

GRANICA PRAWDY. AUSCHWITZ-BIRKENAU OCZAMI TWÓRCÓW

Streszczenie: *Ostatni etap* (1948), film Wandy Jakubowskiej, jest jedną z pierwszych powojennych polskich produkcji filmowych. Film był wielokrotnie nagradzany na robotniczych festiwalach filmowych, a Jakubowska po jego premierze zastała okrzyknięta najlepszą reżyserką Europy. W czasie wojny była internowana w obozie koncentracyjnym w Auschwitz. Tam też powraca po wojnie i umieszcza w obozie dla kobiet akcję swojego filmu. Na tle dramatycznych wydarzeń obozowych przedstawiona jest idea kielkującego socjalizmu. Perspektywa rodzącego się w podziemiach ruchu komunistycznego zaciera historyczną prawdę i dokumentalne walory filmu. Pomimo to film ten zrealizowany jest z wielką artystyczną starannością. Zarówno obraz, jak i muzyka tworzą dzieło filmowe godne uwagi. Jego retoryka jest daleka od wojennej brutalności. Film posługuje się symboliką obrazu, metaforą i bardzo dobrą ścieżką dźwiękową autorstwa Romana Palestra, jednego z najlepszych kompozytorów muzyki filmowej. *Ostatni etap* jest świadectwem filmowego talentu reżyserki, którą historia kina na wiele lat wymazała ze swoich kart.

Słowa kluczowe: Wanda Jakubowska, Roman Palester, socrealizm, kino polskie, Auschwitz-Birkenau, obozy zagłady

Konteksty powstania filmu

Film Wandy Jakubowskiej z 1947 roku, opowiadający o losach więźniarek w niemieckim obozie zagłady Auschwitz-Birkenau, jest pierwszą znaczącą polską powojenną produkcją fabularną. W *Historical Dictionary of Holocaust Cinema* film uznany został za ważny pełnometrażowy obraz filmowy o Holokauście. Autor tego opracowania docenia polską produk-

cję, dostrzegając zbieżność tematów pomiędzy *Intruzem* Orsona Wellesa (premiera w 1946 roku) i filmem Wandy Jakubowskiej (premiera w 1948 roku): „Hollywood i Polska wyprodukowały pierwsze filmy, które pozwalały przyjrzeć się zbrodniom nazistów w obozach”¹.

Ranga *Ostatniego etapu* w historii polskiej kinematografii ma pozycję niepodważalną. Przyczynia się do tego nie tylko podjęta tematyka, ale także nieprzeciętne walory warsztatowe tej produkcji. W kwietniu 1948 roku Leon Bukowiecki na łamach „Filmu” zapowiadał obraz,

[...] który musi przeniknąć do głębi każdego widza, bez względu na to, czy był w obozie czy też nie. *Ostatni etap* – to nie tylko inscenizowany dokument z kraju milczenia. To dzieło artystyczne wysokiej klasy².

Film ten otrzymał wiele nagród. O ich randze można dziś dyskutować, jednak pod koniec lat czterdziestych to nagrody rozślawiły dzieło Jakubowskiej w wielu krajach Europy i świata. W lipcu 1948 roku film zdobył pierwszą nagrodę na III Międzynarodowym Festiwalu w Mariańskich Łaźniach. Dwadzieřcia dwa tysiące widzów obejrzało *Ostatni etap* podczas I Międzynarodowego Festiwalu Robotniczego w Zlinie, gdzie również zdobył on jedną z czterech równorzędnych nagród. Jakubowska niemal jednogłośnie została okrzyknięta najlepszą reżyserką ówczesnej Europy. Rok po premierze film podbił także Nowy Jork, zwracając oczy świata na historię Polski, a także polską twórczość filmową. *Ostatni etap* miał zatem olbrzymi wpływ na postrzeganie Polski na świecie. Przedstawił powojenną wizję wspomnień więziennych i stał się wzorcem dla tych, którzy tworzyli podwaliny kina socrealistycznego.

Rok później film był ostro krytykowany na Zjeździe Filmowców w Wiśle za rzekome inspiracje włoskim neorealizmem.

W Wiśle wysunięto wobec filmu zarzut zapowiadający nacjonalistyczne nastroje w partii, mianowicie taki, że przy rosyjskim operatorze, nie-

¹ R.C. Reimer, C.J. Reimer, *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, Scarecrow Press, Lanham (MD) 2012, s. 6.

² L. Bukowiecki, „Film” 1948, nr 6 (38), s. 3.

mieckiej współscenarzystce i międzynarodowej obsadzie *Ostatni etap* nie jest właściwie osiągnięciem polskich filmowców³.

Współcześnie film ten odczytuje się przede wszystkim jako film o przesłaniu propagandowym. Jego ideologiczna wymowa jest czytelna. Realizm socjalistyczny, wzorowany na radzieckich wzorcach przedwojennych twórców filmowych, również w tym filmie przedstawia pewną wypracowaną w radzieckiej szkole filmowej schematyczność modelu filmowego. Schematyzm ten widać zarówno we wzorcach scenariusza, jak i sposobie realizacji filmowej. Szczególnie wyraźne są wzorce montażowe. Niezależnie od socjalistycznego przesłania, jakie było naczelnym zadaniem tego dzieła, oraz powielania pewnych wzorców konstrukcyjnych filmu, *Ostatni etap* jest skonstruowany według ścisłych zasad. Pomimo uwikłania w propagandową politykę, nie można mu odmówić również walorów artystycznych. Towarzyszący świetnej realizacji ideowy socrealizm tego kina i specyficzna estetyka przekazu idą w parze z pełnym profesjonalizmem twórców.

Historię tego filmu tworzą przeciwności, z którymi Jakubowska walczyła z wielkim zaangażowaniem. W źródłach prasowych wspomina się kluczowy dla filmu wyjazd reżyserki do Moskwy, a nawet łyż i wzruszenie Stalina, który przychylił się do realizacji tej produkcji. Roboczy scenariusz filmu o pierwotnej nazwie *Oświęcim* został wstępnie przygotowany w Berlinie i na każdym etapie jego realizacji przechodził niezliczone trudności. Projekt filmu kilkakrotnie był wstrzymywany, podważana była również zasadność powierzenia scenariusza Jakubowskiej. Ponadto piętrzyły się przeszkody dotyczące realizacji zdjęć na terenie obozu w Oświęcimiu, który rozgrabiony przez okolicznych mieszkańców, wymagał gruntownej rekonstrukcji. Jakubowska sprostała wszystkim trudnościom, jej tytaniczna praca i wielka determinacja sprawiły, że dziś postrzega się ją jako bezkompromisową reżyserkę, która ponadto wyznaczała tory rodzaje się w jej czasach kina kobiet.

³ M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015, s. 252.

Osobista determinacja reżyserki, jej wewnętrzna potrzeba odzwierciedlenia zdarzeń i udokumentowania prawdy o więźniach w Auschwitz sprawiły, że film, pomimo wielu trudności, powstał⁴. Dziś dyskutuje się o jego autentyzmie i prawdzie historycznego przekazu. Osią fabuły i dramaturgii filmowej jest nie tyle pokazanie obozu od wewnątrz, co przedstawienie komunistycznego podziemia więziennej społeczności. Ideologia zawarta w *Ostatnim etapie* wyznacza polityczną interpretację filmowych zdarzeń. Sceny kręcone na terenie obozu, mimo realnej scenerii, nie oddają prawdziwych emocji. Jakubowska „[...] unikała wizualnego wyrazu degradacji człowieka – jego ciała i duszy”⁵. Film w wielu scenach jest zbyt wygładzony, nie dociera do głębi przeżyć bohaterów, które mogłyby nakreślić wiarygodny obraz Auschwitz-Birkenau.

Jerzy Toeplitz podkreśla rolę zaangażowania twórców w podejmowaną tematykę. „Realizator musi sam przeżyć głęboko poruszany temat, musi mieć duży kapitał doświadczenia, który nie pozwoli mu ślizgać się po powierzchni, a zagrać w każdym konkretnym wypadku na właściwej strunie”⁶. Wanda Jakubowska, więziona w obozie Auschwitz-Birkenau od 1943 roku do momentu likwidacji w 1945 roku, osobiście doświadczyła traumatycznych wydarzeń oświęcimskich. Scenariusz, napisany wspólnie z Gerdą Schneider, pierwotnie po niemiecku, koncentrował się wokół obozowych relacji kobiet różnych narodowości przebywających w Oświęcimiu. „Autobiograficzne źródło tego doświadczenia przełożonego na ekran nie oznaczało jednak kontemplacji indywidualnego procesu docierania do prawdy o eksterminacji, ale też nie służyło jedynie cynicznej propagandowej tubie. Obozowa seria Jakubowskiej [...] umożliwiała przekład traumatycznego wspomnienia na język filmu”⁷. Opowiedzenie za pomocą filmu przeżyć związanych z okrucieństwem obozu koncentracyjnego nie było zadaniem prostym. Tym bardziej że w latach powojennych nie było moż-

⁴ Film powstał w kilku wersjach montażowych, różniących się ciężarem dramaturgicznym niektórych wątków i przede wszystkim zakończeniem.

⁵ M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 225.

⁶ J. Toeplitz, *Granica prawdy*, „Film” 1948, nr 7 (39), s. 3.

⁷ M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 149.

liwości ukazywania na ekranie scen drastycznych. Światowe konsorcja dbały o to, aby kino pozbawione było bezpośredniej brutalności. Wspomnienia przemocy i wojennej traumy wciąż były obecne w powojennym społeczeństwie, przypominanie koszmarów wojny w tym momencie historycznym wiązało się z rozdrapywaniem ran i powracającymi koszmarami. Wobec takiej sytuacji Jakubowska buduje poetykę swojego filmu, stosując symbolikę obrazu i metaforę zmiękczącą szorstkość i brutalność przedstawianych dramatów. Metonimiczna zasada konstrukcji dzieła, polegająca na wyrażaniu całości zjawisk jedynie poprzez ich część, pokazywanie skutków zamiast przyczyny również przyczynia się do stworzenia swoistej, często bardziej konceptualnej niż dokumentalnej retoryki dzieła.

Film zbudowany został na zasadzie mozaiki przeplatających się wątków. Przedstawione epizody, których bohaterkami są więzione w obozie kobiety, przeplatają się ze sobą, ukazując świat przedstawiony z różnych perspektyw. Widz wnika zarówno w historie poszczególnych więźniarek, jak również uczestniczy w konfliktach zbiorowych.

Wanda Jakubowska w *Ostatnim etapie* przedstawia scenerię obozu w Auschwitz-Birkenau w sposób bardziej plastyczny niż realistyczny. Tło zdarzeń umiejscowione jest w historycznym miejscu dramatu. Stanowi jedynie dość uporządkowany kompozycyjnie zarys miejsca zdarzeń. Dramat pozostaje bardziej w sferze domysłów, nie konstytuuje się w sposób dokumentalny w kadrze. Niepewność, odczłowieczenie i trud pracy obozowej są pejzażem wątków fabularnych, które koncentrują się na zupełnie innych sprawach. Optyka przedstawianych sytuacji jest mocno zniekształcona entuzjazmem, który rodzi się wraz z nową ideologią socjalizmu. Z wielu scen wynikają sytuacje sugerujące wyższość idei socjalistycznych. Bohaterom przyświeca pewnego rodzaju misja, którą wzmacnia siła konspiracji obozowej, głęboka wiara w trud pracy, mobilizacja zbiorowości obozowej do działania w celu zniszczenia wspólnego wroga i zbudowania nowego ładu.

Rada programowa Filmu Polskiego na etapie oceny scenariusza poleciła reżyserce uwypuklić polityczny aspekt historii i rozbudować

przesłanie związane z ruchem oporu. Jakubowska zgodziła się na sugerowane zmiany scenariusza, podniosła rangę Eugenii, rosyjskiej lekarki, która w imię własnych przekonań umiera w torturach. Również na sugestie władz instytucji filmowych zbudowała patetyczne zakończenie filmu, w którym jedna z głównych bohaterek – Marta, bohatersko wzywa do oporu przeciwko faszyzmowi. W tym momencie nadlatują alianci, a funkcjonariusze SS w popłochu uciekają. Ten pełen patosu finał kieruje szczególną uwagę na przesłanie filmu, przedstawia szereg idealistycznych wizji, które miały budować nowy ład społeczny.

Jakubowska, chcąc uniwersalizować przekaz filmowy, przedstawia bohaterki różnej narodowości. Akcja rozgrywa się wokół wątków związanych z losami dwóch głównych bohaterek: Polki (Helena) i polskiej Żydówki (Marta). W Oświęcimiu więzione są Polki, Rosjanki, Czeszki, Słowaczki, Jugosłowianki i Francuzki. Na styku narodów rodzą się wspólne idee społeczne służące komunistycznym ideałom. Trudno zatem mówić o dokumentalnym charakterze tego filmu z uwagi na stronniczość przekazu. Niektórzy znawcy kina widzą w nim wręcz zwyczajną agitkę, mającą na celu wskazanie ideologicznej schematyczności przy jednoczesnym fałszowaniu wydarzeń historycznych. Doraźne założenia autorki nie miały jednak wyłącznie propagandowych celów. Były one w pełni zgodne z osobistymi poglądami artystki, która wierzyła w słuszność swoich przekonań. Pozostała wierna swoim przekonaniom do końca życia. Niebagatelne znaczenie miała również percepcja współczesnego filmowi widza, który wyrósł na nieco banalnym kinie przedwojennym. Ponadto trauma powojennych przeżyć wciąż była bolesnym doświadczeniem, które utrudniało konfrontację z filmowym realizmem filmów wojennych.

Kształt filmu jest zatem wypadkową doświadczeń reżyserki, realiów czasów, napierających ideologii, ówczesnych możliwości produkcyjnych, potrzeb i zdolności percepcyjnych widza. W filmie widać wyraźne przemilczenia wielu tematów obozowych, brak jakichkolwiek wzmianek na temat moralnego upadku więźniów obozów koncentracyjnych, wyparcie tematu psychicznych i fizycznych upokorzeń internowanych. To wszystko jakby nie istnieje. Widz nie ma wyraźnie negatywnych reakcji

na to, co widzi na filmowym ekranie. Jest raczej łagodnie oswajany z przedstawianym światem, który w rzeczywistości został zbudowany na okrutnych ludzkich wynaturzeniach. Przemilczeń zatem należałoby dokumentalne walory filmu, przyglądając się raczej jego roli ideologiczno-społecznej.

Z powodów niezgodności ideologicznych historia niekiedy wypiera wiele znaczących postaci kina. Do takich twórców należy między innymi Wanda Jakubowska, która dopiero w ostatnich latach doczekała się rzetelnej monografii i należynej uwagi środowiska filmowego. Jej trylogia obozowa, na którą składają się filmy: *Ostatni etap*, *Koniec naszego świata* i *Zaproszenie*, to wyraz intencji autorki, jej motywacji twórczych, ale i dominujących uwarunkowań mechanizmami politycznymi i społecznymi. Mając na uwadze fakt, że film ten powstał dzięki niezwyklej determinacji reżyserki, nie zaś na zlecenie władz Polski Ludowej, należy utożsamiać go przede wszystkim z poglądami autorki. Jej wiara w socjalistyczne idee, poparta działaniem, czyni z niej osobę wierną własnym ideałom, godną w tym kontekście podziwu.

Muzyka w *Ostatnim etapie*

Kształt artystyczny filmu dopełnia muzyka Romana Palestra, jednego z najważniejszych kompozytorów muzyki filmowej tych czasów. Partytura muzyki filmowej do *Ostatniego etapu*, będąca dziś własnością Biblioteki Narodowej, jest cennym źródłem wiedzy zarówno o muzyce filmowej tego czasu, ale również wiedzy na temat reżyserskiej wizji filmu, jaką założyła sobie twórczyni, Wanda Jakubowska. Przygotowana przez Palestra na potrzeby filmu muzyka, nie została w całości wykorzystana w montażu. Wiele jej ustępów zostało na etapie postprodukcji usuniętych z filmu. Partytura filmowa bardziej przypomina otwarty zarys niż skończone dzieło, co nie jest typowym sposobem komponowania Palestra. Przeciwnieństwem tej praktyki są jego tradycyjne partytury muzyczne, których czytelność nie budzi wątpliwości, są jasne i doprecyzowane. Partytura *Ostatniego etapu* wydaje się być w wielu miejscach jedynie roboczym

szkicem. Ważniejsze od partytury, co wynika z zapisków na marginesach, są precyzyjnie rozpisane poszczególne głosy instrumentalne. Muzyka nie zawiera wyraźnych cech autorskich, jest raczej przemyślana pod kątem spełniania konkretnych funkcji. Kompozytor podąża tropem oczywistych skojarzeń dźwiękowych, wynikających z przedstawianych w kadrze emocji. Jego wieloletnia praktyka filmowa pozwala na konstruowanie niemal typowych fragmentów muzycznych, które w oczywisty sposób mają za zadanie kierować emocjami widza. Posługiwanie się, sprawdzonymi już w przedwojennym kinie, schematami z założenia miało potęgować to, co przedstawia obraz. Już w okresie kina niemego twórcy świetnie posługiwali się emocjami i przypisywali im konkretne fragmenty muzyczne pochodzące z literatury muzycznej.

Palester sięga zatem do czytelnych w emocjach wzorców postromantycznych. Jego muzyka podkreśla dramat jednostek, charakteryzuje pochodzenie więźniarek, korzysta z czytelnego symbolu i przede wszystkim tworzy atmosferę. Wychodziło to naprzeciw oczekiwaniom widzów, którzy potrzebowali najprostszych skojarzeń, głębokich wzruszeń i jasnego komentarza dźwiękowego, który ilustrował i podkreślał dźwiękiem to, co widz miał podane w warstwie wizualnej na ekranie. Ponad wszystko muzyka, na zasadzie łączącego klatki filmowe plastra, scalała dzieło, sklejała gorzej zmontowane sceny, odwracała uwagę od dłużyzn i niedoskonałości w kadrze.

Nieco bardziej indywidualnie Palester podszedł do najtrudniejszych emocjonalnie scen *Ostatniego etapu*. Dotąd w kinie nie pokazywano obrazów pełnych okrucieństwa, przypominających ciągle niezabliźnione rany i niedawną przeszłość więźniów obozów zagłady. W takich momentach kompozytor stosuje zazwyczaj patetyczny ton muzyki. W dramatach jednostek operuje muzyką delikatną i subtelną oraz indywidualną.

Temat dramatów wojennych nie był kompozytorowi obcy. Nie odcinał się on od niedalekiej przeszłości, podążał za ludzkimi dramatami. Niejednokrotnie w swoich wypowiedziach podkreślał własną otwartość na przeżywanie tragedii wojennych. Zauważał to jako nieuniknione źródło inspiracji swojego pokolenia.

Niewątpliwie tematyka wojenna będzie w najbliższych latach coraz częściej przychodzić do głosu, ale nie wydaje się, aby to miało wpłynąć na cechy stylistyczne w głębszym tego słowa znaczeniu, cechy, które dla naszego pokolenia kompozytorów wydają się być ustalone⁸.

Stylistycznie poruszał się w kręgu dostępnej dla widza estetyki klasycyzującej w formie i strukturach muzycznych oraz romantycznej w wyrazie. Głębia emocjonalna jego muzyki jest świadectwem zrozumienia prawd ówczesnej generacji, którą naznaczyły powojenne przeżycia.

Konwencjonalne potraktowanie warsztatu dzieła filmowego niejako idzie w parze z takowym podejściem do warstwy muzycznej. Głównym celem muzycznej ilustracji jest zbudowanie tła do montażu. Ponadto muzyka służy złagodzeniu scen, które w przekazie wizualnym posiadają brutalne treści. Suma bodźców płynących zarówno z obrazu, jak i ścieżki dźwiękowej jest zatem wypadkową, która ostatecznie oswaja widza z okrucieństwem tematyki. Jakubowska, widząc zagrożenie płynące ze zmiękczenia przekazu muzyką i obawiając się zatracenia w filmie walorów dokumentalnych, zdecydowała się na rezygnację z wielu sekwencji muzycznych na rzecz wymownej ciszy.

Wyrzuciłam trzy czwarte muzyki Palestra, która to rozmydlała [...], bo jak było to rzewne cirli cirli, to to od razu traciło ten dokumentalny charakter. Nawet się nie obraził⁹.

Muzyka podążająca za przedstawianym dramatem ponadto zacierałaby z pewnością heroiczny, wręcz agitacyjny wydźwięk filmu, na którym, jak wiadomo, bardzo autorce zależało.

Takiej tezy mogą bronić również użyte w filmie symboliczne pieśni. Niewinna więźniarka za polską piosenkę *Umarł Maciek, umarł płaci* życiem. Poza muzyką ludową znaczenie kluczowe dla wymowy filmowej mają pieśni patriotyczne. Włączenie do filmu tak jednoznacznych utwo-

⁸ R. Palester, *Twórczość muzyczna w nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 11-12, s. 14.

⁹ Wypowiedź Jakubowskiej z filmu Andrzeja Czekalskiego *Kino kino kino*, zrealizowanego w 1993 r.

rów kieruje interpretacje filmowe w stronę światopoglądowej manipulacji. Scena radości bohaterek po ogłoszeniu zwycięstwa pod Stalingradem, śpiewających na przemian polską *Warszawiankę* i radziecką *Wojnę narodnoją* zakończona wspólnym odtąnczeniem kozaka, jest zbudowana całkowicie niewiarygodnie. Wymowność ideologiczna tej sceny nie idzie w parze z realizmem, a jest jedynie jasną deklaracją postaw reżyserki wobec ideałów stalinowskich.

Nie służy realizmowi filmu również scena wywózki kobiet, podczas której wszystkie więźniarki z transportu śpiewają zaintonowaną przez jedną z nich *Marsyliankę*. Mimo że pieśń jest śpiewana po francusku, z nienaganną intonacją, nie wpływa to na podniesienie walorów dokumentalnych filmu. Dla reżyserki najważniejsza jest bowiem jej symbolika, przekaz mówiący o sile zjednoczenia w formującym się ruchu oporu. Ten sposób wkomponowania niespójnej muzyki do sytuacji, w tym przypadku paradokumentalnej, określa się terminem muzyki anempatycznej. Widoczna jest w niej wyraźna nieprzystawalność muzyki do przedstawianego obrazu. Palester często stosuje ten zabieg. Pozostaje w wyraźnej opozycji do treści filmowych. Taką sceną w *Ostatnim etapie* jest scena znęcania się nad lekarką Eugenią. W filmie towarzyszy jej taneczna, lekka muzyka rozrywkowa, która jest estetycznym dysonansem wzmacniającym przekaz filmowy, ukierunkowującym jego interpretację i wydobywającym ze sceny jeszcze większy dramat sytuacji.

W analogiczny sposób twórcy budują sceny zbiorowych scen przemocy. Muzyczny *leitmotiv*, w formie niemieckich marszy granych przez obozową orkiestrę, współtworzy kluczowe momenty akcji. Patos towarzyszący muzyce ilustruje bezduszne działania władz obozowych,

te sadystyczne pieśni i marsze, to zaledwie wąła strużka we wzburzonym potoku muzyki niediegetycznej, która niemal nieprzerwanie komentuje, wyjaśnia, podkreśla grozę przedstawionego świata jakby z powątpiewaniem, że groza ta zostanie dostrzeżona i należycie odczuta. Co oznacza, że wbrew wszystkiemu na muzyce nadal można polegać¹⁰.

¹⁰ I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 143.

Muzyka ta występuje w scenach reprezentujących postawę SS-manów, którzy chcą podczas inspekcji pokazać funkcjonowanie obozu z jak najlepszej strony przy pomocy dobrze przygotowanej orkiestry obozowej. Powierzchniowość tej muzyki łączy się z intencją przedstawienia ogólnego wizerunku obozu, w którym pozornie tylko nie widać indywidualnych dramatów i osobistego bólu. Śmierć rzeczywista spotyka się ze śmiercią wewnętrzną. Dyrygentka z kamienną twarzą i emocjonalną pustką prowadzi orkiestrę, grającą po raz kolejny absurdalnie pustą, niemiecką, nic nieznaczącą melodię. Kontrast przedstawionej sytuacji i muzyki ma tu szczególną funkcję. Zderzenie tych nieprzystających wyrazowo scen porusza. Palester w tym miejscu partytury nie podejmuje się kompozycji i wpisuje następujące słowa:

Nagrać w salonowym zespole jakieś *Intermezzo* niemieckie, najlepiej w stylu Ludwig Siede lub coś podobnego, w każdym razie jakiś najbardziej „salonowy” i kretyński utwór¹¹.

Włączenie użytkowej muzyki Ludwiga Siede miało zbudować wyraźny dysonans estetyczny¹².

Palester już w pierwszych ujęciach filmu stosuje muzykę w funkcji wyprzedzającej zdarzenia. Transport nowo przybyłych do Auschwitz więźniów zilustrowany jest muzyką zapowiadającą przebieg scenariusza. Od pierwszych dźwięków widz nastrojany jest na mające nastąpić dramatyczne wydarzenia, podkreślane zarówno instrumentacją, przebiegami rytmicznymi, intensywną dynamiką, jak i niepewnością towarzyszącą muzyce. W kolejnych scenach fragmenty *Grave molto espressivo* dopełniają ogólny nastrój zbiorowych dramatów. Muzyka towarzyszy też scenom kameralnym, gdzie Palester za pomocą dźwięków przedstawia bohate-

¹¹ R. Palester, partytura do filmu *Ostatni etap*.

¹² Muzyka salonowa Ludwiga Siede była zarówno przed, jak i po wojnie rozpoznawalna. Skomponował on cały szereg banalnych, czysto użytkowych utworów przeznaczonych dla salonowych orkiestr i klubów muzycznych. Mimo że muzyka jego służyła w wielu miejscach użyteczności publicznej, walory tej muzyki nie znalazły po jego śmierci admiratorów.

rów. Ma to miejsce chociażby w scenie, kiedy Cyganka śpiewa w ojczystym języku pieśń, mającą dostarczyć rozrywki jej przełożonej. Tu funkcją muzyczną warstwy dźwiękowej może być zatem prezentacja narodowości bohaterki. Rzewny ton jej pieśni jest także symbolem uwikłania w dramat zarówno osobisty, jak i relacji obozowych. Przedstawia utratę tożsamości śpiewającej kobiety, która jedynie spełnia zachcianki zwierzchniczki. Często dochodzi do gwałtownego przerwania toku muzycznej narracji. Zderzenie z ciszą lub inną, z natury odmienną, warstwą muzyczną jest także symbolem braku stabilności, sensu i trwałości jakichkolwiek zdarzeń w realiach obozowych.

Żywą i gęstą harmoniczną ilustrację muzyczną Palester tworzy do znamiennej, również symbolicznej, sceny apelu, otwierającej historię codziennego życia w obozie. Muzyka jest tu niestabilna tonalnie, nasycona chromatyką, nietrzymająca się czytelnych zasad budowy formalnej. Zapętlanie fraz, repetycje motywów, oplatanie sąsiednimi dźwiękami wąskich w ambitusie linii melodycznych symbolizuje sytuację zbiorowości, niepewność losów, wątpliwości i wewnętrzną nerwowość przedstawianej sytuacji. Muzyczny komentarz brzmi w tym przypadku bardziej realnie niż przedstawiane zdjęcia. Kobiety zebrane na apelu, mimo uniformów, wyglądają bardzo atrakcyjnie. Wszystkie są czysto ubrane, dobrze uczesane, niemal tryskające zdrowiem, mimo iż wyraz ich twarzy wyraża rezygnację. Ich równomierne kołysanie się, odczytywane nieraz jako symbol kołyszących się łańców zboża, jest bardziej teatralne niż filmowe. Komentarz muzyczny tych scen mówi zatem więcej niż obraz, który w wielu momentach zdaje się być mimo wszystko zafałszowaniem rzeczywistości.

Mało autentycznie wyglądają również sceny, w których bohaterki mówią do siebie w wielu językach i są przez siebie doskonale rozumiane. Jakubowskiej chodziło o uniwersalizowanie przekazu, jednak wiarygodność takich dialogów daje do myślenia. Przedstawienie bohaterek za pomocą muzyki ma nieco inny wymiar. Wspomniana scena z Cyganką czy pieśni w języku rosyjskim lub polskim są czytelne i nie wymagają komentarza. Decyzję o wielojęzyczności filmu docenia jednak ówczesny krytyk filmowy Leon Bukowiecki, który w swojej recenzji uważa to za wyjątkowy

walor filmu. „Przeważna część dialogu toczy się w języku polskim, pewna część w rosyjskim i francuskim, Niemcy mówią wyłącznie po niemiecku. Nadaje to temu filmowi o międzynarodowym obozie śmierci szeroki międzynarodowy charakter i utrwała jego pozycję wśród europejskich dzieł filmowych doby powojennej”¹³.

Śmierć na ekranie właściwie nie istnieje. Każdorazowo przedstawiana jest ona w sposób symboliczny, wymagający zastanowienia lub dedukcji. Zestawianie obrazów niespójnych miało już miejsce w historii filmu w praktyce Siergieja Eisensteina. Jego „montaż atrakcji”, polegający na zderzeniu pozornie nieprzystających obrazów, zmuszał do odnajdywania skojarzeń. „Jest to takie powiązanie fragmentów, przy którym powinny one wywołać bezpośrednią reakcję u widza, gdyż na ogół nie odwołują się one do innych ciągów skojarzeniowych, do wypełnienia luk znaczeniowych”¹⁴. Zestawienie kadrów dziecka, strzykawki i butelki z trucizną buduje jasny przekaz metonimiczny. Przekaz zawarty w obrazie filmowym dodatkowo podkreśla muzyka. Przedwojenne techniki filmowe były reżyserce doskonale znane, bowiem jej doświadczenie zawodowe zbudowane było przede wszystkim na wzorcach nowoczesnego warsztatowo kina radzieckiego.

Fragmenty muzyki napisane *Assai lento, poco passionato, tranquillo ma passionato*, mające ilustrować, wspomnianą wyżej, dramatyczną scenę zabójstwa z zimną krwią nowo narodzonego w obozie dziecka, zostały zastąpione ciszą. Wydaje się być zasadą reżyserki rezygnowanie z muzycznej ilustracji na poczet przerażającej ciszy w tych momentach filmu, które przedstawiają sceny najbardziej dramatyczne. Jest to zasada pojawiająca się w wielu scenach tego dzieła. Symboliczna cisza często towarzyszy śmierci. Jakubowska tworzy w takich scenach pewien spójny język ikonograficzny, w którym takie symbole jak drut kolczasty, błoto we wszystkich sytuacjach plenerowych będą synonimami śmierci, której de facto na ekranie nie widać. Cisza jest dodatkowym symbolem nadchodzącej śmierci. Nagłe odjęcie warstwy audytywnej pojawia się w scenie, kiedy bohaterka,

¹³ L. Bukowiecki, *Oświećm na ekranie*, „Film” 1948, nr 6 (38), s. 3.

¹⁴ W. Szklowski, *Eisenstein*, Warszawa 1980, s. 120.

widząc przypadkowe zwłoki przy ogrodzeniu więziennym, dowiaduje się o istnieniu krematorium. Obłoki dymu z komina krematorium uzupełniają przekaz, w którym w sposób jednoznaczny przed widzem odkrywa się dramatyczną prawdę.

W najtrudniejszych scenach filmowych na uwagę zasługuje operator filmu, który, zdaniem Leona Bukowieckiego, „[...] zrewolucjonizował spojrzenie aparatu filmowego na polskim terenie”¹⁵. W filmie nie ma bowiem scen drastycznych,

[...] poszczególne sceny zjawiają się, aby uzupełnić i wstrząsnąć naszą nazbyt może statystyczną wyobraźnią. Trzask biczów, nagłe zamknięcie zabitego dziecka, wymarsz mar, niehumanitarno zmęczonych do porannej pracy, kamienna twarz dyrygentki orkiestry – tak, to jest Oświęcim w swej barbarzyńskiej grozie: potworna maszyna upodlenia człowieka, narzucania mu warunków wegetacji jaskiniowej. [...] Po raz kolejny w pełnometrażowym filmie polskim mamy do czynienia z kompozycją klatki filmowej. W rękach Monastyrskiego kamera nie jest bezdusznym aparatem ustawionym stereotypowo według ułożonego klucza, lecz jest wykonawczynią idei artysty-plastyka¹⁶.

Monastyrski, asystent Eisensteina, posługuje się często długimi ujęciami, dba szczególnie o kontrast światłocienia w kadrze. Sceny buduje w sposób niezwykle plastyczny, niemal kompozycyjny. Posługuje się również symboliką w organizacji obrazu, zarówno w scenach kameralnych, jak i, przede wszystkim, zbiorowych. To plastyczne podejście do ujęć filmowych współgra z wyczuciem doboru muzyki. Wykluczenie z wersji montażowej wielu napisanych fragmentów muzycznych często przesuwają główny punkt odbioru z warstwy audytywnej na wizualną wyłącznie.

Ciszy w sztuce poświęcono wiele uwagi. Zarówno w dziełach literackich, teatralnych, jak i muzycznych. Jest ona niezwykle ważnym elementem dramaturgicznym, posiadającym wymowne walory symboliczne. W interdyscyplinarnych dziełach sztuki, jakim jest chociażby dzieło sztuki

¹⁵ L. Bukowiecki, dz. cyt., s. 3.

¹⁶ Tamże.

filmowej, tworzy znaczący element estetyczny, zdolny przejąć wiele funkcji. Cisza w filmie jest nie tylko brakiem bodźców audytywnych, jest także krzykiem i wyrazem bezradności, budzi uwagę i wspomaga skupienie; „[...] milczenie jest rodzajem ciszy, w którym mamy do czynienia w sytuacji niespełnionego oczekiwania na jakiś bodziec lub znak”¹⁷. Już Chaplin zauważał w ciszy możliwości wybrzmienia kontekstu, a Cavalcanti wspominał, że jest ona „[...] w ręku artysty [...] najgłośniejszym odgłosem”¹⁸. Teoretycy filmu rolę ciszy widzą w budowaniu dramaturgii. Jest ona zwykle zjawiskiem o największym emocjonalnym ładunku. Bela Balazs mówił, że „[...] dźwięków jest tysiące – milczenie jest jedno”¹⁹.

Kolejna rezygnacja z dużej części partytury dotyczy sceny próby samobójstwa matki zabitego dziecka. Na tle ekspresyjnej melodii pojawia się samotne solo fletu. Palester ten moment w partyturze oznacza strzałką i tekstem „Helena błądzi koło drutów”. Zmienne co takt metrum podkreśla niepewność i beznadziejność sytuacji. Muzyka zapisana w partyturze urywa się nagle wraz ze zmianą kadru. Tu odnajdujemy kolejny pominięty duży fragment partytury Palestra. Przyczyną tej rezygnacji może być przyspieszony montaż scen równolegle rozgrywających się w rewirze i długa, milcząca muzycznie, dialogowana scena narady Niemców dotycząca planów dalszych eksterminacji więźniów.

W recenzji Eugeniusza Żytomirskiego padają następujące słowa: „[...] film Jakubowskiej wstrząsnąć winien sumieniem świata”²⁰. Reżyserka przyjmuje zasadę budowania dramaturgii filmowej poprzez zderzenia bolesnych obrazów z banalnością muzyki. Stosowany kontrast warstw: wizualnej i audytywnej, operowanie absurdem płynącym ze zderzenia tych warstw, kontrastem estetycznym zdaje się spełniać swoją funkcję.

¹⁷ J.F. Jacko, *Cisza jako pojęcie analogiczne, Próba analizy ontologiczno-semiotycznej*, [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 15.

¹⁸ A. Cavalcanti, *Sounds in Films*. „Films”, New York 1939, t. I, nr 1, [w:] Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 280.

¹⁹ Tamże, s. 281.

²⁰ E. Żytomirski, *Dom pod Oświęcieniem – Ostatni etap*, „Film” 1948, nr 7 (39), s. 9.

Wynaturzenia obecne na ekranie, znęcanie się nad więźniami w rytm muzyki tanecznej jest ostatecznym komentarzem ludzkich wypaczeń. Budowanie fałszu, zakłamania i nieprzystawalności nie zmękcza tym razem przekazu, jedynie go potęguje. Bezdusznosc działań oprawców i jej konsekwencje tworzą świat historycznego absurdu: odbierają tożsamość jednostkom, honorują przemoc i poniżanie. Radosny nastrój towarzyszącej muzyki zwraca uwagę na problem niemocy wobec totalitarnych praktyk obozowych.

Fragment rozpoczynający się *Lento espressivo* ilustruje jedną z najbardziej wzruszających scen, kiedy sanitariuszka pod wpływem namowy współwięźniarki podejmuje decyzję o podaniu leku innej niż trzeba osobie. Tym samym bierze na siebie odpowiedzialność za śmierć młodej dziewczyny. Muzyka w tym fragmencie jest delikatnym tłem zbudowanym ze snujących się w różnych kierunkach splecionych motywów. Gęsta chromatyka pogłębia narastające napięcie, którego kulminacją jest odnalezienie się sióstr w chwili śmierci jednej z nich. Ten tragiczny moment Palester podkreśla muzyką zmienną metrycznie, gęstą i niepokojąco dramatyczną.

Analizując kolejne sceny *Ostatniego etapu*, znów można odnaleźć wspomnianą już naczelną zasadę konstrukcyjną filmu. Jakubowska buduje dramaturgię za sprawą montażu przeciwieństw – kontrast znów staje się głównym motorem napędowym fabuły. Ta zasada konstrukcji scenariusza przenosi widza ze scen bardzo osobistych, kameralnych w sceny zbiorowe. Zestawiając codzienność więźniarek z bezduszną postawą funkcjonariuszy obozu, reżyserka sięga po skrajności. Muzyka nastawia widza na zdarzenia, które nastąpią w niedalekiej przyszłości. W czasie znęcania się nad Eugenią SS-man nastawia gramofon, z którego płynie radosny charleston. Torturowana Eugenia przypalana jest rozżarzonymi prętami, mimo to nie wydaje żadnego odgłosu. Muzyka zasłania na zasadzie kotary dźwiękowej realną warstwę audytywną, budując swoją obecnością wyraźny komentarz do zaistniałej sytuacji.

Zastosowanie niezgodności warstw często pozbawia niektóre sceny autentyzmu. Muzyka występuje wówczas w roli symbolu, przedstawia niezłomność postaw więźniarek, ich dążenie poprzez walkę, choćby pie-

śnia, do zachowania godności. Operowanie symbolem jest w tym przypadku środkiem wyrazu artystycznego, elementem językowym gatunku, który aby przemówił do wyobraźni odbiorców, nie musi przedstawiać dokumentalnej prawdy historycznej. Symbolicznie brzmi również muzyka. Wykonanie *Warszawianki*, jednej z najważniejszych pieśni polskich, pieśni wprost nawiązującej do wcześniej wykonanej *Marsylianki*, jest wezwaniem do walki z wrogiem. Całości dopełnia kolejna pieśń symboliczna – *Wojna narodnaja*. Entuzjazm wykonania tych pieśni znów nie służy dosłowności zdarzeń. Trudno bowiem wyobrazić sobie w obozowych warunkach huczną zabawę w barakach zakończoną tańcami. Więźniarki są pełne wigoru, mają nienaganne fryzury, a ich temperament nie zdradza więziennego zmęczenia.

Podsumowanie

Film, jako jedno z najważniejszych narzędzi manipulacji politycznej tych czasów, był pod szczególnym nadzorem. Tworzone scenariusze musiały przechodzić liczne procesy akceptacji. Kolaudacje filmów często kończyły się gruntownymi interwencjami w treść i formę dzieła filmowego. Jak wiadomo, sytuacja skorumpowania artystów dotyczyła wszystkich dziedzin sztuki. Czasy kreśliły podobne drogi artystyczne muzykom, malarzom i pisarzom. W tych okolicznościach trudno było tworzyć w zgodzie z własnymi przekonaniem twórczymi.

Ostatni etap powstał jeszcze przed znaczącym dla polskiej kinematografii zjazdem w Wiśle. Mimo to, już w tym czasie widać rodzące się zwiastuny nadchodzących zmian. Nieco później, w 1950 roku, Zygmunt Mycielski zauważa masową tendencję:

Pod wpływem wysuniętych ostatnio haseł, mających na celu stworzenie popularnego repertuaru o prostym, wyrazistym stylu szereg kompozytorów poszło na zupełną łatwiznę i kompromisowe prostactwo²¹.

²¹ Z. Mycielski, *Dziennik 1950-1959*, cop. 1999, s. 26-27.

O sytuacji w kraju odważnie wypowiadał się również z perspektywy emigracji kompozytor Andrzej Panufnik. Na łamach „Kultury” przedstawiał przerażającą sytuację artystów w Polsce, punktując własne powody opuszczenia kraju, które dotyczyły nie tylko jego osoby, lecz całego pokolenia twórców. Wśród nich była

[...] niemożność samotności i koncentracji z racji uwikłania w życie polityczne, [...] cenzurowanie twórczości, całkowita izolacja od muzyki zachodniej, obrzydzanie muzyki przez plagę akademii, ograniczenie repertuaru i wszechobecność głośników z dźwiękową tandetą, wreszcie przygnębienie, hipokryzja i zniechęcenie jako uczucia, które zdominowały atmosferę środowiska²².

Ostatni etap krytykowany jest obecnie zarówno za reżyserię, muzyczną ilustrację, jak i przede wszystkim za ideologiczny wydźwięk filmu. Dzięki podjęciu tematyki obozowej reżyserka trylogii obozowej jest pionierką na tym gruncie, konsekwentnie realizującą misję wskrzeszania pamięci o dramatach niewoli. „Jakubowska ustanawia ikonografię obozów, używając obrazów nasyconych już znaczeniem i popularnymi mitami, niepokojami i namiętnościami”²³, zapisuje się w historii polskiego kina jako osoba przecierająca szlaki polskiej kinematografii powojennej. Jej znakomity warsztat docenili filmowcy kolejnych pokoleń, kiedy to reżyserka była pierwszą damą łódzkiej szkoły filmowej, zwaną Matką Boską Jakubowską, nieskończenie udzielającą wszystkim zainteresowanym wskazówek reżyserskich, operatorskich. Była zdecydowaną pionierką swoich czasów w dziedzinie filmu.

W latach 1955-1973 sprawowała opiekę pedagogiczną nad blisko sześćdziesięcioma etudami studenckimi. [...] Studenci „Matki Boskiej Jakubowskiej”, tacy jak Kazimierz Kutz, Piotr Szulkin, Filip Bajon, Krzysztof

²² D. Gwizdalanka, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 173.

²³ H. Loewy, *Matka wszystkich filmów o holokauście? Trylogia oświęcimska Wandy Jakubowskiej*, przedruk artykułu zamieszczony [w:] M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 215.

Kieślowski wspominają ją w serdecznych słowach jako pedagoga, do którego można było się zwrócić i w artystycznych i w życiowych kłopotach²⁴.

Pomimo trudnych dziś do zaakceptowania ideologicznych przekonań Jakubowskiej, należy docenić jej determinację i silną osobowość twórczą. Realizacja filmu była również z pewnością jej formą osobistego rozliczenia się z przeszłością.

Po premierze *Ostatniego etapu*, Jakubowska powiedziała w jednym z wywiadów, że była w łagrze do 1948 roku [przyp. aut. data ukończenia filmu], sugerując, że w przepracowaniu obozowej traumy niebagatelną rolę terapeutyczną odegrał proces produkcji filmowej w miejscu zdarzeń²⁵.

Na uwagę zasługuje również postać Palestra, który nie mogąc pogodzić się z indoktrynacją twórców, wybrał drogę emigracji. Na łamach paryskiej „Kultury” pisał o panującym w Polsce programie sowietyzacji, który

[...] jest maksymalny i niszczy zarówno samego człowieka, jak i te wszystkie wartości, które dotychczas nadawały życiu ludzkiemu pewien obiektywny sens. [...] W trzeszczących zębach tego straszliwego kieratu łamią się charaktery, gną się karki...²⁶.

Mechanizmy manipulacji władzy dla kompozytora stały się nie do zaakceptowania. Obserwując z perspektywy paryskiej polskie narzędzia oddziaływania na twórców zauważa, iż

[...] mniej więcej od 1948 roku stosuje się do artystów – z grubsza biorąc – zasadę głaskania i bicia na przemian, nie zapominając też, oczywiście, o potężnych środkach korupcji, których użycie daje również w wielu wypadkach pożądane wyniki²⁷.

²⁴ Tamże, s. 84.

²⁵ Tamże, s. 150.

²⁶ R. Palester, *Konflikt Marsjasza*, „Kultura” 1951, nr 7-8, s. 8, 13.

²⁷ Tamże, s. 11.

Wanda Jakubowska, pomimo zagorzałej krytyki, jest dziś jedną z najważniejszych postaci powojennego kina. Jej usytuowanie w powojennych strukturach filmowych i ugruntowane poglądy polityczne pozwoliły na stworzenie filmu, który na tle aktualnych wydarzeń dokumentalnych zarysował wyraźne rodzące się trendy ideologiczne odradzającej się po wojnie sztuki filmowej.

Przedstawienie rzeczywistości obozowej w filmie Wandy Jakubowskiej do dziś budzi dyskusje. Film ten zdecydowanie niewiele ma wspólnego z produkcją dokumentalną. Jest artystyczną wizją tego czasu historycznego, konkretnego miejsca obozu zagłady i rodzących się w nim, zdaniem twórczyni, pełnych nadziei idei socjalistycznych. W 1948 roku Béla Balázs rozważał nad formą *Ostatniego etapu*. Widział w nim wyraźne cechy dokumentalne. Cenił sobie wątki dramatyczne i sposób ich przedstawienia. Pokusił się o stwierdzenie, że film Jakubowskiej otwiera wręcz drogę nowo narodzonemu gatunkowi filmowemu, który nazwał „doku-dramą”. Porównując miejsce akcji z *Piekłem* Dantego, Balázs opisuje, że jest to piekło „[...] które zawiera wszystko, co jest grzechem, promieniuje krwią i horrorem, w świetle moralnej świadomości swojej epoki”²⁸. Jego zdaniem „[...] obóz koncentracyjny w Auschwitz [...] funkcjonuje jako miejsce akcji dla serii mikro-dramatów”²⁹.

Przyglądając się z dzisiejszej perspektywy *Ostatniemu etapowi* Wandy Jakubowskiej, mamy zatem do czynienia z dziełem, którego interpretacja nadal zostaje otwarta. Jakubowska pracowała nad swoim filmem w granicach wiary we własne poglądy, w zgodzie z tym, co było dla niej osobistą prawdą. W tym aspekcie była osobą niezwykle uczciwą. Nie odstępowała od idei, które były jej drogowskazami. Wierność własnym ideałom leży zatem w granicach uczciwości wypowiedzi artystycznej.

Jednakże dziś, obiektywnie oceniając walory *Ostatniego etapu*, trudno poddać się atmosferze entuzjazmu bijącego z wielu scen tej filmo-

²⁸ B. Balázs, *The last stage*, „Slavic and East European Performance, Drama, Theatre, Film” 1966, vol. 16, No 3, s. 66. Maszynopis w zbiorach Węgierskiej Akademii Nauk, MS 5014/198, [w:] M. Talarczyk-Gubała, dz. cyt., s. 215.

²⁹ Tamże, s. 215.

wej opowieści. Znając konsekwencje polityki socrealizmu, można postrze-
gać ten film jako propagandową opowieść fałszującą rzeczywistość i podą-
żającą całkowicie błędnym tropem. Socrealizm, jako kierunek szkodliwy
dla sztuki, jest w większości przypadków daleki od prawdy artystycznej.
Prawda przefiltrowana przez komisje cenzurujące, nakazy i obwarowania
instytucji kinematograficznych nie może być niestety rozpatrywana
w kategoriach prawdy historycznej. Jednak w wątkach przedstawionych
w *Ostatnim etapie* możemy mówić z pewnością o prawdziwych przekona-
niach Wandy Jakubowskiej i prawdzie tamtych czasów, zdominowanych
myślą marksistowską, która wyznaczyła tory przyszłych dziesięcioleci we
wszystkich obszarach życia.

Czym zatem jest granica prawdy w sztuce? Wypadkową idei,
postaw, możliwości, i poglądów?

Granica prawdy, której wszyscy szukają na ekranie, to nie fotografia
prawdy rzeczywistej, ekran bowiem wyolbrzymia, często zniekształca,
czasem podkreśla, a zawsze wprowadza deformację rzeczywistości.
[...] Jakże łatwo w takim filmie jak *Ostatni etap*, przekroczyć granice
prawdy i stworzyć bądź makabryczną sprzeczną z założeniami dzieła
sztuki, bądź tanią i pełną patosu deklamację³⁰.

Film z natury jest medium iluzji. Medium sprawiającym, że do-
świadczamy zdarzeń filmowych i przyjmujemy je jako własne. Już w la-
tach trzydziestych Bela Balazs porównywał film do snu, który świadomie
kontrolowany jest przez naszą percepcję. W *Ostatnim etapie* jest wiele zda-
rzeń niewyglądających wiarygodnie. Ostatnia scena, zmierzająca w tym
dramacie do happy endu, jest raczej spełnieniem oczekiwań percepcyjnych
widza niż filmowym przybliżeniem widza do prawdy historycznej.
Poświęcenie się Marty, głównej bohaterki *Ostatniego etapu*, pod szubienicą
jest triumfem reprezentowanych przez nią idei.

Rozpatrywanie wątków filmowych pod względem prawdy histo-
rycznej nie zawsze prowadzi do oczywistych konkluzji. Dyskurs pomię-
dzy fikcją a autentycznością nie musi prowadzić do jednoznacznych opi-

³⁰ J. Toeplitz, *Granica prawdy*, „Film”, 15 kwietnia 1948, nr 7 (39), R. III, s. 3.

nii. Film, jako dzieło sztuki imaginatywnej, często posługuje się fikcją pobudzającą wyobraźnię i zacierającą granice prawdy. Bywa naznaczony własnymi poglądami twórców, ale i uprzedzeniami, budując tym samym nowy punkt widzenia filmowej rzeczywistości. Osobiste historie poddane fabularyzacji nie muszą być rozpatrywane w kategoriach fałszu. Najbardziej przejmujące historie mogą być realizowane w gatunkach paradoksalnie zwanych dokumentalną fikcją. Można to porównać do metod metonimicznych w sztuce, które dla zwiększenia wyrazistości przedstawianej treści wykorzystują figury zamienne. Ten język pewnej relatywności, czasem skrótowości wypowiedzi nie wyklucza historycznego wyrażania autentyczności zdarzeń. *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, mimo wielu zarzutów interpretacyjnych, społecznych i aury socrealistycznej wypowiedzi, to

[...] nie tylko najbardziej wstrząsający akt oskarżenia historii ludzkości, ale zarazem najbardziej inspirujący testament dla moralnej postawy człowieka³¹.

Bibliografia

Źródła:

Palester R., partytura do filmu *Ostatni etap*, zbiory Biblioteki Narodowej.

Opracowania:

Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

Mycielski Z., *Dziennik 1950-1959*, cop. 1999.

Muzyka i totalitaryzm, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996.

Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011.

Reimer R.C., Reimer C.J., *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*, Scarecrow Press. Lanham (MD) 2012.

Talarczyk-Gubała M., *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015.

³¹ B. Balázs, dz. cyt., s. 233.

Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
Szkłowski W., *Eisenstein*, Warszawa 1980.

Czasopisma:

„Ruch Muzyczny” 1946, nr 11-12.

„Film” 1948, nr 6 (38).

„Film” 1948, nr 7 (39).

„Film” 1948, nr 16 (48).

„Kultura” 1951, nr 7-8.

A LIMIT TO THE TRUTH. AUSCHWITZ–BIRKENAU IN THE EYES OF ARTISTS

Summary: *The Last Stage* (1948), a film by Wanda Jakubowska, is one of the first post-war Polish film productions. It received several awards at film festivals during the socialist era, and after its premiere Jakubowska was dubbed the best female film director in Europe. During World War II she was a prisoner in Auschwitz concentration camp. She returned there after the war and chose the camp for women as a setting for her film. Dramatic events at the camp form only the backdrop for presenting the idea of the beginnings of socialism. This perspective of an underground communist movement being born blurs the historical truth and documentary value of the film. However, the film was created with great artistic diligence. Both the images, and the music create a cinematographic work well worth seeing. Its rhetoric is far from the brutality of war. The film uses symbolic imagery, metaphor and a very good soundtrack by Roman Palester, one of the greatest composers of film music. *The Last Stage* is a testament to the talent of its director, who for many years had been erased from the pages of the cinema history.

Key words: *Wanda Jakubowska, Roman Palester, social realism, Polish cinema, Auschwitz-Birkenau, extermination camps*