

Więźniarki i polityka

Ostatni etap Wandy Jakubowskiej i inne filmy obozowe
w perspektywie studiów kobiecych
w badaniach Holokaustu

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

Do niedawna z łatwością przychodziło mi podtrzymywanie tezy wyrażonej w książce *Wanda Jakubowska. Od nowa* wskazującej na marginalizację reżyserki, „złą obecność” *Ostatniego etapu* w kanonie polskiego filmu oraz lekceważenie kobiecej tradycji jej kina. Zadośćuczynienie przyszło z niespodziewanej strony. W wystawie *Zaraz po wojnie*¹ zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie w 70. rocznicę zakończenia II wojny światowej film Wandy Jakubowskiej zajął zaskakująco uprzywilejowane miejsce i zyskał nobilitujący go kontekst. Kuratorki wystawy, Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk, zgromadziły w salach Zachęty obiekty ewokujące nastroje społeczne, napięcia polityczne i dylematy artystyczne powojnia. Obrazy, rzeźby, fotografie, filmy, projekty architektoniczne i przykłady wzornictwa zostały tak uporządkowane, by tworzyć sąsiadujące zbiory dotyczące propagandy politycznej, budowania mitu Ziemi Odzyskanych, doświadczenia Zagłady, sporu o realizm w sztuce oraz masowej sztuki użytkowej. Co ważne, mimo że pochodziły z lat 1944-1947, odsyłały do przedwojennych wizji nowego świata, które niespodziewanie dla ich twórców i propagatorów znalazły w okresie powojnia przestrzeń do realizacji. Koniec wojny jawił się na pierwszy rzut oka jako cezura, od której wszystko zaczynało się od nowa, lecz po głębszym namyśle, zwłaszcza wejrzeniu w nazwiska i biografie twórców, okazał się w wielu przypadkach szansą na urzeczywistnienie wcześniejszych idei, takich jak spółdzielcze osiedla, tani i piękny mebel dla każdego, emancypacja kobiet. W pawilonie poświęconym doświadczeniu Zagłady i powrocie do przedwojennej utopii socjalistycznej centralne miejsce zajął ruchomy obraz z *Ostatniego etapu* odtwarzający w pętli słynną scenę kołyszających się w trakcie apelu więźniarek. Górował nad naturalnej wielkości fotografiami dokumentalnymi z Auschwitz, otoczony solarystycznymi kompozycjami Władysława Strzemińskiego (w tym kolażem *Moim przyjaciółom Żydom*), kosmogonicznymi obrazami Andrzeja Wróblewskiego oraz, co warto podkreślić, fotografiami Fortunaty Obrąpalskiej i abstrakcyjnymi fotomontażami Jadwigi Maziarskiej. Kuratorki usytuowały zatem dzieło Jakubowskiej poza sporem o realizm, na uboczu propagandy politycznej, wbrew pojęciu Zagłady jako cezury, po której wszelka poezja jest barbarzyństwem. Co więcej, znalazły w tradycji sztuki polskiej artystki, które razem z Jakubowską mogły się znaleźć w tym samym miejscu. Urodzone na przelomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku (Jakubowska 1907, Obrąpalska 1909, Maziarska 1913), związane z lewicową młodzieżą lat 30. (Maziarska), doświadczone w fotografii roślin (Obrąpalska, Jakubowska), szukające autorskiego wyrazu w socrealizmie (Maziarska, Jakubowska), operujące czer-

nią i bielą w sposób niespotykany dotychczas w polskiej sztuce. Przywołałam te nazwiska pokrzepiona ich kobiecym sąsiedztwem ideowym i artystycznym, świadoma zarazem, że nie znajduję dla *Ostatniego etapu* podobnego kontekstu we współczesnym mu polskim filmie. Jego domyślnym kontekstem, poza zaskakującą propozycją wystawienniczą Zachęty, są świadectwa i reprezentacje analizowane w ramach studiów kobiecych w badaniach Holokaustu. Najbliższym zaś te filmy, które powstały kilkanaście lat później, a pozostają w stosunku do niego zadłużone ikonograficznie, z centralną postacią więźniarki.

Analiza aktywności artystycznej i organizacyjnej Wandy Jakubowskiej stanowi zatem nie tylko element szerzej zakrojonych badań nad wciąż niedoszacowanym wkładem reżyserek w polską i światową kinematografię², ale także we współczesne studia kobiece w badaniach Holokaustu, rozwijane w ostatnich latach także w naszym regionie Europy. Obejmują one zarówno reinterpretacje znanych świadectw i reprezentacji, w tym literackich i filmowych, jak i dotychczas niezbadane archiwalia i historie mówione. Redaktorki zbioru *Women and the Holocaust* przypominają, że systematyczne badania łączące refleksję feministyczną z problematyką Zagłady są prowadzone od 1983 roku, kiedy Joan Ringelheim i Esther Katz zorganizowały pierwszą konferencję na ten temat w Stanach Zjednoczonych – *Conference on Women Surviving the Holocaust* – z intencją, *by nie tracić życia tych kobiet po raz drugi*³. Za Sarą Horowitz można powiedzieć, że badania te mają na celu *odzyskanie doświadczeń kobiet z tego okresu oraz niuansowanie pamięci o Holokauście*⁴. Warto dodać, że traumatyczne doświadczenia, które dotyczyły sfery płci, często można wyrazić dopiero po długim czasie, a część z nich została po prostu pominięta w dyskursie, który nie uwzględniał specyfiki kobiecego doświadczenia czy cierpienia charakterystycznego dla grup mniejszościowych. Należy więc, jak postuluje Horowitz, spróbować jeszcze raz dociec, *co się wydarzyło, komu, kiedy i jak*⁵. Doświadczenia z lat 90. dowiodły, że badania te są jednak obciążone pewnym ryzykiem. Autorka *Gender, Genocide and Jewish Memory* wskazuje ryzyko postrzegania kobiet jedynie jako obiektów szczególnych praktyk ludobójczych związanych z ich funkcjonowaniem płciowym, a więc z ciążą, macierzyństwem, seksualnością. Niektóre ofiary i część badaczy dystansują się od takiego ograniczonego postrzegania kobiet głównie jako ofiar seksizmu, podkreślają „równość” cierpienia⁶. Zwolennicy perspektywy genderowej podkreślają wagę kategorii seksualnych nie tylko ze względu na przedmiot swoich badań, ale też dlatego, że wiązały się one z kluczową ideą nazizmu, czyli rasizmem: *Plan biologicznego unicestwienia rasy nie byłby skuteczny, gdyby nie atakowano kobiet mających zdolność przekazywania życia, które zyskały tym samym dla siebie i dla swoich dzieci status wroga III Rzeszy na równi z mężczyznami walczącymi na froncie*⁷. Po drugie, wskazują również to, że kulturowo zdefiniowane role kobiet i mężczyzn przed wybuchem wojny wyposażały ich w odmienne umiejętności pomocne w wypracowaniu strategii przetrwania, w tym w zadaniach tak elementarnych, jak organizowanie pożywienia i zabezpieczenie odzieży, od których zależało przeżycie w obozie. Wreszcie determinanty seksualne, które były dla kobiet sprawą życia lub śmierci: *Fakt, że seksualność jest często łączona z przeżyciem (seks mógł być zamieniony na jedzenie, ciąża lub menstruacja mogły oznaczać śmierć), powinien nam wskazywać wagę zagadnienia*⁸.

Niezależnie od wątpliwości wyrażanych przez sceptyków perspektywa kulturowej tożsamości płci przynosi rezultaty intrygujące poznawczo. Najczęściej sto-

sowaną metodą jest krytyka rewizjonistyczna. Zgodnie z typologią Avieзера Tucera można wyróżnić trzy strategie owego rewizjonizmu historycznego. Pierwsza dąży do odkrycia znaczenia faktów dotychczas pomijanych przez historyków jako nieznaczące. Druga zwraca uwagę na nowo odkryte dowody. Trzecia zaś polega na rewaloryzacji wydarzeń oraz procesów w świetle wartości, które stają się dominujące we współczesnych badaniach humanistycznych, czyli w nowej humanistyce skoncentrowanej na ofiarach i uwzględniającej tożsamość kulturową płci. Przede wszystkim zaś badaczki i badacze poszukują odpowiedzi na pytanie, jak różne formy kulturowej pamięci o Holokauście wykorzystują pojęcia genderowe. Włączanie paradygmatów narodowych czy geopolitycznych do badań łączących problematykę płci kulturowej i Holokaustu wyposaża świadectwa i reprezentacje w kontekst lokalny. Obserwuje się wręcz tendencję do genderyzacji studiów nad Zagładą ze szczególną uwagą dla materiałów pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej⁹.

Perspektywa łącząca krytykę feministyczną z problematyką Zagłady pojawiła się równocześnie ze wspomnianymi inicjatywami z 1983 roku także w badaniach historycznofilmowych, lecz nie jako postulat metodologiczny, ale praktyka interpretacyjna. W tym samym roku ukazało się pierwsze wydanie książki Annette Insdorf *Indelible shadows. Film and the Holocaust*, która rzuciła nowe światło na *Ostatni etap*. Już w pierwszym zdaniu o filmie Insdorf przypomniała, że jest to pierwszy i jedyny jak dotychczas film o Zagładzie zrealizowany przez kobietę. Co więcej, w swej interpretacji podkreślała wagę kobiecej solidarności w strategii przetrwania obozu oraz macierzyństwa jako postawy wykraczającej poza biologiczną reprodukcję. Ranga filmu Jakubowskiej w ustaleniu ikonografii filmu obozowego została podbudowana licznymi przykładami z historii kina światowego¹⁰. W polskiej literaturze przedmiotu należy wskazać wpisującą się w tę problematykę publikację Bożeny Karwowskiej *Ciało, seksualność, obozy zagłady*¹¹, udaną próbę odczytania na nowo literatury lagrowej za pomocą kategorii dyskursów feministycznych, szczególnie obszarów dotyczących codzienności i cielesności, spychanych na margines lub pomijanych celem ukazania zagadnienia przede wszystkim w kategoriach problemu intelektualnego. Karwowska przypomniała spostrzeżenie Kazimierza Wyki z wydanego w 1948 roku *Pogranicza powieści*, podkreślającego, że autorkami lagrowych wspomnień w Polsce były przede wszystkim kobiety: *Gdzie chodzi o najbardziej ludzki dokument protestu czy zapamiętanej prawdy, nadal wyłączność pozostaje w rękach pisarek. „Medaliony” Nałkowskiej, Szmaglewska, Sowińska*¹². Z perspektywy lat, analizując spory wokół upamiętnienia losów ofiar obozów koncentracyjnych, Zofia Wóycicka do tego kobiecego zestawu literackiego włączyła film Jakubowskiej: *Paradoksalnie najbardziej poczytne wspomnienia obozowe: „Z otchłani” Zofii Kossak-Szczuckiej, „Przeżyłam Oświęcim” Krystyny Żywulskiej czy „Dymy nad Birkenau” Seweryny Szmaglewskiej, a również głośny film Wandy Jakubowskiej „Ostatni etap”, dotyczyły właśnie odcinka kobiecego w Birkenau*¹³. Choć praca Zofii Wóycickiej przynależy do literatury stricte historycznej, a Bożeny Karwowskiej jest z gruntu literaturoznawcza, stanowią dla mnie istotne punkty odniesienia.

Wyniki badań w regionie środkowoeuropejskim zaprezentowane w tomie *Women and the Holocaust* oraz organizowane w 70. rocznicę zakończenia wojny międzynarodowe konferencje poświęcone pamięci o Szoa¹⁴ i powojniu¹⁵, skłoniły



Ostatni etap, reż. Wanda Jakubowska (1947)

mnie do ponownej refleksji nad wagą *Ostatniego etapu*. Analiza jego recepcji oraz literatury przedmiotu pozwala zobaczyć ten film w korzystniejszym świetle niż w dotychczasowych interpretacjach, które akcentowały przede wszystkim ideologiczne uwikłanie przekazu artystycznego, a nawet niższą, bo związaną z koniunkturą polityczną, rangę tego filmu¹⁶. Jego wartość dla genderyzacji badań Holokaustu jest jednak bezsprzeczna, gdyż odautorska deklaracja współauterek, Jakubowskiej i Gerdy Schneider, zawarta w napisach początkowych: *W Oświęcimiu zginęło przeszło cztery i pół miliona mężczyzn, kobiet i dzieci, ze wszystkich krajów okupowanej Europy*¹⁷ – pokrywa się pod względem rodzajowym z fundamentalnym założeniem współczesnych studiów genderowych nad Zagładą. Zgodnie z rewizjonistycznym kierunkiem studiów kobiecych w książce *Wanda Jakubowska. Od nowa* uzupełniłam stan wiedzy o reżyserce o ustalenia biograficzne oraz dokumenty z jej prywatnego archiwum, ponadto wyeksponowałam femino-centryczny charakter jej fabuł filmowych, w tym serii obozowej: *Ostatni etap*, *Spotkania w mroku* (1960), *Zaproszenie* (1985) oraz konsekwentny, choć jakościowo nierówny, dorobek filmowy poza tematyką związaną z II wojną światową¹⁸. W tym tekście zajmę się przede wszystkim *Ostatnim etapem* jako punktem odniesienia dla polskich filmów powojennych o tematyce obozowej z kobiecymi postaciami w rolach głównych oraz źródłem wizualnej pamięci o Zagładzie.

Trzy kobiety z obozu

Kameralny dramat psychologiczny Stanisława Różewicza *Trzy kobiety* (1957) oddający klimat powojnia na Ziemiach Odzyskanych i trudności adaptacji tytułowych bohaterek, które doświadczyły „drutów”, w swoim czasie przeszedł właściwie niezauważony. Jak to ujął Aleksander Jackiewicz: *Nie grały mu surmy zbrojne. (...) ale bez dzieł drugiego rzutu nie mogą powstać dzieła rzutu pierwszego*¹⁹. Koncept Jackiewicza, który w tytule swej recenzji *Ostatniego etapu ciąg dalszy* wskazał na kontynuację wątków z filmu Jakubowskiej, naprowadza na trop, który w perspektywie współczesnych, feministycznie zorientowanych badań okazuje się więcej niż znaczący. Poza Aleksandrem Jackiewiczem nikt nie podjął się porównania filmu Różewicza z filmem Jakubowskiej²⁰, a do samego filmu wracają dziś jedynie monografiści dorobku reżysera²¹. Nasuwają się im zgoła odmienne porównania, w intencji autorów korzystniejsze dla *Trzech kobiet*, jak – zdaniem Marka Hendrykowskiego – charakterystyczny dla prozy Tadeusza Borowskiego ton powściągliwości i fotograficzna dokładność czy odarta z liryzmu poezja Tadeusza Różewicza²². Rzadki w polskim kinie przypadek kobiecej bohaterki zbiorowej, tak spektakularnie wprowadzony przez Jakubowską, a powracający tu w mniejszej liczbie tytułowych pierwszoplanowych trzech kobiet, nie wzbudzał zainteresowania. Po latach, kiedy Elżbieta Ostrowska analizowała w perspektywie feministycznej wizerunki kobiet w filmach polskiej szkoły filmowej, rozpięte – jak to ujęła – między aktywnością a pasywnością, nie poświęciła *Trzem kobietom* szczególnej uwagi. Były one dla niej jedynie dowodem na możliwość adaptacji w powojennej rzeczywistości dzięki miłości²³. Film powstał ponad dziesięć lat po wojnie, kiedy to część więźniów już boleśnie odczuła, że mijający czas nie zaciera wspomnienia obozu (czego symbolem mógł być kawałek pasiaka przechowywany przez jedną z bohaterek filmu, Helenę) bądź przeciwnie, weszła w powojenną rzeczywistość z nową dynamiką życiową, jak gdyby nietknięta tragedią (jak filmowa Maria, która użyła tego kawałka jako szmatki do czyszczenia butów).

Rzeczywiście, jak sugerował Jackiewicz, pierwsze ujęcia przenoszą nas tam, gdzie Jakubowska pierwotnie zamierzała skończyć *Ostatni etap*, a zatem w okoliczności marszu śmierci więźniarek z obozu koncentracyjnego (ostatecznie zrezygnowała z tej ramy narracyjnej na rzecz łapanki w prologu i dramatycznego finału z egzekucją Marty Weiss). W podobny też sposób Różewicz wprowadza w filmową rzeczywistość, pokazując najpierw w szerokim planie szeregi wolno sunących, wycieńczonych więźniarek Ravensbrück, okazujących sobie podobne gesty solidarności, jak więźniarki Birkenau. W półzbliżeniu poznajemy trzy z nich: najstarszą Helenę (Zofia Małynicz) i młodszą Marię (Elżbieta Świąćicka) podtrzymujące omdlewającą dziewczynę, którą obie pieczołowicie nazywały Celinką (Anna Ciepiewska). Razem z Jackiewiczem: (...) *czekamy na dalszy ciąg „Ostatniego etapu” Wandy Jakubowskiej, na dramat człowieka w czasach pogardy, na silne akordy cierpienia, bólu i buntu. Lecz tego nie ma*²⁴. Po tym zbliżeniu kończą się bowiem wizualne i sytuacyjne podobieństwa do *Ostatniego etapu*. Tak jakby przejście w czas pokoju, poszukiwania miejsca do życia i ciepłego gromadzenia codziennych sprzętów, osvajania Ziemi Zachodnich wymagało innego tonu, powściągliwego i dyskretnego małego realizmu. Film, mimo licznych retrospekcji, nie ukazuje rzeczywistości obozowej, jedynie czas bezpośrednio poprzedzający

aresztowanie. W przypadku Heleny było to zdekonspirowanie podziemnej organizacji politycznej, w której jako nauczycielka zajmowała się młodzieżą; Maria została aresztowana tuż po stracie męża, jako młoda wdowa; z kolei Celinka, mimo zapobiegliwości jej opiekunów, którzy wyrobili odpowiednie dokumenty i ochrzcili podopieczną, trafiła do obozu jako Żydówka. Najbardziej dramatyczne wydarzenia ukryte są w tej luce, którą zapewne każda z więźniarek przeżyła, mimo więzi przyjaźni, na swój sposób, a która pozostaje w powojennych realiach niedostępna, jakby nie poddawała się narratywizacji. *Trzy kobiety* łączy niewypowiedziane doświadczenie, które daje o sobie znać determinacją, z jaką Helena, jedyna uzbrojona, jest gotowa bronić ich spokoju, płochliwością najmłodszej Celinki, złąknionej każdym przejawem agresji, a nawet dezynwolturą, z jaką Maria żegna się z traumatycznym wspomnieniem i wkracza w nowe życie. Tymczasem postanawiają zamieszkać razem.

Która z bohaterek mogła być pomysłodawczynią owego wspólnego gospodarowania? Otóż inicjatorką wspólnego życia, matkującą młodszym współwięźniarkom, była Helena – najstarsza i najbardziej doświadczona z całej trójki, gotowa bronić małej kobiecej wspólnoty z bronią w ręku. Z retrospekcji dowiadujemy się, w jaki sposób nauczyła się posługiwać bronią i pod wpływem czyjego autorytetu zaangażowała się w działalność podziemną. Nie mamy pewności, czy była to organizacja Armii Krajowej czy Gwardii Ludowej. Maniery i zachowanie przełożonego Heleny wskazują jednak na „salonowy” rodowód, w manierze typowej dla bohatera negatywnego rodem z filmu socrealistycznego. Niepokoi niefrasobliwość, z jaką kapitan Obersztam rozkłada karty po spotkaniu konspiracyjnym. Jak się okaże po wojnie, ów autorytet, a może nawet platoniczna miłość Heleny, był gestapowskim prowokatorem, dzięki któremu Niemcy wpadli na trop organizacji. Nie zachwiało to jednak postawą ideową kobiety. Posągowa, dojrzała Helena po wojnie obejmuje kierownictwo miejscowej szkoły, skrycie jednak boleje nad odejściem najpierw Marii, a potem Celinki. To właśnie Helena wydaje się postacią pokrewną bohaterkom Jakubowskiej: ze względu na jej majestatyczną figurę, gotowość włączenia się w pracę konspiracyjną w czasie wojny i społeczną po wojnie, a przede wszystkim pozbawione sentymentów matkowanie innym kobietom. Jednak w filmie Różewicza ta, która uosabiała autorytet, sama posunęła się do oszustwa (zniszczyła list z wiadomością od krewnych Celinki), byle utrzymać przy sobie podopieczną. I tak w finale pozostaje sama. Jeśli weźmiemy pod uwagę tę skazę na obliczu bohaterki oraz stopniowe rozejście się kobiet, wówczas *Trzy kobiety* będą nam się jawić nie jako ciąg dalszy *Ostatniego etapu*, lecz polemika z ukrytym założeniem filmów obozowych Jakubowskiej o nierozzerwalności więzi łączących „oświęcimiaków”. W filmie Różewicza inicjatorka kobiecej wspólnoty zostaje sama, w *Ostatnim etapie* – przeciwnie – kiedy lekarka Eugenia, więźniarka o niekwestionowanym autorytecie, ginie, pozostałe postanawiają za radą Heleny zachowywać się *tak, jakby Eugenia z nimi była*. Po śmierci siostry Anielki Nadia spontanicznie proponuje jej siostrzeństwo, aby odkupić swoje zaniedbanie w pomocy pielęgniarskiej. Badaczki strategii przetrwania kobiet w obozie podkreślają wagę relacji między „siostrami obozowymi”, których nie łączyła więź pokrewieństwa, ale podjęta decyzja o współodpowiedzialności za swój los²⁵. Bohaterki *Spotkań w mroku* i *Zaproszenia* kilkanaście czy kilkadziesiąt lat po wojnie nadal podejmują osobiste decyzje, kierując się pamięcią o przejawach solidarności ze

strony osób, które jednoznacznie stanęły po stronie ofiar. Czynią to, jak Magdalena w *Spotkaniach w mroku* publicznie przed sądem nad niegdysiejszymi towarzyszami w konspiracji albo prywatnie, jak Anna w *Zaproszeniu*, jedynie we własnym sumieniu, wyżej sobie ceniąc siostrzaną przyjaźń z niegdysiejszą współwięźniarką niż miłość do pierwszego męża, skoro doświadczenie „drutów” jest niewyraźne i niemożliwe do przekazania.

Zauważmy, że między widzem a trzema kobietami w filmie Różewicza, dyskretnie podpatrywanymi w stopniowej adaptacji do życia po doświadczeniu obozu, pośredniczy, włączając się od czasu do czasu, narrator z offu, który łagodnym męskim głosem lokalizuje bohaterki w czasie i przestrzeni, powściągliwie komentuje wydarzenia, którym *towarzyszyła i rozpacz, i nadzieja*. A jednak nawet temu powściągliwemu narratorowi nie umknął fakt, że w miasteczku na Ziemiach Odzyskanych, w okresie względnej stabilizacji, bohaterki nadal były określane jako „trzy kobiety z obozu”. Ich identyfikacja opierała się nie tylko na doświadczeniu obozowym, ale także na tym, że zdecydowały się prowadzić wspólne gospodarstwo. Lektura świadectw obozowych, co potwierdza Bożena Karwowska, a czego obraz przyniósł też *Ostatni etap*, dowodzi, że jednym ze źródeł takiej siostrzanej czy matriarchalnej wizji współbywania było doświadczenie lagrowe: *Bardziej lub mniej świadomie uciekając od kobiecych ról związanych z cielesnością (i seksualnością, a więc rolą kochanki) i kulturowym ustereotypizowaniem kobiecości jako delikatności i słabości, więźniarki widzą kobiety w obozie koncentracyjnym przede wszystkim jako matki, córki i siostry (...)*²⁶. Pośród strategii przetrwania w obozie, które wskazała Joanna Stöckhausen-Sobelman, oprócz wspomnianej relacji siostrzanej, najskuteczniejszą okazywała się wspólnota kobieca związana pochodzeniem lub miejscem pracy, z silną liderką i ustalonym kodem zachowania: *Relacje, które rodziły się w tych grupach przypominały rodziny: starsza i bardziej doświadczona więźniarka, działająca jak matka lub starsza siostra, sprawowała moralną opiekę nad tymi, których pozycja w grupie przypominała córkę lub młodszą siostrę*²⁷.

Kobieca solidarność i czynny opór wobec przemocy, choćby z bronią w rękę, w filmie Różewicza jawił się już jako stan wyjątkowy, przejściowy, którego nie ma sensu podtrzymywać w pokoju. Zaraz po wojnie, wobec strat bliskich i trudnych warunków mieszkaniowych, nie budziło to zdziwienia, ale z czasem wspólne gospodarowanie, pielęgnowanie więzi z czasu wyjątkowego, czasu poza prawem, zastanawiało. Rzeczywiście, im dalej od końca wojny, a bliżej współczesności, tym bardziej były więźniarki upodabniały się do innych kobiet, niedoświadczonych uwięzieniem w obozie. Patos i gesty kobiecej solidarności, zakłęte w kompozycji ujęcia z marszu śmierci, a odsyłające do *Ostatniego etapu*, zostały stopniowo rozładowane i zdecentralizowane w ciągu ujęć z nowej codzienności na Ziemiach Odzyskanych. Mimo to w interpretacjach filmu, i to tych współczesnych, neutralizuje się ów płciowy aspekt. Monika Maszewska-Lupiniak, autorka monografii *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, podsumowuje analizę *Trzech kobiet* refleksją o uniwersalnej opowieści o odzyskiwaniu godności i tożsamości ludzi doświadczonych przez wojnę, a swoją interpretację wspiera cytatem z wypowiedzi reżysera o *człowieku wydanym historii*²⁸. On sam dzięki *Trzem kobietom* zdystansował wobec swego socrealistycznego debiutu, czyli *Trudnej miłości* (1953). Tymczasem jeśli sięgniemy do lektur dokumentujących ów wyjątkowy przejściowy

czas powojnia, okaże się, że struktura matriarchalna była jednym z wyobrażeń organizujących na nowo i relacje między ludźmi, i projekty polityczne. Na potwierdzenie tej tezy Małgorzata Fidelis cytuje wydaną w 1948 roku *Socjologię kobiety* Stanisława Szantera, przedstawiającą wówczas neomatriarchat jako system, który miał zapanować w układach społecznych i międzynarodowych w powojennej Polsce i Europie: *Ostatnia wojna całkowicie podważyła i skompromitowała ustrój patriarchalny. Tylko zbawczy instynkt macierzyński kobiety, organicznie wpleciony do polityki międzynarodowej, może uchronić ludzkość od zguby, a cywilizację od zagięcia* ²⁹. Fidelis podkreśla, że książka stała się bestsellerem, *uderzyła w czułą stronę, ponieważ stanowiła swego rodzaju odpowiedź na społeczne niepokoje dotyczące powojennej rzeczywistości* ³⁰. Ale te niepokoje, nadzieje oraz obrazy kobiet w drugiej połowie lat 50., w okresie odwilży, miały już inny ładunek emocjonalny i polityczny.

Praca w Auschwitz

Pośród wypowiedzi na temat *Ostatniego etapu* jako punktu odniesienia dla kolejnych polskich filmów obozowych na szczególną uwagę zasługuje swobodna refleksja Bolesława Lewickiego, „oświęcimiaka” pośród filmoznawców, łącząca film Jakubowskiej z *Pasażerką* Andrzeja Munka. Porównanie, pod piórem Lewickiego jeszcze życzliwe reżyserce i pierwszemu filmowi fabularnemu o Holokauście, z czasem przechyliło szalę na rzecz filmu Andrzeja Munka, niekwestionowanego w jego arcydzielnosci. *Munk nie był w koncentraku, ale tylko jeden spośród tylu filmów całego świata – retrospekcyjna część „Pasażerki” – odtwarza możliwie wiernie i blisko klimat obozu oświęcimskiego* ³¹. Zdaniem Lewickiego zasługą Munka było oddanie w sposób wiarygodny aury codzienności w obozie, pozorów spokoju, które wcześniej w prozie oddał wiernie Tadeusz Borowski: *Po prostu barak, po prostu ludzie, po prostu polecenia i stanie na baczność* ³². Zofii Posmysz jako autorce pierwowzoru i współautorce scenariusza także bliskie było reportażowe ujęcie rzeczywistości obozowej. Tymczasem Jakubowska z każdą sceną odchodziła od realizmu, by przez crescendo patosu i symboliki dojść do teatralnego apogeum w finale filmu. Nie oznacza to jednak, że Lewicki odrzucił infernalne dzieło Jakubowskiej. Jego fascynację budziła, jak to ujął *niezwykła kontrowersja dziejowa dwojga wybitnych artystów*. Lewicki dziwił się: *Na zbieżność realiów obu filmów przy rozbieżności postaw filozoficznych nie zwrócono dotychczas uwagi. I nikogo nie zastanowiło, że bohaterki obu fabuł – tej od Jakubowskiej i tej od Munka – noszą to samo imię: Marta* ³³. Po latach Marek Haltof przypomniał tę i pozostałe zbieżności: poza kreacją Aleksandry Śląskiej w roli nadzorki, to samo imię Tadeusz nosili także ukochani głównych bohaterek, obie były członkiniami ruchu oporu (u Jakubowskiej komunistycznego, u Munka – niesprecyzowanego), w obu filmach jedna z głównych bohaterek bierze udział w pełnej napięcia wizycie komisji międzynarodowej badającej warunki życia i pracy w obozie. Marta z *Ostatniego etapu* była warszawską Żydówką, Marta z *Pasażerki* – Polką. Oboje reżyserzy byli otoczeni ludźmi, którzy przeszli przez obóz, jak kluczowy w obu produkcjach Wilhelm Hollender. Munk, podobnie jak Jakubowska, zamieszkał na terenie obozu, studiował przy tym wspomnienia Rudolfa Hoessa. Zdecydowali się jednak na inne użycie muzyki, która – skomponowana przez Romana Palestra –



Pasażerka, reż. Andrzej Munk (1963)



Pasażerka, reż. Andrzej Munk (1963)



Trzy kobiety, reż. Stanisław Różewicz (1956)

potęguje złowrogi nastrój *Ostatniego etapu*, a w *Pasażerke* jest praktycznie nieobecna, poza muzyką diegetyczną, najbardziej przejmującą w scenie wykonania przez więźniów *Adagio* Bacha z koncertu skrzypcowego E-dur. Według Haltofa tym, co odróżniało wizję Jakubowskiej, była przede wszystkim psychologizacja i seksualizacja Holokaustu³⁴. Lewicki swoje porównanie zakończył nieco ostrożnie, retorycznymi pytaniami: „*Pasażerka*” jako odwrotność „*Ostatniego etapu*” – problem ten zasługuje na szersze opracowanie. Czy tylko przeciwstawność poetyk? Czy dwa różne sposoby widzenia realiów historycznych? A może dwa typy pojmowania humanizmu?³⁵ Zamiast rozdzielać to, co już w tonacji filmu i zasięgu obiektywu kamery jawi się jako odmienne albo przeciwnie, powierzchownie tożsame, spróbujmy znaleźć nieoczywiste zbieżności postaw i punktów widzenia. Dlaczego? Otóż na kilka dni przed tragicznym wypadkiem samochodowym Andrzej Munk i Wanda Jakubowska spacerowali razem po terenie byłego obozu Auschwitz-Birkenau³⁶. O czym rozmawiali?

Prawdopodobnie Jakubowska podzieliła się z reżyserem *Pasażerki* wspomnieniem z lata 1945 roku, kiedy to w czasie pobytu w Berlinie, zbierając dokumentację do filmu, usiłowały razem ze współscenarzystką Gerdą Schneider porozmawiać z zatrzymanymi dozorcami obozów koncentracyjnych, w tym z Marią Mandl, nadzorczynią kobiecej służby SS między innymi w Auschwitz-Birkenau. Mandl odmówiła³⁷. Publicznie znane są jedynie jej wypowiedzi z Pierwszego Procesu Oświęcimskiego z 1947 roku. Podobna motywacja stała za powstaniem słuchowiska *Pasażerka* autorstwa więźniarki Auschwitz i Ravensbrück, Zofii Posmysz. Przysłuchując się procesom wytoczonym byłym nazistom, zastanawiała się, jaką linię obrony przyjęliby ci spośród nadzorców obozów, którzy nie wyróżniali się okrucieństwem, ale wykonywali sumiennie swoją pracę. Scenariusz Posmysz i film Munka przedstawiają wyobrażenie intymniejszego wariantu wyznania fikcyjnej nadzorczyńi, Lizy, dzięki kreacji Aleksandry Śląskiej wizualnie wywiedzionej niemal wprost z planu zdjęciowego *Ostatniego etapu*. To intymniejsze wyznanie kieruje ona do męża, a w trudniejszej do przyjęcia wersji – do samej siebie. W moim odczuciu zbyt łatwo poddajemy się kierunkowi narracji wyznaczonej przez Lizę, narracji, która ją uczłowiecza, bo opowiada o fascynacji osobą, a nie o obrzydzeniu bezosobową masą kierowaną do gazu. Komentarz Woroszyłskiego wskazuje ten sam kierunek interpretacji, nazywając relację Lizy *ucieczką w stronę ludzkiej motywacji*. Chłodna charyzma Śląskiej i czuła delikatność Ciepielewskiej pracują na rzecz uwiarygodnienia tej motywacji w oczach widzów. Bożena Karwowska przypomina, że jest to film o pamięci Lizy. Zastanawia ją fakt, że chociaż więźniowie w wyniku wyniszczającej pracy i dramatycznych warunków życia dość szybko tracili cechy płciowe, stając się częścią bezpłciowej masy ludzkiej, to filmowa Marta w spojrzeniu Lizy wyróżnia się urodą, kobiecością, kostiumem. Czy ta kobiecość miała być emanacją jej wolności? Skoro „ciało kobiece” i „ciało męskie” było przywilejem człowieka wolnego, czy dlatego twórcy obdarzyli ją urodą Ciepielewskiej? Czy też po prostu spoglądamy na Martę oczami Lizy? Wczytajmy się w uzasadnienie Bożeny Karwowskiej: *To, że Liza pamięta Martę przede wszystkim nie jako więźniarkę, ale jako kobietę, może tłumaczyć dlaczego jej wspomnienia z Auschwitz ograniczają się do gry psychologicznej z Martą, która to gra zresztą najprawdopodobniej była wynikiem wyobraźni niemieckiej nadzorczyńi*³⁸. Nie mogę jednak zgodzić się z Karwowską, która jak zresztą wielu badaczy, odmawia kobiecości

bohaterce kreowanej przez Aleksandrę Śląską: *Jest ona tylko jedną z wielu pokazanych w filmie esesmanek i wszystkie one skrojone są według tego samego wzoru, który zakłada stłumienie kobiecości i podporządkowanie jej wzorcom ideologiczno-nacjonalistycznym, które wyraźnie są nacechowane narodowościowo. Tym samym odbiorcy mają widzieć w Lizie przede wszystkim wypaczoną pod każdym względem (również oczekiwaniach genderowych, co zgodne jest zresztą z tym, jak przedstawiane są Niemki w obozowych wspomnieniach) przedstawicielkę narodu niemieckiego*³⁹. Owszem, Liza jest pozbawiona cech tradycyjnie przypisywanych kobiecości, jak czułość, słabość, troskliwość, jednak nie można jej odmówić urody. W pamięci Zofii Posmysz Annelise Franz była przeciętną szatynką⁴⁰. Ani w filmie Jakubowskiej, ani w filmie Munka nie jest „jedną z wielu esesmanek”, wyróżnia się spośród nich dopasowaniem munduru do pełnej godności sylwetki, sposobem noszenia insygniów esesmańskich i uderzająco harmonijnym w rysach nordyckim typem urody. Po kilkudziesięciu latach ten dwuznaczny aspekt atrakcyjności filmowych wizerunków SS wyeksponował w swej wystawie *Naziści* (1998) w warszawskiej Zachęcie Piotr Uklański, ściągając na siebie niepohamowaną niechęć, w tym samych aktorów. Zastanawia fakt, że na tę galerię złożyły się same męskie portrety. Aleksandra Śląska, w swej podwójnej kreacji nadzorczyni SS, stała się aktorskim medium, w którym znalazły wyraz dwa różne artystyczne temperamenty twórców filmowych.. Czy jeden w drugim znajduje swe wyjaśnienie?

Wbrew kierunkowi, jaki wytycza „spojrzenie Lizy” (na Martę i na samą siebie), nie zamierzam, w ramach feministycznej strategii interpretacyjnej, analizować homoerotycznego napięcia między oprawczynią a ofiarą⁴¹ (ale też nie odsuwam w pamięci pierwotnej kreacji Śląskiej w filmie Jakubowskiej). Przeciwnie. Podążając za sugestią wyrażoną przez narratora, skłaniam się do postrzegania relacji między Lizą a Martą w kategoriach mechanizmu obronnego, uruchomionego na użytek (samo)usprawiedliwienia, zaś jej fascynację, nie tylko samą Martą, ale przecież i Martą w związku z Tadeuszem, jak obserwację autentycznego zaangażowania emocjonalnego podopiecznej w aktywność pozaregulinową. Co więcej, w surowym spojrzeniu Lizy Marta i Tadeusz są przede wszystkim kochankami, a nie więźniami politycznymi. Jej perspektywa wygłusza polityczną warstwę filmu; taką strategię obronną, lecz z innych przecież powodów, przyjmuje też Marta, zmuszona do odczytania na głos przechwyconego grepsu z informacjami o zbrodniczych procederach w obozie jako wyznania miłosnego. Nadzorczyni nie dopuszcza do siebie myśli o Marcie jako przeciwniczce politycznej, stawką miała być jedynie jej emocjonalność. Liza fantazjuje o wspólnej pracy na rzecz Rzeszy, wsłuchując się w apel przełożonej: *Tylko najlepsi spośród dowódców i najlepsi spośród więźniów przywrócą obozowi właściwy charakter. Z perspektywy czasu, kiedy wiemy już więcej o charakterze homoseksualnych i lesbijskich relacji w obozie pomiędzy więźniami oraz pomiędzy więźniami i nadzorcami wydaje się, że stosunek Lizy do Marty wyraża nieco inny aspekt osobowości esesmanki. Skłaniałabym się do postrzegania *Pasażerki* jako studium psychologicznego perwersyjnego podmiotu polityki w znaczeniu, jakie w przewodniku po Lacanie nadał mu Slavoj Žižek. Rzucając nowe światło na polityczny totalitaryzm, przywołał słowa Hannah Arendt z *Eichmanna w Jerozolimie* wyjaśniające nazistowską logikę, która pozwalała oprawcom wytrzymać własne przerażające czyny. Nauczyci się znajdować przyjemność w tym, co zostało im narzucone. Większość z nich nie była po prostu zła, wiedzieli, że to,*

co robią, przyniesie ich ofiarom upokorzenie, cierpienie i śmierć. Rozwiązywali ów problem w ten sposób, że „zamiast wykrzyknąć: Cóż za potworne rzeczy zrobiłem tym ludziom! – zbrodniarze ci potrafilo powiedzieć: Cóż za potworne rzeczy musiałem oglądać, wykonując swoje obowiązki, jak ciężkie było brzemię na moich ramionach!”. Tym sposobem mogli postawić na głowie logikę opierania się pokusie (...) ⁴². Analogicznie Liza wyznaje, że musiała oprzeć się pokusie „łatwych sentymentów”, kiedy obserwowała dzieci kierowane wprost z rampy do komór gazowych. Z trudem jednak opierała się pociągającej wizji wspólnej z Martą pracy na rzecz Rzeszy.

Odrzućmy zatem wersję Lizy i spójrzmy na obóz oczami Munka i Jakubowskiej, spacerujących po Auschwitz-Birkenau u progu lat 60. Dzielili PPS-owski rodowód swoich lewicowych przekonania. Kiedy ona triumfowała na świecie *Ostatnim etapem*, on był sekretarzem generalnym Komitetu Wykonawczego Związku Młodzieży Socjalistycznej. W 1952 roku wybrali inne drogi: on został wyrzucony z PZPR jako element „obcy ideowo”, ona z entuzjazmem realizowała epopeję o generale Świerczewskim. Oboje na miarę swoich talentów i przełomów światopoglądowych operowali estetyką socrealistyczną. W zrealizowanym 1953 roku *Kolejarskim słowie* Munk chciał pokazać stosunek człowieka do pracy, poświęcenie, które obywatela się bez wielkich słów i napuszonych propagandą gestów. W wydanej kilka lat temu monograficznej książce poświęconej Wytwórni Filmów Dokumentalnych Bożena Janicka zamieściła szkic o Andrzeju Munku zatytułowany *Między prawdą a kłamstwem*, w którym zastanawia się możliwością uchwycenia wibracji między oficjalną propagandą a rzeczywistym zaangażowaniem ludzi pracy: *Munk wiedział, że pod narzuconym, propagandowym rytuałem może kryć się własna prawda człowieka, który działa z rzeczywistego, nie narzuconego poczucia odpowiedzialności za siebie i innych. Konstatacja wtedy niewygodna, kwestionowała bowiem zasadność samopoczucia władzy jako demiurga, a niezbyt wygodna i dziś, bo przypomina, że osądy polityczne nie docierają do głębszej warstwy rzeczywistości, ona sama nie jest nigdy jednowymiarowa* ⁴³. Podążając tym samym tropem, Ewa Mazierska przypominała: *Choć Munk został wyrzucony z PZPR w 1952 roku, a jego filmy – zwłaszcza „Człowiek na torze” – odczytywane były jako krytyka rzeczywistości realnego socjalizmu, to zawsze była to krytyka z lewej strony. Munk nigdy nie odrzucił komunizmu, walczył o jego ludzką wersję, w której robotnicy będą mieli więcej władzy, a ich alienacja, nawet jeśli nie zostanie zupełnie zniesiona, mogłaby przynajmniej zostać zredukowana* ⁴⁴. Warto przypomnieć, że Marta i Tadeusz, bohaterowie *Pasażerki*, byli więźniami politycznymi. Choć nie mamy wyraźnych podstaw diegetycznych, by łączyć ich z lewicowym ruchem oporu, możemy tak założyć, skoro Munk utożsamiał się z socjalizmem, a jedynym Niemcem ukazany jako postać pozytywna był bohaterski kapo, więziony już przed wojną jako komunista z epizodem walki w Hiszpanii. Jak starałam się udowodnić w biograficzno-filmoznawczej książce poświęconej Wandzie Jakubowskiej, jej spektakularne zaangażowanie w realizowanie polityki PZPR w dziedzinie kinematografii było podyktowane autentyczną wiarą, że w tym systemie będzie możliwa realizacja bliskich jej ideałów socjalizmu. Właśnie ze względu na ideowe przywiązanie obojga do socjalistycznego etosu pracy możliwe było, jak sądzę, porozumienie Munka z reżyserką starszego pokolenia, wykładowczynią w PWSF w Łodzi, klasyczką filmu obozowego.

W esejach zamieszczonych w *Wanda Jakubowska. Od nowa* polemizowałam z Ewą Mazierską, która odmówiła *Ostatniemu etapowi* tego wymiaru, który czyniłby go zajmującym ideologicznie filmem o pracy. Przeciwwstawiała go właśnie *Pasażerce*: *Munk przedstawia więźniów przy pracy, czego prawie w ogóle nie widzieliśmy w klasycznym dziele Jakubowskiej. Widzimy na przykład grupę mężczyzn ciągnących wielki walec; kobiety pracujące na tak zwanej Kanadzie przy sortowaniu rzeczy osób przywiezionych do Auschwitz; muzyków grających w niewielkiej obozowej orkiestrze. (...) W „Pasażerce” Munk sugeruje, że obóz koncentracyjny jest ekstremalnym wytworem kapitalizmu, doprowadzającym do logicznego końca takie jego cechy, jak industrializm czy kolonializm*⁴⁵. „Agresywne moralizatorstwo” filmu Jakubowskiej zniechęciło ją do tego typu poszukiwań, tymczasem analiza *Ostatniego etapu* jako filmu o pracy pozwala i w tym przypadku na reinterpretację filmu obozowego, zwłaszcza że jest on dziełem socrealistycznym z kobiecą bohaterką zbiorową, a *Pasażerka* – z gotową kreacją Aleksandry Śląskiej i ikonografią obozu – ma bez wątpienia dług wobec filmu Jakubowskiej. Poza wskazanymi przez Lewickiego analogiami warto w kontekście wypowiedzi Mazierskiej przypomnieć o ujęciach zrabowanych więźniom dóbr, które potem zdobyły salony nadzorców obozu. Ten ekonomiczny wymiar Zagłady Jakubowska podkreśliła montażem sekwencji z owymi wędrującymi z Kanady do salonu rekwizytami. Joshua Hirsch także odczytuje zwizualizowaną dialektykę *Ostatniego etapu* jako zgodną z marksistowską logiką dziejów: *Tak jak pierwsza scena reprezentuje faszyzm jako przerwanie kapitalizmu, tak ostatnia scena stanowi następny etap – ostatni etap – w dialektyce historii, czyli przerwanie faszyzmu przez socjalizm*⁴⁶.

W analizach tematu pracy w filmach Ewa Mazierska podkreśla różnicę między pojęciami pracy (*work*) i roboty (*labour*), z których pierwsze nie ma negatywnych konotacji i częściej wiąże się z „prawem do pracy” (łączy się z kwalifikacjami), a drugie – w znaczeniu trudu, harówki – kojarzy ze zmęczeniem i bólem (pracą fizyczną, porodem)⁴⁷. Zajmujące okazują się więc nie tylko obrazy pracy w fabryce, ale wszelkie ekstremalne, niestandardowe czy marginalizowane formy aktywności, także takie, jak praca czy sabotaż w fabryce śmierci. Biorąc pod uwagę, że pobyt w obozie był podporządkowany eksploatacji więźniów w każdym wymiarze ich egzystencji, przy jednoczesnym pozbawieniu prywatności, należałoby traktować pojęcie pracy i trudu możliwie jak najszerzej. Obejmowałoby ono zarówno pracę przymusową (fizyczną, administracyjną i kulturalną), jak i nielegalną działalność polityczną, sabotaż oraz pracę opiekuńczą (zdrowotną, macierzyńską), w której bolesny trud (*labour*) pojawia się w swym pierwotnym znaczeniu porodu. Jeśli przyjmujemy taką perspektywę, dostrzeżemy w *Ostatnim etapie* całe spektrum aktywności rozumianych jako praca: fizyczny trud przy rozbiórce fabryki, opieka lekarska i pielęgniarska, wykonawstwo muzyczne, tłumaczenie z języka obcego, konspiracja polityczna i macierzyństwo⁴⁸. W filmie Jakubowskiej była to aktywność zbiorowa, natomiast film Munka kierował naszą uwagę na jednostkowy wysiłek działania na rzecz zbiorowości, tak jak w jego poprzednich filmach, i próbę osoby dominującej, by pozyskać dla swoich celów osobę podporządkowaną. W takim ujęciu *Pasażerka* będzie się jawić jako psychomachia oponentek politycznych i kobiet pracujących, obu z założenia pozbawionych prywatności, jednej podporządkowanej bez reszty pracy w SS, drugiej – zaangażowanej w pracę przymusową dla obozu i dobrowolną dla ruchu oporu, wypatrującej ukochanego na placu apelowym, a nie tylko wciąg-

niętą w wyimaginowaną relację przyciągania i odpychania, jaką serwuje nam Liza. Zresztą i ona, jak sądzę, chciałaby dla nich obu przede wszystkim wspólnej pracy na rzecz Trzeciej Rzeszy. Czyż nie tak postrzegała pierwowzór Lizy, czyli nadzorczynię SS Annelise Franz, autorka *Pasażerki*? W odczuciu Zofii Posmysz: *Wykonywała swoją pracę i jeśli więzień wykonywał swoją pracę i przestrzegał regulaminu, to było – jeśli to można tak ująć – wszystko porządku*⁴⁹. O tym, że ona po prostu po ludzku ją lubiła, zdecydował Munk, poszukując odpowiedzi na pytanie, dlaczego esesmanka wyróżniła jedną z ofiar⁵⁰.

Powiedzieć, że perspektywa pracy, przez którą proponuję spojrzeć na bohaterki (jak sądzę, bliska też obu reżyserom) wyjaśnia tajemnicę relacji między bohaterkami, to powiedzieć za dużo. Z pewnością można jednak stwierdzić, że właśnie ta perspektywa czyni tę relację niemożliwą. Można, co prawda, odwołać się do rozważanego po stokroć argumentu, że Liza była przykładną pracownicą SS, wykonywała sumiennie obowiązki zlecone przez innych i właśnie przez swój stosunek do pracy sama z pewnością poddawała się ocenie. Różnica była jednak taka, że motywacja stojąca za pracą Lizy jest rasistowska, właśnie nieludzka, nawet jeśli ona sama „po ludzku” lubiła swoją ofiarę. Tymczasem motywacja Marty, choć skryta przed widzami, pozostaje czytelna. Nie mamy co prawda dostępu do jej monologu wewnętrznego, ale odczytujemy powściągliwe sygnały z mimiki i obserwujemy działania. Znajdujemy w nich przejawy solidarności z innymi więźniarkami, próby walki o życie dziecka, siłę psychiczną, by gryps odczytać jako wyznanie miłosne, oraz trzeźwość, która podpowiedziała jej, że bunt w obliczu międzynarodowej komisji ostatecznie przypłaciłaby życiem (jak lekarka z *Ostatniego etapu*). To ocalone człowieczeństwo sprawiło, że Marta po latach, na statku, po chwili wahania, minąwszy roztrzęsioną Lizę, spokojnie zeszła na ląd.

Jak widzimy, w polskim kinie filmy o tematyce obozowej wchodziły z filmem Jakubowskiej w relację dyskursywną, były rozważane jako polemiki światopoglądowe i estetyczne lub kontynuacje wątków *Ostatniego etapu*. Kobięca bohaterka zbiorowa, problematyka pracy kobiet i strategia przetrwania w obozie budowana na relacji łączącej przekonania polityczne z macierzyńską i siostrzaną etyką troski sprawiły, że film Jakubowskiej jawi się jako bardzo cenna filmowa reprezentacja, która w studiach kobiecych w badaniach Holokaustu pozwala na reinterpretację kolejnych filmów obozowych z kobietami w rolach głównych. W *Trzech kobietach* Stanisława Różewicza neomatriarchalna wspólnota byłych więźniarek, rodem z *Ostatniego etapu*, uległa rozproszeniu, a autorytet moralny pomysłodawczyni tej wspólnoty został podany w wątpliwość. Z kolei w *Pasażerce* rekonstrukcja zaangażowania emocjonalnego nadzorczyni w relację z więźniarką z jednej strony zde-maskowała bohaterkę jako perwersyjny podmiot polityki nazistowskiej i jej quasi-humanitarną linię obrony, z drugiej pozwala przypuszczać, że postrzegani antagonistycznie autorzy filmów obozowych dzielili przekonania o fundamentalnym dla postawy moralnej bohatera stosunku do pracy ale i do współpracownika. Oddając Jakubowskiej należne jej miejsce w historii polskiego kina, trzeba przyznać, że jej dzieło należy do nielicznych polskich filmów, które zyskały status ikoniczny i więźniarki pojawiające się na ekranach w kolejnych latach, czy tego chcemy, czy nie, przychodziły niejako wprost z planu *Ostatniego etapu*.

- ¹ *Zaraz po wojnie*, wystawa w Zachęcie-Narodowej Galerii Sztuki, kuratorki Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk, Warszawa 3 października 2015 r. – 10 stycznia 2016 r.
- ² E. Mazierska, E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, London-NY 2006. M. Talarczyk-Gubała, *Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013. Tejże, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2013.
- ³ E. Mazierska, E. Ostrowska, dz. cyt., s. 13. Według Joanny Stöckhausen-Sobelman periodyzacja studiów kobiecych w badaniach Holokaustu obejmuje retrospektywne większy odcinek czasu: pierwszy etap przypadał na okres bezpośrednio powojenny, który cechowały pierwszoosobowe relacje z życia w getcie i obozie koncentracyjnym; drugi etap w latach 50. i 60. cechowało milczenie kobiet i dominacja męskich narracji; lata 70. zapisały się powstaniem centrów badawczych poświęconych tematyce Holokaustu, ale powściągliwością w wyrażaniu problematyki płciowej, która pojawiła się dopiero w latach 80. Lata 90. zaowocowały dojrzałymi publikacjami z dziedziny gender studies w badaniach Holokaustu. Joanna Stöckhausen-Sobelman, *Kobiety Holokaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012, s. 9-13.
- ⁴ E. Mazierska, E. Ostrowska, dz. cyt., s. 12.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ Tamże, s. 15.
- ⁷ J. Stöckhausen-Sobelman, dz. cyt., s. 15.
- ⁸ Tamże, s. 48.
- ⁹ Zob. *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, wyd. A. Petó, L. Hecht, K. Krasuska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015. J. Stöckhausen-Sobelman, dz. cyt.
- ¹⁰ A. Insdorf, *Undelible shadows. Film and the Holocaust*, (I wyd. 1983) Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 144-146.
- ¹¹ B. Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Universitas, Kraków 2009.
- ¹² Tamże, s. 61.
- ¹³ Z. Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 258.
- ¹⁴ *Pamięć o Szoa. Chronologia, media i narracje w Polsce i we Francji*, konferencja międzynarodowa, Uniwersytet Warszawski i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2-3 października 2015 r.
- ¹⁵ *Powojnie. Interdyscyplinarne spojrzenie na dawne i nowe terytoria Polski po 1944 roku*, konferencja międzynarodowa, Centrum Studiów Polonoznawczych im. Aleksandra Brücknera Jena/Halle, Niemiecki Instytut Historyczny, Warszawa 18-20 listopada 2015 r.
- ¹⁶ Zob. M. Wróbel, „Ostatni etap” *Wandy Jakubowskiej jako pierwszy etap polskiego kina ideologicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43; A. Madej, *Proszę państwa do kina*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, PTPN, Poznań 2000.
- ¹⁷ Podana liczba ofiar pokrywała się wówczas z wynikiem prac komisji radzieckiej (dziś przyjmuje się, że było to 1 mln 100 tys.).
- ¹⁸ M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- ¹⁹ A. Jackiewicz, „Ostatniego etapu” *ciąg dalszy*, w: tegoż, *Moja filmoteka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 197.
- ²⁰ Wanda Jakubowska pojawia się na kartach wspomnień Stanisława Różewicza *Było, minęło... w kuchni i na salonach X muzy* (Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2012) jako kierowniczką Zespołu Autorów Filmowych, w którym Stanisław Różewicz pełnił rolę asystenta reżysera, Jerzego Zarzyckiego, w realizacji *Robinsona warszawskiego/Miasta nieujarzmionego*; potem jako dobra znajoma, którą odwiedzał przy ul. Brackiej. Niestety, nie udało mi się odnaleźć żadnej wzmianki, z której można było wnioskować, że film Jakubowskiej stanowił jakikolwiek punkt wyjścia *Trzech kobiet*, do których scenariusz napisali Kornel Filipowicz i Tadeusz Różewicz.
- ²¹ Zob. M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999. M. Maszewska-Lupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- ²² M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 24.
- ²³ E. Mazierska, E. Ostrowska, dz. cyt., s. 85.
- ²⁴ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 196.
- ²⁵ J. Stöckhausen-Sobelman, dz. cyt., s. 114.
- ²⁶ B. Karwowska, dz. cyt., s. 78.
- ²⁷ J. Stöckhausen-Sobelman, dz. cyt., s. 102-103.
- ²⁸ M. Maszewska-Lupiniak, dz. cyt., s. 67.
- ²⁹ Cyt, za: M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurkowska, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2015, s. 37.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ B. Lewicki, *Oświęcim*, „Kino” 1968, nr 6, s. 12.
- ³² Tamże, s. 17.

- ³³ Tamże, s. 18.
- ³⁴ M. Haltof, *Obrazu Holokaustu w filmach z okresu polskiej szkoły filmowej (1955-1965)*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77-78, s. 138-140.
- ³⁵ B. Lewicki, dz. cyt., s. 18.
- ³⁶ A. Wiewiorka, *Déportation et génocide. Entre la memoire et l'oubli, Pluriel*, Paris 2013, s. 296.
- ³⁷ A. Madej, *Jak powstawał „Ostatni etap”*, „Kino” 1998, nr 5, s. 15.
- ³⁸ B. Karwowska, dz. cyt., s. 134.
- ³⁹ Tamże, s. 135.
- ⁴⁰ K. Surmiak-Domańska, *Byłam dla niej dobra*. Rozmowa z Zofią Posmysz, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 19.10.2010, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,8373617,Bylam_dla_niej_dobra.html (dostęp: 29.12.2015).
- ⁴¹ O homoerotycznym pożądaniu w *Pasażerze* zob. K. Eberhardt, *Film jest snem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 149-164. E. Nazarian, *The Double Life of Meaning: Ideology and Subversion in Andrzej Munk's „The Passenger” (1963)*, niepublikowane, za: E. Mazierska, E. Ostrowska, dz. cyt., s. 83-84.
- ⁴² S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 126.
- ⁴³ B. Janicka, *Między prawdą a kłamstwem*, w: *Chelmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Wydawnictwo WFDiF, Warszawa 2000, s. 49.
- ⁴⁴ E. Mazierska, *Od walki klas do „schindleryzmu”*, tłum. J. Majmurek, „Krytyka Polityczna. Kino-Fabryka” 2013, nr 35-36.
- ⁴⁵ Tamże, s. 89.
- ⁴⁶ J. Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma and Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2004, s. 114.
- ⁴⁷ *Work in Cinema. Labour and the human condition*, wyd. E. Mazierska, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 2.
- ⁴⁸ O czym szerzej zob. M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska...* dz. cyt., s. 174-194.
- ⁴⁹ K. Lubczyński, „*Pasażerka*” po czasach zagłady. Rozmowa z Zofią Posmysz [online] 23.05.2011 <http://pisarze.pl/publicystyka/839-z-zofi-posmysz-pisark-autork-pasaerki-rozmawia-krzysztof-lubczyński.html> (dostęp: 29.12.2015).
- ⁵⁰ *Munk zadawał mi ciągle to samo pytanie co pani: „Dlaczego ona panią tak wyróżniała?”*. „Nie wiem – odpowiadałam. – Może dlatego, że byłam zdyscyplinowana”. „Nie, nie, to nie to” – kręcił głową. Chodził nerwowo po pokoju, miał taki mały sztylecik, którym sobie cały czas dłubał w paznokciach. „Może dlatego, że miałam ładne pismo? Chwalila moją kaligrafię”. Pomyślał, pomyślał, ale nie. Nie przekonało go to. W końcu nie mogłam już znieść tego jego „dlaczego i dlaczego”, pytał jak dziecko. Więc wypaliłam: „No może po prostu po ludzku mnie lubiła!”. I on to podchwycił: „Właśnie. To mogło tak być”. Katarzyna Surmiak-Domańska, dz. cyt.



Trzy kobiety, reż. Stanisław Różewicz (1956)