

Ostatni etap Wandy Jakubowskiej, jako pierwszy etap polskiego kina ideologicznego

MARTA WRÓBEL

*...i oto, chwalcą człowieka, leżę na pryczy baraku
i chwytam, jak ptaka lot, w palce legendę i mit...¹*

Wszelkie wielkie początki bywają problematyczne. Przedwojenny polski film fabularny nie należał do wybitnych osiągnięć X muzy. Ogólnie można go zaklasyfikować jako kino sentymentalne, kino melodramatycznych wzruszeń i narodowych uniesień. Wyjątki, jak to przy każdym uogólnieniu bywa, istnieją, ale to nie one określają większość i nie one wpłynęły na kształt mającej nadejść wraz z PKWN-em rewolucji kulturowej. Taniej rozrywce postanowiono przeciwstawić sztukę społecznie zaangażowaną w przemianę imperialistycznych dusz. Programowe podporządkowanie nowej sztuki nowemu ładowi trwale odzwierciedliło pierwsze dziesięciolecie socjalistycznego realizmu w każdej dziedzinie artystycznej. Nie uniknęła tego także kinematografia – scentralizowana i unarodowiona starała się sprostać współczesnym wymaganiom, odpowiedni dać ideologii obraz...

Uczucie dziwności, jeżeli nie dziwaczności wywołuje ten przydługi, czarno-biały film powojenny. Razi prymitywizm techniki filmowej, dosadność stosowanych względem widza środków perswazji, niedociągnięcia montażu i dźwięku. Nasuwa się pytanie, czy aż tak dalece odsunęliśmy się w estetycznej wrażliwości od końca lat czterdziestych? Nieodwracalne zmiany audiowizualnej wyobraźni uniemożliwiają spontaniczne współprzeżycie kina przeszłości. Jak niepodobna dwa razy wejść do tej samej rzeki, tak niepodobna uciec z sali kinowej przed nadjeżdżającą na ekranie lokomotywą. Przynajmniej w naszej szerokości geograficznej. Czas nieuchronnie narzuca autotematyczność twórcy filmowemu, a odbiorcy postawę widza świadomie dekodującego przekaz. Chciałabym potraktować te rozważania jako dialog, dialog widza roku '48 z widzem lat '90. Tego pierwszego reprezentować będą liczne recenzje czytelników i dziennikarzy prasowych, drugiego zastąpi mój komentarz.

Pasiak, szminka i towarzysz Stalin... – problemy z odbiorem

Kluczowym pojęciem niniejszej pracy jest czas, i to zarówno w znaczeniu dystansu (upływu), jak i pewnych ściśle określonych współrzędnych (data). To

właśnie czas warunkuje interpretację faktu historycznego, a także zrozumienie i odbiór jego zapisu. Aby zrozumieć reżyserkę *Ostatniego etapu* i widza '48, należy uwzględnić szerszy kontekst dzieła, twórcy i odbiorcy.

Druga wojna światowa okazała się nie tylko tragicznym sprawdzianem i zaprzeczeniem wielowiekowej tradycji humanizmu, ale także – w świetle postaw przedwojennych katastrofistów – spełnieniem apokalipsy, ostatecznym upadkiem cywilizacji europejskiej. Świadomość zbrodni hitlerowskich była bardzo wysoka, szczególnie w Europie środkowej. Wyzwolilo to zbiorowy, naturalny odruch walki z zagrażającym nihilizmem.

Wszyscy znali prawdę historii, mówiono więc o jej nauczках, solidarności, zwycięstwie prawdy i dobra. Szukano dowodów na szlachetność, godność człowieka, oczyszczając jednocześnie sumienie narodów powierzchownym procesem norymberskim. Na wschód od Berlina zaangażowano masy ludzkie do pracy nad nową cywilizacją. Traumatyzm doświadczenia wojennego ułatwiał podporządkowanie historii celom nadrzędnym. Szukano potencjalnego antidotum na pamięć. Była nim, podkreślam, powszechna zgoda na fragmentaryzację i mitologizację tak przecież niedawnej przeszłości.

Normalność życia w roku 1945 jako pierwsze obwieszczały teatry i kina. Jednakże polski przemysł kinematograficzny był dopiero w powijakach. *Zakazane piosenki* (pierwszy po wojnie pełnometrażowy polski film fabularny, premiera w 1947) rozczerwały tak publiczność, jak i krytyków (natomiast przeceniano ten film później – od jakichś kilkunastu lat TVP S.A. niemal co roku nęka swych rodaków jego emisją). Oczekiwano i potrzebowano wielkiego dzieła filmowego, tryumfu na skalę międzynarodową. Nadzieje te spełnił *Ostatni etap*, film uznany niemalże za relikwię narodową, celuloidowe requiem ku pamięci pomordowanych.

Euforyczną atmosferę po prapremierze filmu (ok. 20 000 widzów na jednym seansie festiwalu filmowego w Zlinie) i uzyskaniu pierwszej nagrody na Festiwalu Filmowym w Pradze odtwarzają wycinki prasowe, skrupulatnie kolekcjonowane przez Filmołkę Narodową. Ich lektura jest arcyciekawym świadectwem minionych emocji. Z ogromnych tek prasowych wybrałam około 60 przykładowych zapisów prasy głównie codziennej, ale także tygodników i miesięczników.

Zgromadzony przeze mnie materiał obejmuje zwykłe notki informacyjne, donoszące w skrótovej formie o sukcesach i popularności filmu, solidne recenzje dziennikarskie (najczęściej o dużym zabarwieniu emocjonalnym oraz ideologicznym), pogłębione intelektualnie artykuły pisarzy, krytyków literackich i filmowych, wspomnienia byłych więźniów KL, a także pokaźną liczbę listów od czytelników-kinomanów. Seweryna Szmaglewska w artykule *Dzieło czy arcydzieło*² wyróżniła trzy „punkty widzenia” *Ostatniego etapu*: a) laika, b) wiedzy o obozach koncentracyjnych, c) emocjonalny (np. byli więźniowie).

Krótkie notki informacyjne ze swej istoty pozbawione są zazwyczaj komentarza i sygnowane jedynie symbolem literowym. Chociaż i w tej grupie zdarzają się niewybredne aluzje, jak chociażby następująca: *Przydałoby się, aby najmiłościwiej panujący polskim katolikom, a tak bardzo kochający Niemców, Pius XII zobaczył kiedyś ten film*³.

Ciekawym dowodem na to, że agresywna promocja filmu nie jest wynalazkiem ostatnich lat, jest zapisek zamieszczony w jednej ze szczecińskich gazet.

Donosi ona o niezwyklej kampanii reklamowej kina „Bałtyk” przed premierą *Ostatniego etapu*. Po mieście krąży tramwaj przybrany flagami i plakatami filmu... *na przednim pomoście zaś stoi uśmiechnięty młody człowiek w oświęcimskim pasiaku z czerwonym trójkątem więźnia politycznego na piersi i, wychylając się od czasu do czasu, prezentuje się przechodniom*⁴.

Dziennikarskie recenzje albo opiewają film jako dokument artystyczny epoki, albo też podkreślają jego wymowę ideologiczną: potępienie zbrodni faszyzmu, apoteozę ludzkiej godności i solidarności, przestrożę dla potomnych i tych z obozu imperialistycznego.

Artykuły krytyczne (uwzględnij je także w kolejnych podrozdziałach) znawców tematu są nieco bardziej złożone. Dotyczą zagadnień z zakresu estetyki filmu, granic prawdy artystycznej, analizy poszczególnych elementów filmowych. Najwięcej uwag krytycznych dotyczyło nieudolnego montażu i dźwięku.

Często powtarzającym się zarzutem była wadliwa konstrukcja ostatniej sceny filmu – egzekucji Marty Weiss. Egzekucję poprzedza oficjalne przemówienie komendanta, przerwane przez bohaterkę wzywającą swe współwięźniarki do nieugiętości i odwagi: *Armia Czerwona jest już blisko* – to jej ostatnie słowa. Po czym nadlatuje eskadra sowieckich samolotów, a w obozie wśród SS-manów wybucha panika. Jest to puenta daleka od prawdy historycznej. Symboliczny charakter tego ujęcia – zdaniem Jana Nepomucena Millera⁵ – nie pasuje do *faktologicznego montażu całości*.

Duże urozmaicenie do podniosłych w nastroju i języku artykułów profesjonalistów wnoszą spontaniczne opinie czytelników.

Wspomniani wyżej błąd w zakończeniu filmu komentuje tym razem Hanna Bardelska: *...zakończenie wydaje się dziwnym (...) zaś Niemcy oniemiały stoją jak barany i ratują się ucieczką*⁶. Studentka z Krakowa⁷ zwraca natomiast uwagę na zbyt ładny wygląd aktorek. Niby detal, a podważa wiarygodność i zaprzecza jednocześnie upodlającym warunkom żeńskiego KL. Zadbane fryzury, delikatny, lecz widoczny makijaż, wcale nie zabiedzone sylwetki: *Wszystkie więźniarki wyglądają znacznie za dobrze* – przyznaje również krytyk filmowy Leon Bukowiecki⁸.

Część widzów miała za złe twórcom, że film o makabrze oświęcimskiej nie wzrusza wystarczająco tych, którzy nie znają obozów koncentracyjnych z autopsji – *dlaczego nie pokazano walki o chleb? Walki o ciężką strawę? Dlaczego nie pokazano masowych przywozów tego „materiału ludzkiego”*⁹.

Polityczne ukierunkowanie *Ostatniego etapu* było na tyle wyraźne, by Ryszard Bibr – statystyczny obywatel PRLu – mógł zwierzyć się w liście do redakcji, iż *dominującym wrażeniem po obejrzeniu filmu była wdzięczność dla Armii Czerwonej*¹⁰. Przynajmniej w wymiarze propagandowym dzieło Jakubowskiej odniosło autentyczny sukces. To był dług, który należało spłacić panującej ideologii. Dokładniejszym omówieniem tego aspektu filmowej deformacji przeszłości zajmę się w kolejnym podrozdziale.

Najczęściej powtarzający się zarzut dotyczy negatywnych postaci polskich więźniarek funkcyjnych... *Będąc sama Polką* – protestuje Anna Pawińska¹¹ – *czuję się w obowiązku wystąpić w obronie kobiet-Polek, których charakter nawet w chwilach największego nieszczęścia nie ulega zmianie na gorsze, wprost przeciwnie... W związku z faktem, że producentem filmu jest Polska, mamy prawo –*

twierdzi inna czytelniczka ¹² – wymagać położenia głównego nacisku na cierpienia i bohaterstwo polskie.

Osobną grupę stanowią refleksje byłych więźniów KL Auschwitz-Birkenau. Jednych nie zadowala zbytne złagodzenie obozowej rzeczywistości, inni są wdzięczni reżyserce za uniknięcie brutalizmu. Często pojawia się element strachu przed obejrzeniem filmu i ulgi związanej z wypowiedzeniem przeszłości. *Do dnia wczorajszego męczył mnie nieustannie koszmar obozu. Nie wypowiadając swoich przeżyć, dławiałam je w sobie. Na pokazie filmu płakałam... Wracam do radosnej rzeczywistości. Zostało pokazane to wszystko, co kłębiło się we mnie* ¹³. Artystyczny dokument zbrodni stał się także swoistym środkiem masowej psychoterapii.

Podsumowując tę wędrówkę po faktach, obrazach, opiniach i refleksjach, przychodzi mi stwierdzić, że zarówno w filmie, jak i w zapisanej atmosferze po premierze dużo jest realizmu, ale także spontanicznego i nastawionego na potrzeby chwili podejścia do prawdy o życiu, historii i człowieku. Z dystansu lat 90. nie sposób nie dostrzec owej „szminki” zafałszowań, upiększeń, pustej mowy i prawomyślności względem ideologii. Retusz nie razi jednak, a bardziej intryguje, jeśli tylko zapomnieć o powadze tematu i konsekwencjach takiej historiozofii.

Sursum corda – problemy z ideologią

Helena zaczyna czytać. Wszystkie dziewczęta zwracają się w jej stronę. Helena czyta z początku niepewnie. W miarę czytania głos jej nabiera spokoju i pewności.

– Hitlerowcy szubrawcy pokryli Europę szubienicami i obozami koncentracyjnymi. Uczyniono z Europy więzienie narodów...

– Styszytacie. Wsio pro nas znajut...

Helena czyta dalej:

– I to nazywają oni nowym łaodem w Europie.

Jedna z więźniarek wtrąca:

– Znamy ten łaod, wystarczy wyjrzeć przez okno...

Nadia, która uplasowała się na drugim piętrze koi, zeskakuje teraz i szepce niecierpliwie:

– Nie mieszaj, nie mieszaj... Czytaj dalsze...

– Znamy sprawców tych bezczeństw, nazwiska ich znane są dziesiątkom tysięcy torturowanych ludzi. Niechaj wiedzą ci oprawcy, że nie uda się im ujsć odpowiedzialności za swoje zbrodnie i uniknąć karzącej ręki udręczonych narodów.

Wszystkie zebrane słuchają z zapartym tchem. Helena czyta i mimo woli podnosi głos:

– Niech żyje wyzwolenie Europy od tyranii hitlerowskiej! Przyjdzie chwila, gdy i dla nas nadejdzie dzień radosny. Stalin.

Nadia szepce jak echo:

– Stalin ¹⁴.

Zacytowany powyżej fragment pochodzi z przedrukowanego w 1955 roku scenariusza filmowego *Ostatniego etapu*. Same dzieje scenariusza są nader ciekawe. 113-stronicowy tekst o pierwotnym tytule *Oświećcie* został złożony w Filmie Polskim w sylwestra 1945 roku. Tekst przyjęto, lecz nie oznaczało to jeszcze podjęcia realizacji.





Komisja Artystyczna wielokrotnie odrzucała scenariusz do poprawek, co mobilizowało autorkę do nieustannej pracy nad materiałem. Taka jest oficjalna wersja wspomnień reżyserki z 1955 roku¹⁵. Ciekawiej swe zmagania przedstawiła Jakubowska wiele lat później w rozmowie z Tadeuszem Lubelskim¹⁶. Chodziło głównie o utarczki personalne z Aleksandrem Fordem. Zdaniem Jakubowskiej to tytuł pułkownika oraz kierownicze stanowisko w Filmie Polskim zamieniły przedwojennego kolegę i znakomitego fachowca w klasycznego *tematefressera*, łowcę cudzych pomysłów¹⁷.

Gdy nic nie pomagało, reżyserka udała się do Związku Radzieckiego. Droga najrozmaitszych losowych przychylności scenariusz zatwierdził sam Stalin: *...też się podobno popłakał. W moim scenariuszu były sceny, z których wynikało, że radzieckie więźniarki nieomal modliły się w obozie do Stalina. Nie było w tym żadnej mojej winy, bo one naprawdę miały do niego całkowicie nabożny stosunek, niczego nie musiałam wymyślać. Widocznie to go musiało tak wzruszyć i w efekcie sam uznał, że temat jest na czasie*¹⁸.

Nie trzeba dodawać, że taka aproba była w stanie otworzyć każde drzwi. Mimo to kształt scenariusza i filmu wielokrotnie się zmieniał. Co ciekawe, w wydanym siedem lat po premierze filmu tekście są sceny, których nie ma w samym dziele. Ale to dzięki tym wytrwałym ingerencjom *Ostatni etap* otrzymał nobilitację z rąk Toeplitza jako *jedno z pierwszych w polskiej twórczości artystycznej dzieł realizmu socjalistycznego*¹⁹. Główną zasługą reżyserki była bowiem umiejętność dialektycznego spojrzenia na obóz jako na miejsce konfliktu faszyzmu *z ideą, która ożywiła oświeceniową grupę oporu, pokonała hitleryzm na polach bitew od Stalingradu do Berlina, i ta sama idea jednoczy dziś setki milionów ludzi w potężnym froncie pokoju*²⁰. Historia naszej kultury pełna jest paradoksów. W rok po premierze filmu na zjeździe artystów w Wiśle (1949) dzieło Jakubowskiej zarzucono ni mniej, ni więcej tylko *wadliwą kompozycję wynikającą z nieznanomości metody realizmu socjalistycznego*²¹.

Podobne polityczne slogany bardzo często pojawiały się w omówieniach prasowych *Ostatniego etapu*. Wiązało się to ze specyficznym pojmowaniem rzeczywistości jako walki sił imperializmu z nową władzą ludową. Taki dualizm sprzyjał schematyzmowi czarno-białego postrzegania historii i teraźniejszości. Obozy zagłady uznawano za najdalej posuniętą konsekwencję faszyzmu, świadectwo zwyrodnienia narodu niemieckiego. Demonizacja oprawców i prosty podział na kata i ofiarę porządkował niezrozumiałe i przerażające, bo zaraźliwe, okrucieństwo. Oto parę przykładów: *...to dobry film, bardzo dobry – ludzki, robotniczy, ludowy. Film o międzynarodowej walce twardych, pięknych ludzi z podłością, z nieludzką, potworną maszyną faszyzmu*²².

*„Ostatni etap” to akt polityczny w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Nie wyraża nienawiści do Niemców (...) ukazuje straszliwy mechanizm, który Niemców odczłowieczył. Ukazuje faszyzm. Faszyzm, Oświęcim, fabryki śmierci – wszystko to jest ostatnią rezerwą, którą ustrój kapitalistyczny mobilizuje w chwili największego zagrożenia. (...) imperializm amerykański chroni rezerwaty faszyzmu*²³.

...kłamcy i oszczercy wykorzystują fakt, że w żadnym obozie niemieckim ani „koncentraku” nie było ani Anglików, ani Amerykanów, ażeby dla swoich imperialistycznych celów uspić uwagę swoich społeczeństw, nie wyznaczyć im całej

*prawdy i przewekslować ją na wygodne dla siebie tory nienawiści do lewicy społecznej*²⁴.

Rzeczywiście dezinformacja mocarstw zachodnich na temat zbrodni hitlerowskich była znaczna. To dla nich film Jakubowskiej miał być swoistym materiałem dowodowym. Wspaniali, piękni ludzie walczący o godność – mit i ideologiczna deformacja przeszłości w roli dokumentu, świadectwa zbrodni.

Maryla Hopfinger wyszczególnia następujące cechy kodu pragmatyki politycznej filmu polskiego wczesnych lat pięćdziesiątych: wykorzystywanie kategorii i kryteriów politycznych, skala makrospołeczna, strategiczny i instrumentalny punkt widzenia, perspektywa zbiorowych działań i zwycięstw²⁵. Wszystko to w roli aksjomatu porządkującego przedstawianą rzeczywistość. Myślę, że wyróżniki te – w nieco bardziej zawoalowanej, a z drugiej strony spontanicznej formie – odnajdziemy już w *Ostatnim etapie*.

Wróćmy jednak do samego materiału filmowego. Kamuflaż ideologiczny tkwi nie tylko w przemyślanej selekcji faktów, postaci i wątków, ale także w atmosferze całości i wymowie dzieła. Oto w warunkach bezwzględnego upodlenia i zniewolenia człowieka zostaje podjęta walka – walka z faszyzmem. Bierności milionowej rzeszy więźniów przeciwstawiono grupkę komunistycznej konspiracji. Jednoznacznie pozytywni bohaterowie w walce z oprawcami. Wyraźny schemat odwiecznej konfrontacji dobra ze złem. Tyle że w realnym czasie i przestrzeni, mundurach i pasiakach. Trudny to temat rozważań teoretycznych, a zarazem podatny grunt dla mitologizacji oraz stereotypowych uproszczeń. Przetargi o prawa do oświęcimskiej martyrologii trwają do dzisiaj, jeżeli wspomnieć chociażby sprawę krzyży na żwirowisku w Oświęcimiu.

*Wybór matego środowiska – i to raczej walczącego niż cierpiącego – okazał się trafny, mimo iż nie było ono typowe dla całego obozu*²⁶. Po kilkunastu minutach dokumentarnego w formie wprowadzenia w ogólną atmosferę obozu, ukazania wielotysięcznej i wielonarodowościowej „masy obozowej” – w tym doskonałej sceny wstępnej apelu kobiet – następuje zwrot w konstrukcji całego filmu: zawiązanie akcji fabularnej, jej skupienie na wybranych bohaterkach i co za tym idzie odejście od surowej konwencji paradokumentalizmu. Nie to było zamiarem artystycznym reżyserki, ale taki jest efekt końcowy: narastający patos i psychologiczna nieprawdziwość postaci – tym jednak zajmę się oddzielnie.

Główne bohaterki to lagrowa lekarka – radziecka komunistka Eugenia, jej pomocnica Nadia, druga lekarka – niemiecka komunistka Anna, tłumaczka żydowskiego pochodzenia – Marta, Polka – Helena. Pominę liczne postacie drugoplanowe.

Postawa ideowa Eugenii, Nadii oraz Anny jest jednoznacznie określona od samego początku filmu. Są pełnymi poświęcenia i wytrwałości działaczkami komunistycznego ruchu oporu. W obozie pełnią ważne funkcje, opiekują się obozowym szpitalem-rewirem. Ich pozycja w porównaniu ze statusem przeciętnej więźniarki jest więc wysoce uprzywilejowana: osobny barak mieszkalny, większe racje żywnościowe, swoboda poruszania się po terenie obozu, możliwość zachowania ubrania cywilnego oraz – co w psychologicznym wymiarze miało duże znaczenie – włosów.

Jak wspomina reżyserka, z wyjątkiem pseudolekarki Laluni wszystkie postaci są zmyślane, tzn. stanowią zlepek cech i losów kilkudziesięciu autentycznych

osób²⁷. Przykładowo postać Heleny ma pierwowzór w dwóch więźniarkach: *nawróconej na konspirację robotnicy i ciężarnej, ideologicznie niezorientowanej mieszcance*. Po ukończeniu scenariusza Jakubowska sporządziła dokładne życiorysy (od urodzenia do końca) około pięćdziesięciu bohaterów filmu. Z całą pewnością można stwierdzić, że każdy, kto pojawia się w drugiej części filmu na pierwszym planie, ewokuje wyraźną ocenę moralno-ideologiczną. Jest jej żywym, antropomorficznym modelem. Brak tutaj ludzkiej „przeciętności”, którą tak dobitnie wyraził w swej prozie Tadeusz Borowski.

Dwie pozostałe ważne dla akcji bohaterki, Marta i Helena, przechodzą przemianę światopoglądową. Helena, której nowo narodzone dziecko zostaje zamordowane przez lekarza SS, traci motywację przeżycia obozowego koszmaru – to pierwszy krok do zmużłamanienia, powolnej śmierci. Dokonuje jednak wyboru i to jest nader ciekawy punkt w filmie. Następna po uśmierceniu noworodka scena ukazuje Helenę spacerującą wzdłuż drutów wysokiego napięcia... to właśnie tutaj kończyło życie setki samobójców i ten odruch był ostatnim i jedynym gestem wolnej woli, na jaki mogli sobie pozwolić. Zmierzch, pustka apelowego placu, charakterystyczne oświęcimskie błoto, błyszczące nad drutami reflektory – Helena zatrzymuje się i patrzy. W jej spojrzeniu jest i tęsknota, i ból, i jakaś niezwykła determinacja. Zawraca w stronę rewirowego baraku.

To bardzo dobra scena o silnym ładunku emocjonalnym, niepotrzebnie tylko zilustrowana nadmiernie patetyczną oprawą muzyczną Romana Palestra. Co dało bohaterce tę siłę do podjęcia decyzji o życiu, co okazało się silniejsze niż rozpacz matki i okropieństwo łagrowej rzeczywistości, wyjaśniają kolejne ujęcia:

W tej chwili ktoś puka do drzwi. Jedna z kobiet szybko idzie i otwiera. W drzwiach stoi Helena.

– Co się znowu stało?

Helena nie odpowiada jej, idzie ku Eugenii.

– Eugenio, przyszedł do ciebie. Eugenia obejmuje ją opiekuńczo ramieniem i mówi serdecznie:

– Nu i chorasz... – i widząc, że dziewczęta patrzą z pewnym zaniepokojeniem na przybyłą, dodaje:

– Ona budiet s nami... Idi, sadis...

(...) Anna podaje Helenie zmiętą kartkę papieru, którą przed chwilą dostała od Eugenii. (...) Helena czyta z początku niepewnie. W miarę czytania głos jej nabiera spokoju i pewności.

– Hitlerowsy szubrawcy...²⁸

Dalej następuje tekst, którym rozpoczęłam niniejszy podrozdział, lecz jego ekspresywność i siła propagandowa znacznie wzrosły.

Inaczej rzecz miała się z Martą, warszawską Żydówką. Z opublikowanego scenariusza dowiadujemy się o scenie, której nie ma w filmie, lecz która pomaga zrozumieć jeden z pobocznych wątków *Ostatniego etapu*²⁹. Mam na myśli scenę pierwszego spotkania Marty i Tadka. Krystyna Żywulska twierdzi, że prototypem postaci Tadka był znany przedwojenny działacz oenеровski Jan Masdorf, który podczas pobytu w Oświęcimiu uległ, cytuję, *daleko idącym przeobrażeniom ideowym*³⁰. Filmowi bohaterowie mają swoją przedobozową historię:

– Pani tutaj?

Marta uśmiecha się gorzko.

– Tak, tutaj... Może się pan cieszyć. Wszystko tu jest, tak jakście chcieli w waszych odezwach na uniwersytecie. Precz z Żydami!... Bić Żydów!... i jak tam wszystko było... Tylko jednego pan nie przewidział, że i pan się tutaj znajdzie... Razem ze mną³¹.

Sceny tej bardzo brakuje w filmie. Odwołuje się ona do mało chlubnych lat trzydziestych, kiedy to coraz szerszy oddźwięk zyskiwały w polskim społeczeństwie faszyzujące odłamy radykalnej prawicy. Nacjonalizm i pogłębiający się antysemityzm nie ominął uniwersytetów, nawet tych po wrześniu 1939 – podziemnych (drwił z tego zarówno Kamil Baczyński, jak i Tadeusz Borowski). Zastraszanie i dyskryminacja były więc doświadczeniem już przedwojennym filmowej Marty. Do obozu przyjeżdża ona całkowicie nieświadoma czekającego ją losu. Patrząc na dymiące kominy krematorium, pyta: *co to za fabryka?* Przed strasznym losem jej rodaków ratuje ją biegła znajomość języka niemieckiego – zostaje tłumaczem, co w obozie jest funkcją bardzo uprzywilejowaną. Chroni ją przed bezpośrednimi zagrożeniami życia, chroni także resztki osobistej godności (funkcyjni – a więc także kapo i blokowe tworzą odrębną społeczność), cywilne ubranie, nieobcięte włosy oddzielają w obozie numer od człowieka. Swoboda poruszania się po terenie obozu pozwala Marcie obserwować jakby z zewnątrz sceny selekcji, znęcania się nad więźniami. Towarzyszy temu nieustanna świadomość tego, co tak naprawdę oznaczają kominy krematorium. To nie, jak w przypadku Heleny, osobista tragedia, lecz doświadczenie przeszłości i pogłębiająca się z każdą chwilą świadomość teraźniejszości prowadzą Martę do zaangażowania się w działalność „rewirowej” grupy. Podczas drugiego spotkania z Tadekiem (obydwoje działają już w konspiracji) wyzna, że dopiero w lagrze nauczyła się myśleć i zawdzięcza to kilku współtowarzyszkom. Marta i Tadek uciekną z KL-u, przemycając tajne plany likwidacji obozu. Schwytani zginą. Scena egzekucji Marty jest ostatnią sekwencją filmu – symboliczną i niewiarygodnie wręcz patetyczną. Nalot radzieckich samolotów oznajmia rychłe oswobodzenie więźniów. I jak tu nie czuć wdzięczności do Armii Czerwonej?

Na zakończenie tego podrozdziału chciałabym omówić jeszcze tylko jedną scenę, prawdziwie agitacyjne arcydziełko *Ostatniego etapu*.

Rewirowy blok, smutne skulone lub klęczące postacie odmawiają litanię do Matki Boskiej pod przewodnictwem starszej więźniarki o kamiennym wyrazie twarzy. Żałobny nastrój przerywa nagle poruszenie wśród pozostałych, zdecydowanie młodszych, kobiet. Kamera ukazuje drugi koniec baraku: pełne radości więźniarki, w tym główne bohaterki konspiracji, śpiewają polsko-rosyjskie pieśni rewolucyjne, tańczą, obejmują się. Eugenia dobrodusznie wyjaśnia religijnej i szczerze zgorznej więźniarce: Niemcy rozbici pod Stalingradem. Nieprzystępna twarz starej kobiety rozjaśnia się, ręce nieporadnie próbują klaskać w rytm popularnej radzieckiej przyspiewki.

Analizując przebieg filmu, można zauważyć istotną ewolucję postawy twórczej samej reżyserki. Strategia narracyjna obiektywnego obserwatora lagrowej rzeczywistości ujęcie za ujęciem przekształca się w stronę politycznej agitacji, by w końcu zdemaskować się w scenie finalnej: Marta – stojąc pod szubienicą – podcina sobie żyły, wygłasza odezwę do współwięźniarek, by były dzielne, bo Armia Czerwona jest blisko, policzkuje komendanta, a na niebie – jak za do-

tknięciem czarodziejskiej różdżki – pojawia się eskadra radzieckich samolotów. Umierająca Marta błaga: NIE POZWÓLCIE, BY OŚWIECIMI SIĘ POWTÓRZYŁ. Krytycy uznali tę scenę za błąd kompozycyjny, dla mnie jest ona logiczną konsekwencją t e n d e n c j i narastających w filmie od momentu zawiązania starannie wyczelowanej fabuły. Tendencji socjalistycznego nadrealizmu.

Wiesz, jak jest...³² – problemy z realizmem

Poznajcie Oświęcim! Wiesz jak jest. Ba, żeby to można tak po prostu opowiedzieć i tak po prostu przedstawić. A przecież opowiedzieć i opisać – trzeba, czytamy w refleksyjnym artykule Bolesława Lewickiego³³. Już sam traumatyzm tematu narzuca twórcy ograniczenia artystyczne, mimo to łatwo popaść w megalomanię, zbędny patos, agitkę czy też chaos grozy. *Jakubowska wybrnęła z tematu monumentalnego poprawnie...* – argumentuje tenże sam autor w protokole z kołaudacji filmu³⁴ ocenę bardzo dobrą za realizację artystyczną. Temat monumentalny – pokazać prawdę o Oświęcimiu – oraz ciężąca nad filmem misja rejestracji przeszłości jako dowodu automatycznie zaważyły nad wyborem konwencji paradokumentalnej.

Reżyserka często powtarzała, że to właśnie decyzji nakręcenia filmu o zbrodni oświęcimskiej zawdzięcza życie. Od chwili przekroczenia bramy lagru przyjęła postawę obiektywnego świadka – dokumentarysty. Skryta za swą „wirtualną” kamerą, jakby z dystansu, nie subiektywizując doświadczanego wokół zła, gromadziła sceny i wątki do przyszłego filmu. *Dziś mogę stwierdzić, że trzydniowy pobyt w tamtej rzeczywistości wystarczyłby, żeby zrobić film o Oświęcimiu*³⁵. Autorka spędziła w Birkenau jedynie 6 tygodni. Zgłosiła się jako fotograf i zaraz też przydzielono ją do fotografowania roślin... *robiliśmy piękne zdjęcia takich kwiatków: (...)Większości wydarzeń, jakie umieściłam w ostatecznej wersji scenariusza (...) sama osobiście nie widziałam, znałam je jedynie z opowiadań świadków*³⁶. Obozowi współtowarzysze traktowali przyszły film jako konieczny dokument. Pragnienie udokumentowania gehenny lagrowej jest zresztą wspólne wielu byłym więźniom. Dowodem tego literatura, zamieszczane w prasie wspomnienia, relacje ustne... potrzeba wypowiedzenia jako terapii. *Zrozumiałam – wspomina w liście do redakcji była więźniarka – że nasze przeżycia muszą w nas pozostać, że ludzie nie zechcą nas wysłuchiwać, mając dość grozy okupacji, a oprócz tego – nie uwierzą w nasze opowieści. A przecież język ludzki nie umie nawet dobrać grupy wyrazów, która by istotnie przedstawiła ogrom niemieckiej zbrodni*³⁷. Stąd też tak wielkie poruszenie wśród tych, którzy doświadczyli lagrów, wywołała premiera filmu. Wielu z nich odpowiadało na ankiety zamieszczane w prasie, a najczęściej poruszanym zagadnieniem było pytanie: czy *Ostatni etap* jest prawdziwy? Odpowiedzi oscylowały między niedosytem obozowych realiów a wdzięcznością za oszczędzenie przeciętnemu widzowi nieprzyswajalnej dla niego skali okrucieństwa. Ogólny (co nie oznacza, że jednomyślny) werdykt brzmiał: film jest prawdziwy, bo oddaje prawdziwą a t m o s f e r ę obozu. Tego typu autentyzm, to jednak za mało by uznać dzieło za dokument zbrodni. Tutaj dochodzą do głosu opinie krytyków na temat prawdy artystycznej. Zacznę jednak od deklaracji samej reżyserki, dowodu jej świadomych wyborów estetycznych: *Scenariusz był za długi i zdradzał tendencje, które*

*można by nazwać naturalistycznymi. Rzeczywistość obozowa to były ludzkie szkielety, zwały trupów, wszy, szczury i przeróżne zewnętrznie obrzydliwe choroby. Ta rzeczywistość ukazana na ekranie wzbudziłaby niewątpliwie grozę, ale zarazem odrazę. Należało wyeliminować te elementy, wprowadzić autentyczne i charakterystyczne, ale dla powojennego widza nie do zniesienia. Estetyka stawia ekranowi swe wymagania i one w każdym temacie muszą być wzięte pod uwagę, jeżeli film ma spełnić swoją rolę. Mimo że w pewnym stopniu rzeczywistość lagrowa została przez to wybielona, a więc odrealniona, zdecydowałyśmy się już w scenariuszu nie pokazywać widoków obozowych, wprowadzić typowych, ale zbyt drastycznych*³⁸.

Ostatni etap jako dokument prawdy artystycznej, a nie dokumentarnej (Krystyna Żywulska³⁹) – zagadnienie to rozważano na wiele sposobów z różnych stanowisk. Godne uwagi są i te najbardziej spontaniczne (*oczekiwałem dokumentu popartego autentycznymi zabytkami z Oświęcimia, tymczasem zobaczyłem coś w rodzaju obrazu z życia w domu poprawczym...*⁴⁰) i te teoretyzujące: *Sila rzeczywistości artystycznej, zawartej w tym filmie, sprawia, iż prawda o człowieku, o jego losach staje się nieodparcie wiarygodna. Prawda, jaką daje sztuka, nie zawsze przylega ściśle do prawdy rzeczywistości. Ten najszlachetniejszy rodzaj deformacji musi wypływać z twórczej świadomości artysty o idei, jaką ma wyrazić dzieło, i z jego wzruszenia, bez którego nie ma wielkiej sztuki. Tylko wówczas może powstać owa „wyższa prawda o obozie” – prawda artystyczna* (Kazimierz Brandys⁴¹).

Prawda niższa: walka o łyżkę zupy, odrobinę chleba, przeraźliwe wycie kobiet wywożonych ciężarówkami do krematorium, podczas gdy w filmie śpiewają one Marsylianek (zdarzenie autentyczne, ale wydarzyło się raz w ciągu pięciu lat istnienia obozu), musiała ustąpić miejsca tezie o sile ludzkiej godności... *„Ostatni etap” nie tylko miał pokazać zbrodnię, ale jej na gruncie moralnym zaprzeczyć. Dokumentuje on nie tylko to, co się stało w Oświęcimiu, ale mówi także o stanie świadomości tych, którzy przeżyli. W złagodzeniu obrazu hitlerowskiej zbrodni należy doczytywać się nie tyle omyłki artystycznej, co wiary w humanistyczny porządek świata*⁴² – pisze Wojciech Roszewski.

Jak więc rozumieć tak często przydawane dziełu Jakubowskiej miano filmu dokumentarnego? Jeden z autorów określa nowy typ filmu dokumentarnego jako filmu tym tylko różniącego się od dokumentów, że nie nagrywanego w rzeczywistym czasie rozgrywania się faktów, lecz fakty owe, z jak najściślejszą wiernością później odtwarzającego na podstawie relacji uczestników⁴³. Widać już jasno, że pojęcia prawdy artystycznej, autentyczności i dokumentaryzmu rozumiane są różnorodnie i stosowane bardziej jako wygodny klucz interpretacyjny niż kategoria estetyczna. Nie jest to bynajmniej zjawisko w teorii i krytyce filmu odosobnione. Zarysem problematyki definiowania filmowej autentyczności i prawdziwości zajęła się, prawdopodobnie jako pierwsza, Alicja Helman⁴⁴. Od Bazina po Ingardena pojawia się dwutorowość rozumienia autentyczności bądź jako fonofotograficznej reprodukcji rzeczywistości (kamera jako maszyna dopuszcza tylko minimum deformacji) i w tym przypadku każdy przekaz filmowy jest w pewnym stopniu prawdziwy; bądź też jako efekt ekranowy, czyli – według Siegfrieda Kracauera – elementarna zgodność obrazu filmowego z naszą potoczną wiedzą o rzeczywistości. Tu także istnieje podział na prawdę immanentną

działa i prawdę wynikającą z dosłownego odtworzenia relacji obraz – rzeczywistość. Sytuacja komplikuje się przy uwzględnieniu układu trójęzłonowego: twórca – dzieło – odbiorca. *Intencja artysty, wyrażając się wyborem rodzaju (film fabularny lub dokument) oraz metody twórczej (inscenizacja lub jej brak), znajduje swe odzwierciedlenie w postawie odbiorcy, który bądź nastawia się na „prawdę”, bądź na fikcję o różnych stopniach prawdopodobieństwa. Żaden jednak odbiorca nie zauważy i nie odczuje różnicy, jeśli twórca zechce wykorzystać relację obiektywną o rzeczywistych faktach w służbie fabularnej fikcji*⁴⁵. Myślę, że zająć może proces odwrotny (z tym że łatwiejszy do zauważenia przez widza): fabularna fikcja zastosowana w relacji także fabularnej, ale o znamionach konwencji dokumentalnej.

Zmagania filmu z realizmem to już osobne zagadnienie. Początkowo realizm filmowy wzorowano na literackim naturalizmie, później – jak pisze Alicja Helman⁴⁶ – próbowano podporządkować go kształtującej się w latach 20. stylistyce filmu dokumentalnego. *Starano się (...) przekraczać granicę, jaka dzieli realistyczną konwencję przedstawiania w filmie artystycznej fikcji od niekwestionowanej prawdy dokumentu*⁴⁷. Wiele twórców próbowało osiągnąć ten zamiar na drodze paradokumentalnej realizacji filmu fabularnego (rzeczywiste miejsca, rekwizyty, plenery). Na gruncie teoretycznym zaprzeczył tej manierze Kracauer, stwierdzając, że fotografowanie autentycznych obiektów czy zdarzeń nie przesądza o efekcie autentyczności na ekranie. Stąd nowatorski, jak na tamte czasy, wniosek: dla efektu ostatecznego obojętne jest, czy posłużymy się materiałem autentycznym, czy też w pełni inscenizowanym. Ważne jest to, co udało się osiągnąć, niezależnie od metod realizacji.

Dlaczego o tym wspominam? Debiut Wandy Jakubowskiej jako realizatorki przypada na rok 1930⁴⁸. Wtedy też współzałożyła Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, a w roku 1937 Spółdzielnię Autorów Filmowych, której została prezesem. *Ulica Edisona*, dokumentalna krótkometrażówka z tego samego roku, to jej pierwsza samodzielna realizacja. Nie ulega wątpliwości, że współcześnie obowiązujące tendencje i teorie filmowe nie były Jakubowskiej obce. Dowód w postaci ekranizacji *Nad Niemnem* zaginął podczas wojny. Współreżyserem tej adaptacji filmowej był Karol Szołowski, scenariusz napisał Jarosław Iwaszkiewicz, premierę wyznaczono na 5 września 1939 roku... *Kręciliśmy w autentycznych Bohatyrewiczach; tak naprawdę nazywał się ten zaścianek. (...) Szancer przeorał wszystkie możliwe strychy w tym zaścianku, powyciągał stamtąd stroje i zaprojektował kostiumy... Można więc powiedzieć, że kręciliśmy w prawdziwym miejscu i w prawdziwych strojach*⁴⁹.

Filmowców z grupy „Startu” wyróżniały na tle przedwojennej kinematografii polskiej nie tylko założenia formalne tendencji realistycznych, ale także przeświadczenie, że kino powinno być społecznie użyteczne. *Nie chodziło nam o poprawianie ludzi czy broń Boże o wychowywanie, lecz o ich wzbogacenie*⁵⁰. Czynniki wychowawczy pojawił się dopiero w kinie powojennym. Realizm o podłożu socjalistycznym podawał obraz świata zinterpretowany, dookreślony, o ściśle wytyczonym i niebudzącym wątpliwości wartościowaniu. To wszystko miało też służyć społecznej użyteczności: podawać słuszną, więc prawdziwą wizję świata i następnie ją utwierdzać.

Owocem zarówno przedwojennych, jak i powojennych mutacji konwencji realistycznej w filmie jest *Ostatni etap*. Z jednej strony względna swoboda kreowania prawdy artystycznej, selekcji materiału, eliminacji lub hiperbolizacji wybranych elementów. Z drugiej paradoksalna skrupulatność metody realizacyjnej.

Problem deformacji poruszyłam już w podrozdziale poprzednim. Dotyczył on między innymi strony fabularnej oraz kreacji sylwetek bohaterów. Co do ostatecznej wymowy dzieła, przeważa stanowisko, że filmowy KL jest odrealnioną (termin użyty przez samą reżyserkę), wybieloną wersją prawdziwego ...my, więźniowie, wiemy, że było znacznie gorzej⁵¹. Postacie są psychologicznie nieprawdopodobne i służą jedynie jako zobrazowanie z góry wyznaczonej tezy – walki z faszyzmem w obronie ludzkiej godności.

Dokumentaryzm filmu dotyczy głównie procesu realizacji. Aktorki ubrane były w prawdziwe, zakrwawione pasiaki, spały na obozowych kojach. Jedna z nich wspomina: ...do jakiego stopnia wczuwałyśmy się w swoje role, świadczą liczne sińce i guzy, które przywiozłyśmy z Oświęcimia jako skutek realistycznego traktowania swych zadań przez koleżanki grające role władz obozowych. Nie dało się jednak tego uniknąć, jeżeli film ma dać złudzenie prawdy i autentyczności. Naszym najgorętszym pragnieniem było jak najściślejsze przestrzeganie tej wierności historycznej. Świadomość, że film ma stać się dokumentem niehumanitarnych warunków (...), dodawała nam siły⁵². Myślę, że Wanda Jakubowska starannie przygotowała swoje aktorki do misji, jaką miały spełnić.

Zadziwia, jak na film świadomie kreowany w poetyce realizmu, duża liczba ujęć symbolicznych. Część z nich została podyktowana chęcią złagodzenia zbyt brutalnej prawdy oraz koniecznością skrótu. Widzimy dzieci idące parami i zaraz potem płonące pola. Stosy rzeczy pozostałych po żydowskich transportach, dymiące z dala kominy. Do właściwego zrozumienia warstwy symbolicznej niezbędna jest podstawowa wiedza na temat hitlerowskich łagrów. Wersję zagraniczną *Ostatniego etapu* skrócono i uzupełniano odczytywanym komentarzem. Film zyskał na jednolitości i zwartości akcji, a także na dosadności i ostrości wymowy.

Na osobny komentarz zasługuje strona muzyczna filmu. Wiadomo, że hitlerowcy lubowali się w wielkiej sztuce. Artyści mieli w oświęcimskim łagrze osobny blok. Większość łagrów dysponowała własną orkiestrą wygrywającą utwory klasyków muzyki poważnej czy też popularne melodie niemieckie podczas wyruszania komand do pracy, karnych apeli, selekcji. Muzyczna oprawa obozu śmierci to kolejny, jakże dosadny i niewymagający komentarza obraz degradacji człowieka i to zarówno prześladowanego, jak i prześladowającego. Muzyka w filmie o KL jest sama w sobie bardzo silnym środkiem wyrazu i nie może zostać nadużyta. Cały *Ostatni etap* został „udekorowany” muzyką Romana Palestra w wykonaniu Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia – muzyką piękną, doskonale wykonaną, podniosłą, ale zdecydowanie w nadmiarze. Sceny z orkiestrą obozową (muzyka jest tu pierwszym planem i jednocześnie znakiem) są ilustrowane tak samo jak reszta filmu (muzyka jako tło). Zagłusza to całkowicie przekaz i siłę obrazu. Mogło być jednak jeszcze gorzej: ...wyrzuciłam trzy czwarte muzyki Palestra, która rozmydlała cały ten materiał⁵³. Wspomnienie reżyserki dowodzi, że była ona świadoma niebezpieczeństw łączenia patetycznej muzyki

z monumentalnym tematem. Prawdopodobnie bardzo zła jakość urządzeń, na których rejestrowano dźwięk, skłoniła Jakubowską do „zagłuszenia” przestrzeni nagraniami studyjnymi. Niezestrojenie głośności tła muzycznego z ledwo słyszalną ścieżką dialogową stwarza duże niedogodności przy odbiorze – to już techniczny chochlik, podkreślający jedynie nieprzystawalność muzyki do obrazu i jej nadmiar.

Sceneria filmu, tereny byłego obozu żeńskiego w Brzezince, doskonale sfilmowane przez radzieckiego operatora Borysa Monastyrskiego, bezbłędnie oddają swą surowością lagrowy klimat beznadziejności i osaczenia. Pierwsze sceny filmu to popis fabularnego kina dokumentarnego. Scena apelu, gdzie wycieńczone kobiety stoją w szeregach, falując nieczym łan zboża, podczas gdy kamera przesuwa się w stronę odwrotną, przejmując bardziej niż pełne symboliki i heroizmu sceny tortur czy egzekucji. Dla tej i paru innych scen (jak chociażby narada SS na temat rozbudowy krematorium, scena uśmiercenia noworodka, zastrzelenie jednej z robotnic przez postena) warto nazwać *Ostatni etap* artystycznym świadectwem, ale świadectwem ideologiczno-społeczno-kulturowego rozumienia oświęcimskiej kaźni. Z pewnością jednak nie syntezą obozowej rzeczywistości – jak chciałby to widzieć Jerzy Toeplitz⁵⁴ – i nie jej dokumentem, jak skłonni byli odbierać ten film ówcześni widzowie.

MARTA WRÓBEL

¹ T. Borowski, *Do narzeczonej*, w: tegoż *Utwory zebrane, tom I*, J. Andrzejewski (red.), Warszawa 1953, tom I, s. 143.

² S. Szmaglewska, *Dzieło czy arcydzieło*, „Gazeta Filmowa”, 1.06.1948.

³ *Czy papież zobaczy „Ostatni etap”*, „Głos Wolnych”, 26.05.1948.

⁴ *W Szczecinie „Ostatni etap” po raz pierwszy*, „Dziennik Ludowy”, 17.04.1948.

⁵ J. N. Miller, *Nowy etap polskiego filmu*, „Warszawa”, 1948 nr 4(25).

⁶ *Wyniki ankiety na temat filmu „Ostatni etap”*, „Trybuna Robotnicza”, 11.05.1948.

⁷ *Nasza ankieta filmowa: co sądzą o filmie „Ostatni etap”*, „Echo Dnia”, 07.05.1948.

⁸ L. Bukowiecki, *Ostatni etap*, „Robotnik”, 27/28.03.1948.

⁹ J. Karnaś, *Wyniki ankiety*, „Trybuna Robotnicza”, 11.05.1948.

¹⁰ R. Bibr, *Co sądzą o filmie „Ostatni etap”*, „Echo Dnia”, 25.05.1948.

¹¹ A. Pawińska, *Wynik ankiety na temat „Ostatniego etapu”*, tamże.

¹² K. Strzelecka, *Wyniki ankiety*, „Trybuna Robotnicza”, 5.08.1948.

¹³ *Listy do redakcji*, „Więź”, 6.04.1948.

¹⁴ W. Jakubowska, *Ostatni etap*, Warszawa 1955, s. 46-47.

¹⁵ W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, „Kwartalnik Filmowy”, 1951 nr 1, s. 44.

¹⁶ T. Lubelski, *Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską*, w: M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998.

¹⁷ Tamże, s. 18-19.

¹⁸ Tamże, s. 22.

¹⁹ J. Toeplitz, *Wstęp*, w: W. Jakubowska, *Ostatni etap*, Warszawa 1955, s. 8.

²⁰ Tamże, s. 7.

²¹ J. Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Warszawa 1969, s. 47.

²² H. Bartoszek, *Ostatni etap – dokument historyczny*, „Walka Młodych”, 18.04.1948.

²³ B.W., *Patrząc na ekran*, „Życie Warszawy” 4.04.1948.

²⁴ J. Rawicz, *Prawda o zbrodni*, „Robotnik”, 1.04.1948.

²⁵ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław 1974, s. 129.

²⁶ K. Nowak, *Strategie autorskie Wandy Jakubowskiej. „Ostatni etap”*, „Pro Memoria”, 1998, nr 9, s. 87-92.

²⁷ W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, dz. cyt., s. 42.

²⁸ W. Jakubowska, *Ostatni etap*, dz. cyt., s. 46-47.

- ²⁹ W. Jakubowska nakręciła około 40 godzin materiału. Zmuszona była dostosować film do standardowych 3000 metrów taśmy, czyli dwóch godzin seansu (W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, dz. cyt., s. 42, 44). Liczne skróty, chaotyczny i w pośpiechu dokonany montaż (T. Lubelski, dz. cyt., s. 23) doprowadziły do wielu potęgających się w miarę upływu lat niejasności.
- ³⁰ K. Żywulska, *Nareszcie film*. „Odrodzenie”, 21.03.1948.
- ³¹ W. Jakubowska, *Ostatni etap*, dz. cyt., s. 83.
- ³² *W oświęcimskim obozie zrodziło się powie-dzenie, jakże wnet popularne: wiesz, jak jest. (...) W tym porzekadle jest cały KL Auschwitz. Podejrzewam, że nikt poza oświęcimiakami nie smakuje jego wewnętrznego sensu*. B. W. Lewicki, *Temat: Oświęcim*, „Kino”, 1968 nr 30, s. 12-13.
- ³³ Tamże, s. 16;
- ³⁴ Protokół Komisji Kwalifikacyjnej Filmów: *Jasne Łany*, reż. E. Cękałskiego, *Ostatni etap*, reż. W. Jakubowskiej, *Stalowe serca*, reż. S. Urbanowicza: FilMOTEKA Narodowa w Warszawie, ul. Puławska 61, Archiwum, sygn. A-329.
- ³⁵ W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, dz. cyt., s. 40.
- ³⁶ T. Lubelski, dz. cyt., s. 17-18.
- ³⁷ *Listy do redakcji*, „Wieczór”, 6.04.1948.
- ³⁸ W. Jakubowska, *Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza*, dz. cyt., s. 43.
- ³⁹ K. Żywulska, dz. cyt.
- ⁴⁰ *Co sądzę o filmie „Ostatni etap”*, „Echo Dnia”, 25.05.1948.
- ⁴¹ K. Brandys, *Pisarze o filmie*, „Kuźnica”, 26.04.1948, s. 9.
- ⁴² W. Roszewski, *Najokrutniejszy miesiąc*, „Argumenty”, 1980, nr 17.
- ⁴³ A. Wojcieszak, *Kryzys filmowy minął*, „Kurier Ilustrowany” – dodatek, 18.04.1948.
- ⁴⁴ A. Helman, *Pojęcie „autentyczności” i „prawdy” w dziele filmowym*, w: „Studia estetyczne”, t. IX, Warszawa 1972, s. 155-167.
- ⁴⁵ Tamże, s. 161.
- ⁴⁶ A. Helman, *Modele realizmu*, w: *też: Film faktów i filmu fikcji*, Katowice 1977, s. 87-98.
- ⁴⁷ Tamże, s. 90.
- ⁴⁸ S. Janicki, *Film polski od a do z*, Warszawa 1977, s. 186.
- ⁴⁹ T. Lubelski, dz. cyt., s. 14-15.
- ⁵⁰ Tamże, s. 12.
- ⁵¹ Ewa Osten-Ostachiewicz, *Jeszcze raz „Ostatni etap”*, „Kurier Szczeciński”, 2.05.1948.
- ⁵² Z. Krawczykowski, *Zbieg z filmowego Oświęcimia opowiada*. Wywiad z Barbarą Fijewską, „Film”, 1947, nr 29.
- ⁵³ T. Lubelski, dz. cyt., s. 23.
- ⁵⁴ J. Toeplitz, *Granica prawdy*, „Film”, 15.04.1948.

