
FILMOWY OBRAZ TŁUMACZA OBOZOWEGO. MARTA WEISS W *OSTATNIM ETAPIE* WANDY JAKUBOWSKIEJ

Abstract

The Cinematic Figure of the Interpreter in a Nazi Concentration Camp. The Case of Marta Weiss in *The Last Stage* by Wanda Jakubowska

Despite a massive amount of archival material on Nazi concentration camps, references to camp translators and interpreters are random, brief and laconic. Usually they consist of dry facts as related in narratives of the Nazi regime victims. In the present paper, these records will be confronted with the picture of Marta Weiss, a fictional camp interpreter presented in the 1948 docudrama *The Last Stage* by the Polish film director Wanda Jakubowska, herself a former prisoner of the concentration camp in Birkenau.

To this day *The Last Stage* remains a “definitive film about Auschwitz, a prototype for future Holocaust cinematic narratives.” It is also called “the mother of all Holocaust films”, as it establishes several images easily discernible in later narratives on the Holocaust: realistic images of the camp; passionate moralistic appeal; and clear divisions between the victims and the oppressors. At the same time *The Last Stage* is considered to be an important work from the perspective of feminist studies, as it presents the fate of female prisoners, femininity, labour and motherhood in the camp, women’s solidarity and their resistance to the oppressors. *The Last Stage* constitutes a unique, quasi-documentary source for the analysis of the role of translators and interpreters working in extreme conditions. Moreover, the authenticity of the portrait of Marta Weiss may not be contested, as it is based on the person of Mala Zimetbaum, a translator and messenger in the Auschwitz camp, killed in 1944 after a failed escape from the camp.

The present paper presents the topic of interpreting and translating in a concentration camp from three different angles: film studies, feminist studies and interpreting studies.

Keywords: camp interpreter, KL Auschwitz, feminist studies, film studies, translation and interpreting studies, Mala Zimetbaum

Słowa kluczowe: tłumacz obozowy, KL Auschwitz, studia feministyczne, filmoznawstwo, przekładoznawstwo, Mala Zimetbaum

Tłumacze coraz częściej bywają ważnymi postaciami prezentowanymi w filmach i literaturze. Symboliczna funkcja tłumacza występującego w narracji literackiej i filmowej stanowi przedmiot analiz z punktu widzenia badań zarówno literaturoznawczych, jak i filmoznawczych. Także przekładoznawcy podejmują od dwóch dekad badania nad różnorodnymi aspektami prezentacji fikcyjnych tłumaczy, począwszy od pionierskiej pracy Dörte Andres (2008), poprzez tomy pod redakcją Klausa Kaindla i Ingrid Kurz (2005, 2008, 2010), artykuły Dirka Delabastity (2009), Kaindla (2012 i 2014), Małgorzaty Tryuk (2017) oraz Rosemary Arrojo (2018). Ukazując tłumacza w danym miejscu lub czasie, można zadać pytania dotyczące jego społecznej, historycznej czy komunikacyjnej roli. Często pojawiają się także przedstawienia autentycznych sytuacji, w których występuje tłumacz, zwłaszcza wtedy, gdy nie są dostępne bezpośrednie świadectwa praktyki tłumaczeniowej, a więc kiedy wiedza na temat roli tłumacza, stopnia jego bezstronności czy widoczności jest niepełna i fragmentaryczna, a jej aspekty etyczne nie są zauważane. We współczesnej translatoryce o nastawieniu socjologicznym ukazanie pozycji tłumacza – czy to rzeczywistej czy fikcyjnej – jest jednym z podstawowych kierunków badań. Filmowy lub literacki obraz tłumacza (oraz tłumaczenia) w sytuacjach ekstremalnych, na przykład podczas wojen, konfliktów zbrojnych, w więzieniach, obozach, pozwala na przedstawienie tych zdarzeń w sposób pełniejszy i autentyczny.

Niniejszy artykuł dotyczy Marty Weiss, fikcyjnej postaci tłumaczki obozowej w KL Auschwitz, którą przedstawia film Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* z 1948 roku. Jakubowska była reżyserką wyjątkową, zaangażowaną politycznie feministką, sama przeżyła gehennę nazistowskiego obozu koncentracyjnego. Zawarta w jej filmie wizja Auschwitz, ukazująca z kobiecej perspektywy doświadczenie obozu, ze zbiorową kobiecą bohaterką, do dzisiaj uważana jest za obraz quasi-dokumentalny. *Ostatni etap* Jakubowskiej to pierwszy powojenny film, który przyniósł polskiemu kinu międzynarodowe uznanie. Z uwagi na tematykę obraz ten jest istotny z perspektywy badań

nad Holocaustem, pamięcią i traumą, zaś jego analizę można przeprowadzić zarówno z filmoznawczego, jak i feministycznego punktu widzenia. Znaczenie filmu dostrzegają dziś także przekładoznawcy. W niniejszym artykule skoncentruję się na tych trzech ujęciach obrazu filmowego Wandy Jakubowskiej.

Film to obecnie najbardziej popularne medium przekazywania narracji, w którym pamięć zbiorowa różnych grup społecznych przybiera realny kształt. Ma to znaczenie zwłaszcza w przypadku pamięci wydarzeń o niezwyklej wadze historycznej, społecznej czy politycznej. Wizualna reprezentacja doświadczeń byłych więźniów nazistowskich obozów koncentracyjnych może stanowić drogę dotarcia do wiedzy historycznej o tym okresie. Zgodnie ze stwierdzeniem Joshuy Hirscha film o Holokauście nie tylko ukazuje historyczne zdarzenia, lecz także przekazuje historyczną traumę, ponieważ dzięki swojej specyficznej narracji może stanowić próbę rekonstrukcji traumy u widza (Hirsch 2004: xi). Film jest wyjątkowym świadectwem tego, do czego nie można dotrzeć w inny sposób.

Wanda Jakubowska (1907–1998), feministka, reżyserka, zagorzała komunistka, latem 1939 roku ukończyła swój pierwszy obraz, *Nad Niemnem* na podstawie powieści Elizy Orzeszkowej. Planowana na 5 września 1939 roku premiera nigdy nie doszła do skutku. Prawdopodobnie wszystkie kopie tego dzieła zaginęły podczas okupacji. Kopia wzorcowa filmu została podzielona na trzy części i ukryta w nieznanym do dziś miejscu, być może w jednej z piwnic Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu, gdzie reżyserka mieszkała i pracowała przed wojną. Jakubowska została aresztowana w 1942 roku i po blisko półrocznym pobycie w więzieniu na Pawiaku, w kwietniu 1943 roku, została przewieziona transportem z Warszawy do KL Auschwitz, gdzie otrzymała numer obozowy 43513. Została wyznaczona do pracy w podobozie Rajska, zespole gospodarstw rolnych i miejscu doświadczeń z kauczukodajną rośliną koksagiz, która miała Niemcom zastąpić kauczuk. W Rajska pracowały biolożki, botaniczki, chemiczki, kobiety różnych narodowości: Francuzki, Rosjanki, Jugosłowianki, Polki. Wanda Jakubowska jako fotografka miała za zadanie dokumentowanie badań. Zimą 1945 roku przeszła w marszu śmierci do obozu Ravensbrück, gdzie doczekała wyzwolenia 30 kwietnia roku 1945.

Decyzję o nakręceniu filmu o Auschwitz podjęła, kiedy po raz ostatni przechodziła przez bramę obozową. W wywiadzie udzielonym w 1985 roku Barbarze Mruklik Jakubowska tłumaczy, że ukazanie całego ogromu zła, którego doświadczyła w obozie, potraktowała jako swój osobisty obowiązek.

Film kręcony był w miejscu zdarzeń, co stanowiło dla jego twórczyni rodzaj terapii. Jakubowska przyznaje w jednym z wywiadów, że tak naprawdę przebywała w obozie do 1948 roku, to znaczy do momentu ukończenia filmu (Talarczyk-Gubała 2015: 150). W innej rozmowie mówi, że dla niej jako filmowca lata spędzone w obozie były najbardziej kształtujące tak z punktu widzenia osobistego, jak również artystycznego (Mruklik 1985: 7).

Scenariusz filmu *Wanda* Jakubowska napisała wspólnie z Gerda Schneider, niemiecką komunistką, więzioną w obozach nazistowskich od 1936 roku, która została przywieziona do Auschwitz w 1942 roku z KL Ravensbrück. Schneider była blokową na bloku czwartym, a następnie pełniła tę samą funkcję w komandzie w Rajsku, gdzie spotkała Jakubowską. W 1944 roku została karnie przeniesiona do Birkenau. Muzykę do filmu napisał Roman Palester (1907–1989), wybitny kompozytor znany z licznych powojennych filmów polskich. Autorem zdjęć był radziecki operator Borys Monastyrski.

Jakubowska sięga do swoich własnych doświadczeń, a film, oparty na jej wspomnieniach i wspomnieniach współwięźniarek ocalałych z Holokaustu, powstaje w barakach, które twórczyni dobrze zna. W zdjęciach bierze udział miejscowa ludność, a także były więźniarki, które, zatrudnione jako statystki, po raz drugi przeżywają doświadczenie obozowe. Ekipa filmowa mieszka na terenie obozu, w barakach po esesmanach (Haltorf 2012). Do dziś *Ostatni etap* to „matka wszystkich filmów o Holokauście” (Loewy 2004), prototyp kolejnych narracji filmowych o Zagładzie (Haltorf 2012, 2018). Zdaniem Tomasza Łysaka (2016: 30) film ten zdobył status dzieła wyznaczającego międzynarodowe standardy reprezentacji obozów i Zagłady w filmie fabularnym. Ukazuje obrazy, które już na zawsze kojarzyć się będą z Holokaustem: ciemne, realistyczne ujęcia, patetyczny moralny przekaz, wyraźny podział na ofiary i katów.

Elie Wiesel, laureat Pokojowej Nagrody Nobla i ocalały z Holokaustu, napisał, że „Auschwitz nie można opowiedzieć ani pokazać” (Saxton 2008: 6). Celem Jakubowskiej nie było opowiedzenie Auschwitz, lecz ukazanie pewnego ułamka prawdy o tym miejscu. Film rozpoczyna zresztą od autorskie słowo wstępne, rodzaj wyjaśnienia autentyczności przedstawionych scen:

Film niniejszy oparty jest na zdarzeniach prawdziwych, które stanowią drobny ułamek prawdy o obozie koncentracyjnym Oświęcim. W Oświęcimiu zginęło przeszło cztery i pół miliona mężczyzn, kobiet i dzieci ze wszystkich krajów okupowanej Europy (Jakubowska 1948).

Podana tu liczba ofiar zgadza się z wynikami prac radzieckiej komisji, która po wojnie badała zbrodnie hitlerowskie w obozie. Dzisiaj przyjmuje się, że ofiar było z górą milion. W poprzedzającym film oświadczeniu Jakubowska zawiera swój najważniejszy zamysł: przedstawić fragment potwornej rzeczywistości, nie całościowy obraz Auschwitz. Także sposób podania informacji o ofiarach jest dla zrozumienia twórczości reżyserki bardzo istotny. Nie wymienia ona narodowości ofiar, choć wspomina, że pochodziły ze wszystkich krajów Europy. Nadmienia ich płeć i wiek (dzieci). Wprowadza tym samym perspektywę, w której cierpienie kobiet i dzieci wybrzmiewa mocno i wyraziście. W wywiadzie udzielonym Barbarze Hollender, reżyserka mówi: „Już tam, w Oświęcimiu, zaczęłam układać scenariusz. Zresztą inne więźniarki bardzo mi pomagały, przynosiły wiadomości z całego obozu, były wspaniałe. Żyły tym” (Talarczyk-Gubała 2015: 315).

Po wojnie, razem z Gerdą Schneider, Jakubowska zebrała opowieści, które odzwierciedlały doświadczenie ocalałych. Film Jakubowskiej nie jest więc historią Holokaustu, ale jedną opowieścią, specyficznie wykadrowaną z historii Holokaustu (Kerner 2011: 21).

Celem reżyserki było przedstawienie godności, solidarności, przyjaźni między ofiarami hitlerowskiej przemocy, idealizacja ludzkich relacji. Przykłady siostrenstwa, współczucia, poświęcenia ukazane są w każdej scenie filmu. Nie można jednak nie zauważyć, że dla współczesnych krytyków, a także dla widzów, film robi wrażenie nieznośnej propagandy, brakuje w nim obrazu desperackiej walki o przetrwanie, wszechobecnego strachu, głodu i cierpienia. Więźniowie polityczni to prawie wyłącznie komuniści, nie ma w filmie odczłowieczonej masy walczącej o przeżycie. Ukazany przez Jakubowską internacjonalistyczny kolektyw reprezentuje to, co stanowi największe zagrożenie dla faszyzmu: komunizm, wschód, Żydów (Kerner 2011: 19). Ten ideologiczny wymiar filmu, który został wprzęgnięty w maszynę powojennej propagandy, podlega dzisiaj powszechnej krytyce.

Nazwisko Jakubowskiej kojarzone jest prawie wyłącznie z tym paradokumentem, chociaż w trakcie trwającej prawie pięćdziesiąt lat kariery artystka wyreżyserowała trzynaście filmów pełnometrażowych. *Ostatni etap* obejrzało ponad siedem milion widzów, był on pokazywany na festiwalach filmowych na całym świecie. Na III festiwalu filmowym w Karłowych Warach w 1948 roku otrzymał nagrodę Grand Prix. W 1949 roku miał swoją premierę w Nowym Jorku. Dla filmoznawców (np. Bálázs 1987) film ten stanowi pierwszą „dokudramę”, czyli realizację gatunku pośredniego między dokumentem i historią fabularną, w którym ukazane zostają zdarzenia

historyczne, dialogi zawierają rzeczywiste słowa wypowiedziane przez autentyczne postaci, a scenerią zdjęć są miejsca, w których rzeczywiście w przeszłości rozgrywały się relacjonowane wydarzenia (Loewy 2004: 179). Zdaniem Bálazsa wyjątkowość filmu Jakubowskiej

polega na tym, że nie tylko jest nowym dziełem sztuki, ale także dziełem nowego gatunku. (...) w tym sensie, że wydarzenia, o których opowiada, w pewien sposób reprezentują same siebie przez pozostawione metonimicznie ślady. (...) Auschwitz to nie tylko miejsce akcji dla mikro-dramatów, to nie tylko miejsce akcji, to obraz samego piekła (cyt. za Talarczyk-Gubała 2015: 214–215).

Ostatni etap stanowi dziś przedmiot licznych analiz także z punktu widzenia badań feministycznych. Przede wszystkim dlatego, że, jak pisze Talarczyk-Gubała (2015: 180), film ten zdaje celująco „test Bechdel”: występują w nim kobiety, które z sobą rozmawiają, a tematem ich rozmów nie są wyłącznie mężczyźni. To dzieło feministyczne również dlatego, że jego autorkami są kobiety, a bohaterkami także niemal wyłącznie kobiety. Poznajemy międzynarodową grupę więźniarek oraz więźniarki funkcyjne i strażniczki. Nieliczni mężczyźni (np. lekarz obozowy, *lagerkomendant*, więzień Tadek, z którym bohaterka ucieka z obozu) stanowią tło obrazu ukazującego los kobiet w lagrze. Kolejne etapy pozbawienia ich kobiecości, poprzez golenie głów, tatuowanie numerów, ubieranie w pasiaki lub inne łańchmany, ale także macierzyństwo, poród w obozie, solidarność wyrażana poprzez wspólny śpiew, taniec lub modlitwę, opór wobec wroga – stanowią zasadniczy temat filmu. Po latach nieobecności w literaturze temat feminizmu i płci w ekstremalnej sytuacji, jakimi były Holocaust i obozy koncentracyjne, jest podejmowany coraz częściej. Seksualność kobiet, ich wyniszczone ciała, przymusowa prostytucja zostały opisane w licznych opracowaniach socjologicznych, filmoznawczych i literaturoznawczych (np. Karwowska 2009; Nikliborc 2010; Stöcker-Sobelman 2012; Pető 2015; Talarczyk-Gubała 2015 oraz Czarnecka 2018).

Akcja toczy się głównie w rewirze dla więźniarek. Obraz ukazuje koszmarnie warunki życia kobiet, niekończące się apele, selekcje do komory gazowej, wymarsz do morderczej pracy, egzekucje, bezbronne kobiety prowadzone na śmierć, a to wszystko na tle doskonale zorganizowanej pracy strażników i esesmanów. Koszmar odbywa się przy dźwiękach obozowej orkiestry prowadzonej przez więźniarkę. Muzyka towarzyszy więźniarkom w każdym tragicznym momencie.

W filmie mamy do czynienia z bohaterką zbiorową, stającą się podmiotem ponadnarodowego, internacjonalistycznego ruchu oporu. Wyróżnia się Marta, która w obozie dojrzeva politycznie i mówi „Dopiero tutaj w obozie nauczyłam się myśleć. Zawdzięczam to kilku współtowarzyszkom” (scena 60:49). Dziś to zdanie brzmi patetycznie; w 1948 roku była to odpowiedź na ideologiczne wymogi nowej władzy, ale takie też były osobiste polityczne przekonania Jakubowskiej. Film ukazuje solidarność kobiet w cierpieniu i w walce z faszyzmem, opór i oddanie się sprawie komunizmu. Więźniarki to przede wszystkim reprezentujące wszystkie narody zamknięte w Auschwitz komunistki albo takie kobiety, które stają się komunistkami w obozie.

W wieży Babel, jaką był Auschwitz, Jakubowska ukazuje Polki (zdemoralizowaną blokową Elżę i pseudolekarkę Lalunię); dwie więźniarki Rosjanki (lekarzkę Eugenię i pielęgniarkę Nadię); jest Anna, niemiecka pielęgniarka (wzorowana na postaci Gerdy Schneider); Helena, polska więźniarka, która rodzi dziecko zabite następnie przez niemieckiego lekarza zastrzykiem z fenolu; jest Francuzka Michèle, która w drodze do komory gazowej intonuje *Marsyliankę*; jest Desa – bohaterska jugosłowiańska partyzantka; bezimienna Cyganka i w końcu jest Marta Weiss – tłumaczka.

Opis życia i pracy tłumacza w sytuacjach krytycznych i ekstremalnych był już przedstawiany w literaturze przekładoznawczej. Także praca tłumaczy w obozach koncentracyjnych oraz sowieckich łagrach stanowi temat coraz liczniejszych opracowań (Tryuk 2010, 2012, 2015 oraz Wolf 2016). Tłumacze pracujący w ekstremalnych warunkach zasługują na oddzielne opisanie, już chociażby z racji ich wyjątkowego i bohaterskiego działania. O ich istnieniu w obozach koncentracyjnych świadczą nie tylko zeznania, relacje, wspomnienia złożone w archiwach muzealnych byłych obozów koncentracyjnych. Jest także bogata literatura obozowa, do której należy sięgnąć przy opisywaniu sylwetek tłumaczy owego czasu i miejsca (Tryuk 2012: 52–86).

W obozie koncentracyjnym, tak jak w innych wielojęzycznych społecznościach, musieli pojawić się tłumacze. Po przybyciu do obozu wielu więźniów deklarowało ten zawód. W materiałach Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau znajdujemy takie zapisy w rejestrach nowych transportów więźniów (Tryuk 2012: 59), w przeważającej części Żydów urodzonych na terenie Polski lub Rosji lub przywiezionych transportami z Francji lub Belgii. W obozie w roli tłumaczy występowali więźniowie, którzy zgłosili, że znają język niemiecki lub inny język, który wydawał się potrzebny, zwłaszcza w administracji obozowej (Shelley 1986). Także

w każdym komandzie lub w bloku byli więźniowie wyznaczani do pełnienia funkcji tłumaczy. Często łączyli tę funkcję z pracą gońca lub pisarza. Istniała też funkcja tłumacza obozowego, to jest *Lagerdolmetschera*. Były więźni Stanisław Skibicki pisze w swoich wspomnieniach: „Kierownictwo obozu porozumiewało się z nami za pośrednictwem tłumaczy” (Tryuk 2012: 62).

Tłumacz w obozie był traktowany tak samo jak każdy inny więzień. Funkcja nie gwarantowała przeżycia, więzień nie mógł uniknąć kary czy transportu do innego obozu, w którym jego walka o przeżycie zaczynała się od nowa. Byli więźniowie zazwyczaj wspominają tłumaczy jako „dobrych kolegów”, „porządnych, nienajgorszych ludzi” (Tryuk 2012: 52–86).

Marta Weiss, główna bohaterka obrazu „obozowego Babilonu”, prowadzi widza przez piekło Auschwitz. To polska Żydówka, która dzięki swoim zdolnościom językowym zostaje przez komendanta Hansa Schmidta wyznaczona na tłumaczkę. Marta zna rosyjski, niemiecki, francuski, serbski. Te języki słycać w filmie. Nie ma tylko języka jidysz. Marta jest niezbędna dla wszystkich – dla więźniów i dla esesmanów. Rozumie każdego w obozie i może rozmawiać z każdą ze stron. Dzięki doskonałej znajomości niemieckiego komunikuje się też z niemieckimi strażnikami. Tłumaczy nie tylko języki, tłumaczy brutalną rzeczywistość życia w obozie. Gdy nowy transport przyjeżdża nocą we mgle na rampę obozową w Birkenau, przerażona matka pyta ją: „Marta, słuchaj, co to jest, gdzie my jesteśmy?” (scena 12:50). Jej ucieczka z obozu z ważnymi informacjami stanowi dla nazistów poważne zagrożenie, gdyż tłumaczka może przekazać na zewnątrz prawdę o obozie. Dla widza Marta to także łączniczka ze światem obozu. Dzięki niej wchodzimy w koszmarną rzeczywistość Auschwitz. I to umierająca Marta szepcze ostatnie słowa w filmie: „Nie pozwólcie, aby Auschwitz się powtórzył”. „Nie powtórzy” – przyrzeka trzymająca ją w ramionach Helena (scena 1:44:09).

Film rozpoczyna scena łapanek na ulicach Warszawy, następną sekwencją ukazuje wjazd transportu z Żydami na rampę w Birkenau w nocy, w gęstej mgle przecinanej wiązkami reflektorów. Od pierwszej chwili, gdy pociąg zatrzymuje się w nieznanym miejscu i grupa sterroryzowanych ludzi wysiada z wagonu, słycać krzyki, nawoływania, gubią się dzieci i całe rodziny, Marta zaczyna tłumaczyć słowa komendanta Hansa Schmidta:

SS-man: Es ist kein Grund zur Angst und Aufregung vorhanden. Ich bitte, dass ihr meinen Anweisungen der SS ruhig Folge leistet.

Marta: On mówi, że nie mamy się czego bać. Mamy spokojnie robić to, co nam każą.

SS-man: Die Trennung muss stattfinden, da wir nicht alle in einem Lager unterbringen können. Die alten Leute und Frauen mit Kindern kommen in anderes Lager, während die jungen und gesunden hier bleiben.

Marta: Mamy się rozdzielić. Nie mogą nas wszystkich pomieścić w jednym obozie.

SS-man: Ich verspreche euch, dass ihr euch alle bald wiedersehen werdet.

Marta: Obiecuję nam, że niedługo wszyscy się razem spotkacie.

Zauważa ją esesman, który zwraca się do niej ze złością:

SS-man: Was halten Sie für einen Vortrag?

Marta: Die Menschen verstehen nicht Deutsch und ich übersetze, was Sie gesagt haben.

SS-man: Ach so. Sprechen und schreiben Sie fließend Deutsch?

Marta: Ja.

SS-man: Gut! Ich brauche eine Dolmetscherin. Sie werden bei mir arbeiten. Sie gehen danach da drüben!

Starszy mężczyzna zwraca się zaniepokojony do Marty

Co on mówił, czego on od ciebie chciał?

Marta: Powiedział, że będę pracować jako tłumaczka.

(scena: 14:57–16:10)

Zapewne w podobny sposób „rekrutowani” byli inni tłumacze w obozie.

Po „zakwaterowaniu” w baraku więźniarka tatuuje na rękę Marty numer 14111. Jako tłumaczka może zachować włosy, podczas gdy inne nowo przybyłe w transporcie kobiety poddane są poniżającemu rytuałowi golenia głowy, dostaje też „cywilne ubranie”, nie pasiak, jak inne więźniarki, nosi marynarkę z wymalowanym pasem na plecach, a na ramieniu czarną opaskę z napisem *Dolmetscher*. O takiej opasce wspominają byli więźniowie obozu. W obozie KL Auschwitz-Birkenau tłumacz obozowy nosił opaskę na pasiaku, podobnie jak inni więźniowie funkcyjni, np. *Schreiber*, *Rapportschreiber* czy *Arbeitsdienst*. W swym wspomnieniu Jerzy Poźmiński pisze, iż była to biała opaska z czarnym napisem *Dolmetscher*, zaś Tadeusz Paczuła wspomina: „Lagersdolmetscher nosił opaskę koloru czarnego” (Tryuk 2012: 62).

W drodze do baraku Marta, po raz pierwszy skonfrontowana z obozową rzeczywistością, widzi druty kolczaste, na których wisi ciało:

Marta: Co to jest, to, to człowiek?

Więźniarka: To muzułmanin na drucie elektrycznym.

Marta: Muzułmanin?

Więźniarka: Nie zadawaj naiwnych pytań. Muzułmanin to taka co więcej nie może.

Marta: A to, co to za fabryka?

Więźniarka: Fabryka? To krematorium, gdzie się pali ludzi. Teraz właśnie palą się ci, którzy z tobą przyjechali. Miałaś rodzinę? Głupstwo. Pewnego dnia i tak wszystkie pojedziemy przez komin i wtedy na pewno się spotkamy.

(scena 19:58–20:23)

Marta znajduje się przy każdym więźniu, w każdej dramatycznej chwili. Chce ulżyć w cierpieniu, pomóc, gdy sadystyczna blokowa Elza wrzeszczy na leżącą w błocie starą Francuzkę, która nie ma siły wstać i iść do pracy:

Stara kobieta: Je suis malade.

Marta: Ona jest chora, nie może iść.

Kapo: Czyś ty z byka spadła?

(scena 31:21–31:23)

W odpowiedzi na słowa Marty blokowa dotkliwie bije ją pałąk.

Jak już wspomniano, głównym tematem filmu są międzynarodowa solidarność, antyfasyzm, komunistyczny ruch oporu, konspiracja, w której Marta od samego początku uczestniczy. Dzięki znajomości języka niemieckiego może zatrzymać strażnika przy bramie obozowej pod pozorem, że właśnie jest do niego pilny telefon, tak aby wóz z niedozwolonym ładunkiem (ubrania, lekarstwa, bibuła) mógł dostać się na teren obozu. Jej pomoc jest dla współwięźniów nieodzowna:

Więźniarka: Marta, słuchaj kochanie, zaraz przyjadą chłopcy, przywiozą różne rzeczy dla obozu. Chodzi o to, żebyś przeszkodziła, gdyby chciano skontrolować wóz. Jak myślisz, uda się?

Marta: Musi się udać.

(scena 57:05–57:53)

Marta może swobodnie poruszać się po całym obozie. Jest łączniczką między więźniami. Także strażnicy obozowi znają ją dobrze. Obozowy ruch oporu daje jej rozkaz ucieczki wraz z więźniem Tadkiem, aby przekazać na zewnątrz cenne informacje o obozie oraz o mającej nastąpić ewakuacji

w głąb Niemiec. Ich ucieczka, ucieczka tłumaczki jest wielkim ciosem dla Niemców. Komendant ma z tego powodu nieprzyjemności:

Komendant: Von wo können Sie das alles wissen?

Przełożony: Von wo? Wenn man solche Idioten als Lagerkommandanten hat ...

Komendant: Idioten?

Przełożony: Jawohl, Idioten. Und Sie sind auch einer. Wenn wir, wie Sie, unfähig sind, ein Lager zu führen, zeigt am besten die Flucht dieser Dolmetscherin. Sagen Sie mir, wie war das eigentlich möglich!

(scena 1:36:50–1:36:59)

Marta i Tadek zostają złapani i przewiezieni z powrotem do obozu. W scenie przesłuchania Marta tłumaczy słowa esesmana, ale nie przekłada odpowiedzi Tadka. Nie jest już tylko tłumaczką, pośredniczką między światami i językami. Staje po stronie Tadka, tak jak on jest uwięziona:

SS-man: Was haben Sie davon?

Tadek: Nie rozumiem.

SS man: Sagen Sie es ihm!

Marta: Pyta się, co nam z tego przyszło?

SS-man: Ich bekomme ja euch doch alle! Aber euch beiden tut es mir leid. Ihr seid so jung.

Marta: Mówi, że nas mu jest okropnie żal, bo jesteście tacy młodzi.

SS-man: Ich habe einen Vorschlag für euch. Sagt mir nur, wohin ihr diese Papiere gebracht habt, und ihr seid frei!

Marta: Mamy mu tylko powiedzieć, dokąd zanieśliśmy papiery i będziemy wolni.

Tadek: Powiedz mu, że nic nie wiemy o żadnych papierach. A obietnicami może się dać wypchać!

Marta: Wir wissen nichts.

(scena 1:40:00–1:40:59)

Oboje są torturowani i skazani na śmierć, a film zamyka scena egzekucji Marty. Marta umiera, lecz jednocześnie nad obóz nadlatują samoloty aliantów, które zrzucają bomby, Niemcy uciekają w popłochu, nadchodzi wyzwolenie i zemsta. To zakończenie z pewnością było podyktowane wymogami ideologicznymi i propagandowymi chwili.

Marta Weiss jest wzorowana na autentycznej postaci Mali Zimetbaum (1918–1944), numer obozowy 19880, polskiej Żydówce, aresztowanej w Belgii. Ponieważ znała języki obce: niderlandzki, francuski, niemiecki, włoski oraz polski, dostała funkcję gońca (*Läuferin*) i tłumaczki w obozie.

Dzięki temu stała się bardzo ważnym członkiem obozowego ruchu oporu. Piszą o niej ocalałe z Holocaustu więźniarki, na przykład Halina Birenbaum:

Miała być piękną, młodą Żydówką. Widywałyśmy ją codziennie, rano i wieczorem: stała przy bramie obozu, gdy wychodziłyśmy do roboty i gdy wracałyśmy, wpisywała na listę wychodzące komanda oraz ich miejsce pracy. Widywałyśmy ją również, kiedy przychodziła do naszych blokowych czy szrajberek z różnymi poleceniami ze sztabu lagrowego. Wielokrotnie przy tym ostrzegała nas przed selekcjami, akcjami karnymi lub „wizytą” doktora Mengele; dzięki funkcji gońca dowiadywała się pierwsza o wszystkim (Birenbaum 2001: 178–179).

W jednej ze scen filmu *Marta*, po selekcji więźniarek do komór gazowych, stoi razem z inną więźniarką funkcyjną przy bramie obozowej do Birkenau. Prawdopodobnie tak właśnie stała Mała Zimetbaum każdego ranka, gdy więźniarki wyruszały do pracy, i każdego wieczoru, gdy wycieńczone wracały do obozu.

Halina Birenbaum wspomina dalej: „przez długi czas historia tej odważnej dziewczyny, jej życia i śmierci była tematem rozmów obozowych. Mała stała się dla nas legendą, symbolem bohaterstwa” (2001: 178–179). O Mali piszą w swych wspomnieniach także inne były więźniarki Auschwitz, na przykład Krystyna Żywulska:

Mała przyjechała tu transportem z Belgii. To polska Żydówka. Zna dobrze języki. Jest ładna, mądra, więc w ciągu dwóch lat jako goniec umiała zdobyć zaufanie władz. Poznała tu kogoś z męskiego i się pokochali (...) Edek, Polak z Warszawy (...). Był też na funkcji, stale się spotykali. W czerwcu 1944 tych dwoje zakochanych w brawurowy sposób ucieka z obozu: „on przebrany za SS-mana, ona za aufzajerkę (2004: 146).

O miłości Mali i Edka Galińskiego (numer obozowy 531) i ich ucieczce piszą w swych wspomnieniach Żywulska, Birenbaum i Szmaglewska¹.

¹ Temat miłości Mali i Edka stał się jednym z istotnych motywów pamięci o Zagładzie. Przedstawiony jest w licznych opracowaniach historycznych, a także reprezentacjach artystycznych i popularnych. W Polsce powstały m.in. filmy dokumentalne Jacka Bławuta oraz Michała Żarneckiego pt. *An Auschwitz Love Story* z 1989 r. oraz Michała Bukojemskiego, który wspomina o miłości Mali i Edka w swoim cyklu dokumentalnym *Z Kroniki Auschwitz* (2004). W 2009 r. Michał Gałek i Marcin Nowakowski opublikowali komiks *Epizody z Auschwitz – 1. Miłość w cieniu zagłady*, a 2017 r. ukazała się popularna książka Ireneusza Wawraszka *Romeo i Julia z KL Auschwitz*. Temat ten obecny jest także w muzyce. W 2001 roku

Było o nich głośno w całym obozie. Seweryna Szmaglewska notuje: „ta romantyczna historia staje się głośna w obozie, wszyscy więźniowie życzą zakochanym powodzenia” (1994: 258).

Jednak uciekinierzy zostają rozpoznani i wysłani z powrotem do obozu. Oboje z wyrokiem śmierci trafiają do bloku 11. Żywułska pisze:

a więc wszystko na próżno!... ta wspaniale zrealizowana ucieczka i nasza radość. Nie chodziło tu przecież tylko o Malę. Dzień w dzień giną tu tysiące do niej podobnych. To nie była sprawa Mali, to była nasza sprawa. To znaczy, że stąd można uciec (...). Biedna Mała ledwo łyknęła wolności, już siedzi w ciemnym bunkrze. Wiadomość o ich złapaniu rozeszła się natychmiast. W obozie zapanował nastrój żałobny. Każda czuła jakby jej osobiście wyrządzono krzywdę (2004: 174).

Postać Mali była powszechnie znana wśród więźniów. Primo Levi tak kreśli jej portret:

Mała była młodą polską Żydówką aresztowaną i uwięzioną w Belgii, mówiła płynnie kilkoma językami, i dlatego wykorzystywano ją w Birkenau jako tłumacza i posłańca, dzięki czemu mogła w miarę swobodnie poruszać się po obozie. Była szlachetna i odważna i wszystkie ją lubiły. W lecie 1944 roku postanowiła uciec razem z Edkiem, polskim więźniem politycznym. Chcieli nie tylko odzyskać wolność; zakładali, że uda im się powiadomić świat o codziennych mordach dokonywanych w Birkenau.

(...) Kiedy czekała w celi na przesłuchanie, jedna z jej towarzyszek, której udało się z nią zobaczyć, spytała: „Jak się czujesz, Mała?”. Odpowiedziała: „Zawsze czuję się dobrze” (2007: 193–194).

Jej tragiczną śmierć opisuje w następujących słowach:

[Mała] zdołała ukryć przy sobie żyletkę. Pod szubienicą podcięła sobie żyły. Kiedy esesman pełniący funkcję kata próbował jej wyrwać z dłoni ostrze, Mała na oczach wszystkich więźniarek uderzyła go w twarz krwawiącą ręką. Natychmiast przyszli mu z pomocą szczerze oburzeni konfratry: ta więźniarka, Żydówka, kobieta, ośmieliła się rzucić im wyzwanie! Zafukli ją na śmierć; na

grecki kompozytor Nikos Karvelas stworzył musical *Mala, I mousiki Tou Anemou* (*Mala, muzyka wiatru*), w którym główną partię śpiewała grecko-cypryjska piosenkarka Anna Vissi. W 2007 roku berliński teatr im. Maksyma Gorkiego wystawił sztukę Armina Petrasa i Thomasa Lawinky’ego *Mala Zemetbaum*.

szczęście zdążyła umrzeć na wózku, którym wieźli ją do krematorium (Levi 2007: 194).

Także Krystyna Żywulska wspomina: „Małą biją, Małą pytają, kto jej pomógł... Mała zaś nie sypie nikogo” (2004: 175). Według relacji Żywulskiej, u stóp szubienicy Mała krzyczy do esesmanów, którzy ją otaczają:

Wiem, że ginę, ale to nieważne! Ważne, że ze mną giniecie wy, wasze godziny są policzone! Ty giniesz, wstrętna żmijo, i tysiące takich żmij podobnych do ciebie. Nic wam już nie pomoże. Nic was nie uratuje (Żywulska 2004: 182).

Wzorowana na postaci Mali Zimetbaum bohaterka filmu Jakubowskiej to nie tylko realistyczna postać w ekstremalnej sytuacji. To aktywna i bohaterka tłumaczka, która prowadzi nas przez koszmarną rzeczywistość obozową. Tłumaczy słowa, jednocześnie przedstawia swoją wizję otaczającego świata, w którym przyszło żyć i umierać milionom ludzi. Dzięki umiejętnościom językowym może stanąć w obronie słabszych, może nawet starać się ich ratować. Dzięki niej ci, którzy nie mają prawa głosu, mogą przedstawić swoje świadectwo o obozie. W obozie koncentracyjnym tłumacz był świadomy konsekwencji swojego działania. Gdy podejmował ryzyko ratowania czyjegoś życia, sam mógł zostać skazany na śmierć. Marta Weiss ratowała współwięźniarki, jednak nie uratowała siebie. Jej śmierć, tak jak śmierć każdego innego pośrednika w ekstremalnej sytuacji, tak jak śmierć Mali Zimetbaum czy innego tłumacza obozowego, stanowi jeden z najtraficniejszych fragmentów pamięci o obozie (Tryuk 2010). Jednocześnie Marta Weiss jako tłumaczka od pierwszej sceny znajduje się w samym centrum konfliktu: zdaje sobie sprawę, iż jej umiejętności językowe są wykorzystywane także przez oprawców. Tłumaczy w obliczu własnej śmierci. Wykonuje swoje zadanie do końca. Wydaje się, iż w całej historii przekładu, a także w fikcyjnych prezentacjach tłumaczy, niewiele jest postaci o takim potencjale i aktywności, które pokazują, że w sytuacjach ekstremalnych imperatyw bezstronności i neutralności nie ma racji bytu.

Bibliografia

- Andres D. 2008. *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilletantismus und Verrat*, München: Meidenbauer.
- Arrojo R. 2018. *Fictional Translators. Rethinking Translation through Literature*, London–New York: Routledge.
- Bálazs B. 1987. *Wybór pism*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Birenbaum H. 1967/2001. *Nadzieja umiera ostatnia*, Warszawa–Oświęcim: Czytelnik–Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.
- Cronin M. 2006. *Translation and Identity*, London, New York: Routledge.
- Czarnecka B. 2018. *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Delabastita D. 2009. *Fictional Representations*, w: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed., London–New York: Routledge, s. 109–112.
- Galek M., Nowakowski M. 2009. *Epizody z Auschwitz – I. Miłość w cieniu zagłady*, Oświęcim–Babice: K&L Press.
- Haltof M. 2012. *Polish Film and The Holocaust. Politics and History*, New York–Oxford: Berghahn.
- 2018. *Screening Auschwitz. Wanda Jakubowska's „The Last Stage” and the Politics of Commemoration*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Hirsh J. 2004. *Afterimage: Film. Trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press.
- Hollender B. 1987. *Spojrzenie wstecz. Rozmowa z Wandą Jakubowską*, „Ekran” 50, s. 14–15.
- Jakubowska W. (reż). 1948. *Ostatni Etap*, DVD, Poleart.
- Karwowska B. 2009. *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*, Kraków: Universitas.
- Kaindl K. 2012. *Representation of Translators and Interpreters*, w: Y. Gambier, L. van Dorslaer (red.) *Handbook of Translation Studies*, vol. 3, Amsterdam–Philadelphia: J. Benjamins, s. 145–149.
- 2014. *Going Fictional! Translators and Interpreters in Literature and Film*, w: K. Kaindl, K. Spitzl (red.), *Transfiction. Research into Realities of Translation Fiction*, Amsterdam–Philadelphia: Benjamins. s. 1–26.
- Kaindl K., Kurz I. (red.) 2008. *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*, Münster: Lit-Verlag.
- (red.). 2010. *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analyse von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*, Münster: Lit-Verlag.
- Kaindl K., Spitzl K. (red.). 2014. *Transfiction. Research into Realities of Translation Fiction*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins.
- Kerner A. 2011. *Film and the Holocaust*, New York: The Continuum International Publishing Group.
- Kurz I., Kaindl K. (red.). 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Münster: Lit-Verlag.

- Levi P. 2007. *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Loewy H. 2004. *The Mother of all Holocaust Films? Wanda Jakubowska's Auschwitz Trilogy*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 24(2), s. 179–204.
- Łysak T. 2016. *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Mruklik B. 1985. *Rozmowa z Wandą Jakubowską*, „Kino” s. 7.
- Nikliborc A. 2010. *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenie kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*, Kraków: Nomos.
- Petö A., Hecht L., Krasuska K. (red.). 2015. *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Saxton L. 2008. *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London: Wallflower Press.
- Shelley L. 1986. *Secretaries of Death. Accounts by Former Prisoners who Worked in the Gestapo of Auschwitz*, New York: Shengold Publishers, Inc.
- Stöcker-Sobelman J. 2012. *Kobiety Holokaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Warszawa: TRIO.
- Szmaglewska S. 1945/1994. *Dymy nad Birkenau*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik–Książka i Wiedza.
- Talarczyk-Gubała M. 2015. *Wanda Jakubowska od nowa*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Tryuk M. 2010. *Interpreting in Nazi Concentration Camps during World War II*, „Interpreting. International Journal of Research and Practice in Interpreting”, vol. 12(2), s. 125–145.
- 2012. „Ty nic nie mów, ja będę tłumaczył”. *O etyce w tłumaczeniu ustnym*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2015. *Concentration Camps*, w: F. Pöchhacker (red.), *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*, London–New York: Routledge, s. 77–78.
- 2017. *Le traducteur et l'interprète dans la littérature et le film. Quand le fantastique et le réel se rejoignent*, „Między Oryginałem a Przekładem” 23(36), s. 97–116.
- Wawrzaszek I. 2017. *Romeo i Julia z KL Auschwitz*, Katowice: Fundacja Pamięć i Duma.
- Wolf M. (red.). 2016. *Interpreting in Nazi Concentration Camps*, New York: Bloomsbury.
- Żywulska K. 1946/2004. *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa–Oświęcim: : Wiedza–Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.