



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Wizualna historia getta warszawskiego – montaż

autorki:

Anna Duńczyk-Szulc, Agnieszka Kajczyk, Katarzyna Bojarska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 36

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/wizualna-historia-getta-warszawskiego-montaze>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2747>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

fotografia; getto warszawskie; film; Żydzi; Zagłada; pamięć

streszczenie:

Rozmowa z redaktorkami tomu Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Muzeum Warszawy Warszawa 2023 na temat wizualnych źródeł z getta warszawskiego, pracy nad wyborem fotografii i kadrów oraz sposobów patrzenia na getto.

Anna Duńczyk-Szulc – Wicedyrektorka Muzeum Warszawy, absolwentka Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2001 roku zajmuje się projektami wystawienniczymi i wydawniczymi związanymi z fotografią. Jest jedną z fundatorek Fundacji Archeologia Fotografii. Współpracowała przy wystawie i publikacji "Polska fotografia XX wieku" (2007), "Dokumentalistki. Polskie fotografi XX wieku" (2008). Jest współkuratorką wystawy "Czego nie mogliśmy wykrzyknąć światu o Archiwum Ringelbluma" w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma a także wystaw czasowych "Miejsce. Tłomackie 3/5/7", "Światło negatywu. Obrazy z Archiwum Ringelbluma i archiwum Jerzego Lewczyńskiego na nowo odczytane" oraz "Gdzie jesteś? Rdz 3,9". Jest współautorką/redaktorką publikacji [wraz z: Bartosz Borys, Agnieszka Kajczyk, Olga Szymańska,] "Archiwum ważniejsze niż życie. Losy Żydów polskich w czasie II wojny światowej w dokumentach konspiracyjnej grupy Oneg Szabat", Warszawa 2019; "Rozproszony kontakt. Fotografie z Archiwum Ringelbluma na nowo odczytane", Warszawa 2019; [wraz z Piotrem Rypsonem, Pawłem Śpiewakiem] "Gdzie jesteś? Rdz 3,9", Warszawa 2020; [wraz z Agnieszką Kajczyk] "Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy", Warszawa 2023.

Agnieszka Kajczyk – Kulturoznawczyni i historyczka, kierowniczka działu Dokumentacji Dziedzictwa w Żydowskim Instytucie im. E. Ringelbluma,

współpracowniczka Instytutu Historii PAN. W 2022 roku obroniła doktorat poświęcony żydowskiemu środowisku filmowo-artystyczne w powojennej Polsce (1945-1950). Jest redaktorką i współredaktorką publikacji "Nalewki. Opowieść o nieistniejącej ulicy", Warszawa 2018; [wraz z: Olga Szymańska, Bartosz Borys, Anna Duńczyk-Szulc] "Archiwum ważniejsze niż życie. Losy Żydów polskich w czasie II wojny światowej w dokumentach konspiracyjnej grupy Oneg Szabat", Warszawa 2019; [wraz z Anna Duńczyk-Szulc] "Antologia spojrzeń. Getto warszawskie – fotografie i filmy", Warszawa 2023. Autorką publikacji: "Ludzie i filmy. Żydowski filmowcy w powojennej polskiej kinematografii (lata 1945–1950)", [w:] "Kultura. Literatura, sztuka i nauka w XX wieku", red. Z. Trębacz, Warszawa 2020; "Pomiędzy kreacją a rzeczywistością. Filmowa historia upamiętnień rocznic powstania w getcie warszawskim (1945-1953)". „Kwartalnik Historii Żydów” 2023, nr 2.

Katarzyna Bojarska – Adiunktka w katedrze kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS. W latach 2008-2019 pracowała w Instytucie Badań Literackich PAN, członkini Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Współzałożycielka "Widoku". Od 2024 kierująca Centrum Porównawczych Badań Kultur Pamięci (CCRMC). Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy, tłumaczka m.in. książki Michaela Rothberga Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji. Autorka książki Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski – Richter – Spiegelman (Warszawa 2012). Redaktorka i jedna z tłumaczek książki Ernsta van Alphen Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt (Kraków 2019). Stypendystka Fulbrighta i Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Realizowała granty badawcze ze środków NPRH, NCN, Horizon2020.

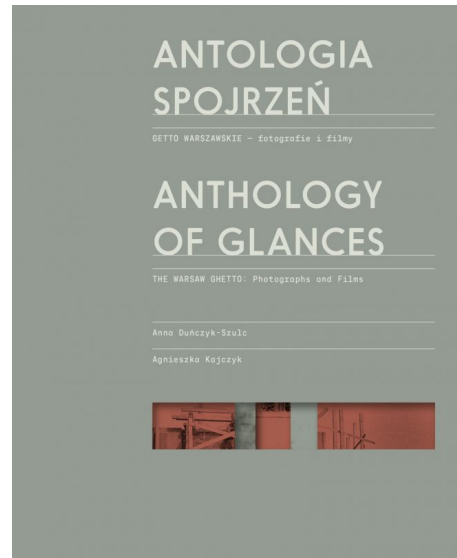
Wizualna historia getta warszawskiego – montaże

Katarzyna Bojarska: Jak to się stało, że zaczęłyście robić ten projekt? Jaka jest jego geneza? Dlaczego właśnie fotografia i film, co przede wszystkim chciałyście pokazać i kiedy stało się dla Was jasne, że to właśnie to?

Agnieszka Kajczyk: Wszystko zaczęło się od Ani i jej badań nad zbiorem fotografii z tak zwanego Archiwum Ringelbluma.

Towarzyszyło temu pytanie, o którym już wielokrotnie mówiłyśmy: dlaczego historycy i historyczki nie zajmowali/ły się w swoich badaniach świadectwami wizualnymi? Mamy zatem ten najcenniejszy zbiór dokumentów z warszawskiego getta, a w nim około siedemdziesięciu fotografii, którymi do 2019 roku nikt całościowo i systematycznie się nie zajmował. Wtedy pojawiła się Ania i zadała wiele pytań badawczych na temat tego zbioru, między innymi czy tworzy on korpus, jakie jest pole odczytania tych zdjęć i w końcu: kto je zrobił? Powstawała wówczas nie tylko wystawa, lecz także pierwsza publikacja w całości im poświęcona: *Rozproszony kontakt. Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane.*

Anna Duńczyk-Szulc: Kiedy zaczęłam przyglądać się tym zdjęciom, zobaczyłam także różne inne zdjęcia w archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego (ŻIH) i one zaczęły się układać w cykle, kolekcje, zaczęły mieć sens i w tym całym rozproszeniu konstituować się jako źródła.



Ale dopiero Georges Didi-Huberman po zapoznaniu się z nimi nadał tej intuicji wyraźny kierunek.

AK: Faktycznie mamy w ŻIH olbrzymią kolekcję niebywałych zdjęć z getta warszawskiego, a Ania zaczęła o nie bardzo dociekliwie dopytywać. Ja pisałam wówczas doktorat w Instytucie Historii PAN na temat powojennych filmów żydowskich i również interesowały mnie źródła wizualne, więc zaczęłyśmy razem intensywnie pracować nad tymi materiałami, konsultując się z badaczkami i badaczami z różnych dyscyplin, którzy pomagali/ły nam odtworzyć kontekst poszczególnych kadrów. To nie miało żadnej zinstytucjonalizowanej formy seminarium czy projektu badawczego – robiłyśmy to, bo nas to interesowało. Obie pracowałyśmy wówczas w ŻIH.

ADS: To się zaczęło około 2020 roku.

KB: Robiłyście to z myślą o książce?

ADS: Nie. Początkowo myślałyśmy o czymś w rodzaju „eseju wizualnego”, który wyszedłby poza kanon pokazywania jednego autora czy pojedynczego źródła. Chciałyśmy spojrzeć na to bardziej przekrojowo i krytycznie, bez z góry przyjętej tezy (jak na przykład fotografia-oskarżenie).

AK: Oczywiście z perspektywy czasu można żałować, że nie miałyśmy na to grantu, który pozwoliłby nam prowadzić kwerendy dłużej, w większej liczbie archiwów w różnych miejscach.

ADS: Oznaczało to między innymi, że musiałyśmy wiele osób prosić o przysługi. Dlatego podziękowania w książce są takie długie – to prawdziwa lista wdzięczności za pomoc w poszukiwaniach, sprawdzaniu informacji, wizytach w archiwach etc.

AK: Historia powstawania tego albumu to też opowieść o tym, jak się robi tak dużą rzecz. Nie sposób zrealizować tego w pojedynkę, pomoc innych przy tego typu projektach zawsze jest potrzebna i konieczna. To praca zbiorowa w najgłębszym sensie tego słowa. Od Ani nauczyłam się metody „wiecznych

wątpliwości” i tego, że należy nieustannie rozmawiać, słuchać i uczyć się od siebie nawzajem.

Książka jest zbudowana z relacji i na relacjach, a także na uzupełnieniach, łączeniach i dopowiedzeniach. Przez wiele lat, a nawet dekad fotografii czy też szerzej: świadectw wizualnych w ogóle nie traktowano jako źródeł historycznych, jako materiału, na którego podstawie można prowadzić badania historyczne i wytwarzać wiedzę. Miały one funkcję wyłącznie służebną, drugorzędną, w różnego typu pracach naukowych służyły najczęściej jako ilustracje.

KB: Jak sądzisz, dlaczego tak się działo?

AK: Powód wydaje się dość banalny: do tych materiałów często po prostu trudno było dotrzeć. Można na przykład zadać sobie pytanie, dlaczego do tej pory nikt nie napisał monografii na temat amatorskich filmów z gett. Przecież jest ich bardzo wiele, wiemy o ich istnieniu, ale są rozproszone. Trzeba do nich dotrzeć, zobaczyć je wszystkie na taśmach, zbadać cały ten rozległy i nieuporządkowany materiał.

KB: No i potrzebne są narzędzia do badania źródeł wizualnych.

AK: To też, ale najpierw musisz mieć dostęp do samego materiału. I przewyciężyć przekonanie, że priorytet w warsztacie historyka czy archiwisty mają dokumenty pisane. Tę kwestię świetnie przedstawił Georges Didi-Huberman w tekście *Papiery-fotografie*¹, pisząc, że przecież fotografia podobnie jak dokumenty to papiery: „papiery dokumenty” i „papiery-fotografie”. Wszystkie one stanowią istotne świadectwa współczesnej historii.

ADS: Poza tym wciąż krążymy po tych samych ścieżkach teoretycznych: Barthes, Sontag, Hirsch. A wydaje się, że potrzeba nam nowego języka opisu i lepszych narzędzi.

KB: Byłoby świetnie, gdyby z tych narzędzi zaczęli korzystać historycy i historyczki, albo gdyby wspólnie z badaczami i badaczkami kultury wizualnej były i byli w stanie wypracować metodologię krytyki źródeł wizualnych. A jak określiliście ramy

czasowe antologii? I jak uzasadnicie ten wybór?

ADS: Zależało mi na tym, żeby wyjść poza granice lat 1943–1944, nawet poza 1945 rok. Interesowało mnie przede wszystkim rozsadzenie tej ramy. Przecież po „likwidacji” getto nie przestało istnieć ani wizualnie, ani w języku.

KB: Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk pokazali, że istnieje do dziś.

ADS: Zgadza się. Ludzie cały czas tam jeździli. Ci, którzy przetrwali, wracali i mierzyli się ze stratą, z pamięcią.

AK: No tak – wracają, a tam nic nie ma. Na zdjęciach często pojawia się ikoniczny kościół św. Augustyna, który ostał się w morzu ruin. Jego widok wydawał się fotografującym bardzo dramatyczny...

KB: Ale też ironiczny.

AK: Tak! Wielu ludzi, którzy tam wracają, fotografuje tę pustkę, rozpacz, a następnie dzięki fotografii na swój sposób odczytuje różne znaki z krajobrazu.

ADS: Getto funkcjonuje od momentu jego zamknięcia, a mur jest jego silnym symbolem. Kiedy pracowałyśmy nad tą ramą czasową, okazało się, że mapy używane przez większość badaczy warszawskiego getta nie uwzględniały tego, co dotyczyło tak zwanych murów tymczasowych, które wcale nie stały w obrębie getta i nie odgradzały jego granic – one odgradzały nicość. Okazuje się, że wiele zdjęć, które znajdują się w zbiorach Muzeum Warszawy, podpisanych jako „getto”, w ogóle nie pokazuje murów getta, a tylko te tymczasowe, które przed jego oficjalnym zamknięciem jesienią 1940 roku zostały już rozebrane.

To była jedynie przymiarka do odgrózenia tej przestrzeni, która potem w wielu miejscach była tak boleśnie negocjowana. Chodziło o to, by jak najbardziej zmniejszyć ten obszar, żeby jak najmniej ludzi musiało się przeprowadzić. Dlatego też Paweł Wespiański pozaznaczał dla nas na mapie te tymczasowe miejsca i przesunięcia granic getta.

Rozszerzył też mapę tak, by można było na niej zobaczyć Stare Miasto.

AK: To jest zupełnie nowa wiedza wizualna. W trakcie analizy tych zdjęć to wszystko okazało się dość skomplikowane i nieoczywiste. Fotografia potrafi cię nabrać i zmylić trop, dlatego tak bardzo potrzebne są mapy, a także znajomość i odtworzenie kontekstu.

KB: To ciekawe, bo jeśli widzisz coś na fotografii, to znaczy, że to było. Nawet jeśli trwało tylko kilka dni, to uwiecznione na zdjęciu zyskuje status czegoś trwałego. To mocny dowód. Ale pokazuje to też, że praca czytania zdjęć ma archeologiczny wymiar. Wiedza często nie dotyczy tego, co znajduje się na powierzchni, ale tego, co nie jest od razu widzialne. Czasami znaczenie zdjęcia jest w tym, co pozostaje w ogóle niewidzialne.

ADS: Jedno z moich ulubionych zdjęć – chociaż nie jest zbyt atrakcyjne wizualnie – to ujęcie muru na Starym Mieście, przy Muzeum Warszawy. Ktoś go sfotografował z jednej i z drugiej strony, ale żadna z nich nie jest ani wewnątrz, ani na zewnątrz getta, bo w momencie robienia zdjęcia getto jeszcze nie istniało. W późniejszym okresie, kiedy formalnie już funkcjonowało, tego muru tam nie było. A zatem w chwili powstania tej fotografii nie ma żadnej ze stron. My zdecydowaliśmy się umieścić tę fotografię wewnątrz [getta – przyp. red.].

AK: Długo zastanawialiśmy się nad tymi fotografiami. Podobnie miałyśmy dylemat, czy umieścić zdjęcia z przygotowanego w kwietniu 1940 roku dla Jointu albumu przedstawiającego działalność różnych instytucji społecznych i pomocowych. To są piękne obrazy, świetnie skomponowane, widać w nich pewien charakterystyczny styl i zamysł. Gdy je zobaczyłyśmy, od razu przyszedł nam na myśl żydowski reporter Henryk Bojm i jego zakład fotograficzny. Kiedy pojechaliśmy na kwerendę do Izraela, w Yad Vashem pokazano nam kolejne niesamowite albumy z tej serii.

Okazuje się, że to bardzo obszerny cykl dokumentujący

żydowskie życie z empatią i uwagą. Na dwóch zdjęciach widać na przykład synagogę Moriah, której nie sposób znaleźć w jakichkolwiek świadectwach wizualnych z tego okresu, a tu pojawia się na drugim planie.

Miałyśmy spory dylemat, co zrobić z tymi fotografiami. Czy włączyć je do albumu, mimo że pochodzą z kwietnia 1940 roku? Ostatecznie, chcąc zachować konsekwencję, nie umieściliśmy ich w antologii, bo to nie są zdjęcia z okresu funkcjonowania getta.

ADS: On poprzez te zdjęcia buduje pewną wizję życia Żydów w Warszawie, pokazuje, do czego to może zmierzać, ale przede wszystkim pokazuje życie w całym jego bogactwie. To nie jest obraz getta – on dokumentuje szeroko pojętą pomoc i opiekę społeczną, żeby Joint przekazał środki finansowe. Można powiedzieć, że to rodzaj fundraisingu. Te zdjęcia mają być wyrazem wdzięczności i zachętą do dalszego wsparcia. Osoby biedne pokazywane są bardzo godnościowo, panują trudne warunki, ale wymogi religijne są zachowane, etc. Te zdjęcia są w obiegu, przedrukowywane w albumach jako obrazy z getta warszawskiego. U nas ich nie ma, bo nie pokazują getta.

KB: Bardzo ważne wydaje się pytanie o intencje tych zdjęć. Czego chcą te obrazy getta? Po co się je robi i ogląda? Czy możemy sobie wyobrazić, że powstają bezinteresownie? Dlaczego Rosemarie Lincke² fotografuje getto? Nie wiem i to mnie nurtuje – bo ona nie ma zlecenia ani agendy politycznej.

ADS: A przy tym w bardzo bogatej korespondencji, która się zachowała i którą dostaliśmy, ani słowem nie wspomina o Żydach.

KB: A o czym pisze?

ADS: O tym, że była w teatrze na spektaklu pasyjnym, załącza programy. Zdjęć nigdy nie wysyła, ale wszystkie wkleja do albumu.

AK: To jest niesamowita praca – jak ona konstruuje ramy interpretacji, jak ustanawia znaczenia obrazów i tego wszystkiego, co sfotografowała, a na co my patrzymy w całości,

nie we fragmentach.

ADS: Ona sama to wszystko pracowicie skleja, robi to z zamysłem. Świadomie konstruuje narrację: fotografuje te same budynki w trakcie walk i po.

KB: I nie wiemy, czy robi to z dumą, czy z lękiem. Czy dlatego, że jest przerażona, że chce zrozumieć, czy może jest zachwycona albo chce upamiętnić?

AK: Dokładnie, tego nie da się zbadać. Nawet gdyby zapytać po czasie, dowiedzielibyśmy się tylko tego, co dopuszczały dane ramy opowieści, struktury wyjaśniania i pamiętania.

ADS: Co więcej, jej przyszły mąż był członkiem Polizei Bataillon i Waffen-SS. Znajdujący się w zbiorach Muzeum Warszawy album Rosemarie Lincke jest niezmiernie ciekawy w kontekście badań źródłowych. Jako studium przypadku domaga się oddzielnego opracowania. W zasadzie to są dwa albumy składające się na jej wizualną historię wojny.

Jest tam także świetny przykład tego, jak fotografia może oszukiwać: zdjęcie, na którym ona wyjeżdża pod koniec lipca 1944 roku z ewakuowanymi oddziałami. To ujęcie z rampy kolejowej – wygląda tak, jakby było brakującym elementem cyklu z Umschlagplatz. Nawet słup jest ten sam. Widzimy odwrócenie sytuacji, bo tym razem to Niemcy wsiadają do pociągów.

KB: Choć od dawna nie zajmujemy się intencją autorską, nurtuje mnie niejednoznaczność tej postaci i jej produkcji wizualnej.

ADS: Obejrzałyśmy tysiące zdjęć, w tym wiele zrobionych przez Niemców. Ale albumy Rosemarie Lincke są jednak niebywałe, ponieważ ona w bardzo precyzyjny i metodyczny sposób włącza płonące getto pomiędzy karty z całkiem konwencjonalnymi



Obiekt 77

zdjęciami.

KB: Zastanawialiście się nad tym, skąd bierze się ta potrzeba? Jak o tym myśleć, co z tym zrobić?

ADS: Myślę, że jest tutaj element turystyczny, teoria o turystach wydaje się w tym kontekście na miejscu. To jest album wycieczkowy, pamiątkowy, ale znalazły się w nim też dramatyczne, trudne pamiątki.

KB: A czy sądzicie, że w myśleniu o tych zdjęciach pracuje u nas swego rodzaju tabu? Zagłada i wszystkie potworne obrazy, jakie się z nią wiążą, każą nam odrzucać takie myślenie, że można było ją po prostu oglądać, gapić się, pstrykać zdjęcia. Czy jesteśmy w stanie przyjąć, że w trakcie Zagłady robienie zdjęć było taką samą praktyką jak fotografowanie w trakcie wycieczki nad morze? Że to nie było złe, tylko po prostu było. Jak to widzicie?

ADS: Myślę, że było jednak wiele sytuacji, w których fotografowano bez świadomości, co dzieje się przed obiektywem. Aparat zapewnia dystans. Akt fotografowania separuje od uczestnictwa.

Dopiero po jakimś czasie patrzysz na odbitkę i widzisz, że tam rozgrywało się coś niesłychanego. Jesteś w tym, a jednocześnie pozostajesz na zewnątrz. To się przydarza komuś innemu.

AK: Heinrich Jöst po latach powiedział: „Ja to włożyłem do szuflady i tam nie zaglądałem”. Aż do lat 80. nie pokazywał swoich zdjęć z getta warszawskiego zrobionych we wrześniu 1941 roku nikomu, nawet członkom rodziny ani ich nie publikował.

KB: No tak, w przypadku Niemca takie zdjęcia zrobione w czasie wojny z każdym kolejnym powojennym rokiem i dekadą stają się coraz bardziej obciążające.

ADS: I może dostrzegasz na nich to, czego nie widziałeś wcześniej.

AK: To nie jest przypadek, że zarówno Willy Georg, jak i Jöst ujawniają i pokazują swoje zdjęcia z getta dopiero w latach 80. i 90. – powstają wówczas publikacje na temat fotografii, które wówczas zrobili. W Niemczech jest już po debacie historyków,

pojawia się inny kontekst odczytania tych obrazów i możliwość swego rodzaju „oczyszczenia”.

ADS: Ciekawą rzecz powiedziała nam w rozmowie Janina Struk. Choć zajmuję się tą tematyką już wiele lat, nie miałam świadomości, że na Zachodzie zdjęcia Zagłady zostały w 1945 roku zakazane. „Zniknęły” z debaty publicznej między innymi w wyniku wskazań brytyjskiego wywiadu, ponieważ nie wolno było obciążać Niemców.

AK: Warto też wspomnieć, że w 1963 roku w Berlinie Zachodnim tamtejsza gmina żydowska zorganizowała wystawę w swoim domu kultury przy Fasanenstraße; proszono wówczas ŻIH o przygotowanie i przesłanie fotografii z getta warszawskiego. Mamy tylko adnotację, że zdjęcia zostały wysłane, ale nikt nie wie, które wybrano i co dokładnie przedstawiały. Wiadomo natomiast, że wzbudziły one wśród publiczności pewne kontrowersje, podejrzewano, iż stanowią element komunistycznej propagandy. W kolejnych dekadach rozkręcił się natomiast dyskurs o nieprzedstawialności Zagłady, jego głównymi rzecznikami byli Claude Lanzmann i Gérard Wajcman.

KB: Nie możemy też zapomnieć o roli, jaką te obrazy odgrywały nie tylko w praktykach i politykach pamięci, lecz także w doraźnych działaniach politycznych. Jak pracowały w kontekście powstawania państwa Izrael, polityki państw Zachodu wobec Izraela i Palestyny, a także Związku Radzieckiego.

ADS: Pamiętajmy też, że do szerokiej publiczności w ciągu kilku lat (1989–1996) trafiają cztery wielkie zbiory fotografii z getta: Joe J. Heydeckera, Heinricha Jösta, Hansa-Joachima Gerkego i Willy’ego Georga. Poprzez te publikacje każdy z nich w bardzo wiarygodny sposób neutralnie się przedstawia. Opowiadają o cierpieniu na widok krzywdy żydowskiej, o dokumentowaniu cierpienia.

Mam podejrzenie, że Willy Georg to nie jest prawdziwe nazwisko, że kryje się pod nim osoba fotografująca bardzo

świadomie, w stylistyce Neue Sachlichkeit. To nie żaden amator.

Jest takie niesamowite ujęcie zagłodzonego, zaszczutego siedzącego człowieka. On go fotografuje, schodząc do jego poziomu. To jedyny fotograf, który tak świadomie posługuje się tym medium. Poza tym Georg przekazuje swoje zdjęcia żydowskiemu dziennikarzowi Rafaelowi Scharfowi, który pracował między innymi w jednostce przygotowującej procesy zbrodniarzy wojennych.

KB: A czy kiedy przeczesywałyście archiwa i podążałyście tymi licznymi tropami, było coś, co Was naprawdę zaskoczyło albo sfrustrowało?

ADS: Dla mnie takim momentem były poszukiwania w archiwach procesowych zbrodniarzy niemieckich. To niebywała kopalnia informacji, której nie byliśmy w stanie w pełni spenetrować. Gdybyśmy zdołali się przez to przekopać, ta książka byłaby zupełnie inna – taką mam intuicję. Zdrapałyśmy tylko jakąś wierzchnią warstwę i od razu zaczęły się wyłaniać świetne rzeczy.

AK: Są tam nazwiska fotografów, informacje o tym, jakim sprzętem dysponowali, gdzie wywoływali negatywy i dokąd zostali przetrzuceni dalej.

Brakuje kompleksowych opracowań niemieckich historyków na ten temat. To jest niesamowita, tytaniczna praca do wykonania. Dajmy na to, że jakaś sprawa liczy kilkadziesiąt tomów akt, a przedarcie się choćby przez jeden z nich zajmuje wiele dni czy tygodni.

ADS: W przedzieraniu się przez Bundesarchiv bardzo pomógł nam pracownik Instytutu Pileckiego w Berlinie, ponieważ to jedyna polska instytucja, która ma umowę międzynarodową, dostęp do akt i możliwość ich kopiowania. Oczywiście wiemy, że trzeba by tam pojechać i dotrzeć do tych rzeczy osobiście, obejrzeć to wszystko na własne oczy. Zdałyśmy sobie też sprawę, że większość badaczy i badaczek pracuje na kopiach kopii.

KB: Prawdziwa gorączka archiwum! A teraz mam trochę

trudniejsze pytanie: czego szukacie?

AK: Szukamy możliwości uporządkowania tego rozproszonego archiwalnego. Odtwarzamy cykle, odnajdujemy brakujące elementy, składamy jakieś mikrocałości.

ADS: I wciąż krążymy wokół podobnych pytań: dlaczego powstawały te materiały wizualne, jak działały, jak działają dziś? Na przykład kto w czasie Wielkiej Akcji Likwidacyjnej może posunąć się tak daleko, że robi dwa obszerne cykle fotograficzne? Po co to robi? I dlaczego te zdjęcia od razu – szybciej niż wszystkie inne – trafiają do obiegu? Na przykład do publikacji *Zagłada Żydostwa Polskiego* z 1945 roku, a także na liczne wystawy. Jak to się dzieje, że tak chętnie się je wykorzystuje? Interesuje mnie systemowość tych działań i to, jak dalece zdjęcia, które ktoś robi jednak na czyjeś zamówienie, odrywają się od swojego kontekstu, czyli właśnie zlecenia, i stają się potem symbolami Zagłady.

AK: Z obozów śmierci w Treblince, Sobiborze czy Bełżcu nie mamy zdjęć takich jak te znajdujące się na przykład w albumie Lili Jakob, dokumentującym poszczególne etapy Zagłady w Auschwitz-Birkenau: wyładowywanie z transportu, dzielenie na kolumny kobiet i mężczyzn i przejście do komór gazowych. W przypadku Treblinki w zbiorach ŻIH znajduje się kilka fotografii pokazujących infrastrukturę samego obozu, ale nie to, co się tam działo z ludnością żydowską. Mamy także kolekcję powojennych zdjęć szczątków obozu i dokumentację z wizji lokalnej zrobioną zaraz po wojnie.

Historia poszczególnych zdjęć jako źródeł historycznych jest fascynująca. Wiele mówi o działaniu propagandy, polityki historycznej, ale i polityki pamięci. Słynne dziś zdjęcie chłopca z podniesionymi rękami, tak zwanego Ghetto Boy z raportu Jürgena Stroopa, któremu poświęcono tak wiele książek, nie zostało wykorzystane na procesie w Norymberdze, bo uznano je za zbyt „słabe”, nie dość obciążające i w niewystarczającym stopniu pokazujące nazistowskie okrucieństwo. Zdjęć z raportu

Stroopa w ogóle nie uwzględniliśmy w naszej antologii, bo to spojrzenie już dobrze znamy. Włączyliśmy natomiast do albumu inne fotografie zrobione w czasie powstania, pochodzące z akt procesowych nazistowskich zbrodniarzy.

KB: Wracam zatem do pytania o to, po co cała ta Wasza praca. Czy możemy powiedzieć, że próbujecie ustanowić jakąś prawdę tych materiałów wizualnych, odtwarzając życie i wędrówkę tych obrazów pośród innych? Czym one są dla nas dziś jako obiekty materialne i dlaczego są ważne? Co innego albo co więcej mówią nam o tej historii? Dla mnie w tej książce fundamentalna jest różnorodność widoków, ujęć i punktów widzenia, a także to, że mieści się w niej także moje spojrzenie ponieważ. Okładka książki jest „dziurawa”, w jakimś sensie otwarta, zawiera okienka, przez które nasze spojrzenie może wnikać do środka. Mamy więc nie tylko spojrzenia po obu stronach kamery, ale jeszcze po trzeciej stronie – nasze. Potencjalnie to nieskończona praca patrzenia „na getto”. I chyba wciąż otwarte pytanie o to, co to znaczy zobaczyć getto.

ADS: Nie chodzi tu o wyczerpanie możliwości, lecz o złapanie jakiegoś głębszego sensu opowieści o przemocy, o wojnie i o tym, co po niej zostaje, jak się traktuje tę resztkę, jak obrazy pracują w scenie przemocy i po niej. Mam taką refleksję, że obrazy cierpienia i zniszczenia działają zawsze w cudzej sprawie, niekoniecznie w sprawie tych, którzy na nich są. Przyglądając się tym różnym sposobom patrzenia na przemoc, chcieliśmy sprawdzić, na ile da się to spojrzenie przywrócić, umiejscowić, sprowadzić na powrót do Warszawy.

AK: „Montowanie” tych materiałów, mozolne odtwarzanie cykli i odzyskiwanie ich pierwotnych sensów było bardzo trudną pracą nad schematami narracyjnymi i sposobami opowiadania o przemocy. W jej trakcie towarzyszyły nam różne pytania: Jak to zrobić i dlaczego to robimy? Co to mówi o nas samych? Szczególnie odczuwałyśmy to, gdy wybierałyśmy stopklatki z filmów – to jest dopiero arbitralna decyzja: dokonać wyboru

z sekwencji kilku obrazów lub jednego ujęcia z godzinnego materiału!

Dziś, w kontekście wojny w Ukrainie, na którą wszyscy patrzymy, te pytania mają dodatkowy ciężar. I drugie pytanie: czyją historię i komu opowiadamy?

ADS: Myślę, że to wizualny wielogłos, otwarty i zapraszający. Kiedy w 1948 roku kończymy opowieść o getcie, wskazujemy tym samym, że ona trwa, przekraczamy przyjęte wcześniej ramy czasowe tej opowieści. Przesuwamy je i otwieramy.

AK: A jednocześnie wskazujemy na to konkretne miejsce, które istniało i miało znaczenie – historyczne, społeczne i geopolityczne.

ADS: Tuż po wojnie znaczy coś innego, co widać na zdjęciach z obchodów – to miejsce osobistych martyrologii, cmentarz, pomnik. Bojowcy idą do swoich przyjaciół, znajomych, rodziny, są tam po prostu na cmentarzu. Widać to na tych zdjęciach. A rok później pojawiają się próby politycznego uwikłania tego wydarzenia i miejsca: pomnik, organizacje, reprezentanci.

AK: Pomyślałam teraz o dokumentacji fotograficznej z otwarcia wystawy o żydowskiej martyrologii i walce zorganizowanej w kwietniu 1948 roku w ŻIH. Na zdjęciach z wernisażu, ale także w jednym z powojennych żydowskich filmów często pojawia się Julian Tuwim. A przecież przed wojną jego żydowskość była co najmniej problematyczna – przed 1939 rokiem był mocno związany z kulturą polską. To dla mnie ciekawa postać, bo nagle – właśnie przez pryzmat świadectw wizualnych – widzę go jako Żyda. Te materiały pokazują czy też wyrażają jego powojenną deklarację tożsamościową.

ADS: To rzeczywiście ważny wątek. Tuwim pozwala się „użyć” jako ikona, daje społeczności żydowskiej swój wizerunek. Istotne przesunięcie widać też na zdjęciu Marka Edelmana, Adolfa Bermiana i Antka Cukiermana, którzy najpierw idą razem jakby w orszaku pogrzebowym, a potem już w manifestacji politycznej – mówię tu o tym, jak konstruowane są te obrazy fotograficzne, jak

i co one mówią.

AK: Potem rozpęta się polityka budowania państwa socjalistycznego, Zagłada znika jako temat debaty publicznej, a teren byłego getta staje się obszarem do zabudowy. Przecież Natan Rapaport myślał, że jego pomnik będzie stał na gruzach getta otoczony symboliczną pustką, a nie pośrodku socjalistycznego osiedla mieszkaniowego.

KB: Porozmawiajmy teraz o tym, czego nie widać, a więc o materiałach, które nie weszły do Waszej antologii. Mówiłyście o subiektywnym wyborze. Dla mnie znaczenie ma oczywiście genderowy charakter Waszego projektu oraz jego poniekąd pozainstytucjonalny charakter. Dwie badaczki i projektantka Anna Nałęcka wspólnie konstruują opowieść, której wydanie zbiega się w czasie choćby z książką *Kwestia charakteru. Bojowniczkami z getta warszawskiego*³, możemy więc mówić o swego rodzaju niemęskim patrzeniu na historię getta. Mówiłyście wiele o tym, co, jak i dlaczego pokazujecie oraz o związanych z tym trudnościach. Teraz opowiedzcie proszę o tym, czego postanowiłyście nie pokazać.

ADS: Przede wszystkim nie pokazujemy setek fotografii ciał i trupów, zdjęć z cmentarza na Okopowej. Odrzuciłyśmy fotografie z kategorii *deathporn*.

AK: Kiedy oglądałyśmy albumy dotyczące Zagłady, zdałyśmy sobie sprawę, że dominują w nich obrazy cierpienia i okrucieństwa. Jakby fotografia miała służyć – tak jak to zresztą miało miejsce w pierwszych latach po wojnie – jedynie jako dowód zbrodni, oskarżenie.

ADS: I obraz dominacji, przewagi żywego nad martwym. To zostaje odtworzone w akcie patrzenia na zdjęcie – i tego nie chcieliśmy. Nie twierdzę, że nie jest to ważny materiał do badania, na przykład status żydowskich grabarzy pracujących z ciałami. Ale nie był on istotny dla nas, ponieważ ani poznawczo, ani afektywnie nie zajmowało nas to w tej antologii. Interesowała nas oczywiście kwestia skomplikowanego uwikłania po obu stronach aparatu, a także uwikłania nas samych jako patrzących. Spójrzmy na stopklatki – widzimy tu całą sekwencję oraz człowieka, który podgląda tę scenę filmowania.



Obiekt 57.

AK: W tym zapisie filmowym, zrealizowanym przez niezidentyfikowaną jednostkę propagandową, za moment pojawią się brutalne sceny przemocy z wykorzystaniem zwłok, ale my tego nie pokazujemy. Pokazujemy jedynie moment ich przywiezienia na cmentarz i tu się zatrzymujemy.

ADS: Spośród masy materiałów, które oglądałyśmy – mówię tu o dużych wypowiedziach, a nie pojedynczych zdjęciach – właściwie każdy kończy się na cmentarzu.

AK: Jakby zamknięcie narracji na cmentarzu było wciąż próbą ocalenia i zachowania jakiejś tradycji, czy też *sacrum* w sferze śmierci, oporem wobec komór gazowych i pieców krematoryjnych.

ADS: Inny typ obrazów, których nie ma w antologii, to zdjęcia przemocy wobec żydowskich kobiet. Niektóre z nich patrzą w obiektyw wyzywająco i odzyskują tym samym sprawczość w sytuacji upodlenia. Zdjęcia opisane są jako zrobione w getcie warszawskim, ale nie umiemy tego rozstrzygnąć. To jest cykl, który widziałyśmy w reprodukcjach w zbiorach *Yad Vashem*.

Zadałyśmy sobie pytanie o to, jak te materiały się „wydostawały”. Istniał oczywiście kanał procesowy, drugi to Armia Krajowa, a także osoby prywatne. Osobne zagadnienie

stanowią wielkie zbiory materiałów wizualnych gromadzone przez ludzi takich jak Alexander B. Bernfes. One nie do końca dbały o to, skąd są poszczególne zdjęcia, tylko skupiały się na tworzeniu wielkich zbiorów-oskarżeń, w których wszystko się ze wszystkim miesza. Te zdjęcia kobiet, o których mówimy, pochodzą właśnie z takiej kolekcji. Nie miały rewersów i nie było o nich informacji w inwentarzu. Archiwista powiedział, że nic o nich nie wiadomo i że są zastrzeżone, czyli nikomu się ich nie pokazuje. Problem polega jednak na tym, że to jest materiał przezfotografowany – nie wiadomo z czego. Trudno rozpoznać na nich architekturę w tle, ona nie jest ani charakterystyczna, ani oczywista.

AK: To nie są zdjęcia inscenizowane, zostały zrobione przez uczestnika wydarzeń, ale stojącego raczej w drugim szeregu; kogoś, kto patrzy i jednocześnie fotografuje z pewnego dystansu. Czuliśmy pokusę, by pokazać w antologii jedno z tych zdjęć, bo one są absolutnie wyjątkowe ze względu na treść, ale zbyt dużo jest tu niewiadomych i niejasności. Nie mogliśmy pozwolić sobie na to, by w jednym miejscu być tak bardzo drobiazgowo, a w innym przymykać oko.

ADS: To są bardzo mocne materiały, seria ośmiu fotografii. Robią wrażenie dopiero wtedy, gdy widzi się całość. Ich ambiwalencja powala. To się dzieje na zniszczonych ulicach, zachowania kobiet przed kamerą są dość niespotykane...

AK: Czy to mogła być wielka akcja likwidacyjna? A może powstanie w getcie? Co tam się działo? Kto jest autorem tej serii? Czy chodzi tu o gwałty, o których wspominał Marek Edelman? W kontekście tych obrazów niejako automatycznie przypomniały mi się zdjęcia zrobione w czasie pogromu we Lwowie w 1941 roku. Do



Obiekt 148. Obiekt 147.

tego zbioru z pewnością trzeba wrócić!

Chciałam poruszyć jeszcze jeden wątek. W antologii jest wiele zdjęć pokazujących tak zwane zwyczajne sytuacje – ktoś coś sprzedaje, a gdzieś obok toczy się „normalne” życie. Ale patrząc na nie, wiemy przecież, że zaraz coś się wydarzy, że jesteśmy blisko rychłej śmierci osób, które zostały na nich uwiecznione. Fascynuje mnie zdjęcie i spojrzenie tego chłopaka, ulicznego sprzedawcy brukwi. Właśnie ze względu na sposób, w jaki patrzy, on jest dla mnie taką gettową Moną Lisą. Zastanawiam się, kim jest i co wyraża jego łagodny uśmiech. To jest zdjęcie o wzajemnym spojrzeniu, bo on przecież patrzy na tego, kto trzyma aparat. Dodam tylko, że jest to jedno ze zdjęć odnalezionych w pierwszej części Archiwum Ringelbluma w 1946 roku. Natomiast gdy widzimy podobne ujęcie, ale wykonane „ręką sprawcy”, nikt nie patrzy na fotografującego, spojrzenia się nie spotykają.

KB: To jest wspaniałe zestawienie, pokazujące dwa zupełnie różne spojrzenia na tę samą scenę (także nasze!). Zastanawiam się jednak nad tym, czy klucz narodowy, a więc to, jakiej narodowości jest fotografujący, coś nam tutaj otwiera? Czy wykorzystanie go ma sens?

AK: Nas interesuje płynność tych przejść czy pozycji, a nie ich radykalne oddzielenie. Nie zajmujemy się klasyfikowaniem spojrzeń – to byłoby uproszczeniem, a w wielu przypadkach nadużyciem. Zajmujemy się raczej niemożliwością systematyzacji. Te fotografie zawsze mogą nas zaskoczyć, i to jest właśnie ciekawe poznawczo i twórcze. Naoczność nie pracuje na rzecz twardych kategorii. Tu potrzeba elastyczności.

- 1 Georges Didi-Huberman, *Papiery-fotografie*, w: *Rozproszony kontakt. Fotografie z Archiwum Ringelbluma na nowo odczytane*, red. i oprac. fotografii Anna Duńczyk-Szulc, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2019. Por. także *Papiery-fotografie / Georges Didi-Huberman*, kuratorzy: Anna Duńczyk-Szulc i Rafał Lewandowski, tłumaczenia Maria Braunstein, Michał Krasicki, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa 2019.
- 2 W czasie, gdy robiła zdjęcia, nosiła jeszcze nazwisko von Blancquet.
- 3 *Kwestia charakteru. Bojowniczkę z getta warszawskiego*, red. M. Sznajderman, S. Chutnik, Czarne, Wołowiec 2023.

