jedności historii i natury, jak również pierwiastków duchowych i materialnych. Specyfikę tę omawiał Tadeusz Komendant w eseju poświęconym Słowackiemu: *Historia nie jest już emancypacją ludzkości spod władzy natury, jeden pęd, jedno zamierzenie twórcze włada naturą i dziejami; historia jest naturą, a natura historią, uświadomienie nauki kieruje jednostkowego ducha na nowe drogi i wówczas droga ta – i indywidualum – jest zgodna z całościowym kierunkiem postępu. Śmierć i ludzka skończoność – gdy uświadomienie nauki pcha jednostkę na wyższy szczebel duchowego rozwoju – zostają usprawiedliwione i włączone w system: są niczym ponad zmianę kostiumu przed wyjściem na nową scenę dziejową. Zbawienia nie ma poza historią. Rzeczywistość jest jedna – brak podziału na świat zmysłowy i nadzmysłowy: wystarczy dobrze patrzeć, aby w grudce gliny odkryć nieskończoność*²⁹.

Te właśnie zagadnienia staną się osią późnej twórczości Słowackiego. Większość tych motywów, choć w stosunkowo prostej jeszcze formie, zjawia się już w *Anhellim*. Najważniejszy z nich jest zaś ów motyw „ofiary spokojnej” czy też „ofiary serca” uosobiony w tytułowym bohaterze poematu. Jest to ofiara „spokojna”, ponieważ okazuje się darem, a wiedza o tym fakcie pozwala przyjąć ją ze spokojem. Jest to również ofiara jednostkowa, mająca wymiar moralny, nawiązująca do ofiary Chrystusa, lecz zarazem od niej odmienna, gdyż Anhellu nie w pełni wie, co się z nim stanie. Przeczująca jednak, że – tak czy inaczej – przez ofiarę jego los musi się wypełnić. *On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca. Rycerzu, leć dalej, nie budź go*³⁰ – jak mówi w ostatniej scenie poematu Elie pochylona nad umarłym bohaterem.

Konrad Eberhardt na wstępie artykułu poświęconego *Szyfrom* napisał, że jest to film o *Nieobecnych, którego imię jest już pustym dźwiękiem znaczącym coraz mniej, a zarazem coraz więcej, gdyż przeobrażającym się w symbol*³¹. Myśl ta, choć nie ujawnia w pełni znaczenia *Szyfrów*, ujawnia trafną intuicję. Wskazuje ona na pewną dwoistość filmu, która dotyczy właśnie postaci Jędrka – jego nieobecności, a zarazem obecności, ujawniającej się na ekranie nie tylko w omawianych scenach wizyjnych i pozostałych po nim śladach (znakach), ale również





na obszarze pamięci, który stara się zgłębić Tadeusz. Także uwaga o symbolicznym znaczeniu postaci Jędrka wydaje się słuszna – jednak pod warunkiem że nie będziemy rozumieli pojęcia symbolu statycznie, a raczej jako pewne „uobecnienie” nieobecnego³². Tym bardziej więc istotne staje się pytanie: kim jest ten nieobecny-obecny? kim jest Jędrak? W toku opowieści wnikliwy widz zmuszony jest postawić to pytanie wraz z Tadeuszem.

Można stwierdzić, że oglądając *Szyfry*, postępując za Tadeuszem w jego filmowym śledztwie, widz ma wrażenie obcowania nie tylko z bohaterami opowiadającymi swoje historie, lecz również z postaciami duchów. W istocie – zwłaszcza postacie Mariana i Jędrka – dzięki obecności w relacjach bohaterów panują nad filmem niejako z zaświatów. W relacjach bohaterów przypominających sobie wojenne wydarzenia wciąż wychodzi na jaw dziwna relacja pomiędzy Marianem i Jędrkiem. Oczywiście ma to związek pamięcią, w którą są uwikłani bohaterowie. Taka ich „obecność” ma dla odczytania całej historii spore znaczenie. To najprawdopodobniej tutaj została ukryta odpowiedź na wszystkie pytania dotyczące postaci Jędrka. Przez tę postać Has wydobywa bowiem nie tylko – jak pisze – Alicja Helman – motyw okupacyjnego lęku³³, ale przede wszystkim transponuje z poematu Słowackiego jego najistotniejszy motyw – motyw ofiary. To z nim jest związane główne, choć zaszyfrowane znaczenie filmu, którego polifoniczna struktura splota antynomie życia i śmierci, wojny i pokoju, pamięci i zapomnienia, fikcji i prawdy, dzieciństwa oraz dzieciństwa czasu wojny, narodu i jednostki, historii i apokalipsy. Ważne jest jednak, że do filmu motyw ten zostaje wprowadzony za pośrednictwem obrazów zagłady i cierpienia narodu, lecz przede wszystkim dzięki postaci Jędrka, dzięki specyficznym śladom jego istnienia. To właśnie losy Jędrka, niewyjaśnione w sferze zwykłych faktów, spełniają się i dają odczytać w wymiarze ofiary, bo wbrew pozorom nie chodzi tu jedynie o zagubie-

nie i śmierć dziecka, choć oczywiście próba wyjaśnienia tej tajemnicy staje się osnową fabularnej akcji filmu. Widz zapoznaje się nie tylko z psychologicznym wymiarem zdarzeń, ale również z ich wymiarem historiozoficznym i – w pewnym sensie – eschatologicznym. Jędrzek to nie tylko osamotnione i zależnione dziecko; to także siła, która z niewyjaśnioną mocą dąży do spełnienia swego losu w niewinnym, jednostkowym poświęceniu – ofierze życia – splecionym nieodwołalnie w jedną całość z poświęceniem innych i dokonującym się w piekle dziejowego kataklizmu. To w postaci Jędrka spełnia się ów los, pokrewny losowi Anhellego, a jego znaczenie da się odczytać z zaszyfrowanych relacji bohaterów uzupełnionych obrazem omówionych już scen wizyjnych.

Popatrzmy. Pierwsze informacje o Jędrku zdobywamy wraz z Tadeuszem w scenie jego spotkania z żoną. Relacje są niejasne, filtrowane na dodatek przez chorobę Zofii. Wyłania się z nich obraz nadpobudliwego i nadwrażliwego dziecka, ogarniętego dwiema pasjami czy raczej maniami – religijną i militarną. Dalsze wskazówki daje Gross. Akcentuje on dziwność osoby Jędrka, jego prowokacyjne wobec innych zachowanie, a zarazem pewnego rodzaju uległość. *Uderzony, nigdy nie oddawał* – mówi Gross. Wizerunek ten zostaje uzupełniony opowieściami innych bohaterów filmu. Wyłania się z nich obraz równie tajemniczego i nie w pełni wyjaśnionego związku pomiędzy Jędrkiem i Marianem, na którego swoim niezrozumiałym zachowaniem Jędrzek sprowadza w końcu śmierć. To właśnie z tych relacji można wnioskować o istotnej roli postaci Jędrka, niezbędnej do odczytania zaszyfrowanych znaczeń tego filmu. Na poziomie zwykłego szeregowania faktów Jędrzek pozostaje zagubionym dzieckiem; na innym jednak poziomie jest uosobieniem ofiary. Jego los to nie tylko męczeństwo, ale również – podobnie jak u Anhellego – *wchłanianie smutków*, a przede wszystkim osamotnienie pośród swoich. Jest to los, który musi się dopełnić w jednostkowej *oferze spokojnej*. Chociaż, tak jak Anhelli, Jędrzek tylko przeczuwa to, co się z nim stanie, to jednak lęka się i cierpi. W niezrozumiałych słowach, powtarzanych uparcie przez jego matkę: *nic, nic* (lub *nicht, nicht*), słowach niewyjaśnionych, kryje się jakaś irracjonalna nadzieja. Tylko matka bowiem może w ten sposób odczuwać tragedię syna. W tym właśnie bolesnym współodczuwaniu tkwi głęboki sens, będący nie tylko koniecznością trwania w cierpieniu, lecz również koniecznością wytrwania w nadziei i wierze.

Potwierdzeniem powyższej interpretacji staje się końcowy fragment drugiej wizji, w którym to Jędrzek, niosąc w ręku zapaloną świecę, zstępuje wraz z księdzem w rozpadlinę kamieniołomu – miejsce kaźni, łącząc swój los z losem innych niewinnie cierpiących i ginących za ojczyznę.

Wiemy już o istotnym znaczeniu, jakie mają nawiązania do poematu Słowackiego. W *Szyfrach* treści, które przenikają z tego poematu, ujawniają się w sposób bezpośredni – w postaci cytatów oraz jako pewne motywy w obrazie, a także pośrednio – jako motyw wędrówki Tadeusza (w nawiązaniu do dantejskich motywów *Anhellego*) oraz konfrontacja różnych postaw bohaterów, w tym również samego Jędrka. W nawiązaniu do poematu można odczytać także główny sens tych motywów. Pierwszym z nich jest ten, wedle którego poznanie jawi się jako droga, jako trudny proces rozumienia prawdy o rzeczywistości. Jest to konieczność dogłębnego wnikięcia w rzeczywistość i dostrzeżenia w niej nie tylko faktów, lecz również tego, co w istocie mogą one znaczyć. Drugim jest porównanie

rozmaitych odcieni doświadczenia narodowego, a także konfrontacja różnych odmian pamięci o tym doświadczeniu. Trzecim wreszcie jest motyw nadziei i oczekiwania na lepsze jutro, które może nadejść dzięki już dokonanej ofierze, ale przede wszystkim dzięki wysiłkowi moralnemu i poznawczemu. Tu właśnie dochodzimy do etycznego wymiaru poglądów Słowackiego wyłożonych w *Anhelim*, poglądów, które dzięki odczytaniu tego poematu przez Hasa można odnaleźć również w filmie *Szyfry*.

O istocie myślenia etycznego tak pisał Ernst Cassirer w *Eseju o człowieku: Rysem charakterystycznym wielkich filozofów etycznych jest to, że nie myślą w kategorii samej tylko rzeczywistości. Nie mogą posunąć się ani o krok w swych pojęciach nie rozszerzając, a nawet nie przekraczając granic rzeczywistego świata. Wielcy nauczyciele etyczni ludzkości obdarzeni byli wielką siłą intelektualną i moralną, ale mieli także wnikliwą wyobraźnię. Wszystkie ich twierdzenia przenika i ożywia zdolność wizjonerskiego spojrzenia. (...) Z samej natury i charakteru myśli etycznej wynika, że nie może ona nigdy zniżyć się do pojęcia „rzeczy danych”. Świat etyczny nigdy nie jest dany; jest stale na etapie „stawiania się”³⁴.*

Wszyscy interpretatorzy dzieł Słowackiego podkreślają właśnie ten etyczny wymiar jego twórczości. Moralny wysiłek i wiedza stają się w niej rozszyfrowywaniem przeszłości – jako dawnej pracy żywota – na drodze ku spełnieniu i wolności. Dokonuje się to nie tylko na podstawie romantycznej intuicji, ale również – a może przede wszystkim – w jej współdziałaniu z rozumem. Tadeusz Komendant tak pisze w eseju poświęconym ideom Słowackiego: *Rewelacja genezyjska nie jest bowiem jednorazowym olśnieniem, odkryciem wszystkich tajemnic przyszłości i przeszłości, złamaniem siedmiu pieczęci; rewelacja genezyjska nie przekreśla wysiłków rozumu i empirycznej obserwacji, co więcej, potępia tych, którzy chcą osiągnąć Boga czuciem. (...) Polski romantyzm zaczął od płomiennego potępienia rozumu i empirii; Mickiewicz pozostał wierny temu przekonaniu do ostatnich swych dni. Słowacki uczy widzieć i rozumieć, a nie czuć i pojmować. Oczy i rozum są zdobyczą ducha, nie wolno więc lekkomyślnie rezygnować z tej władzy poznawczej. Jak gdyby reaktywując oświeceniowe przekonanie Pope’a: whatever is, is right, Słowacki wszystko chce włączyć w swój system. Bo nie wszystko zostało objawione w jednym przeblysku intuicji: ta wyznaczyła drogę, ale nie podała gotowych rozwiązań*³⁵.

Podobny ton można odnaleźć w *Szyfrach*. Nie znaczy to jednak w żadnym razie, że Has, transponując do filmu motywy i przesłanie poematu Słowackiego, powielił sens *Anhellego*. *Szyfry* są autonomicznym dziełem, dotyczącym konkretnej i realnej rzeczywistości historycznej i należy je odczytać przede wszystkim jako takie. Świadczy o tym nie tylko fabuła filmu, ale również jego struktura formalna, która odkrywa także drugi aspekt dzieła – jego wykraczający poza doraźność i wciąż aktualny sens.

Tym, co czyni *Szyfry* pokrewnymi *Anhellemu*, jest również, oprócz wymiaru moralnego, związany z nim aspekt temporalności. Tu właśnie dochodzimy do problemu, który, być może, stanowi istotę twórczości Hasa, a który w *Szyfrach* dotyczy zarówno treści, jak i formy – problemu czasu. Tak jak ma to miejsce u Słowackiego (o czym pisze Komendant: *W pierwszym okresie twórczości czas został rozpoznany jako subiektywne wolne pragnienie, mnożące się i nie znajdujące zaspokojenia – jako czas subiektywny. W okresie drugim czas pojawił się pod*

figurą zmienności natury niweczącą chwilową harmonię, więc jako czas obiektywny, którego źródło, sens i cel nie są nam znane. Olbrzymi wysiłek intelektualny zmierza ku zawłaszczeniu tego naraz wewnętrznego i zewnętrznego wroga, aż czynnik destrukcji i nieładu stanie się najbliższym sprzymierzeńcem³⁶) – tak samo Has „chwytą” w swoim filmie zjawisko temporalności.

W *Szyfrach* czas znowu objawia swoje co najmniej dwoiste oblicze. Niszczy, lecz zarazem daje możliwość integracji; więcej – wobec poniesionych ofiar wskazuje na jej konieczność. Hasowi bowiem, wbrew pozorom, nie chodzi w tym filmie jedynie o ukazanie zjawiska rozpadu doświadczenia polskiego. Ten film to nie tylko apel poległych i zaginionych. Ten film to przede wszystkim apel o integrację ich doświadczeń we współczesności. Jest to próba przewyciężenia obcości i przerzucenia pomostu pomiędzy „dawniej” a „teraz”, lecz także pomostu między jednym „teraz” a drugim „teraz”. Ma się to dokonać na płaszczyźnie „faktów” i „ducha”. Has, łącząc w swym dziele rzeczywistość i poezję, próbuje wnikliwie odczytać ich charakter, jak również skłonić widza do głębszej interpretacji. Tak więc Słowacki stoi tu za Hasem, lecz również – dziś, w jakimś sensie, Has za Słowackim. Kiedy przyjrzyć się temu procesowi, przychodzą na myśl słowa Hansa-Georga Gadamera: *Historię pisze się wciąż na nowo, bo jesteśmy określani stale przez naszą teraźniejszość. Chodzi nie tylko o rekonstrukcję, nie tylko o to, by przeszłość stała się nam współczesna. Właściwa zagadka i problem rozumienia polega na tym, że to, co w ten sposób uwspółcześniono, zawsze już było nam współczesne jako coś, co było prawdą. To, co zdawało się jedynie rekonstrukcją minionego sensu, stapia się z tym, co przemawia do nas bezpośrednio jako prawda. Samowiedza świadomości historycznej musi uwzględniać ową współczesność przeszłości jako problem dialektyczny. Poznanie dziejów nie polega wyłącznie na ich uprzytomnieniu. Ale także rozumienie nie jest tylko rekonstrukcją jakiejś struktury sensu, świadomym wykładem nieświadomego wytworu. Rozumieć się wzajemnie to rozumieć się w jakiejś sprawie. Rozumieć przeszłość to – odpowiednio – słyszeć, co chce nam ona powiedzieć jako prawdę³⁷.*

Tę próbę dotarcia do prawdy umożliwia w *Szyfrach* dynamiczna struktura dzieła – jego temporalny charakter. Przenikanie się i współistnienie różnych płaszczyzn czasu i rzeczywistości daje efekt pewnej równoczesności wydarzeń i powiązania ich w całość znaczeniową. Wydarzenia te zjawiają się w układzie diachronicznym i synchronicznym zarazem. W tkance filmu wciąż mamy do czynienia z przenoszeniem ciężaru znaczeń z jednej sfery zjawisk w inną – z syna na ojca, z przeszłości w czas obecny, lecz także ze słowa w obraz i z poezji w relacjonowaną w filmie rzeczywistość. Spotykamy się tu z pewną polisemicznością dzieła³⁸. Podobnie jak Słowacki w swoich utworach³⁹, Has pierwsze znaczenia sytuuje w sposób konwencjonalny – w powszedniości i zwykłości (tutaj niebagatelne znaczenie mają również sceny, które zostały nakręcone na krakowskich ulicach, w pozornym oderwaniu od pozostałych; są nimi kręcone bez żadnej stylizacji i mające dokumentalny charakter ujęcia przechodniów⁴⁰); drugie zaś w sferze spirytualnej, przywołanej przez sceny wizyjne. Wszystko to jednak splata się w całość.

Przenikanie znaczeń dotyczy również dostrzeżonego przez nas motywu ofiary. Bo czymże może być dla nas owa, dokonana już przecież w historii, ofiara krwi i męczeństwa? Trzeba zwrócić tu uwagę na fakt, że w filmie Hasa chodzi nie tylko o problematyczność ofiarnictwa. Ofiara – niejedna – już została dokonana.

Pytanie, które w bezpośredni sposób odnosiłoby się do losu Tadeusza i innych, brzmiałoby zatem: jak żyć ze świadomością tej ofiary? Pamięć jedynie o tym fakcie nie jest tutaj rozwiązaniem. Pamięć bowiem – wiemy to już z innych filmów Hasa – rządzi się swoimi prawami: kreuje świat, zmienia go, przygotowuje na swoją modłę. Potrzebny jest większy wysiłek. Nie ma tu prostych odpowiedzi. Bo w istocie, jak Tadeusz – poruszając się jedynie w sferze „nagich faktów” – nie dowie się, kim naprawdę był jego syn, tak i my nie znajdziemy prostej odpowiedzi na pytanie zadane przez antykwarium w jednej ze scen *Szyfrów*: *Dlaczego w tym kraju zginęło kilka milionów ludzi?*

Pewne jest natomiast to, że Has stara się dokonać w *Szyfrach* integracji tych trudnych doświadczeń – udaje mu się to. Ujmując rzecz metaforycznie: w *Szyfrach* Has precyzyjnym i zdecydowanym cięciem rozkrawa zastygłą skorupę narodu, aby wydobyć z głębi jego tętniące serce i pokazać, że ono wciąż żyje. Podobnie jak u Słowackiego: *Trzeba było aż w zaświaty sięgnąć, aby tak przejmującą „ziemskość” wydobyć. Trzeba było przesunąć się na pozycję ducha, aby dojmująco odczuć swoje człowieczeństwo, drogocенność tragicznego przecieży w tej epoce „wrośnięcia w ojczyznę ludzką”, dojmująco dramatyczną nieprzewycięzalność ludzkich, czysto ludzkich związków*⁴¹.

Kiedy przyglądamy się temu, w jaki sposób Has sam odczytuje tradycję literacką i historię oraz w jaki sposób pozwala ją odczytywać widzowi filmu, znów przypominają się słowa Gadamera: *Podobnie jak w postępie poznania rzeczy osobliwie tracą swoją obcość, skoro tylko się je rozumie, tak każde pomysłowe przyswojenie tradycji przekształca się w nową wewnętrzną bliskość, w której ona należy do nas i w której my należymy do niej. Tradycja i to, co nam bliskie, zlewają się w jeden, ogarniający historię i współczesność, własny i wspólny świat*⁴². Dążenia te nie pozostaną obce Hasowi i będą miały kontynuację – także opartą na tradycji romantycznej – w następnych filmach reżysera.

MARCIN MARON

¹ Zob.: K. Eberhardt, *Wojciech Has*, WAiF, Warszawa 1967, s. 68-73.

² A. Helman, *Rzeczywistość mówi językiem znaków („Szyfry”)*, w: *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998 oraz A. Guérin-Castell, *Dwoista forma „Szyfrów” Wojciecha Jerzego Hasa – prawda do rozszyfrowania*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30.

³ A. Guérin-Castell, dz. cyt., s. 44.

⁴ To właśnie dlatego Has wprowadza tę scenę do filmu. Jak zauważa Alicja Helman, nie ma jej w pierwowzorze Kijowskiego. Zob.: A. Helman, dz. cyt., s. 45-46.

⁵ Tamże, s. 43-44.

⁶ Choć spostrzeżenia te są oczywiście słuszne. Świadczy o tym nie tylko owo słynne zdjęcie dziecka z warszawskiego getta, które Tade-

usz ogląda w albumie ze zdjęciami wojennymi podczas podróży pociągiem do Krakowa. Być może świadczy o tym również nazwa wsi – Słomniki, która pada niby mimochodem podczas poszukiwań Tadeusza. Właśnie w Słomnikach Niemcy dokonali zbiorowego mordu na ludności żydowskiej.

⁷ A. Helman, dz. cyt., s. 50.

⁸ A. Guérin-Castell, dz. cyt., s. 43, 51.

⁹ A. Helman, dz. cyt.

¹⁰ J. Słowacki, *Anielli*, Kraków 2002, rozdz. XII, s. 43 oraz ścieżka dźwiękowa filmu.

¹¹ J. Słowacki, dz. cyt., rozdz. VI, s. 20.

¹² Tamże, rozdz. XV, s. 55, 56 oraz ścieżka dźwiękowa filmu.

¹³ Tamże, rozdz. X, s. 33 oraz ścieżka dźwiękowa filmu.

¹⁴ Tamże, rozdz. XV, s. 56.

- ¹⁵ Tamże, rozdz. VIII, s. 29.
- ¹⁶ Tamże, rozdz. II, s. 8 oraz ścieżka dźwiękowa filmu.
- ¹⁷ Tamże, rozdz. II, s. 8.
- ¹⁸ Zob.: E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1966, str. 160-166.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 58.
- ²¹ Tamże, s. 112.
- ²² Poglądy Bonnetta na tle ideowym epoki dokładnie omawia m.in. Arthur O. Lovejoy w dziele *Wielki tańiec bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 333-336. O wpływie Bonnetta na Słowackiego pisała Stefania Skwarczyńska w pracy zbiorowej *Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1959.
- ²³ Mimo wyraźnych związków genezyjskiej filozofii Słowackiego z tradycją Biblii, gnozy, kabały, a także poglądami takich myślicieli, jak Platon, Leibniz, Ballanche, Bonnet, De Maistre, Boucher, de Perthes, Darwin, Hegel i in., Słowacki czuł się samodzielnym rewelatorem sformułowanych w *Genesis* prawd, a ich objawianie i wyjaśnianie traktował jako swoje życiowe powołanie. Wszystko zatem, co pod koniec życia pisał, wiązało się ściśle z genezyjską koncepcją wszechświata, było jej wykładem lub objawieniem (S. Makowski, dz. cyt., s. 117).
- ²⁴ Tamże, s. 115-116.
- ²⁵ M. Janion, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, w: *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. II, Kraków 2000, s. 312.
- ²⁶ Zob.: A. Kowalczykowa, *Wybrane kategorie i założenia systemu genezyjskiego*, w: S. Makowski, dz. cyt., s. 304-318.
- ²⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 321.
- ²⁸ Tamże, s. 323.
- ²⁹ T. Komendant, *Domek i świat*, w: *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996, s. 75.
- ³⁰ J. Słowacki, dz. cyt., rozdz. XVII, s. 60.
- ³¹ K. Eberhardt, *Świat sparaliżowany*, w: *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 107.
- ³² Na temat pojęcia symbolu zob. np.: H.-G. Gadamer, *Ontologiczna podstawa okazjonalności i dekoracyjności*, w: *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 223-225.
- ³³ A. Helman, dz. cyt., s. 45.
- ³⁴ E. Cassirer, *Fakty i ideały*, w: *Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 118-119.
- ³⁵ T. Komendant, dz. cyt., s. 70-71.
- ³⁶ Tamże, s. 83.
- ³⁷ H.-G. Gadamer, *Cóż to jest prawda?* w: *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 49-50.
- ³⁸ Wydaje się, że Has, idąc za Słowackim, tworzy tu dzieło o charakterze polisemicznym. O polisemii romantycznej tak pisał M. H. Abrams: *Niektórzy pisarze średniowieczni, na przykład Akwinata czy Dante, utrzymywali, że również świeckie dzieła literackie, podobnie jak Pismo Święte, mogą być polisemiczne, czyli nieść w sobie znaczenie zarówno dosłowne, jak i różnego rodzaju prawdy alegoryczne. Schlegel, w odróżnieniu od teorii średniowiecznej, proponuje coś, co możemy nazwać polisemią romantyczną. Wedle niego, dzieło „romantyczne” może mieć wielorakie znaczenie, lecz w tym szczególnym sensie, że jego odniesienia, tak jak Boskiej kreacji, są podwójne – zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, „obiektywne” i „subiektywne”* (M. H. Abrams, *Subiektywność i obiektywność oraz romantyczna polisemia*, w: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 264).
- ³⁹ Zob.: T. Komendant, dz. cyt., s. 71-72.
- ⁴⁰ Znaczenie czasu historycznego oraz konkretnych miejsc – Krakowa i jego okolic – w których rozgrywa się właściwa akcja filmu, podkreśla estetyka zdjęć. O wadze czasu i miejsca akcji świadczy fakt, że Has po raz pierwszy (i ostatni) w swojej twórczości nadaje zdjęciom charakter dokumentarny. Dotyczy to zwłaszcza miejskiego pleneru Krakowa – fotografowanego bez scenograficznej i oświetleniowej stylizacji, za to z wykorzystaniem rzeczywistego tła. Dopelnieniem tego sposobu myślenia, a może nawet jego wizualną pointą, staje się wykorzystanie dokumentalnych fotografii z albumu o zagładzie. Kontrapunktem do tego jest oczywiście starannie wystudiowana estetyka zdjęć w scenach „wizyjnych”.
- ⁴¹ I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów* (cyt. za: S. Makowski, dz. cyt., s. 128).
- ⁴² H.-G. Gadamer, *Retoryka, hermeneutyka i krytyka ideologii*, w: *Język i rozumienie*, tłum. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 81.