

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.12024>

Jadwiga Gracla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8142-2867>

Uniwersytet Warszawski/ University of Warsaw

j.gracla@uw.edu.pl

Między pamięcią historii i zapomnieniem o cierpieniu. Echa *Dochodzenia* Petera Weissa w *Hotel Auschwitz* Corneliusa Schwalma

Between the Memory of History and the Oblivion of Suffering. Comments on Cornelius Schwalm's *Hotel Auschwitz*

Abstract: In the presented sketch, the author tries to show how the perception and experience of the history and events related to the Shoah change in contemporary German film on the example of Cornelius Schwalm's *Hotel Auschwitz*. The film's attempt at translating Peter Weiss' extraordinary play *The Investigation and Journey to Auschwitz* reveals the condition of modern man. He perceives the extermination camp as an image frozen in time, a fragment of history that has already ended and, apart from the fact that it should be remembered and must not be denied, means nothing. It does not arouse reflection, does not scare, does not arouse sympathy for the victims. It's just history. Which modern man does not want to understand, nor does he want to understand that the responsibility for what happened will never end.

Keywords: extermination, film, memory, spectacle, Weiss Investigation, Cornelius Schwalm, *Hotel Auschwitz*

W ciągu 70 lat od zakończenia II wojny światowej historia literatury, teatru i kina wzbogaciła się o szereg tekstów, sztuk i filmów, których tematem przewodnim lub tłem stała się opowieść o Zagładzie. Zdanie to celowo nosi cechy truizmu. Utwierdza w nim zazwyczaj pobieżny przegląd twórczości literackiej, filmowej, współcześnie również komiksów i gier komputerowych. Na tle licznych wypowiedzi artystycznych na ten temat szczególną uwagę przykuwają te powstające w Niemczech, kraju, który odegrał czarną rolę w tych wydarzeniach¹. Dzieje się tak nieprzerwanie od wielu lat.

¹ Wymienić tu można takie tytuły filmów fabularnych, jak: *Die Mörder sind unter uns*, Berlin 1946, Wolfgang Staudte; *Ehe im Schatten*, Berlin 1947, Kurt Maetzig; *Hunde, wollt ihr ewig leben*, BRD 1959, Frank Wisbar; *Das Haus in der Karpfengasse*, BRD 1965, Kurt Hoffmann; *Zeugin aus*

Jak zauważają bowiem badacze tej tematyki – kategorii pamięci o Zagładzie w Niemczech – można stwierdzić, że kraj ten przeszedł swoistą ewolucję w traktowaniu tematyki II wojny (w tym i Holocaustu). Jedną z czołowych badaczek kultury pamięci, Aleida Assmann, pisała wręcz o drodze Niemiec od niegdysiejszego historycznego zapomnienia (*Geschichtsvergessenheit*) do obecnego niesłuchanie silnego skoncentrowania na punkcie historii (*Geschichtsveressenheit*) (Assmann/Frevert 1999)². Jak się wydaje kategoria pamięci o wydarzeniach z czasów II wojny światowej, w tym również o istnieniu obozów koncentracyjnych, szczególnie zaś Auschwitz, stała się dominującą kategorią myślenia i konstytuowania świadomości historycznej współczesnych Niemiec, zobowiązanych nie tylko do pamięci, lecz także świadomości ciężącej winy. Tematyka ta pojawia się również w najbardziej współczesnych opracowaniach i często dotyka kategorii postpamięci, poszukiwania wspomnień czy traumy odziedziczonej (Berberich 2021; Meyer/Gvelesiani 2024; Saryusz-Wolska 2023).

Kamieniem milowym owej drogi (choć dziś już nieco zakurzonym) jest niewątpliwie napisana i opublikowana w 1965 roku sztuka *Die Ermittlung (Dochodzenie)* Petera Weissa, wystawiona w teatrach wschodnich i zachodnich Niemiec³ a także

der Hölle, BRD/YU 1966, Žika Mitrović; *Aus einem deutschen Leben*, BRD 1977, Theodor Kotulla; *David*, BRD 1979, Peter Lilienthal; *Das letzte Versteck*, D/CH 2002, Pierre Koralnik; *Rosenstraße*, D/NL 2003, Margarethe von Trotta; *Annas Heimkehr*, D 2003, Xaver Schwarzenberger; *Der neunte Tag*, D 2004, Volker Schlöndorff. Wszystkie z wymienionych tytułów filmów fabularnych powstały w Niemczech (przed podziałem) i w Republice Federalnej Niemiec. W tym krótkim spisie pominęłam filmy powstające w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Należy również wspomnieć w tym miejscu szczegółowe opracowania poświęcone powstawaniu takich właśnie filmów: Fabian Bähr, *Der Holocaust im Spielfilm der 1960er Jahre* (zob. Bähr 2015: 181–182). Oczywiście we współczesnym dyskursie opracowań takich jest znacznie więcej; wystarczy wspomnieć chociażby kanoniczną dla filmów anglojęzycznych i amerykańskich publikację Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (zob. Insdorf 2002). Warto również wspomnieć o poświęconym zagadnieniom różnorodnych obrazów Auschwitz w kulturze numerze „Tekstów Drugich” z 2023 r.

W niniejszym szkicu jednak na plan pierwszy wysuwa się kontekst kultury niemieckiej oraz istnienie w niej właśnie świadectw i pamięci o Holokauście. Dlatego też wspomnieć tu należy nie tylko o filmach, lecz także przede wszystkim o pojawiających się stosunkowo wcześniej w kulturze niemieckiej tekstach literackich: Eugen Kogon (1946), *Der SS-Staat*. München; Ernst Wiechert (1946, geschrieben 1939), *Der Totenwald. Ein Bericht*. Zürich.

² Warto tu również wspomnieć inne prace tej autorki poświęcone pamięci zbiorowej, oswojeniu traumy i znaczeniu wpisania wydarzeń z czasów II wojny do konstytuującego się mitu założycielskiego Niemiec (zob. Assmann 2003: 181–196; 2005: 117–131). Ze względu na pochodzenie filmu i poruszaną w nim problematykę zasadnym wydaje się odesłanie właśnie do niemieckich tekstów poświęconych kategorii pamięci.

³ W Niemczech Zachodnich jej pierwszym reżyserem (w ramach projektu Ring-Uraufführung) był Erwin Piscator. Została wystawiona w Theater der Freie Volksbueche Berlin 19 października 1965 r. Równoległe odbyły się premiery w innych teatrach. Uwagi o tym spektaklu można znaleźć w prasie tamtego czasu (zob. Hildebrandt 1965). Współcześnie jest również uważany za jeden z najważniejszych

w Royal Shaekspere Company⁴, w 1966 roku w gwiazdorskiej obsadzie w Polsce⁵ (a z kronikarskiej gorliwości wypada dodać, że wystawiona w 1967 roku również przez teatr na Tagance⁶). Jest ona przykładem teatru dokumentalnego (teatru faktu, za który uznaje spektakl chociażby Patrice Pavis) (Pavis 1996: 520–521), ale nie znaczy to, że przypomina współczesne formy teatru.doc czy spektakle Krzysztofa Kopki⁷. Jest oratorium w 11 pieśniach-oskarżeniach przeciwko oprawcom z Auschwitz. Powstała wkrótce po pierwszym frankfurckim procesie strażników obozu koncentracyjnego, w którym Weiss wziął udział jako widz (a także zapoznał się z protokołami sądowymi). Nie ulega więc najmniejszej wątpliwości, biorąc pod uwagę kształt i formę tekstu, że przypomnianie o zbrodni ma swoją wagę i koloryt, że przepełnia go powaga (tekst przypomina formy dramatu liturgicznego, pasji i jasełek, odnosi się do *Boskiej komedii*), a powtarzalność i rytmiczność potęgują świadomość odpowiedzialności jednostki wobec historii i człowieka. Właśnie ten

tekstów o Zagładzie (zob. Ueding 2015). Wspomnijmy przy okazji, że dramat ten jest ciągle wystawiany w Niemczech, jak chociażby w 2009 r. w Norymberdze. Jedną z kolejnych realizacji tego dramatu w teatrze w Muenster NRW. Premiera odbyła się 23 stycznia 2023 r. (zob. <https://www.theater-muenster.com/produktionen/die-ermittlung-265.html> [dostęp: 2.03.2025]). Na szczególną uwagę zasługuje najnowsza realizacja filmowa tego dramatu – pochodzący z 2024 r. film *Die Ermittlung* w reż. Rolfa Petera Kahla. Wykorzystano tu techniki filmu i teatru, co w efekcie, przy zastosowaniu minimalnej scenografii, wyraźnym podziale postaci, bliskich ujęciach dało obraz wstrząsający, odsłaniający mechanizmy psychiki zbrodniarzy i tragedię ich ofiar. Film wszedł na ekrany kinowe 24 lipca 2024 r., na małym ekranie pojawił się nieco później, można go było obejrzeć w 80. rocznicę wyzwolenia KL Auschwitz. (zob. Müller 2024). Wystawiono go również w 2024 r. w Stuttgartarcie (<https://www.spoken-arts-festival.de/programm/16/die-ermittlung-von-peter-weiss/> [dostęp: 2.03.2025]). Najnowsze wystawienie pochodzi z 27 stycznia 2025 r., zostało przygotowane przez teatr Lalek w Magdeburgu i pokazane w kościele św. Jana w Magdeburgu (Laages 2025).

⁴ Londyński spektakl odbywał się w ramach projektu Ring-Urauffuehrung.

⁵ Spektakl ten odbył się w 1966 r. w reżyserii Erwina Axera. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/25719/dochodzenie> [dostęp: 2.03.2025].

⁶ Premiera odbyła się 1 stycznia 1967 r. <https://tagankateatr.ru/repertuar/Doznanie> [dostęp: 2.03.2025].

⁷ Weiss nie korzystał (jak czynią to współcześni twórcy teatru dokumentalnego) z wywiadów ze świadkami (czy uczestnikami), jego tekst jest kreowaną formą widowiska opartego na informacjach i emocjach, jakie zdobył, uczestnicząc w procesie zbrodniarzy – pochodzą więc z osobistego doświadczenia i jednocześnie z relacji świadków i zbrodniarzy. Dramat Weissa wykorzystuje wszelką potencję teatru, m.in. dzięki zastosowanej formie. Nie ma w nim cech dosłowności, choć są cechy tak eksponowane przez współczesny teatr dokumentalny: „W teatrze dokumentalnym reżyser, dramaturg i aktorzy tworzą przedstawienie wokół prawdziwej historii, posługując się jako narzędziem słowem – nagrany lub spisany podczas wywiadu. Zgodnie ze stwierdzeniem, że »życie tworzy najlepsze scenariusze«, twórcy przedstawień dokumentalnych wykorzystują dosłowność tekstu mówionego, przypadkowe spotkania i rozmowę. Dzięki temu teatr dokumentalny opowiada o sprawach najaktualniejszych i stawia »zwykłego człowieka« w centrum opowieści” (<https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/teatr-dokumentalny/> [dostęp: 2.03.2025]).

dramat stanowi punkt wyjścia dla powstałego w 2018 roku filmu fabularnego *Hotel Auschwitz* Corneliusa Schwalma.⁸

Wybór tego tekstu, jak się wydaje, winien określać charakter filmu. Widz jednak nie otrzymuje kompletnej, a nawet fragmentarycznej historii Zagłady, ta jest swego rodzaju tłem, mającym w przeszłości wydarzeniem. Konstrukcja filmu bowiem jest oparta na swoistej i znaczącej opozycji: tekstu Petera Weissa wstrząsającego i ponadczasowego świadectwa (o czym widz jest przekonany) i procesu przygotowania jego wystawienia obnażającego nie tylko spłycony afekt bohaterów filmu, lecz także ich słabość aktorską, reżyserską, artystyczną i również, co być może najważniejsze, obnażającego słabość człowieczeństwa. Unaocznienie tej słabości manifestującej się w obliczu cierpienia jest nadrzędnym celem niniejszych uwag, wykorzystujących metody intertekstualne i interdyscyplinarne, umożliwiające analizę porównawczą (dramatu i filmu) i pozwalające na ich umieszczenie w dyskursie postpamięci. Zastosowanie tych metod winno pokazać zmieniające się postrzeganie Zagłady (kategoria postpamięci) i jednocześnie nieumiejętność zrozumienia, płytkość, słabość, marność, emocjonalną bierność – wynikające jednocześnie z kondycji współczesnego człowieka i z jego oddalenia, i obcości wobec wydarzeń oraz ich sprawców⁹. Takie zorientowanie powoduje zaś, że poza horyzontem badawczym pozostawimy techniczne aspekty filmu, zaś całkowita uwaga poświęcona zostanie fabule.

Wybitne dzieło Weissa, jak już wspomniano, staje się w tym filmie swego rodzaju intertekstem, punktem odniesienia, świadectwem Zagłady i jednocześnie świadectwem geniuszu, ale i człowieczeństwa, współodczuwania i współprzeżycia autora. To właśnie przygotowanie do wystawienia tego tekstu stało się powodem wyjazdu bohaterów. *Dochodzenie* jest bodaj najwybitniejszym niemieckim świadectwem Auschwitz, doskonale skonstruowanym, ponadczasowym głosem pamięci, donośnym, dokładnym i szczegółowym. Winien więc najbardziej oddziaływać na postacie filmu, wywołując i pokazując emocje, z jakimi przyjdzie się im zmierzyć w konfrontacji z miejscem i tekstem. To właśnie emocje i postawy wobec obydwu tych czynników pozostają w centrum uwagi niniejszych spostrzeżeń. Widz filmu zostaje rzucony pomiędzy dwa światy – tekstu dramatu (intertekstu), brzmiącego na początku filmu, w czasie prób i będącego swoistym punktem odniesienia, i świat postaci filmu, które, w myśl prawie stanisławowskiej metody pograżenia, przeżycia i wtłoczenia w odgrywaną postać, udają się do Polski, do Auschwitz

⁸ Film wszedł na ekrany w 2019 r. Pierwsze recenzje były krytyczne (zob. Sonnenschein 2018).

⁹ Ową obcość podkreśla również obecne w języku niemieckim nazewnictwo wydarzeń: die Nazizeit, die Nazis, bez komponentu wskazującego na niemieckość.

(a dokładniej do miasta Oświęcim), by na miejscu „wczuwać się w rolę”. Sformowanie to budzić może kontrowersje. Czy rzeczywiście bowiem można wczuć się w rolę więźnia – ofiary Auschwitz, czy jest to możliwe i czy jest to w jakikolwiek sposób wytłumaczalne. Czy aktor jest w stanie wczuć się/przyjąć osobowość, psychikę ofiary, człowieka znajdującego się w określonej sytuacji granicznej, skazanego na śmierć w okrutnych, nieludzkich, niewyobrażalnych warunkach? Czy istnieją jakiegokolwiek emocje, doświadczenia i wspomnienia, które mogą się równać z traumatycznym doświadczeniem Auschwitz? Prawdopodobnie właśnie dlatego – wobec niemożności wyobrażenia sobie i zrozumienia ogromu cierpień i emocji człowieka-ofiary Auschwitz, a co za tym idzie niemożności wykorzystania mimetycznych obrazów – tekst dramatu Weissa przybrał właśnie taką niezwykle skomplikowaną i podniosłą formę, zaś wypowiedzi bohaterów przybrały formę recytacji, nie emocjonalnej wypowiedzi. To pytanie pojawia się już w pierwszym kontakcie z filmem, w sytuacji, w której ów pomysł się pojawia. Oczywiście można tu szukać pewnych paraleli. Weiss był uczestnikiem procesu, przyglądał mu się jako widz, zbierał materiał. Ale trzeba również pamiętać, że sam był świadkiem historii, że wyjechał z Niemiec i że zdecydował się w końcu również pisać w innym niż niemiecki języku. Nadając swojemu tekstowi formę na poły oratoryjną, na poły zaczerpniętą z ekspresjonistycznych utworów dramaturgicznych (choćaby doświadczeń dramatu stacyjnego), stworzył dramat przepełniony cierpieniem ofiar i winą oskarżonych, wskazał wyraźnie na odczłowieczenie postaci i udręczenie ofiar. Świadomość historii, istniejące dokumenty, głos ofiar udzielony postaciom dramatu oskarżającym swoich oprawców staje się mocnym, choć niekrzykliwym świadectwem Zagłady¹⁰. Poprzez swoją formę, odrealnioną, częściowo liturgiczno-mistyczną zatrzymuje widza w pędzie do przodu, wycisza jego agresję, kierując jego emocje w stronę ofiar, a nie oskarżeń. Wypowiedzi postaci *Dochodzenia* przeplatają się w formie zeznania świadka i ustosunkowania się oskarżonego. Tu nie ma miejsca na kakofonię emocji, jest raczej refleksja nad ofiarą, wskazanie winnego, przeniesienie na niego odpowiedzialności i podkreślenie, że ową odpowiedzialność winien ponieść. Świadomość i ciężar tej odpowiedzialności stały się również udziałem widzów premierowego widowiska – zakończono go w ciszy. Bez braw, aplauzu, wiwatów, ukłonów aktorów, kwiatów i bankietu. Po opuszczeniu kurtyny zaległa cisza. Przejmująca i oczyszczająca. Cisza uświadomionej winy i konieczności dźwignia jej do końca. W ciszy widzowie opuszczali teatr,

¹⁰ Film Kahla jest również niezwykle oszczędny. Wykorzystanie techniki teatru i kina bez dodatkowych efektów, a prowadzenie kamery blisko twarzy bohaterów dało efekt imponujący – prawdziwy i przerażający zarazem. Widz mógł poczuć się jak świadek uczestniczący w procesie.

przygniecenii ogromem krzywdy i winy. Tylko wina wyznana i wina osądzona może pozwolić na oczyszczenie, pierwszym krokiem na tej drodze był właśnie tekst Weissa¹¹. Można więc mniemać, że świadomość ta nie jest niczym nowym, że realizacja tego utworu po 50 latach od powstania, w sytuacji, w której świat zna prawdę i częściowo już za winę odpokutował, realizacja (kolejna) na deskach teatru stać się ma głosem świadomym, donośnym, przypominającym i ostrzegającym przed powtórzeniem strasznych doświadczeń i przypominającym o ofiarach, ale nie nieuporządkowanym i chaotycznym, zaś uświadomiona historia winna uzewnętrznić się i zaistnieć w słowie i obrazie. Bo przecież aktorzy mają przekształcić się w medium, przeobrazić w „kanał”, przez który zabrzmi głos bezimiennych ofiar. A słuchający ich widzowie zatrzymają się w pędzie i przypomną sobie okrucieństwo, które stanie się ostrzeżeniem przed powtórzeniem, a milczenie hołdem dla ofiar. Wykorzystanie dramatu Weissa, wraz z całą jego historią i znaczeniem, jako swego rodzaju intertekstu stanowi najbardziej wyraźny kontrast wobec prezentowanych w filmie zdarzeń. Obnaża to kondycję współczesnego artysty – aktora i reżysera, ale również współczesnego człowieka, który przekształca się, co pokazano w filmie, w istotę o spłyconym afekcie i uczuciach, niezdolną do współprzeżycia, współodczuwania, uwewnętrznienia. Wykorzystanie więc założeń Stanisławskiego staje się tu praktycznie niemożliwe – bowiem postaci filmu, wbrew swoim usilnym staraniom, nie są w stanie wydobyć z siebie gamy potrzebnych emocji i przeżyć, w ich historii jest pustka – emocjonalna i świadomościowa. Postacie filmu szukają emocji tam, gdzie powinny zamilknąć. Dramat Weissa wymaga powagi, umiejętności i pokory – wobec tekstu i formy. Tymczasem w filmie milczenie, świadomość, okrucieństwo, historia, Auschwitz stają się pretekstem do podróży, nie do końca poważnej, miejscami wręcz groteskowo nieprzystającej do powagi wydarzenia i miejsca i nieodpowiednich zachowań.

Oglądając film, można odnieść wrażenie, że zbudowano go na dwóch biegunach i dwóch przeciwstawnych barwach i obrazach: sepii przeszłości (w której mieści się również dramat Weissa) i bujnej zieleni oświęcimskiej przyrody (pomieszanej z siermiężnymi przestrzeniami polskich hoteli), przeszłości i terażniejszości, minionego zatrzymanego uniwersum i pędzącego, nieokiełzanego, nieodpowiedzialnego kiczowatego płaskiego świata dzisiaj. Pojawiający się symbol obozu zagłady w filmie bowiem staje się niemy komunikatem, wyłania się w formie powtarzalnego obrazu: muru, drutów i strażnicy. Co ciekawe, nie ma tu najsłynniejszej bramy

¹¹ O zakorzenieniu idei rasy i odpowiedzialności Niemców, jednocześnie zaś o znaczeniu sztuki mówi również w 2001 r. Elsbeth Wolffheim (Schlott 2015).

z napisem „Arbeit macht frei”, jakby ten był zbyt oczywisty i już niepotrzebny. Staje się więc nieco złagodzoną, przebrzmiałą symboliką, świadkiem historii, która już dawno się zamknęła. To osadzenie w przeszłości potęguje również inny wariant tego wizerunku – przybierający barwy sepii, minionego czasu. Jest czymś w rodzaju fotografii, zatrzymanej na kliszy chwili pozbawionej przez swoją formę złowróżbnego, nieludzkiego, nacechowanego wymiaru. Pokazywany jest z oddali, jakby był czymś nieosiągalnym (jak i nieosiągalne dla współczesnych bohaterów jest zbliżenie się do fenomenu tekstu Weissa) a może niepotrzebnym, zatopionym w innym wymiarze, odległym od rzeczywistości, widmem-widzeniem, snem, zjawiskiem nierealnym, pustym, cichym, przebrzmiałym. W filmie nie pojawiają się przerażające sceny obozowego życia czy też fotografie wnętrza obozu – jest, co prawda, fragment Auschwitz Birkenau, ale znów pozbawiony osadzenia i komentarza. Nie ma rampy (choć jest współczesny dworzec kolejowy Oświęcim), komór gazowych, baraków, ani krematoriów. Dla świadomego widza wszystko to mieścić się może w owych fotografiach-widzeniach z oddali, które przywołują całą gamę obrazów. Widz nie musi przecież ich przywoływać, a wtedy obrazy te na zawsze staną się tylko nic nieznaczącym śladem minionego. Brak jakichkolwiek symboli odnoszących się do męczeństwa i Zagłady odbywającego się w KL Auschwitz może być metaforą wnętrza głównych bohaterów, świadectwem ich nieświadomości, niedojrzałości czy też wypalenia, braku empatii, poznania li tylko z lekcji historii bez uświadomienia, uwewnętrznienia, braku pokory wobec śmierci, żalu wobec ofiar, winy wobec historii. Wszystkie postacie, zarówno przyjeżdżający z Niemiec aktorzy, jak i spotkana przez nich w lesie Gośka, realizująca własny film o II wojnie (będący szczytem kiczu, antyestetyki, komiksowego wydania wielkiej historii), nie odczuwają i nie współodczuwają z ofiarami Auschwitz. Widać to wyraźnie w ich rozmowach, toczących się w lesie, wśród bujnej nieokiełznanej przyrody. Ich świat został zbudowany obok i chociaż deklarują chęć poznania, koncentrują się jedynie na tym co tu i teraz, na własnych problemach, które w żaden sposób nie dotyczą historii Zagłady.

O ile zapamiętany i zachowany w nielicznych migawkach obraz Auschwitz jest pewnego rodzaju próbą wyciszenia, umiejscowienia go w historii i, można jedynie domniemywać i mieć nadzieję, przeżytego w związku z tym katharsis, obraz drugi, trupy aktorskiej dysputującej o spektaklu jest co najmniej szokujący. Galerię otwiera reżyser spektaklu Martin (grany przez reżysera filmu), który z rozbijającą szczerością zwierza się dwójce aktorów Sabine i Holgerowi, że absolutnie nic nie czuje, że nie dociera do niego wymiar tego miejsca. Nie jest to stwierdzenie rozszerzone – nic nie czuje prócz przerażenia, pustki, winy, strachu, współczucia,

emocjonalnego stuporu wywołanego zderzeniem z bezmiarem cierpienia. To raczej litowanie się nad samym sobą i swoją niemocą twórczą. Postawa taka przeraża i poraża. Kryzys twórczy, który przeżywa główny bohater, może stanowić źródło jego tragedii osobistej. Jednak nie przystaje do miejsca, w którym bohater się znajduje, i tekstu, z którym ma się zmierzyć. Takie sformułowanie staje się punktem wyjścia do rozmowy, w której pada wiele zapewnień o jego geniuszu, przekonania, że tylko on może zmierzyć się tekstem Weissa, że oczywiście nic się nie dzieje, a jego nieodczuwanie nie jest niczym nagannym. W trakcie owego gorliwego przekonywania padają stwierdzenia trywialne i szokujące, będące pomieszaniem banału i kiczu z górnolotną poetyką. Wypowiedzi te nie wnoszą jednak absolutnie nic do myślenia bohaterów filmu o Auschwitz. Są kalkami usłyszanych zdań, nieuwewnętrzzonymi sloganami, wygłaszanymi z zaangażowaniem równym reklamowym zapewnieniom o skuteczności proszku do prania. Najdobitniejszym przykładem takiego sloganu jest zdanie wygłoszone bez związku i sensu przez Sabine – „Auschwitz ist die höchste Form des Kapitalismus”. Bohaterka powtarza coś, co usłyszała, nie rozumiejąc, że w tym miejscu nie ma przestrzeni dla takich zdań. Zagłada nie może być relatywizowana i nie może być z niczym porównywana, bo jej skala i przyczyny nie dają się sprowadzić do banalnych rozwiązań. Pozująca na wrażliwą odmawia zjedzenia kiełbasek (to kolejny szokujący obraz – grill w lesie przy obozie zagłady), twierdząc, że kiełbaski „tak zaraz po Auschwitz” jakoś nie pasują. Ale nie przeszkadza jej kąpiel w rzece i uwodzenie patrzących na nią mężczyzn. Z jednym z nich odbyła w tymże lesie stosunek seksualny. Seksu w filmie jest dużo. Instynkt i chuć górują ponad artyzmem, rolą i spektaklem. Można odnieść wrażenie, że bohaterowie nie przyjechali, by zapoznać się z realiami i przygotować się do grania spektaklu, ale po to, by zmierzyć się z własnymi potrzebami i popędami, by doświadczyć spełnienia, bynajmniej nie aktorskiego. Obrazy te są wręcz zanurzone w kiczowatej otocze, jeżeli bowiem przyjąć za pewnik stwierdzenie: „istotą kiczu jest mylenie kategorii etycznej z estetyczną, kicz chce działać pięknie, a nie dobrze – zależy mu na pięknym efekcie” (Broch 1998: 115), to ów piękny efekt (scena na tle rozkwitającej przyrody) został osiągnięty. Tyle tylko, że piękna przyroda jest też symbolem – jej bujność zagwarantowały rozsypywane wokół obozu ludzkie prochy. Wszystko to wydaje się nie mierzyć aktorów, jest przez nich wręcz niezauważone, jakby nic o nim nie widzieli i nie byli świadomi własnej odpowiedzialności. Są tak bardzo zanurzeni we własnych problemach, że poza ich percepcją leży jakikolwiek problem etyczny i sceniczny. Piękna idea doświadczenia i przeżycia przed stworzeniem roli, tak doskonalona przez Stanisławskiego, idea uczestnictwa i przekazania autentyczności wypowiedzi (przeżyć

i odczuć, której służą również techniki teatru dokumentalnego, w której mieści się uczestnictwo Weissa w procesie frankfurckim, zderzenie z miejscem Zagłady, które nie pozostawia – nie powinno – nikogo obojętnym), tu pławi się w papce z najbardziej wulgarnej kultury masowej. Seks, wódka, piwo, grill, kiełbaski, obskurne pokoje, obłapianie się, oblizywanie wątroby wyrwanej żołnierzowi, hulanki do rana, wątpliwej jakości disco polo (co charakterystyczne, pobrzmiwa tu tylko polska muzyka, brakuje zaś szlagierów niemieckich rodem z Hitparade, które przecież stanowią niemały procent niemieckiej produkcji muzycznej) to atrybuty wyjęte raczej z podrzędnej powieści lub tandetnego filmu klasy C.

Polskie wystawienie tego spektaklu (z 1966 roku w reżyseria Axera) pozostawiło po sobie wrażenie niesamowite – podobnie zresztą jak i niemieckie, choć widownia polska była przecież widownią ofiar, nie sprawców. Jak twierdzi krytyk:

Przedstawienie jest tak wstrząsające, że niektórzy widzowie nie wytrzymują napięcia i wychodzą. Przede wszystkim starsi. Młodszy siedzą jak urzeczony, dowiadując się prawdy o świecie, który – na szczęście – ledwo musnął ich w dzieciństwie, zabierając im ojców, matki, rodziny. Słuchają tego jak groźnego ostrzeżenia (Wróblewski 1966).

W relacji niemieckiej grupy nie tylko brakuje świadomości sprawców i winnych, lecz także nie staje ona ostrzeżeniem. Widoczne jest to już w samym zestawieniu obecnym w tytule: *Hotel Auschwitz*. Sformułowanie to może wywołać dreszcz przerażenia, choć jest to wyłącznie zestawienie słów. Z punktu widzenia doświadczeń historii i nieludzkiego okrucieństwa, jakie wydarzyło się w Auschwitz, znaczenie tej nazwy zostało na zawsze naznaczone i zapamiętane jako nazwa obozu koncentracyjnego. Nie jest to już wyłącznie niemiecka wersja szyldu miejscowości. W konstrukcji tytułu jakby zapomniano o historii tego miejsca (wystarczyłoby wszak dodać przyimek „w” – *Hotel in Auschwitz* –, czy po prostu *Hotel in Pro-vintz*, by tytuł przestał być świętokradczy). KL Auschwitz spowszedniał i został zlagodzony, odarto go z okrucieństwa. Istnieje tylko jak fotografia w zapomnianym wymiarze. Dla współczesnych postaci filmu nie ma on znaczenia. Bohaterowie nie zmierzli się z historią, nie poczuli bólu, strachu ani tragedii KL Auschwitz, lecz byli w hotelu obok. Nie skonfrontowali się z tragedią, nie odczuli winy, nie czuli odpowiedzialności. Zatrzymali się na poziomie własnej niemocy, która stała się dla nich ważniejszym problemem niż historia Zagłady; zastygli we własnej przestrzni i własnym życiu. Widzowie spektaklu Axera nie wytrzymywali napięcia. Postacie filmu Schwalma nie mają o nim pojęcia, a przynajmniej trudno je dostrzec. Bez skrupułów zakładają więzienne pasiaki (choć nie do końca pozostając wier-nym realiom – zamiast trójkąta rozpoznawczego na odzieniu bohatera widać

dwukolorową gwiazdę: czerwień i żółć, splecione w jeden symbol), swobodnie trzymają się za ręce i uśmiechnięci pozują na tle przemysłowych budynków. Nic nie robi na nich wrażenia. Nie są pogubieni ani skoncentrowani na odnalezieniu właściwej drogi do realizacji spektaklu. Ich zachowania są przypadkowe, rządzi nimi impuls i instynkt, nie ma emocji i przeżyć. Są płascy, jednowymiarowi i wycięci z kartonu. Wyznanie reżysera, na którym obóz nie robi wrażenia, a cała wyprawa wydaje się zaaranżowana po to, by dokonać kolejnego łóżkowego podboju, jest w gruncie rzeczy najstraszniejszym przesłaniem filmu, choć nie dotyczy ono Auschwitz. Istnienia obozu nikt nie podważa, ale też nic o nim się nie mówi. Nie wywiera żadnego wrażenia miejsce, w którym jeszcze niedawno można było wyczuć dym spalonych ciał, a stosy pozostawionych rzeczy wciąż są niemymi świadkami zbrodni. Takie skonstruowanie postaci ośmiesza kondycję współczesnego człowieka – w tym przypadku przedstawiciela Niemiec –, ale też najbardziej przeraża emocjonalnym spłaszczeniem człowieka, niezdolnego do artystycznych przeżyć, do zrozumienia teatralnych przesłań przeszłości, któremu brakuje umiejętności i talentu do korzystania z arsenału zachowanych spektakli, obrazów, tekstów, filmów i jednocześnie wykorzystania metod pracy teatralnej – obserwacji, zanurzenia, poznania, współodczuwania. Co jednak najbardziej poraża – obojętnego wobec tragedii innych ludzi, ich cierpienia i krzywdy – to fakt, że ofiary Auschwitz są dla niego pokoleniem minionym, fragmentem zatopionego w przeszłości świata i częścią minionej historii. Ocenia również współczesnego widza, uznając go za nieprzygotowanego i niegotowego do odbioru dzieła Weissa. Wydaje się więc, że w filmie Corneliusa Schwalma ośmieszone zostało pokolenie współczesne (20-, 30-, 40-latków), dla których historia jest czasem minionym, zamkniętym i milczącym. Auschwitz jest symbolem przeszłości, który znają, a raczej tylko wiedzą o jego istnieniu i w nie wierzą, ale nic poza tym. Jest dla nich, tak jak został przedstawiony w filmie, przestrzenią obok, innym wymiarem, fotografią w sepii, niemym, nieodgadnionym symbolem, znakiem, którego nie tylko nie chcą, ale w swojej płytkości i słabości już nawet nie są w stanie odgadnąć.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

- Assmann, A. (2003), *Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis in Geschichte und Gegenwart*. W: Rusterholz, P./Moser, R. (Hrsg.), *Wir sind Erinnerung*. Bern: Haupt: 181–196.
- Assmann, A. (2005), *Zur (Un)vereinbarkeit von Leid und Schuld in der deutschen Erinnerungsgeschichte*. *Zeitgeschichte* 34/2: 68–77. Göttingen/Wien: V & R unipress/Vienna University Press.

- Assmann, A./Freyer, U. (1999), *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: DVA.
- Bab, J. (1959), *Teatr współczesny. Od Meiningerzyków do Piscatora*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bähr, F. (2015), *Der Holocaust im Spielfilm der 1960er Jahre*. W: Fischer, T./Lorenz, M.N. (Hrsg.), *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript: 181–182.
- Berberich, C. (ed.) (2021), *Trauma & Memory: The Holocaust in Contemporary Culture*. London: Routledge.
- Braun, K. (1984), *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź: Ossolineum.
- Brauneck, M. (1982), *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Broch, H. (1998), *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa: Czytelnik.
- Hildebrandt, D. (1965), *Ohne Applaus. Piscators Inszenierung der „Ermittlung“*. Frankfurter Allgemeine Zeitung (21. Oktober): 20.
- Insdorf, A. (2002), *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Łysak, T. (2016), *Od kroniki do filmu posttraumatycznego. Filmy dokumentalne o Zagładzie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Meyer, C./Gvelesiani, A. (Hrsg.) (2024), *Postmemory und die Transformation der deutschen Erinnerungskultur (Band 11 der Reihe Medien und kulturelle Erinnerung)*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Pavis, P. (1996), *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Piscator, E. (1983), *Teatr polityczny*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Saryusz-Wolska, M. (2023), *Microhistories of Memory: Remediating the Holocaust by Bullets in Postwar West Germany*. New York: Berghahn Books.
- Schwartz, M./Weller, N./Winkel, H. (eds.) (2021), *After Memory: World War II in Contemporary Eastern European Literatures*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Styan, J. (1995), *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Ossolineum.
- Weiss, P. (1965), *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Netografia

- Hotel Auschwitz*. <https://www.imdb.com/title/tt10489552/> [dostęp: 2.03.2025].
- Laages, M. (2025), *Die Ermittlung – Puppentheater Magdeburg. Die stummen Stühle*. nachtkritik.de (27. Januar). <https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/sachsen-anhalt/magdeburg/puppentheater-magdeburg/die-ermittlung-puppentheater-magdeburg> [dostęp: 2.03.2025].
- Müller, W. (2024), „*Die Ermittlung*“: *Bewegender Film über Auschwitzprozess*. NDR.de (22. Juli). <https://www.ndr.de/kultur/film/tipps/Die-Ermittlung-Bewegender-Film-ueber-Auschwitzprozess,ermittlung106.html> [dostęp: 2.03.2025].
- Schlott, R. (2015), *Vom Ende aller Gewissheiten – Auschwitz auf der Bühne*. zeitgeschichte | online (1. Oktober). <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/vom-ende-aller-gewissheiten-auschwitz-auf-der-buehne> [dostęp: 28.05.2025].
- Sonnenschein, U. (2018), *Kritik zu Hotel Auschwitz*. epd-film.de (21. Dezember). <https://www.epd-film.de/filmkritiken/hotel-auschwitz> [dostęp: 10.07.2025].
- Ueding, C. (2015), „*Die Ermittlung*“ von Peter Weiss. *Das Schweigen über Auschwitz durchbrechen*. Deutschlandfunk Kultur (19. Oktober). <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-ermittlung-von-peter-weiss-das-schweigen-ueber-100.html> [dostęp: 2.03.2025].

- Womela, P. (2025), *Holokaust w niemieckiej kulturze pamięci*. Tygodnik Powszechny 5 (25 stycznia). <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-centrum-kultury-pamieci-32099> [dostęp: 2.03.2025].
- Wróblewski, A. (1966), *Dochodzenie* (recenzja). Panorama Północy (28 sierpnia). https://wspolczesny.pl/popzednie_archiwum/arch/archiw66.html [dostęp: 2.03.2025].
- https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Holocaust_films [dostęp: 27.05.2025].
- <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/25719/dochodzenie> [dostęp: 2.03.2025].
- <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/teatr-dokumentalny/> [dostęp: 2.03.2025].
- <https://www.spoken-arts-festival.de/programm/16/die-ermittlung-von-peter-weiss/> [dostęp: 2.03.2025].
- <https://www.theater-muenster.com/produktionen/die-ermittlung-265.html> [dostęp: 2.03.2025].