

Joanna Cieślik-Klauza

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina Filia w Białymstoku, Polska

OSTATNI ETAP – FILM WANDY JAKUBOWSKIEJ Z MUZYKĄ ROMANA PALESTRA. PRÓBA INTERPRETACJI

Ostatni etap Wandy Jakubowskiej to jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza powojenna polska produkcja zwracająca oczy całej Europy na tematykę obozową. Leon Bukowiecki na łamach „Filmu” w kwietniu 1948 roku zapowiada obraz filmowy, „który musi przeniknąć do głębi każdego widza, bez względu na to czy był w obozie czy też nie. *Ostatni etap*, to nie tylko inscenizowany dokument z kraju milczenia. To dzieło artystyczne wysokiej klasy”¹. W lipcu 1948 roku film zdobywa I nagrodę III Międzynarodowego Festiwalu w Mariańskich Łaźniach, 22 tys. widzów ogląda film na I Międzynarodowym Festiwalu Robotniczym w Zlinie, gdzie również zdobywa jedną z czterech równorzędnych nagród. Jakubowska zostaje okrzyknięta najlepszą reżyserką ówczesnej Europy. Rok później film będzie ostro skrytykowany na Zjeździe Filmowców w Wiśle za inspiracje włoskim neorealizmem. Dziś jasna ideologiczna wymowa tego dzieła i uwikłanie w propagandową politykę nie ujmuje mu walorów artystycznych. Towarzyszący świetnemu warsztatowi realizm socjalistyczny tego kina i specyficzna estetyka przekazu idą w parze z pełnym profesjonalizmem. Historię tego filmu tworzą także przeciwności, z którymi Jakubowska walczyła z wielkim impetem. W źródłach wspomina się kluczowy dla filmu wyjazd reżyserki do Moskwy, a nawet łzy i wzruszenie Stalina, który przychylił się do realizacji tej produkcji.

Słowa kluczowe: *Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, film wojenny

Roman Palester urodził się 28 grudnia 19107 roku w Śniatynie (ówczesna Galicja, obecnie Ukraina). Śniatyn leżał w granicach cesarstwa Austro-Węgier. Był regionem zamieszkałym jednocześnie przez Polaków, Ukraińców i Żydów. Dzieciństwo i młodość Palestra upłynęły w typowej dla galicyjskiej prowincji atmosferze. Tam ukształtowała się jego kulturowa tożsamość i tam przesiąkł galicyjską duszą, bogatą w liryzm i melancholię. Dorosłe życie kompozytor spędził w dużej mierze na emigracji, jednak nigdy nie odciął się od swoich korzeni, które wpłynęły na jego wrażliwość. Galicja była dla niego początkiem drogi, której ślady nosił w sobie przez całe dorosłe życie.

Nazwisko Palestra w historii polskiej muzyki filmowej ma istotne znaczenie. Choć dziś znany jest głównie jako kompozytor muzyki symfonicznej i kameral-

¹ L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, „Film” 1948, R. III, nr 6(38), s. 3.

nej, jego wkład w rozwój polskiej muzyki filmowej jest niebagatelny. Mimo iż nie przywiązywał szczególnej uwagi do tego rodzaju twórczości, należy wspomnieć o przynajmniej 14 filmach zrealizowanych przed wojną i 5 powojennych. W okresie przedwojennym spod pióra Palestra wyszło wiele pionierskich muzycznych ilustracji filmowych. Kilka z nich nosi status zaginionych, niestety nie zachowały się również partytury muzyczne z tego okresu. Są jednak w większości dostępne filmy oraz inne materiały piśmienne, z których dziś można czerpać wiedzę. Liczne źródła pośrednie, głównie materiały prasowe, recenzje, omówienia i informacje z różnego rodzaju zapisu wspomnień, stanowią interesujący materiał do analizy muzykologicznej i teoretycznej. Okres przedwojenny opisuje Iwona Lindstedt w pracy *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*².

Powojenna twórczość filmowa Palestra to jeden z najciekawszych, dość rzadko omawianych aspektów jego działalności. Niedługo po II wojnie światowej stworzył on jedną z najważniejszych partytur w polskiej kinematografii, muzykę do filmu Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap*. To jedna z pierwszych kompozycji poświęconych tematyce wojennej, pełna dramatyzmu i poruszających motywów muzycznych.

Kilka słów o filmie

Ostatni etap Jakubowskiej to jedna z najważniejszych, jeśli nie najważniejsza powojenna polska produkcja zwracająca oczy całej Europy na tematykę obozową. Leon Bukowiecki na łamach „Filmu” w kwietniu 1948 roku zapowiada obraz filmowy, „który musi przeniknąć do głębi każdego widza, bez względu na to czy był w obozie czy też nie. *Ostatni etap* – to nie tylko inscenizowany dokument z kraju milczenia. To dzieło artystyczne wysokiej klasy”³. W lipcu 1948 roku film zdobywa I nagrodę III Międzynarodowego Festiwalu w Mariańskich Łaźniach, 22 tys. widzów ogląda film na I Międzynarodowym Festiwalu Robotniczym w Zlinie, gdzie również zdobywa jedną z czterech równorzędnych nagród. Jakubowska zostaje okrzyknięta najlepszą reżyserką ówczesnej Europy. Rok później film będzie ostro skrytykowany na Zjeździe Filmowców w Wiśle za inspiracje włoskim neo-realizmem. Dziś jasna ideologiczna wymowa tego dzieła i uwikłanie w propagandową politykę nie ujmuje mu walorów artystycznych. Towarzyszący świetnemu warsztatowi realizm socjalistyczny tego kina i specyficzna estetyka przekazu idą w parze z pełnym profesjonalizmem. Historię tego filmu tworzą także przeciwności, z którymi Jakubowska walczyła z wielkim impetem. W źródłach wspomina się kluczowy dla filmu wyjazd reżyserki do Moskwy, a nawet łzy i wzruszenie Stalina, który przychylił się do realizacji tej produkcji.

² I. Lindstedt, *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*, „Muzyka” 2019, nr 1.

³ L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, s. 3.

Jakubowska, więziona w obozie Auschwitz-Birkenau od 1943 roku do momentu jego likwidacji w roku 1945, osobiście doświadczyła traumatycznych wydarzeń oświęcimskich. Scenariusz, napisany wspólnie z Gerdą Schneider pierwotnie po niemiecku, koncentrował się wokół obozowych relacji kobiet różnych narodowości przebywających w Oświęcimiu. Osobista determinacja reżyserki i niejako immanentny przykaz odzwierciedlenia zdarzeń, udokumentowania sytuacji, w których znalazło się półtora miliona więźniów Auschwitz, sprawiły, że film pomimo wielu trudności powstał. Dziś dyskutuje się o jego prawdziwym historycznym przekazie. Głównym trzonem dramaturgii filmowej jest nie tyle pokazanie obozu od wewnątrz, co przedstawienie komunistycznego podziemia więziennej społeczności. Ideologia zawarta w *Ostatnim etapie* wyznacza polityczną interpretację filmowych zdarzeń. Przedstawione sceny w obozowym rewirze mimo realnej scenerii nie oddają prawdziwych emocji. Film w wielu scenach jest zbyt wygładzony, nie dociera do tych przeżyć bohaterów, które mogłyby nakreślić wiarygodny obraz Auschwitz-Birkenau.

Film *Ostatni etap* złożony jest z szeregu epizodów, których wspólnym mianownikiem jest przenikająca wszystkie wątki niepewność więźniarek, ich trud i więzienne odczłowieczenie. Poza przedstawionymi losami bohaterek film opowiada entuzjastycznie o rodzącej się nowej ideologii. Jest w nim bijąca z niemal każdej sceny siła konspiracji, wiara w pracę socjalistyczną, bohaterskie postawy i mobilizacja do działania w celu zniszczenia wspólnego wroga.

Kształt filmu jest zatem wypadkową doświadczeń reżyserki, realiów czasów, napierających ideologii, możliwości produkcyjnych, potrzeb i zdolności percepcyjnych widza. W filmie widać wyraźne przemilczenia wielu tematów obozowych, brak jakichkolwiek wzmianek na temat moralnego upadku więźniów obozów koncentracyjnych, wyparcie tematu psychicznych i fizycznych upokorzeń internowanych. To wszystko jakby nie istnieje. Widz nie ma wyraźnie negatywnych reakcji na to, co widzi na filmowym ekranie. Jest raczej łagodnie osławiany z przedstawianym światem, który w rzeczywistości został zbudowany na okrutnych ludzkich wynaturzeniach. Przemilczeć zatem należałoby dokumentalne walory filmu, przyglądając się raczej jego roli ideologiczno-społecznej i warsztatowi filmowemu. Na szczególną uwagę zasługuje także muzyczna strona filmu, która dopełnia całokształt dzieła.

Muzyczna warstwa filmu *Ostatni etap*

Palester uważany za jest za jednego z największych polskich twórców muzyki filmowej swoich czasów. Jego kompozycje wyróżniają się świetnym warsztatem, dbałością o adekwatność nastrojów, czytelną symboliką i co ciekawe – szeroką rozpiętością stylistyczną. Porównując jego muzyczne ilustracje obrazów filmo-

wych, niekiedy odnosi się wrażenie, jakby wyszły spod pióra zupełnie różnych twórców. Można zatem zaryzykować tezę, że ten obszar kompozytorski nie był miejscem konsekwentnej wypowiedzi twórczej, a raczej sposobem na realizację zamówień dostosowanych do konkretnych potrzeb filmowych. Jan Krenz, wspominając kompozytora, opowiadał, że

Palester przyjechał [...] w aureoli następcy Szymanowskiego. [...] Był jako kompozytor niezwykle wszechstronny i sprawny warsztatowo. [...] Partyturę miał w głowie. Szkoda mu było czasu na pisanie jej. Rozkładał więc papier nutowy na podłodze, rozpisywał głosy poszczególnym instrumentom i przystępował do wykonania. Zawsze wszystko się zgadzało⁴.

Partytura do filmu *Ostatni etap* jest dziś przechowywana w zbiorach nutowych Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego FINA. Rękopis partytury wygląda bardziej na szeroko nakreślony szkic niż na zamknięte dzieło. Słowa Krenza mogą tłumaczyć tę niekompletność partytury filmowej *Ostatniego etapu*. Jest ona pełna marginalnych notatek, uwag odautorskich, podpowiedzi wykonawczych i poprawek naniesionych prawdopodobnie na etapie postprodukcji. Występuje w niej również wiele skrótów zapisu nutowego, wskazówek mówiących o miejscach powtórzeń materiału muzycznego oraz didaskalia pomocne w uzyskaniu synchroniczności obrazu i dźwięku. Niekompletność materiału muzycznego może wynikać z konwencjonalnego podejścia do kompozycji filmowej, specyficznej dla tego rodzaju muzyki powtarzalności, ale także z niewątpliwej praktyki kompozytora w tej materii, który z oczywistych zapisów muzycznych po prostu rezygnował, zawierając swojej pamięci i doświadczeniu. Kompozytor, zdając sobie sprawę z jednorazowego wykorzystania partytury filmowej, nie zamknął jej zatem w ostatecznym kształcie.

Przedwojenny dorobek filmowy Palestra był pokaźny. Był on autorem muzyki do 13 filmów fabularnych. Film Polski, zatrudniający kompozytora do najbardziej prestiżowych produkcji, uważał Palestra, wraz z Andrzejem Panufnikiem i Witoldem Lutosławskim, za czołówkę polskich kompozytorów muzyki filmowej. Ich pozycja była niezachwiana do czasu opuszczenia kraju przez Palestra i Panufnika. Polityczna emigracja obu kompozytorów skreśliła nazwiska tych twórców z obszaru zainteresowania polskich instytucji kinematograficznych, zniknęli z publikacji krajowych i na wiele lat zostali wykluczeni z kultury polskiej.

Z wielu pozaartystycznych powodów stan rodzimej muzyki filmowej pierwszego dziesięciolecia powojennego nie był zatem szczególnie imponujący. Kompozytorzy zarzucali centralnym instytucjom kierującym polską kinematografią niewielkie zainteresowanie ich dziedziną twórczości, brak możliwości współpracy i współtworzenia dzieła filmowego. Traktowani w sposób instrumentalny,

⁴ E. Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996, s. 86.

często rezygnowali z zamówień. Być może z tego właśnie powodu muzyka do filmów często nie zawierała wyraźnych cech autorskich. Tak też się dzieje z muzyką filmową Palestra. Mimo dużych możliwości warsztatowych i wielkiej wyobraźni dźwiękowej kompozytora Palester nie dba w obszarze muzyki filmowej o spójność języka stylistycznego. Nie sposób znaleźć prawidłowości, które pozwoliłyby na określenie wspólnych cech jego filmowych ilustracji muzycznych. Za każdym razem jest to muzyka odrębna i niepowtarzalna.

W kompozycjach filmowych Palester podąża zazwyczaj tropem oczywistych skojarzeń. Jego muzyka jest często niezwykle prosta, a nawet niekiedy banalna w kontekście czytelności przekazywanych emocji. Oznaczać to może, że kompozytor, nie siląc się na oryginalność, posługiwał się pewnymi sprawdzonymi już w kinie schematami, za pomocą których w prosty sposób mógł kierować emocjami widza. W tym momencie na myśl przychodzą znane Palestrowi przedwojenne praktyki polegające na tworzeniu oprawy muzycznej filmów z gotowych zbiorów muzyki filmowej, tzw. Kinotek⁵. Zawierały one sprawdzone utwory z literatury muzycznej, posegregowane według nastrojów i emocji. Za pomocą odpowiednio dobranych fragmentów muzycznych wyzwalano określone stany emocjonalne u widza. To nieco banalne potraktowanie ścieżki dźwiękowej pokazuje niewielką świadomość twórców w odniesieniu do muzycznej ilustracji filmu. Rola muzyki filmowej w okresie kina niemego ograniczała się do bardzo podstawowych funkcji, a jej obecność była ostatnim elementem, do którego przykładali wagę twórcy wczesnych produkcji filmowych. Muzyka filmowa sięgała raczej do czytelnych emocjonalnie wzorców postromantycznych.

Nie można zapominać o tym, że odbiorcą filmów był statystyczny widz, nieposiadający szczególnie szerokiej praktyki w kontakcie z percepcyjnie trudną muzyką awangardową. Odbiorca potrzebował prostych skojarzeń, głębokich wzruszeń, klarowności faktury muzycznej a w chwilach niedopowiedzeń oczywistych ilustracji dźwiękowych, zdolnych wspomóc odbiór filmu. Twórcy filmów nie oczekiwali zatem od kompozytorów oryginalności, lecz sprawnego warsztatu pozwalającego na elastyczne łączenie muzyką scen, sentymentalne wzruszenia i odpowiednie do sytuacji oczywiste tło muzyczne, które niekiedy służyło jako scalający plaster łączący mniej udane sekwencje montażowe w filmie. Mimo że w filmie Jakubowskiej kompozytor najczęściej stosuje patetyczny ton muzyki, to w scenach opowiadających o tragicznym losie poszczególnych bohaterów pozwala sobie na muzykę bardzo subtelną i osobistą. Warto wspomnieć, że w czasie pracy nad filmem komponował jednocześnie mszę żałobną: „napisałem *Requiem*,

⁵ Kinoteki (niem. *Kinotheki*, skrót od *Kino* i *Bibliothek*) były antologiami muzyki filmowej, z których korzystali muzycy grający w kinach podczas projekcji filmów niemych. Pierwszym zbiorem tego typu muzyki był w 1913 r. *Sam Fox Moving Picture Music* wydany w Cleveland. Natomiast pierwszym europejskim twórcą kinotek był G. Becce. *Kinothek. Neue Filmmusik*, Berlin-Lichterfelde/Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau 1919–1929.

które byłem winien kilku bliskim, którzy zginęli w Powstaniu”⁶. Niewątpliwie nastrój żałobny wynikający z treści niektórych scen filmu *Ostatni etap* mógł być inspirowany tworzonym równoległe dziełem kompozytora.

Palester nie odcinał się od trudnej niedalekiej przeszłości, był otwarty na powojenne przeżycia i otwarcie czerpał z tragicznych wydarzeń minionych lat. Sam niejednokrotnie podkreślał obecność motywów wojennych w kręgu inspiracji jego pokolenia:

Niewątpliwie tematyka wojenna będzie w najbliższych latach coraz częściej przychodzić do głosu, ale nie wydaje się aby to miało wpłynąć na cechy stylistyczne w głębszym tego słowa znaczeniu, cechy które dla naszego pokolenia kompozytorów wydają się być ustalone⁷.

Tą stylistyczną cechą miała być, zdaniem kompozytora, synteza cech klasycyzujących i romantycznych, poszukiwanie równowagi pomiędzy formą a treścią. Poza tym muzyka miała pozostać świadectwem prawdy ówczesnej generacji.

Ostatni etap pod wieloma względami nie daje się ująć w ramy filmu przedstawiającego obiektywną historię. Jego cechy dokumentalne ograniczają się w szerokiej perspektywie do przedstawienia niektórych faktów i przede wszystkim umiejscowienia zdarzeń filmowych. Jakubowska uległa w pewnym stopniu konwencjonalnemu potraktowaniu dzieła filmowego, decydując się na przedstawienie wybranych przez siebie sytuacji filmowych pasujących ideologicznie do jej koncepcji. W pewnym sensie również konwencjonalnie potraktowana została muzyka, która w wielu fragmentach filmu brzmi patetycznie lub występuje w podstawowej funkcji ilustrującej. Dzięki muzyce Palestrowi udało się też złagodzić ukazane na ekranie okrutne treści i brutalne obrazy. Obecnością ścieżki dźwiękowej zmiękczał wizualny przekaz filmowy. Muzyka kierowała znaczną część uwagi widza na zjawiska słuchowe. Oswajanie w ten sposób widza z okrucieństwem tematyki nie było jednak głównym celem reżyserki, która aby nie odebrać filmowi niektórych cech dokumentalnych, często rezygnowała z muzycznych sekwencji na rzecz wymownej ciszy. Zdając sobie sprawę z rozmycia przekazu dokumentalnego, wielokrotnie rezygnowała także z dużych fragmentów muzycznych przygotowanych przez kompozytora. „Wyrzuciłam trzy czwarte muzyki Palestra, która to rozmydlała [...], bo jak było to rzewne cirli cirli, to to od razu traciło ten dokumentalny charakter. Nawet się nie obraził”⁸. Zastanawiając się nad wypowiedzią reżyserki, można dojść do wniosku, że ta świadoma rezygnacja z rzewnych tonacji muzyki wynikała z obawy przed utratą heroicznego i agitacyjnego wydźwięku filmu.

Niewiarygodnie, ale za to silnie ideologicznie oddziałuje scena, w której bohaterki cieszą się ze zwycięstwa pod Stalingradem. Więźniarki, tryskając energią,

⁶ Z. Helmann, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 125.

⁷ R. Palester, *Twórczość muzyczna w nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 11–12, s. 14.

⁸ Wypowiedź W. Jakubowskiej z filmu A. Czekalskiego *Kino kino kino*, zrealizowanego w 1993 r.

rywalizują, śpiewając na przemian *Warszawiankę* i rosyjską pieśń *Wojna narod-naja*. Zabawa kończy się wspólnym odtąnczeniem kozaka. Scena ta, niemal fikcyjna, niemożliwa i niewiarygodna w obozowych realiach, staje się w filmie niezwykle wymowna, zawiera czytelny przekaz i kreśli jasną, ideologiczną postawę reżyserki wobec ideałów stalinowskich.

Jeszcze bardziej niewiarygodnie brzmi *Marsylianka* zaintonowana przez Francuzkę wieszoną wraz z Żydówkami na stracenie. Symbolika tych scen jest jednak dla Jakubowskiej ważniejsza niż rzeczywisty realizm sytuacji. Iwona Sowińska określa termin muzyki anempatycznej, niewczuwającej się w sytuację filmową, pozostającej wobec obrazu w wyraźnej opozycji. Taka w *Ostatnim etapie* jest scena znęcania się nad lekarką Eugenią, której w filmie towarzyszy taneczna lekka muzyka rozrywkowa. Ten estetyczny dysonans wzmacnia przekaz filmowy, wydobywając z przedstawionej sceny jeszcze większy dramat sytuacji.

Muzycznym leitmotiwem są w filmie niemieckie marsze grane przez obozową orkiestrę. Towarzyszą one filmowemu życiu w kluczowych momentach akcji. Ich patetyczny charakter stanowi mocny kontrpunkt do przedstawionych zdarzeń. Muzyka w scenach orkiestrowych mówi o demonizmie i okrucieństwie oprawców, te sadystyczne pieśni i marsze, to zaledwie wąła strużka we wzburzonym potoku muzyki niediegetycznej, która niemal nieprzerwanie komentuje, wyjaśnia, podkreśla grozę przedstawionego świata jakby z powątpiewaniem, że groza ta zostanie dostrzeżona i należycie odczuta. Co oznacza, że wbrew wszystkiemu na muzyce nadal można polegać⁹.

Marsze występują w scenach zbiorowych na placu obozowym. Towarzyszą sytuacjom, które mają być wizytówką łagru podczas zewnętrznych inspekcji i kontroli. Powierzchność tej muzyki łączy się z ogólnym wizerunkiem obozu, w którym pozornie tylko nie widać indywidualnych dramatów i osobistego bólu.

Partytura do *Ostatniego etapu*

Partytura Palestra do filmu *Ostatni etap* liczy sobie 26 oddzielnych numerów. Jej układ to wyodrębnione fragmenty z określonym czasem trwania muzyki. Są one opatrzone tytułami scen, które wskazują dokładne miejsca synchronizacji warstw wizualnej i audytywnej. Niejednokrotnie Palester zaznacza konkretne punkty zdarzeń muzycznych, które powinny być zbieżne z kadrem, efektem dźwiękowym spoza kadru, np. odgłosem wystrzału, cięciem montażowym lub po prostu zmianą scenerii filmowej. W partyturze kompozytor określa miejsca włączenia muzyki poprzez słowne opisanie zawartości filmowanego planu.

Partytura napisana jest na pełną orkiestrę symfoniczną z wykorzystaniem podwójnego drzewa, dętych blaszanych z tubą, harfy i kwintetu smyczkowego.

⁹ I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 194–1968*, Katowice 2006, s. 143.

W partyturze wielokrotnie pojawiają się zapisy „w razie czego wyrzucić”, co wskazuje na elastyczne podejście do własnej twórczości i zrozumienie potrzeb filmu. Tak też się dzieje na samym początku filmu, bowiem, nie został wykorzystany numer pierwszy partytury. Muzyka pierwszych kadrów to numer drugi partytury, który otwiera ścieżkę dźwiękową filmu.

Fabula filmowa zaczyna się od ulicznej łapanki. Kolejowy transport ludności do Auschwitz został sfilmowany jako jedno ujęcie, które wykorzystane jest pod napisy początkowe filmu. Towarzyszy mu szczególny fragment muzyczny, w którym Palester przedstawia wraz z pierwszym długim ujęciem szerokie kompendium użytych w filmie pomysłów muzycznych. Jest to rodzaj mikroskopijnej uwertury zbierającej istotne z punktu widzenia dramaturgii filmowej fragmenty partytury. Występuje tu obsada tutti, panuje nastrój grozy, imitowane są odgłosy jadącego pociągu, a na pierwszym planie pojawia się rytmiczny ksylofon, kojarzony w literaturze muzycznej ze śmiercią. Wszystko to zdradza przebieg scenariusza i zapowiada kierunek rozwoju akcji. Muzyka występuje tu w funkcji wyprzedzającej zdarzenia, jednocześnie ilustrując dramat losów więźniów.

Pierwsza plenerowa scena na apelu jest montowana równolegle ze sceną kameralną w pomieszczeniu zamieszkałym przez strażniczkę więźniarek. Ta równoległość planów wizualnych przekłada się na muzykę. Sceny zbiorowe ilustrowane są brzmieniem symfonicznym o gęstej instrumentacji. Groźnie dźwięczące puzony *con sordino* zapowiadają mające nastąpić dramatyczne zdarzenia. W warstwie brzmieniowej kompozytor posługuje się ponadto melodyką chromatyczną i przybrudzonymi współbrzmieniami sekundowymi akordami. Brak czytelnej melodyki zastąpiony jest krótkimi motywami, które rozgrywają się na tle pojedynczych dźwięków, rozłożonych w różnych partiach instrumentalnych. Występujące akcenty pojawiają się często na słabych częściach taktu, co buduje nastrój niepewności i muzycznej nieprzewidywalności. Grozy dodają tremola i narastająca w ramach krótkich motywów dynamika. Pierwszy punkt kulminacyjny przypada na słowa rodzącej dziecko Heleny: „już nie mogę”. Słowa te wyraźnie rozgraniczają odrębne fragmenty muzyczne. Następujące po nich *grave molto espressivo* jest pełną cierpienia dźwiękową ilustracją kolejnej sceny.

Zupełnie inną oprawę muzyczną mają sekwencje filmowe zarejestrowane w pomieszczeniu strażniczki. Sytuacja przedstawiająca więźniarkę zapalającą świecę pozbawiona jest początkowo warstwy audytywnej. W zderzeniu z intensywną muzyką poprzednich kadrów zabieg ten jest bardzo czytelny. Świadome zerwanie warstwy dźwiękowej przedstawia pustkę sumienia strażniczki i jej wyrachowaną, zimną postawę wobec społeczności więziennej. Powrót na apel to kolejna żywa i gęsta harmonicznie ilustracja muzyczna. Chwiejące się na nogach z wycieńczenia więźniarki kołyszą się w rytm równie niestabilnej tonalnie, nasyconej chromatyką muzyki. Kompozytor dla podkreślenia beznadziejności sytuacji bohaterki często wykorzystuje w opowieści muzycznej repetycję motywów, zapę-

tlenia fraz poruszających się w małym ambitusie interwałowym. Kształty tych fraz muzycznych symbolizują sytuację zbiorowości, są komentarzem dźwiękowym. Nieznaczne wznoszenie się i opadanie melodyczne w ramach pochodów chromatycznych kształtuje muzyczny obraz rozgrywającego się na planie filmowym dramatu, w którym z punktu widzenia zastraszonych więźniarek nie da się przewidzieć rozwoju zdarzeń. Jednak widz odbiera audiowizualny przekaz w sposób jak najbardziej czytelny i oczywisty. Nastroj grozy towarzyszący scenom rozgrywającym się na apelu przekłada się na wizerunek zbiorowej tragedii. Sceny plenerowe korespondują ze scenami kameralnymi, zrealizowanymi w zamkniętych pomieszczeniach blokowych, gdzie mamy do czynienia z tragicznymi losami jednostek i bezkompromisową postawą oprawców. Za zmianą kadrów, ujęć i zawartości scen podąża muzyka, która pełniąc rolę odautorskiego komentarza, pozwala odbiorcy przenieść się w realia przedstawionego świata.

Kolejna scena muzyczna nie została napisana przez Palestra. Do pomieszczenia strażniczki zaproszona zostaje Cyganka, która swoim śpiewem przy akompaniamencie gitary ma dostarczyć rozrywki. Pieśń ta, wykonana w języku romskim, przedstawia pochodzenie więźniarki. Jakubowska w ten właśnie muzyczny sposób ukazuje kobiety pochodzące z różnych stron i środowisk. Muzyka często będzie wizytówką narodowości bohaterki filmu. W filmie więźniarki posługują się swoimi ojczystymi językami. Często dochodzi do dialogów, podczas których każdy z bohaterów mówi w swoim ojczystym języku. Zamysł reżyserski posłużenia się wieloma językami, choć nie wygląda w rzeczywistości wiarygodnie, ma służyć przedstawieniu zróżnicowania narodowego więźniarek. Filmowi jednak ujmuje to wiarygodności, kiedy widz ma poczucie, że wszystkie bohaterki porozumiewają się za pomocą kilku języków. Bukowiecki na łamach „Filmu” docenia jednak tę reżyserską decyzję Jakubowskiej. W swojej recenzji wyraźnie podkreśla walor wielojęzyczności filmu:

Przeważna część dialogu toczy się w języku polskim, pewna część w rosyjskim i francuskim, Niemcy mówią wyłącznie po niemiecku. Nadaje to temu filmowi o międzynarodowym obozie śmierci szeroki międzynarodowy charakter i utrwala jego pozycję wśród europejskich dzieł filmowych doby powojennej¹⁰.

W filmie przejmującym wątkiem jest moment urodzenia się w obozie dziecka. Jest on ilustrowany subtelną muzyką, w której dominującą rolę przejmuje kantylenowy flet. Zarówno warstwa audytywna, jak i pełna łagodności postawa bohaterki wobec narodzin niosą nadzieję na uratowanie dziecka. Tym boleśniej będzie rozczarowanie, podkreślane również nastrojem muzycznym, kiedy z zimną krwią SS-mann uśmierci dziecko wstrzyknięciem trucizny. Śmierć nie jest pokazywana na ekranie. Jakubowska posłużyła się znaną z praktyk filmowych

¹⁰ L. Bukowiecki, *Oświęcim na ekranie*, s. 3.

metodą tzw. montażu atrakcji. Ten sposób konstruowania narracji jest pomysłem młodego Siergieja Eisensteina, który jeszcze w latach 30. XX wieku włączył go do własnych praktyk filmowych. „Jest to takie powiązanie fragmentów, przy którym powinny one wywołać bezpośrednią reakcję u widza, gdyż na ogół nie odwołują się one do innych ciągów skojarzeniowych, do wypełnienia luk znaczeniowych”¹¹. Zestawienie kadrów dziecka, strzykawki i butelki z trucizną buduje jasny przekaz. Przekaz ten ponadto uwypukla i podkreśla muzyka. Przedwojenne techniki filmowe były reżyserce doskonale znane, bowiem jej doświadczenie zawodowe zbudowane było przede wszystkim na wzorcach nowoczesnego warsztatowo kina rosyjskiego.

Siódmy numer partytury Palestra nie został wykorzystany w filmie. Ilustruje on przyjeżdżający pociąg z transportem nowych internowanych. Można w nim zauważyć retorykę figur muzycznych. Wspinające się chromatycznie motywy kwintetu zakończone ostatecznie opadającymi frazami są muzycznym świadectwem beznadziejności sytuacji. Towarzyszy im *passus duriusculus* w partii tuby, podjęty następnie przez ksylofon i harfę. Rezygnacja z tego fragmentu może wydawać się uzasadniona z uwagi na to, iż siła przekazu wizualnego jest dostatecznie mocna pomimo braku warstwy muzycznej. Cisza towarzysząca scenie z przyjeżdżającym pociągiem podkreśla nicość i symboliczną przepaść pomiędzy życiem a czekającą u progu śmiercią. Nieodległy los nowo przywiezionych więźniów skonfrontowany jest zatem z ciszą, pustką i milczeniem.

Numer ósmy partytury, zatytułowany „Sauna”, miał zilustrować przygotowania nowych obozowiczek Oświęcimia, które pozbywały się ubrań, włosów i kosztowności przed sauną i założeniem obozowych ubrań. Jednak napisany prawie dwuminutowy fragment został wykorzystany jedynie w niewielkim stopniu. Reżyserka decyduje się na stopniowe wyciszenie muzyki symfonicznej, oddając ponownie pierwszeństwo ciszy. Cisza znów towarzyszy scenie związanej ze śmiercią. Cięcie warstwy muzycznej pojawia się w momencie, kiedy główna bohaterka Marta odkrywa zwłoki człowieka przy płocie więziennym i dowiaduje się o istnieniu krematorium. Te najbardziej dramatyczne sceny nie są pokazane w sposób naturalistyczny. Wykorzystane są jedynie obrazy symboliczne, w kontakcie z którymi tylko domyślamy się najgorszego.

Na temat roli ciszy zastanawiano się niejednokrotnie w ramach dzieł literackich, teatralnych, muzycznych. We wspomnianych dziedzinach sztuki cisza jest tym elementem estetycznym, któremu towarzyszy wieloznaczność. Cisza filmowa ma analogiczne funkcje. Już Charlie Chaplin zauważał w ciszy możliwości wybrzmienia kontekstu a Alberto Cavalcanti wspominał, że jest ona „w ręku artysty [...] najgłośniejszym odgłosem”¹². Teoretycy filmu rolę ciszy widzą w bu-

¹¹ W. Szklowski, *Eisenstein*, Warszawa 1980, s. 120.

¹² A. Cavalcanti, *Sounds in Films*, „Films” 1939, t. I, nr 1, za: Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 280.

dowaniu dramaturgii. Jest ona zwykle zjawiskiem o największym emocjonalnym ładunku. Bela Balazs mówił, że „dźwięków jest tysiące – milczenie jest jedno”¹³.

Cisza w połączeniu z obrazem może być tym bardziej wieloznaczna i różnorodnie uzasadniona. Nie bez powodu uznawana jest za jeden z najbardziej konstruktywnych elementów warstwy audytywnej w filmie. Bez ciszy dźwiękom odbiera się sens istnienia. Cisza w filmie jest w pewnym sensie świadomym milczeniem i odwrotnie, „milczenie jest rodzajem ciszy, w którym mamy do czynienia w sytuacji niespełnionego oczekiwania na jakiś bodziec lub znak”¹⁴. Cisza wspomaga oczekiwanie i skupienie.

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

„Film Jakubowskiej wstrząsnąć winien sumieniem świata”¹⁵ – tak w jednej z recenzji wypowiada się Eugeniusz Żytomirski. Ten wstrząs często wspomaga muzyka filmowa. Zderzenia bolesnych obrazów z banalnością i beztroską muzyki wyznaczają pewną zasadę dramaturgiczną. Poprzez zarysowane kontrasty warstwy wizualnej i audytywnej w percepcji widza zainicjowany zostaje taki sposób odbioru filmu, który zachęca do własnej oceny sytuacji. Operowanie absurdem, kontrastem, nieprzystawalnością sytuacji zwraca uwagę na wypaczenia i wynaturzenia międzyludzkich relacji w realiach obozu koncentracyjnego. Na przykład radosna w warstwie muzycznej scena zawierająca energiczne marsze niemieckie zestawiona jest z apelem internowanych, którzy w brutalny sposób są zaganiani do pracy. Upadające z bólu chore kobiety, szarpanie więźniarek, wyzywanie i groźby słowne to sceny rozgrywające się na tle beztroskiego marsza granego przez obozową orkiestrę. Montaż równoległy tych scen, przeplatany zbliżeniem na kamienną twarz dyrygentki, buduje atmosferę niezgodności, fałszu i zakłamania. Zderzenia te niosą silniejszy przekaz, niż gdyby zostały ukazane w sposób dokumentalny. Jakubowska beztroską muzyką komentuje dramat sytuacji, muzyka z pogranicza rozrywki jest symbolicznym wyrazem lekkości, z jaką oprawcy wykonują swoje czynności. Ta „zwyczajność” działań Niemców w zestawieniu z ich konsekwencjami wyznacza

¹³ Z. Lissa, *Estetyka muzyki...*, s. 281.

¹⁴ J.F. Jacko, *Cisza jako pojęcie analogiczne, Próba analizy ontologiczno-semiotycznej* [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 15.

¹⁵ E. Żytomirski, *Dom pod Oświęcimiem – Ostatni etap*, „Film” 1948, nr 7(39), s. 9.

granice historycznego absurdu. Kontrast rodzących się skrajnych emocji, nieprzystających w warstwach audytywnej i wizualnej, podkreśla odczłowieczony wymiar Oświęcimia. Tak przedstawione sceny podkreślają bezsporny fakt, że człowiek w realiach tego miejsca przestał być jakąkolwiek wartością. Bez troskiej i pustej muzyce towarzyszą sceny przemocy. Z tłumu wyrrywają się ku ucieczce pojedyncze osoby, które są bite i poniżane. Ten radosny w nastroju marsz towarzyszący zniewoleniu ludzi, ich upokorzeniu stanowi kontrast przedstawianych sytuacji. Szeregi więźniarek kroczących w rytmie tryumfalnego marsza przedstawiają zbiorową tragedię, upokorzenie i niemoc wobec bezlitosnego reżimu władz obozowych.

W kolejnych odsłonach muzyka Palestra pojawia się wraz ze słowem *Achtung* zapowiadającym kontrolę w obozie. Tu wykorzystany fragment *Vivace* z numeru 12 podkreśla muzycznie to, co w rzeczywistości dzieje się w murach obozowych. Przyjazd oberki, która ma dokonać selekcji, wprowadza muzyczny komentarz. Muzyka narasta, zagęszcza się, instrumentacja podkreśla strach więźniarek i nadchodzącą śmierć. Rytmiczność struktur muzycznych buduje złudzenie industrialnej maszyny, która rozpędzając się, prowadzi do zagłady. Zrezygnowane więźniarki idą pokornie na śmierć, oddają tym, co mają przeżyć, ostatni kawałek chleba, w oczach anonimowych bohaterów widać przerażenie. Muzyka bezdusznie podąża naprzód. Rozpędza się, intensyfikuje i prowadzi do kulminacji. Tu znów zabieg zastosowania dźwiękowego kontrastu na styku scen. Kulminacja symfoniczna zderza się z bez troskim pogwizdywaniem niemieckiego lekarza, który wykonując swoje rutynowe działania, znudzony szkicuje cokolwiek na tablicy ze spisem chorych. Jest to kolejne zderzenie scen o różnym zabarwieniu emocjonalnym przedstawione na zasadzie montażu równoległego warstw: wizualnej i audytywnej. Kontrast staje się główną zasadą budującą dramaturgię. To on sprawia, że poruszone zostaje sumienie widza, a interpretacje tych zderzeń stają się oczywiste i nie wymagają komentarza.

Z punktu widzenia dramaturgii filmowej mocna jest scena z udziałem bezlitosnej Niemki, która wzrusza się na widok szczeniaka, zupełnie nie będąc czułą na niedolę ludzi. Scena ta poprzedza załadunek więźniarek na transport mający wywieźć kobiety do krematorium. Muzyka w tej scenie osiąga dramatyczne apogeum. Gęsta instrumentacja wypełnia partyturę bogatą w intensywne brzmienia, ostrą artykulację, opadające motywy melodyczne, ciężko brzmiące instrumenty blaszane, symboliczny ksylofon i uporczywe *ostinato* z użyciem groźnie brzmiącego *tremolo* smyczków. Kulminacją w obrazie jest ujęcie białego dymu unoszącego się z komina krematorium. Muzyka wraz z nastaniem tego obrazu gwałtownie milknie. Cisza komentuje dokonaną zbrodnię.

Kolejny, trzynasty fragment partytury Palestra ilustruje muzycznie moment przyjazdu warszawianek. Z dużej partii muzyki skomponowanej przez Palestra reżyserka znów wykorzystuje jedynie niewielki fragment, rozpoczynający scenę. Muzyka milknie na dialogach bohaterów. *Umarł Maciek umarł i leży na desce* – to

piosenka towarzysząca pracy więźniarek, zaintonowana przez jedną z nich. Tę melodię ludową podejmują inne kobiety, dodając sobie nią energii do ciężkiej fizycznej pracy. Karą za śpiewanie jest śmierć. Strzał w stronę więźniarki staje się impulsem do otwarcia nowej sceny z towarzyszącą muzyką. Ostry montaż zderza ujęcia martwej więźniarki i pustych oczu dyrygentki. Śmierć rzeczywista spotyka się ze śmiercią wewnętrzną. Dyrygentka z kamienną twarzą i emocjonalną pustką prowadzi orkiestrę grającą po raz kolejny absurdalnie pustą niemiecką, nic nieznaczącą melodię. Kontrast przedstawionej sytuacji i muzyki ma tu szczególną funkcję. Zderzenie tych nieprzystających wyrazowo scen porusza. Palester w tym miejscu partytury nie podejmuje się kompozycji i wpisuje następujące słowa: „Nagrać w salonowym zespole jakieś *Intermezzo* niemieckie, najlepiej w stylu Ludwig Siede lub coś podobnego, w każdym razie jakiś najbardziej «salonowy» i kretyński utwór”¹⁶. Włączenie użytkowej muzyki Siedego miało zbudować wyraźny dysonans estetyczny¹⁷.

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

Analizując kolejne sceny *Ostatniego etapu*, znów można odnaleźć wspomnianą już naczelną zasadę konstrukcyjną filmu. Jakubowska buduje dramaturgię za sprawą montażu przeciwieństw. Kontrast ponownie staje się głównym motorem napędowym fabuły. Ta zasada konstrukcji scenariusza przenosi widza ze scen bardzo osobistych, kameralnych w sceny zbiorowe. Zestawiając codzienność więźniarek i bezduszną postawę funkcjonariuszy obozu, reżyserka sięga po skrajności. Te antypody wątków fabularnych przekładają się na zasadę konstruowania ścieżki dźwiękowej. Stąd w partyturze odnajdujemy ostre cięcia, nagłe zmiany nastrojów, jednocześnie muzykę głęboką i płytką; muzykę ilustrującą znieczulenie na ludzki los i cierpienie, a także beztroskie biesiady Niemców. Muzycynie nie brakuje również elementów konspiracyjnej działalności więzionych, walczących z pieśnią na ustach o własną tożsamość narodową. Powszechnie stosowana jest zasada przeciwstawiania społeczności jednostkom. Tyle że optyka przedstawiania losów bohaterów jest zmienna. Reżyserka zagłębia się w pojedyncze historie pokrzywdzonych,

¹⁶ R. Palester, Partytura do filmu *Ostatni etap*.

¹⁷ Muzyka salonowa L. Siedego była zarówno przed, jak i po wojnie rozpoznawalna. Skomponował on cały szereg banalnych, czysto użytkowych utworów przeznaczonych dla salonowych orkiestr i klubów muzycznych. Mimo że jego muzyka służyła w wielu miejscach użyteczności publicznej, jej walory nie znalazły po jego śmierci admiratorów.

ale pokazuje też jednostkowe postawy oprawców; innym razem bohaterem jest społeczność więźniów, a następnie widzimy z szerokiego ujęcia losy Niemców. To przeplatanie się zmiennej optyki tej samej historii daje różną perspektywę. Muzyka niezwykle trafnie podkreśla te odmienne punkty widzenia, włącza się w cierpienie, ilustruje i niekiedy pomaga widzowi współodczuwać emocje bohatera. Zdarza się także, że pełni rolę jednoznacznego komentarza, który podkreśla odczłowieczone relacje międzyludzkie. Takie funkcje pełni muzyka w momentach wspomnianej już nieprzystawalności warstw: wizualnej i audytywnej.

Burzliwa i pełna grozy muzyka towarzyszy eskortie dzieci. Poprzez odpowiedni montaż reżyserka nie musiała przedstawiać drastycznych scen, aby uzyskać odpowiedni przekaz. Złożone zabawki, walizki, posegregowane rzeczy osobiste, stopy butów, wszystko to na tle wzburzonych dźwięków muzyki Palestra buduje czytelną historię. Dzieci idące na egzekucję są uśmiechnięte, dziewczynka próbuje bawić się piłką z SS-manem. Zaufanie i otwartość intencji dziecka zderza się tu z zupełnie odwrotną postawą bezwzględnych Niemców, świadomych dalszych losów najmłodszych więźniów. Wymowna jest również scena z niemieckim chłopcem, który musztruje gości ku uciechu dorosłych. Otwiera ona dystygowaną zabawę w gronie niemieckich oficjeli. Muzyka towarzysząca tańcom to elegancki walc Johanna Straussa. W tej wytwornej aurze dystygowanego przyjęcia pojawia się informacja radiowa o liczbie osób zgładzonych w niemieckich obozach zagłady. Muzyka natychmiast milknie. Słowo staje się najważniejszym nośnikiem informacji.

Muzyka pojawia się dopiero w kluczowej scenie sądu nad Eugenią, lekarką szpitala, która podczas kontroli obozu zdradziła informacje o tym, jak wygląda w rzeczywistości sytuacja w obozie. Muzyka nastawia widza na zdarzenia, które dopiero będą miały miejsce. Zapowiada karę, jaka zostanie wymierzona Eugonii. W chwili znęcania się nad Eugenią SS-mann nastawia gramofon, z którego płynie radosny charleston. Wisząca na linach Eugenia, przypalana rozżarzonymi prętami, nie wydaje żadnego odgłosu. Muzyka zasłania na zasadzie kotary dźwiękowej realną warstwę audytywną, budując swoją obecnością wyraźny komentarz do zaistniałej sytuacji. Kolejny raz zastosowany kontrast sytuacji i warstwy audytywnej jest zabiegiem artystycznym pozwalającym widzowi na budowanie swoich własnych wypowiedzi i interpretacji.

Podsumowanie

Ostatni etap wszedł na ekrany polskich sal kinowych w 1947 roku, kiedy to Palester przeniósł się do Paryża jeszcze bez zamiaru emigracji. Wrócił do Polski w 1949 roku jedynie na Konferencję Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim. Konsekwencje łagowskiego zjazdu, na który Palester został personalnie zaproszony przez ministra Włodzimierza Sokorskiego i sytuacja rozwi-

jającego się dyktatu socrealizmu stały się impulsem do decyzji o bezpowrotnej emigracji. Ostatnim filmem, po którym całkowicie została zerwana współpraca kompozytora z polską filmografią, jest *Miasto nieujarzmione*, czyli *Robinson warszawski* (1950). Film, do którego zlecenie na muzykę Palester dostał w miejsce istniejącej już, lecz nieodpowiadającej decydom partytury Artura Malawskiego.

Ostatni etap powstał przed popularyzującym założenia realizmu socjalistycznego zjazdem filmowców w Wiśle. Mimo to już w okresie poprzedzającym reformy pojawiały się silne symptomy zmian w strukturach kinematograficznych. Dla twórców chcących realizować się artystycznie oznaczało to trudne lata. W roku 1950 Zygmunt Mycielski opisywał zagrażającą sztuce masową tendencję: „Pod wpływem wysuniętych ostatnio haseł, mających na celu stworzenie popularnego repertuaru o prostym, wyrazistym stylu szereg kompozytorów poszło na zupełną łatwiznę i kompromisowe prostactwo”¹⁸. Palester, świadom pogarszającego się stanu kultury, widząc negatywne w skutkach działania władz budujących wszystkie formy życia według założeń socrealizmu, zdecydował się na wyjazd z kraju.

Jak wiadomo, film stał się jednym z najważniejszych narzędzi manipulacji politycznej tych czasów. Wszystkie szczeble struktur kinematograficznych były pod szczególnym nadzorem, co w oczywisty sposób ograniczało rozwój sztuki filmowej. Tworzone scenariusze musiały przechodzić liczne procesy akceptacji, kolaudacje często kończyły się gruntownymi interwencjami w treść i formę produkcji filmowych. Sytuacja skorumpowania artystów objęła wszystkie dziedziny sztuki. W tych okolicznościach trudno było o filmy naznaczone indywidualnymi cechami czy też zgodne z osobistymi przekonaniami twórców. Artystom daleko było do satysfakcji twórczej, swobodnej wypowiedzi i spełnienia artystycznego. Przyjmowanie zleceń było często podyktowane jedynie względami ekonomicznymi. Muzyka w filmie jako element dzieła filmowego, który może być nośnikiem informacji, również podlegała ścisłej kontroli. Cenzura zadbała o to, aby mimo olbrzymiego potencjału zatrudnianych w filmie twórców walory artystyczne muzyki nie odbiegały od bezpiecznych schematów, co doprowadziło do uśrednienia wartości artystycznych ścieżek dźwiękowych.

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

niemożność samotności i koncentracji z racji uwikłania w życie polityczne, [...] cenzurowanie twórczości, całkowita izolacja od muzyki zachodniej, obrzydzanie muzyki przez plagę akademii, ograniczenie repertuaru i wszechobecność głośników z dźwiękową tandetą, wreszcie przygnębienie, hipokryzja i zniechęcenie jako uczucia, które zdominowały atmosferę środowiska¹⁹.

¹⁸ Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 26–27.

¹⁹ D. Gwizdalanka, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski* [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 173.

Pomimo wielu krytycznych uwag dotyczących zarówno reżyserii, muzycznej ilustracji, jak i przede wszystkim ideologicznego wydzźwięku filmu *Ostatni etap* Jakubowskiej zapisuje się w historii kina polskiego jako ważna pozycja kinematograficzna. Znakomity warsztat Jakubowskiej docenili filmowcy kolejnych pokoleń, kiedy to reżyserka była pierwszą damą łódzkiej szkoły filmowej, zwaną Matką Boską Jakubowską, udzielającą nieskończenie wszystkim zainteresowanym wskazówek reżyserkich, operatorskich. Była zdecydowaną pionierką swoich czasów w dziedzinie filmu.

W latach 1955–1973 sprawowała opiekę pedagogiczną nad blisko sześćdziesięcioma etudiami studentkimi. [...] Studenci „Matki Boskiej Jakubowskiej”, tacy jak Kazimierz Kutz, Piotr Szulkin, Filip Bajon, Krzysztof Kieślowski wspominają ją w serdecznych słowach jako pedagoga, do którego można było się zwrócić i w artystycznych i w życiowych kłopotach²⁰.

Dziś najważniejsza kobieta polskiego kina powojennych czasów zasługuje na odkurzenie jej dorobku. Pomimo wielu wątpliwości dotyczących jej ideologicznej działalności trudno nie zauważyć wielu zasług, jakich dokonała dla rozwoju polskiej kinematografii. Jej głęboka wiara w idee socjalistyczne w pewnych granicach jest godna podziwu. Determinacja i postępowanie zgodnie z własnymi przekonaniami jest domeną artystów o silnym charakterze.

Twórczość w zgodzie z prawdą była również jedną z naczelnych zasad Palestra. Pokolenie kompozytora wychowane w przekonaniu artystycznej uczciwości nie mogło pogodzić się z zastaną sytuacją indoktrynacji. Prawda tych czasów nie zawsze zależała od wizji artystów, reżyserów czy kompozytorów. Już z perspektywy emigracji Palester na łamach paryskiej „Kultury” pisze o panującym w Polsce programie sowietyzacji, który

jest maksymalny i niszczy zarówno samego człowieka, jak i te wszystkie wartości, które dotychczas nadawały życiu ludzkiemu pewien obiektywny sens. [...] W trzeszczących zębach tego strasznego kierału łamią się charaktery, gną się karki...²¹

Palester, nie mogąc pogodzić się z istniejącymi w Polsce realiami, opisuje niszczące sztukę mechanizmy manipulacji władzy:

Mniej więcej od 1948 roku stosuje się do artystów – z grubsza biorąc – zasadę głaskania i bicia na przemian, nie zapominając też, oczywiście, o potężnych środkach korupcji, których użycie daje również w wielu wypadkach pożądane wyniki²².

Nie wdając się w głębszą analizę postaw twórców filmu *Ostatni etap*, warto podkreślić i docenić te elementy dzieła filmowego, które stanowią o jego wartości. Z pewnością należy do nich muzyka Palestra, która wyróżnia się nienagannym warsztatem kompozytorskim, subtelną ilustracyjnością i bogatą inwen-

²⁰ M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015, s. 84.

²¹ R. Palester, *Konflikt Marsjasza*, „Kultura” 1951, nr 7–8, s. 8, 13.

²² *Ibidem*, s. 11.

cją melodyczną. Palester jest ponadto twórcą niezwykle sprawnym warsztatowo i w pełni świadomym różnorodności funkcji muzyki w dziele filmowym. Swoim doświadczeniem i talentem kompozytorskim przyczynił się do wielkiego sukcesu, jaki *Ostatni etap* odniósł w krajach bloku komunistycznego powojennej Europy. W polskiej twórczości filmowej muzyka Palestra zajmuje szczególne miejsce również z tego powodu, że stała się ważnym źródłem dla rodzącej się w latach 50. nowej dziedziny naukowej – estetyki muzyki filmowej. Ponad wszystko *Ostatni etap* jest dla wielu badaczy polskiego filmu symbolem odradzającej się sztuki kinematograficznej. Jest także bolesnym świadectwem rodzących się ideologii, które zmieniły na kilka dziesięcioleci myślenie wielu narodów.

UKŁAD PARTYTURY ROMANA PALESTRA

Ostatni etap, reż. Wanda Jakubowska

Nr	Tytuł sceny, didaskalia, czasy pośrednie	TT
1	2	3
Nr 2	Łapanka i sam początek filmu od trzeciego taktu do słowa „łapanka” = 34” od słowa „łapanka” do końca = 35” Razem = 70”	70”
Nr 3	Początek apelu do słów Heleny „nie mogę już” = 35” od słów „nie mogę już” = 1’	1’35”
Nr 4	Dalszy ciąg apelu	1’10”
Nr 5	Trzecia część apelu (Helena pada, zaczyna rodzić, Danielle biegnie do rewiru)	1’10”
Nr 6	Urodzenie się dziecka	1’50”
Nr 7	Pociąg z transportem	50”
Nr 8	Sauna 1’55”	1’55”
Nr 9	Szpital	2’11”
Nr 10	Samobójstwo	3’43”
Nr 11	Wywóz do gazu Nr 1–3 minuty mniej więcej	5’15”
Nr 12	Zacząć od początku i grać 2 minuty lub do 3 minut. Nagrany dźwięk podłoży się pod nagranie marsza wojskowego. Przegranie na jedną taśmę należy tak zmodulować, aby chwilami wychodził na wierzch marsz a chwilami ilustracja. Wygasić ilustrację nieznacznie obojętne w którym miejscu muzyki.	
Nr 13	Przyjazd Warszawianek	4’25”
Nr 14	Nagrać w salonowym zespole jakieś Intermezzo niemieckie (najlepiej w stylu Ludwig Siede lub coś podobnego, w każdym razie jakiś najbardziej „salonowy” i kretyński utwór)	

1	2	3
Nr 15	też orkiestra salonowa, ale marsz wojskowy	
Nr 16	Śmierć Anielki	2'30"
Nr 17	Marsylianka na chór – Skasowany – nie idzie	
Nr 18	transport dzienny grać tak jak napisane, potem attacca literę A z numeru 8 i zakończyć przed cyferką 6	2'16"
Nr 19		
Nr 20	Na stryczku po torturach	15"
Nr 21	Przyjście Kramera do Jugosłowianki	30"
Nr 22	Odejście Kramera i zabicie dziewczynki zacząć Nr 2 od trzeciego taktu i grać do samego końca potem attacca	15"
Nr 23	Alarm lotniczy i ucieczka (W tym miejscu, gdzie napisane „Łapanka” ma wypaść początek alarmu lotniczego)	2'48"
Nr 24		
Nr 25	Zastrzelenie Dessy Kramer do zobaczenia Dessy 35" Do pierwszego „komm” 40" Do strzału 47" Po strzale 15" Razem 2'17"	2'17"
Nr 26	Zakończenie Od wyjścia na szubienicę do Achtung 27" Akord na rozcięcie żył 5" Zakończenie 1'30"	

Bibliografia

Źródła

Mycielski Z., *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.

Palester R., *Partytura do filmu Ostatni etap*.

Opracowania

Bukowiecki L., *Oświęcim na ekranie*, „Film” 1948, R. III, nr 6(38), s. 3.

Gwizdalanka D., *Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski* [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 169–184.

Helmann Z., *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999.

Lindstedt I., *Roman Palester jako pionier polskiej muzyki filmowej*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 83–105.

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

Jacko J.F., *Cisza jako pojęcie analogiczne, Próba analizy ontologiczno-semiotycznej* [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 13–20.

Markowska E., *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996.

- Palester R., *Konflikt Marsjasza*, „Kultura” 1951, nr 7–8, s. 13–16.
Palester R., *Twórczość muzyczna w nowej Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 11–12, s. 13–19.
Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006.
Szkłowski W., *Eisenstein*, Warszawa 1980.
Talarczyk-Gubała M., *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa 2015.
Żytomirski E., *Dom pod Oświęcimiem – Ostatni etap*, „Film” 1948, R. 3, nr 7(39), s. 9.

**THE LAST STAGE – A FILM BY WANDA JAKUBOWSKA WITH MUSIC
BY ROMAN PALESTER. AN ATTEMPT AT INTERPRETATION**

Abstract

The Last Stage by Wanda Jakubowska constitutes one of the most significant – if not the most significant – post-war Polish film productions to draw Europe’s attention to the subject of the concentration camps. In April 1948, Leon Bukowiecki announced in the pages of “Film” a motion picture “which must deeply affect every viewer, regardless of whether they had experienced a camp or not. *The Last Stage* is not merely a staged documentary from the land of silence; it is a work of high artistic calibre.” In July 1948, the film was awarded the First Prize at the 3rd International Festival in Mariánské Lázně; 22,000 viewers attended screenings at the 1st International Workers’ Festival in Zlín, where it likewise received one of four equivalent prizes. Jakubowska was acclaimed as the foremost director in Europe at that time. A year later, however, the film was sharply criticised at the Filmmakers’ Congress in Wisła for its indebtedness to Italian Neorealism. Today, the film’s explicit ideological orientation and its entanglement in propagandistic politics do not diminish its artistic value. The socialist-realist elements that accompany its outstanding technical execution and distinctive aesthetic operate in tandem with a high level of professionalism. The film’s history is also shaped by the adversities Jakubowska confronted with remarkable determination. Sources refer to the director’s crucial trip to Moscow for the project – and even to Stalin’s tears and emotion as he approved its production.

Keywords: *The Last Stage*, Wanda Jakubowska, war film