



Zagłada Żydów. Studia i Materiały

Holocaust Studies and Materials

VOL. 21 (2025)

ISSN: 1895-247X

eISSN: 2657-3571

DOI: 10.32927

WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Muzeum na scenie. Auschwitz Tour Elżbiety Depty

The Museum on Stage. Auschwitz Tour by Elżbieta Depta

Witold Mrozek

Uniwersytet Warszawski, Akademia Sztuki w Szczecinie

w.mrozek@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5013-3280>

DOI: <https://doi.org/10.32927/zsim.1109>

Strony/Pages: 368-374



Witold Mrozek

Uniwersytet Warszawski, Akademia Sztuki w Szczecinie
<https://orcid.org/0000-0001-5013-3280>
w.mrozek@uw.edu.pl

Muzeum na scenie. *Auschwitz Tour* Elżbiety Depty

Streszczenie

Artykuł jest recenzją spektaklu Elżbiety Depty *Auschwitz Tour* z Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie. Autor analizuje przedstawienie inspirowane oprowadzaniem po Muzeum Auschwitz-Birkenau z perspektywy porównawczej, w odniesieniu do koncepcji „urządzeń do pamiętania” Marii Kobielskiej i „teatru jako maszyny pamięci” Marvin’a Carlsona. Spektakl stanowi próbę połączenia krytycznej metanarracji na temat upamiętnień z narzędziem dydaktycznym kierowanym przez teatr do uczniów lokalnych szkół.

Słowa kluczowe

teatr, Muzeum Auschwitz-Birkenau, *Auschwitz Tour*

Abstract

This article reviews Elżbieta Depta’s play, *Auschwitz Tour*, performed at the Ludwik Solski Theater in Tarnów. The author analyzes the performance, which is inspired by guided tours of the Auschwitz-Birkenau Museum. The author takes a comparative approach: she refers to Maria Kobielska’s concept of “devices for remembering” and Marvin Carlson’s “theater as a memory machine.” The performance attempts to combine a critical meta-narrative on commemoration and a didactic tool addressed by the theater at students of local schools.

Keywords:

theater, Auschwitz-Birkenau Museum, *Auschwitz Tour*

„Witam Państwa w obozie zagłady Auschwitz-Birkenau. Dzisiaj wieje mocny wiatr”.

To jedna z pierwszych kwestii spektaklu Elżbiety Depty pt. *Auschwitz Tour*¹. Wypowiada ją aktorka Anna Lenczewska. W obsadzie sztuki występuje jako „Przewodniczka”.

¹ Premiera 9 XI 2024 r. Koprodukcja Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, Związku Artystów Scen Polskich ZASP – Stowarzyszenie oraz Fundacji na rzecz Rozwoju i Promocji Sztuki Współczesnej Pauza.

Nie jesteście w obozie. Nie wieje wiatr – jesteście, my widzowie, w sali Teatru im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, na przeciwnym, wschodnim krańcu województwa małopolskiego.

Przedstawienie Depty odtwarza na scenie scenariusz podobny do oprowadzań przewodników w oświęcimskim muzeum. Zarazem autorka scenariusza wpisuje w niego reakcje zwiedzających, obserwacje codzienności życia pracowników instytucji (muzeum-miejsca pamięci) – jak chwila przerwy dla przewodniczki w autobusie wiozącym zwiedzających z terenu obozu Auschwitz 1 do Brzezinki – w kontraście do odgrywanej przewodniczkę aktorki wypowiada jej mechaniczny, chłodny głos z offu.

Auschwitz Tour to mały, kameralny spektakl – monodram. Praktycznie nie ma scenografii – jej funkcję zdają się pełnić obszerne opisy krajobrazu okolic muzeum-miejsca pamięci, wraz ze zmieniającą się pogodą, oraz samej wystawy muzealnej. Spektakl w pierwszej wersji powstał jako słuchowisko, wyemitowane na antenie Polskiego Radia Rzeszów².

Coś podobnego

Na spektakl *Auschwitz Tour* można spojrzeć przez pryzmat koncepcji „urządzenia do pamiętania”, rozwijanej przez Marię Kobielską. Badaczka używa go m.in. do analizy muzeów, ale bynajmniej nie zawęża jego znaczenia do tej jednej dyscypliny – wśród przykładów urządzeń do pamiętania Kobielska wymienia również teatr³. Zgodnie z jej koncepcją urządzenia do pamiętania działają jako elementy szerszych sieci, w konflikcie czy synergii z innymi urządzeniami, a także w relacji do konkretnych użytkowników czy ich grup, mogących negocjować sposób używania tychże urządzeń.

Myślę też, że warto w przypadku spektaklu *Auschwitz Tour* zderzyć pojęcie „urządzenia do pamiętania” z koncepcją teatru jako „maszyny pamięci” autorstwa jednego z bardziej wpływowych teoretyków współczesnej teatrologii – Marvin’a Carlsona. Pisząc o mechanizmie teatralnego „ghostingu” – terminu tłumaczonego najczęściej w tym kontekście jako „nawiedzanie” – Carlson odwołuje się do końcówki drugiego aktu *Hamleta* Williama Szekspira, tekstu, który nazywa „najbardziej nawiedzonym dramatem świata”⁴. Amerykański teatrolog przywołuje jako naczelną zasadę teatru-maszyny pamięci kwestię wypowiedianą przez samego Hamleta, a zapowiadającą odegranie na scenie przed Klaudiuszem mord, którego ten dokonał na jego ojcu: „I’ll have these players/ Play something like the murder of my father”. Czyli: „Każę tym aktorom/ Coś podobnego

² Premiera 3 IX 2023 r.

³ Maria Kobielska, *Urządzenia do pamiętania*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1 (11), s. 55–68.

⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage Theatre as Memory Machine*, Ann Harbor: University of Michigan, 2001, s. 4.

do sceny zabójstwa/ Ojca mojego odegrać przed stryjem”, jak brzmi ta kwestia w polskim przekładzie Józefa Paszkowskiego. Teatr to więc u Carlsona seria powrotów – polegają one nie tylko na opowiadaniu przesuwających się wciąż kolejnych, podobnych, choć nie całkiem tożsamyh opowieści, stawianych wciąż w nowych kontekstach, ale też na powtarzającym się wykorzystywaniu tych samych konwencji, a także tej samej materii: rekwizytów, elementów scenografii czy aktorskich ciał, którym kolejne role nadają nowe znaczenia. Zachodnia tradycja teatralna opiera się na narzuconym widzom wrażeniu, że to, co oglądają, już kiedyś widzieli.

Czym jest to odgrywane na scenie hamletowskie „coś podobnego” w przypadku *Auschwitz Tour* Elżbiety Depty?

Muzeum inscenizowane

Kluczowe w ujęciu muzeum jako „urządzenia do pamiętania” jest potraktowanie go przede wszystkim jako zbioru relacji między elementami, „konstelacji” lub „splotu”⁵, jak pisze Kobielska za Laurą Basu. Można potraktować opowieść muzealnego przewodnika jako szczególne ukonkretnienie takiej konstelacji – splata ona opis wystawy, jej interpretację, proces osadzania jej w znanych odbiorcom narracjach przynoszonych skądinąd” z domu, szkoły, innych muzeów czy opowieści, z performatywnym wytwarzaniem poczucia auratyczności oglądanych obiektów przez poświadczanie ich autentyczności. „[P]rzedmoty nie tyle są nośnikami historii, ile po prostu mają potencjał wpływania na emocje. Ponieważ pochodzą z «tamtego świata», wytwarzają aurę”⁶ – pisała Justyna Kowalska-Leder o ekspozycji muzeum-miejsca pamięci.

Tarnowskie przedstawienie ukazuje performatywną moc opowieści przewodnika – przeniesienie jej na scenę ma poniekąd charakter próby odtworzenia na niej całego muzeum. Depta w wywiadzie⁷ przyznaje, że inspiracje tekstu *Auschwitz Tour* zakorzenione są w konkretnych, rzeczywistych oprowadzaniach. Jak mówi, brała udział w oprowadzaniu po Muzeum Auschwitz czterokrotnie.

Na pewno odtwarzana na scenie przewodnicka trasa podlega intensywnej kondensacji dramaturgicznej – rzeczywiste oprowadzanie po Muzeum Auschwitz-Birkenau trwa ponad trzy godziny, spektakl – około pięćdziesięciu minut. W rozmowie z reżyserką powraca świadomość instytucjonalnych ograniczeń „teatralnego produktu”, związanych z lokalną specyfiką i sprofilowaniem przedstawienia przez dyrekcję teatru jako przeznaczonego dla szkół. Spektakl grany jest głównie dla uczniowskiej publiczności w godzinach porannych, musi wychodzić naprzeciw oczekiwaniom związanym z celem edukacyjnym – być

⁵ Kobielska, *Urządzenia do pamiętania...*, s. 62.

⁶ Justyna Kowalska-Leder, *Fetyshyzacja autentyczności – casus muzeum-miejsca pamięci*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 84.

⁷ Rozmowa z Elżbietą Deptą, 27 I 2025 r., zapis w zbiorach autora.

mniej lub bardziej zastępnikiem rzeczywistej wycieczki do Muzeum Auschwitz-Birkenau, tematem do omówienia na lekcji. Teatr zresztą etykietuje tak spektakl na swojej stronie internetowej: „Spektakl *Auschwitz Tour* polecamy szczególnie uczniom, którzy planują wyjazd do Miejsca Pamięci i Muzeum «AUSCHWITZ-BIRKENAU». Przedstawienie pozwoli im zrozumieć oraz uszanować wyjątkowość byłego niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i zagłady”⁸.

Twórczyni *Auschwitz Tour* nie rezygnuje zarazem z krytycznych ambicji, prób metaanalizy i nadziei na zupełnie innego użytkownika teatralnego „urządzenia”. Choć zrealizowany w peryferyjnym dotąd tarnowskim teatrze, spektakl mógłby mieć potencjał zaistnienia w polu bardziej uznanym – wpisując się w ramy dominacji tematyki pamięciowej na polskich scenach teatralnych, trwającej jeszcze całkiem niedawno, choć chyba już mającej się ku końcowi.

Scenariusz zwiedzania

Gdyby poszukać w teatrze polskim ostatnich dwóch dekad materiału do porównania z *Auschwitz Tour*, szczególnie interesujący wydaje mi się spektakl 1946 w reżyserii Remigiusza Brzyka z Teatru im. Żeromskiego w Kielcach⁹, poświęcony pogromowi kieleckiemu – a raczej pogromom kieleckim. Poza zbrodnią z tytułowego roku 1946 przedstawienie opowiadało bowiem o pogromie z pierwszych chwil odzyskanej polskiej niepodległości, z 11 listopada 1918 r. Scenariusz Tomasza Śpiewaka rozpoczynał się od sceny oprowadzania po budynku kieleckiego teatru, w którym rozpoczął się pierwszy z dwóch pogromów kieleckich. Aktor-przewodnik oprowadzał po scenie aktorów odgrywających zwiedzających, opowiadając o katowaniu uczestników wiecu Komisji Organizacyjnej dla utworzenia Żydowskiej Reprezentacji Narodowej, odbywającego się właśnie w teatrze.

Nie pierwszy raz scenariusz działania typowego dla muzeum został przeniesiony w przestrzeń teatru – odgrywanie na scenie oprowadzań, wykładów czy seminariów badawczych to nierzadka praktyka teatralna, traktowana najczęściej jako rama dramaturgiczna, narzędzie do udratyzowanego przedstawienia treści trudno poddających się fabularyzacji. W tym wypadku jednak odegranie tego scenariusza uczyniło zarazem ten właśnie konkretny teatr miejscem pamięci, a może raczej odsłoniło go jako nie-miejsce pamięci – bo przecież w gmachu kieleckiego Teatru Żeromskiego nie znajdziemy żadnych upamiętnień poświęconych temu, że był on w 1918 r. miejscem pogromu. Skrypty charakterystyczne dla jednego urządzenia pamięci zostały w 1946 przeniesione, by nadać inny bieg trybom zupełnie innego urządzenia.

Jak funkcjonuje teatralizacja muzealnych skryptów działania w przypadku *Auschwitz Tour*? Efekt okazuje się paradoksalny – muzeum-miejsce pamięci,

⁸ <https://teatr.tarnow.pl/spektakle/auschwitz-tour/> (dostęp 1 V 2025 r.).

⁹ Premiera 16 XII 2017 r.

choć nieobecne w zasięgu wzroku, jest obecne w zasięgu świadomości widzów, nawet jeśli nie mają go oni w bezpośredniej pamięci – bo na przykład nigdy w nim nie byli. Sama wiedza o jego istnieniu – niby daleko, ale jednak przecież całkiem blisko – wzmacnia emocjonalne oddziaływanie opowieści. Odpowiada to koncepcji teatru jako maszyny pamięci Carlsona, zgodnie z którą wszystkie elementy są postrzegane jako „już zobaczone” – tu odwołują się choćby do zbiorowej wyobraźni czy pamięci wspólnoty narodowej. „Zwiedzający wypatrują grozy, po którą przyszli” – mówi w pewnym momencie aktorka w *Auschwitz Tour*.

Tekst Depty podejmuje też próbę budowania utożsamienia między opowieścią o rzeczywistych wrażeniach zwiedzających a odczuciami widzów teatralnych. „Ich kroki odbijają się echem na korytarzu. Przewodniczka prezentuje wiążące na ścianach zdjęcia portretowe więźniów. Na zdjęciach widać malujący się w ich oczach strach. Zwiedzającym udziela się ta emocja” – mówi aktorka. Celem teatru wydaje się w tym momencie dalsza transmisja tej właśnie emocji. Zarazem reżyseria Elżbiety Depty rozбивa spójność tego efektu. W kilku momentach bardzo wyraźnie da się wyczuć przerysowanie formy. Intensywne, groteskowo nadekspresyjne jest odgrywanie przez aktorkę przewodniczki wcielającej się z kolei w niemieckich strażników.

Jeśli potraktować ten zabieg jako wyolbrzymiony cytat, daje się on przeczytać w kontekście długiej tradycji krytyki dotyczącej niestosowności zachowań zwiedzających muzeum-miejsce pamięci, a jednocześnie oceny „występów” przewodników muzealnych jako odpowiednich lub nieodpowiednich. Justyna Kowalska-Leder przypominała w cytowanym już tu tekście m.in. artykuł Zofii Żoreckiej z 1948 r., w którym można znaleźć takie właśnie poszukiwanie *decorum*. „[B]ardzo poważny i inteligentny pan z Warszawy twierdzi, że przewodnicy opowiadają «za sucho», że «nie widać u nich wzruszenia...» itp.”¹⁰ – odnotowywała Żorecka.

Momentem najintensywniej przerysowanym w *Auschwitz Tour* jest wyrażenie przełamujący czwartą ścianę gest zachęcania publiczności do wykłaskiwania rytmu, gdy mowa o witających więźniów dźwiękach orkiestry obozowej – jednocześnie wybrzmiewa głośno *Marsz Radetzkiego* Johanna Straussa. Operetkowy czy koncertowy gest włączenia widzów wytwarza zdecydowane poczucie niestosowności i zdaje się odsyłać raczej do krytyki szerszego zbioru praktyk polityki pamięci niż samego Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Auschwitz Tour pewien ładunek dystansu niesie już jednak w samym tytule, a także choćby we frazach padających pod koniec spektaklu, odnoszących się do masowej turystyki łączącej odwiedzanie miejsc pamięci z lokalnymi atrakcjami – jak zwyczajowo już wymieniana kopalnia soli w Wieliczce. „W projekcie *Auschwitz Tour* chcemy skupić się na tym, co współczesny turysta/widz chce od Auschwitz, jaka jest współczesna funkcja i co z nim się stanie, kiedy pokolenia

¹⁰ Kowalska-Leder, *Fetyszyzacja autentyczności...*, s. 77. Przywoływany artykuł: Zofia Żorecka, *Wiedza oświecimska*, „Odra”, 29 VIII 1948, nr 35, s. 1.

prawdziwych naocznych świadków odejdą” – deklarowała Depta, zapowiadając radiową wersję przedsięwzięcia. Choć trudno powiedzieć, by projekt starał się odpowiedzieć zwłaszcza na to ostatnie pytanie, niemniej stanowi jedną z bardziej koncepcyjnie konsekwentnych w ostatnich kilku latach prób przyjrzenia się pamięci Zagłady w polskim teatrze.

Połączenie sprzeczności

Spektakl Elżbiety Depty prosi się o próbę przeczytania go przez pryzmat najpoważniejszej monografii dotyczącej tematyki zagładowej na polskiej scenie – *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka. *Auschwitz Tour* na pozór wpisuje się dokładnie w model teatralnego opowiadania o Zagładzie opisany przez Claude’a Schumachera, a tak streszczony przez krytykującego go Niziołka: „ciało aktora powinno więc [...] wskazywać wyłącznie na «nieobecność», a widzowi pozostaje jedynie odtwarzać w wyobraźni «brakującą rzeczywistość»”¹¹. Widzowie *Auschwitz Tour* wykonują tę pracę wyobraźni, ale robią to niejako w wersji podniesionej „do kwadratu” – odtwarzając nie tylko koszmar Zagłady, ale też nieobecne urządzenie pamięciowe, przywoływane w tekście.

Niziołek twierdzi w *Polskim teatrze Zagłady*, że za myśleniem Schumachera „stoi ideologia zbiorowej żałoby, której teatr zawsze chętnie służy”. Jednocześnie, według polskiego badacza, klasyczne podejście do dyskusji o opowiadaniu o Zagładzie w teatrze pomija pęknięcie, które on sam za Samuelem Weberem uważa za kluczowe dla funkcjonowania teatralnego medium, „między tym, co daje się opowiedzieć i przedstawić, a tym, co ujawnia się w polu widzenia jako konkretne zdarzenie, w które uwikłani są aktorzy i widzowie, i które można nazwać porządkiem powtórzenia”¹².

Depta, która pokazuje pokazywanie, opowiada o opowiadaniu, zdaje się podkreślać to pęknięcie. W *Auschwitz Tour* widać potrzebę ramy dramaturgicznej wydzielającej czas „wycieczki” z „tu i teraz” widzów, w rzędach krzeseł w budynku tarnowskiego teatru, w przestrzeni miasta, dziesiątki kilometrów od bramy Auschwitz, zapewne między lekcjami. Głośne nagranie gwaru parkingu czy kolejki przed wejściem do muzeum szybko bierze w pierwszych minutach spektaklu górę nad obecnym tu i teraz gwarem uczniów, zajmujących miejsca w teatrze. Zarazem niedługi rozbłysk intensywnego, męcząco oślepiającego białego światła wyraziście oddziela na początku i na końcu spektaklu czas „podróży” teatralnej od tego, co przed nim i po nim. Środki te jednak można czytać ambivalentnie – zarówno jako próbę odwrócenia uwagi od rzeczywistego otoczenia konkretnego zdarzenia teatralnego, jak i jako podkreślający je element teatralnej ceremonii, dzwonek czy – niegdyś – gong.

¹¹ Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 79.

¹² *Ibidem*, s. 80.

To właśnie ambiwalencja jest najciekawszym elementem tego projektu. *Auschwitz Tour* można czytać zarazem jako narzędzie edukacji historycznej i instrument polityki pamięci oraz próbę wpisującą się w krytykę tych polityk. Tarnowskie przedstawienie przekracza podziały organizujące wciąż debatę o polskim teatrze – rozróżnienie na „popularne” i „poszukujące”, „edukacyjne” i „krytyczne”. Pod tym względem *Auschwitz Tour* rozbija jeden z podstawowych mechanizmów rządzących teatrem – rozpoznanie „gatunku”, niezależnie od tego, czy rozumie się go zgodnie z teoriami historycznoliterackimi, czy – po prostu – jako poszukiwanie „nowego, ale widocznie odmiennego przykładu pewnego typu artystycznego produktu, widzianego już wcześniej”¹³ – jak definiuje to Carlson. Spektakl *Depty* to wreszcie świetny przykład tego, że działanie urzędzenia do pamiętania zależy od tego, jak jest ono używane.

BIBLIOGRAFIA

- Carlson Marvin, *The Haunted Stage Theatre as Memory Machine*, Ann Harbor: University of Michigan, 2001.
- Kobielska Maria, *Urządzenia do pamiętania*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1 (11).
- Kowalska-Leder Justyna, *Fetyszyzacja autentyczności – casus muzeum-miejsca pamięci, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”* 2021, nr 17.
- Niziołek Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

¹³ Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 7.