

Jacek Partyka  
*Wydział Filologiczny*  
*Uniwersytetu w Białymstoku*  
ORCID: 0000-0003-0734-6138

## **PRZEDMIOT NOMADYCZNY. KILKA UWAG O FOTOGRAFII CHŁOPCA Z WARSZAWSKIEGO GETTA**

Słynne zdjęcie chłopca z warszawskiego getta urosło na przestrzeni dziesięcioleci do rangi symbolu o szczególnym znaczeniu dla powszechnego rozumienia potworności Zagłady. Ma walor dowodu rzeczowego i daje efekt realności. Dążenie do prawdy od początku było jednym z najważniejszych celów fotografii – zdawano sobie sprawę, że nawet jeśli trochę zniekształca, to nadal poświadcza istnienie prawdziwych osób, rzeczy i sytuacji<sup>1</sup>. Ta sama scena opowiedziana przez naocznych świadków i utrwalona tylko w formie zapisu językowego z pewnością nie miałaby tak potężnej siły emocjonalnego i kulturowego rażenia jak zdjęcie. Niemniej, obcowanie z wizualnym zapisem doświadczenia granicznego, na przykład Zagłady, niekoniecznie budzi empatię u oglądającego. W dobie technologicznej reprodukcji nawet najbardziej szokujące obrazy szybko tracą swoją moc, jak gdyby nasza kultura coraz szybciej dochodziła do progu nasycenia widokiem nieszczęścia. To, co początkowo zatrzymuje wzrok, budzi wrażliwość i porusza sumienie z czasem przeradza się w obiekt oglądany pod znieczuleniem obojętności. A przecież pierwsze fotografie z gett i obozów zagłady z pewnością nie wydawały się banalne i oczywiste. W tym sensie należy pamiętać, że czasowy dystans, jaki dzieli nas od utrwalonych na światłoczułym nośniku scen, a także ich dostępność w powieleniach „uszkadza” to, co przedstawiane. Efekt realności cierpienia podlega erozji. Choć nie jest to regułą. W swoich refleksjach na temat roli fotografii w kulturowym obiegu, Susan Sontag wspomina zdarzenie z dzieciństwa, które trwale naruszyło jej emocjonalną wrażliwość. W 1945 r., zdjęcia z Dachau i Bergen-Belsen okazały się dla dwunastoletniej wówczas dziewczyny rodzajem „negatywnej epifanii”:

---

<sup>1</sup> Czasami nie ma żadnych w tym względzie wątpliwości. Zdjęcia dzieci wykonane w Auschwitz autorstwa Wilhelma Brasse są w swoim weryzmie niepodważalne. Patrz: A. Dobrowolska, *Fotograf z Auschwitz*, Warszawa 2013.

Nic, co widziałam później – ani na zdjęciach, ani w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (...) i po ich ujrzeniu, choć minęło sporo czasu, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. (...) Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie złamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, zranienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze<sup>2</sup>.

Ta „epifania” i to „zranienie”, nie do końca uświadamiane przez dziecko, stają się zaczynem określonego myślenia o fotografiach i ich odbiorze. Są jednocześnie etycznym wektorem niegasnącej wrażliwości i niezgodą na współczesne tendencje do instrumentalnego wykorzystywania wizerunków nieszczęścia. Fakt, że esej Sontag został napisany w latach 70. ubiegłego wieku nie zmienia jego trafnej, wciąż istotnej diagnozy.

Fotografia to nie tylko pogon za prawdą, ale świadectwo stopnia wrażliwości wobec osób lub przedmiotów, które często zostają potraktowane jako temat, symbol lub wizualna osobliwość. Jest to szczególnie istotne w kontekście przedstawiania nieszczęścia, które dokonuje się niestety w sposób, który kojarzymy z agresją. Jeśli świat postrzegany jest li tylko jako złożony zestaw elementów do utrwalania na zdjęciu, użycie aparatu jest ekwiwalentem polowania. Było to możliwe już w połowie XIX w., a stało się oczywistością w dobie, kiedy technika pozwala błyskawicznie chwytać niemal wszystko dokoła. „Robić ludziom zdjęcia to gwałcić ich”<sup>3</sup>, nad wyraz emocjonalnie wyrokuje autorka *O fotografii*. Podążając tropem tej metafory, zauważmy, że fotografia umożliwia „pochwylenie” człowieka w taki sposób, by móc go zarejestrować takim, jakim sam siebie nie widzi. Kryje się tu nie tylko łagodna odmiana voyeuryzmu, lecz również forma sprawowania kontroli – Innym można symbolicznie zawładnąć, zamienić go w przedmiot oglądu. W pewien istotny sposób fotografia proponuje więc „nowy kod wzrokowy”<sup>4</sup>, nie tylko poszerzając zakres tego, co zasługuje na utrwalenie, ale również problematyzując nowe granice tego, co mamy prawo zobaczyć.

Zdjęcie, które chciałbym omówić pochodzi z albumu dołączonego do raportu SS-Brigadeführera i generała majora policji Jürgena Stroopa *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*, który dokumentuje poszczególne fazy likwidacji warszawskiego getta<sup>5</sup>. Jest to jedno z wielu tworzo-

<sup>2</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 28.

<sup>3</sup> Sontag, dz. cyt., s. 22.

<sup>4</sup> Sontag, dz. cyt., s. 9.

<sup>5</sup> Dokładny opis dokumentu, kontekst jego powstania oraz pierwotne przeznaczenie można znaleźć we wstępie Andrzeja Żbikowskiego do starannie opracowanego i przetłumaczonego reprintu w formie publikacji książkowej: J. Stroop, *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*, opr. A. Żbikowski, Warszawa 2009, s. 9–20, oraz w pracy Frédérica Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 66–76.

nych podczas wojny niemieckich sprawozdań, pisanych w *lingua tertii imperii* (LTI), to znaczy w wokabularzu, który dokonuje zasadniczego odwrócenia sensu słów dotychczas uznawanych za jednoznaczne: nie ma tu mowy o „mordowaniu” Żydów, lecz „likwidacji” zamieszkiwanego przez nich obszaru miasta a cały obszar doświadczenia ofiar, strat materialnych, zachowania naocznych świadków wydarzeń jest zepchnięty w dyskursywny niebyt. Raport podzielony jest na trzy części: wstęp, liczne dzienne sprawozdania z przebiegu akcji oraz zbioru fotografii „Bildbericht”. Autorstwo albumu nie jest ustalone; zapewne część zdjęć wykonali gestapowcy, a kilka z nich kierujący urzędem Werterfassung („odzyskiwania mienia”) w getcie, Franz Konrad<sup>6</sup>. Raport Stroopa stał się dowodem rzeczowym w kilku procesach przeciw niemieckim zbrodniarzom wojennym (dwukrotnie, w 1946 i 1947 r., w Norymberdze oraz w 1951 r. w Warszawie, podczas rozprawy przeciwko samemu Stroopowi). Wiele wskazuje, że powstały w kwietniu i maju 1943 r., podczas likwidacji warszawskiego getta (dokładne datowanie w dwóch częściach raportu obejmuje okres od 20 kwietnia do 16 maja).



1. „Siłą wyciągnięci z bunkrów” [Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt].  
Fotograf nieznany. Warszawa, 20 kwietnia – 16 maja 1943.  
Zdjęcie nr 14 z raportu Jürgena Stroopa  
*Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*  
[Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!]

<sup>6</sup> A. Żbikowski, *Wstęp*, [w:] J. Stroop, dz. cyt., s.11.

Uwieczniona scena przedstawia moment wyprowadzania z kamienicy Żydów przez niemieckich żołnierzy. Sposób skadrowania nieodparcie kieruje naszą uwagę na postać małego chłopca z uniesionymi rękami, który sprawia wrażenie, jakby jeszcze przed chwilą szedł na czele grupy wyłaniającej się z ciemnej bramy (wcześniej zapewne z bunkru), prowadząc resztę przez wyżłobiony w pokrytej kostką ulicy rynsztok w kierunku, którego możemy się tylko domyślać. Jego twarz, bo na tym obszarze zatrzymuje się teraz nasz wzrok,<sup>7</sup> jest spięta, nadzwyczaj jak na tak młody wiek poważna, zdradzająca świadomość grozy sytuacji. Chłopiec, choć filigranowej budowy, nie jest wyniszczony głodem, co może świadczyć, że przybył do getta stosunkowo niedawno. Widać to również po ubiorze: porządne, starannie zapięte palto, czapka „cyklistówka”, niezniszczone skórzane buciki. Jeśli zawierzyć pokolorowanej „rekonstrukcji” zdjęcia autorstwa brazylijskiej artystki Mariny Amaral, chłopiec ma ubrudzoną twarz, dłonie i kolana<sup>8</sup>. Wychodząc poza ramy postaci centralnej, w przedstawionej scenie zwracamy uwagę na wymowność spojrzeń czterech osób. Chłopiec kieruje wzrok przed siebie, omijając obiektyw aparatu, jakby unieruchomiony swoim strachem, niepewny co go czeka. Mijająca go z prawej strony kobieta rzuca spojrzenie w bok, najprawdopodobniej (choć całkowitej pewności mieć tu nie sposób) w stronę uzbrojonego esesmana, który przygląda się jej beznamyślnie, niemalże z uśmiechem na twarzy. Idąca za nią dziewczynka jest najwyraźniej zaintrygowana fotografem. Jako jedyna patrzy prosto w obiektyw. Te cztery spojrzenia pokazują jak w soczewce cztery stopnie rozumienia, tego co się dzieje i tego co się niebawem wydarzy<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> J. Leociak zwraca uwagę na niewątpliwą kunsztowność ujęcia: „W planie kompozycyjnym [chłopiec] zostaje umieszczony w tzw. mocnym punkcie zdjęcia, na przecięciu linii złotego podziału”. Patrz: J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, s. 251.

<sup>8</sup> F. Wolfisz, *The Face of Fear: Colour Image Lays Bare Horror of Warsaw Ghetto*, „Jewish News” [Online]. 1 sierpnia 2018, Protokół dostępu: <https://jewishnews.timesofisrael.com/the-face-of-fear-colour-image-lays-bare-horror-of-warsaw-ghetto/>.

<sup>9</sup> Wyłaniająca się z takiego opisu dwuplanowość fotografii polegająca na uznaniu, że postać chłopca jest elementem absolutnie centralnym a wszystkie inne postaci ujęte w kadrze stanowią tło jest w powszechnej i w popularnym odbiorze dominująca. Można ją oczywiście podważyć. Poszukując istoty fotografii (jej *eidosu*), Roland Barthes rozpoznaje dwa zasadnicze elementy zdjęcia: *studium* i *punctum*. Nie jest to bynajmniej podział na dwa odrębne, ale zawsze obecne plany. Pierwszy jest płaszczyzną, na której przeważa kultura. *Studium* to świadectwo historyczne zawarte w każdym elemencie przedstawianej rzeczy lub sceny. Rozumiana jako *studium*, fotografia ma na celu ni mniej, ni więcej tylko informować, przedstawiać, zaskakiwać, lub nadawać znaczenie. Bardziej istotny dla Barthesa jest element drugi, który „przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego uządlenia, tego znaku uczynionego przez zaostroszony przedmiot. (...) Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum* (...)”.

Przejmujące lub intrygujące wydarzenie niejako samo domaga się utrwalenia na nośniku fotograficznym (lub filmowym), ale w przestrzeni publicznej i kulturowej o tym, co można określić mianem „wydarzenia” ostatecznie nie decyduje fotograf, lecz, jak to ujmuje Sontag, „ideologia w najszerszym tego słowa znaczeniu”<sup>10</sup>. Chodzi o ulokowanie zarejestrowanego faktu w sferze wartościowania, w pewnej wizji rzeczywistości i normatywnych sposobów jej objaśniania. Fotografia ukazuje pełnię wydarzenia w momencie, kiedy zostaje ono (lub jeśli już zostało) umieszczone w kontekście języka: obdarzone nazwą, zdefiniowane. Innymi słowy, normy etyczne, świadomość i poprawność polityczna mają niebagatelny wpływ na możliwość przyznania jej określonej wartości. Co jednak wcale nie eliminuje problemu wieloznaczności – zdjęcie, szczególnie to pozbawione podpisu, charakteryzuje się dużym potencjałem semantycznym, ma w sobie nimb intrygującej tajemniczości. Zobaczyć zdarzenie w postaci zdjęcia to ujrzeć coś, co najprawdopodobniej zostało uznane za godne utrwalenia, ale z powodów niekoniecznie jasnych i zrozumiałych. „Oto powierzchnia. A teraz pomyślcie, a raczej wyczujcie to, co się pod nią kryje, jaka musi być rzeczywistość, jeśli tak wygląda”<sup>11</sup>. Jako spotkanie wycinka czasu i przestrzeni, ramy zdjęcia są w gruncie rzeczy umowne. Niemalże od początku swojego istnienia technika fotograficzna umożliwiała różnego typu formy manipulacji: elementy obrazu można rozdzielić, łączyć, a całość skadrować w zależności od preferencji estetycznych lub użytecznych celów. Postać chłopca z getta można na przykład wykroić z oryginalnego zdjęcia i w dowolny sposób przeszczepiać na inne tła, zestawiać w dowolny sposób z innymi postaciami.

Niezwykła kariera fotografii z albumu Stroopa pokazuje jak w soczewce oczekiwania masowej wyobraźni na temat „prawdy” o Zagładzie w postaci łatwo dla oka przyswajalnej, co z kolei wykorzystywane jest przez kulturę masową. Ale postać chłopca dała również asumpt wielu osobom do rozpoznania w nim siebie z okresu dzieciństwa, które przypadło na czas wojny<sup>12</sup>. Popularność nie rozpoczęła się wcale po wykorzystaniu zdjęcia jako części materiałów dowodowych w przeprowadzonych po wojnie procesach. Paradoksalnie przyczynił się

---

*Punctum* nie można dokładnie zlokalizować, jest „raną”, ale nie jest miejscem; kłuje oglądającego i dlatego stanowi element zasadniczy w doświadczaniu fotografii. Przeżycie *punctum* jest oczywiste, bezpośrednie, ale nie poddaje się nazwaniu – czujemy, czym jest, ale ciężko jednoznacznie ustalić jego relację względem *studium*. W niniejszym artykule rozważam fotografię chłopca z getta tylko w kontekście jej wnikania w przestrzeń kultury popularnej, jednak czynię to w pełnym przekonaniu, że jeśli nie można od niej, lub od pewnych jej elementów, oderwać wzroku, dzieje się tak z powodów nie do końca wytłumaczalnych. Patrz: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 46–7.

<sup>10</sup> Sontag, dz. cyt., s. 27.

<sup>11</sup> Sontag, dz. cyt., s. 31.

<sup>12</sup> Różne wersje tożsamości chłopca omawia E. Kossoy, *Chybiona parada. Dzieje pewnej fotografii*, „Zeszyty Historyczne” 2004, nr 49, s. 80–91.



do niej niemiecki historyk Gerhard Schoenberner, który w przedostatnim rozdziale swojej wydanej w 1960 r. książki *Żółta gwiazda. Prześladowania Żydów w Europie 1933–1945* umieścił je odpowiednio skadrowane i powiększone, bez nadania tytułu i, wyjątkowo w tym przypadku, bez jakiegokolwiek komentarza<sup>13</sup>. Anglojęzyczne wydanie publikacji (1969) podniosło rangę zdjęcia, umieszczając je w żółtej ramce z czarnym tłem na okładce. Z pomysłu skorzystali wydawcy wznowienia słynnej *L'ère du témoin* [„Era świadka”] Annette Wiewiorki (2002), gdzie chłopiec ukazany jest w pomniejszonym kadrze, zabarwiony na czerwono. Reżyserzy filmowi zareagowali wcześniej: Alain Resnais w 1956 r. (*Nuit et brouillard*), Ingmar Bergman w 1966 r. (*Persona*). W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, dziecko w otoczeniu gwiazd flagi europejskiej, trafia jako symbol cierpienia i bezradności Europy w związku z masakrą w Srebrenicy w 1995 r. na okładkę płyty francuskiego zespołu rockowego, co jest chyba jednym z najbardziej rażących przykładów rekontekstualizacji dla celów reklamowych.



2. Trust, *Europe et Haine* [„Europa i nienawiść”], 1996

<sup>13</sup> Książka Schoenbernera, skierowana do szerokiej rzeszy czytelników, opiera się na wyborze ponad dwustu fotografii ilustrujących historię prześladowań Żydów w czasach Trzeciej Rzeszy. Umiejętny dobór, uszeregowanie, kadrowanie zdjęć i przypisanie im komentarze czynią z pracy niemieckiego historyka publikację z wyraźną, kontrowersyjną tezą, która przyczyniła się później do odbioru zdjęcia chłopca. Jak zauważa Rousseau: „Przekaz albumu (...) jest (...) taki: wszyscy Żydzi w getcie stawiali opór (...); wszystkie te fotografie pokazują, że trzeba było zmusić ich wszystkich – groźbą, terrorem, ogniem i ostrzałem – do opuszczenia Warszawy. Wszystkich, w tym także dzieci, które zmuszano do podnoszenia rąk przed karabinami żołnierzy. Ten na dobrą sprawę niestosowny rozkaz prowadzi do tego, że mały chłopiec w za dużej czapce, ten mężczyzna w miniaturze, staje się równy powstańcowi, którego boją się oprawcy”. Patrz: F. Rousseau, dz. cyt., s. 132–33.

Od kilkudziesięciu lat obraz krąży więc w przestrzeni zachodniej kultury niczym „przedmiot nomadyczny”<sup>14</sup>. W znacznym stopniu pozostaje jednak nierozszyfrowany: można mieć obawy, czy często bezmyślne produkowane iteracje ikonicznego przedstawienia Zagłady nie doprowadziły do sytuacji zatarcia jakiegoś pierwotnego sensu przedstawionej sceny, która komunikuje więcej niż na pozór mogłoby się wydawać. Bardzo ciekawa próba hermeneutycznego namysłu nad fotografią, a szczególnie jej centralną postacią w obszarze innego medium, podjął izraelski malarz polskiego pochodzenia, Samuel Bak (ur. 1933).

Podczas pracy nad serią obrazów nawiązujących do postaci chłopca z warszawskiego getta (nie jest to odniesienie do całości fotografii), Bak zrozumiał, że oto wykracza poza kontekst jednostkowy, odnosząc się w gruncie rzeczy do losu milionów dzieci, które zginęły i nadal giną w konfliktach zbrojnych. Taka poszerzona perspektywa myślenia patronuje serii *Icon of Loss* [*Ikona utraty*], obejmując dwa obszary kulturowe: żydowski i chrześcijański. W goryczy zdania, które Bak wypowiada jako komentarz do swoich malarskich dzieł: „[Pokazują one] niewymowny gwałt zadany niewinnym istotom – małym ‘sprawiedliwym’”,<sup>15</sup> kluczowe są dwa ostatnie słowa. Określenie „mali sprawiedliwi” rozważane w połączeniu z ilością namalowanych scen, a powstało ich dokładnie trzydzieści sześć, uruchamia interesujący kontekst talmudyczny. Liczba „36” to numeryczny odpowiednik hebrajskich liter *lamed* („3”) i *waw* („6”) a jednocześnie określenie Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych (mężów), którzy pojawiają się na ziemi w każdym pokoleniu, by chronić świat przed zagładą.<sup>16</sup> *Lamed*, zwana także „najwyższą” lub „górująca” wśród wszystkich liter alfabetu, ma w swym polu znaczeniowym „nauczać”. *Lamed waw* to także dosłownie „nauczaj o sześciu”. Bak rozumie to jako przykazanie: „nauczaj o sześciu milionach”. Ale etyczny obowiązek artysty umiejętnie wpisany w formalny i leksykalny wymiar dzieła sięga – poprzez swoje zabarwienie ikoniczne – znacznie dalej. W postaci chłopca na zdjęciu artysta podkreśla zderzenie dziecięcej wrażliwości z tym, co nieludzkie – trwogę pierwotnie uwiecznioną przez beznamiętny obiektyw aparatu fotograficznego. Niewinność i zło są w nierozzerwalnym splocie, który przedstawioną filigranową sylwetkę przenosi obszar refleksji o nacechowaniu teologicznym. Wyróżniona przypadkowym ujęciem postaci, uniesione ręce i wnętrza dłoni skierowane na widza składają się razem, jak to ujmuje Bak, na przejmujący obraz „żydowskiego ukrzyżowania”<sup>17</sup>. W takiej interpretacji (śmiałej, przyznajmy),

<sup>14</sup> F. Rousseau, dz. cyt., s. 8.

<sup>15</sup> S. Bak, cytowany w katalogu wystawy prac Baka „Icon of Loss”, Pucker Gallery, Boston 2008. (W oryginale: „What an unspeakable abuse of our young innocents, our little just ones!”).

<sup>16</sup> R. Żebrowski, [hasło:] *Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych*, [w:] *Żydowski Instytut Historyczny. Zagadnienia*, Protokół dostępu: [https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu\\_Szesciu\\_Sprawiedliwych](https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu_Szesciu_Sprawiedliwych).

<sup>17</sup> I. Taylor, *Between the Worlds: The Paintings and Drawings of Samuel Bak from 1946 to 2001*, Boston 2003, s. 75.

scena wpisuje się w rodzaj ikonografii chrześcijańskiej – opuszczony chłopiec z warszawskiego getta zdaje się wychylać w stronę nieobecnego Boga, w geście błagania o ocalenie w obliczu śmierci. Gest poddania jest jednocześnie gestem ofiarnym. Skierowany ciałem w stronę widza ten „mały sprawiedliwy” na chwilę przerywa nasz ogląd świata w ograniczonej perspektywie *profanum*.

Pomimo uporczywej wiary części badaczy, że słynna fotografia „domaga się (...) daleko bardziej odpowiedzialnego traktowania niż to, z jakim podchodzi się do znakomitej większości innych zdjęć tego typu”<sup>18</sup>, jej wyjątkowość ucierpiała poważanie na skutek wszechobecności – dziś *oczywista*, stała się ilustracyjnym liczmanem związanym z Zagładą. Współczesna kultura masowa traktuje ją instrumentalnie, prowadząc do empatycznego upośledzenia, poważnie osłabiając nasze rozumienie skali tragedii, którą skróceni i rzekomo precyzyjni unaocznia. Oto sześć milionów ludzkich istnień zamkniętych zostaje w obrębie jednego zdania, cała epoka ludobójstwa – w jednej sekundzie utrwalonej przez obiektyw. Relacja między prawdą zdjęcia a próbą dotarcia do prawdy na podstawie tegoż zdjęcia jest dialektyczna. Sontag jest w tym względzie charakterystycznie radykalna: „(...) nigdy niczego nie zrozumiemy na podstawie fotografii”<sup>19</sup>. Obraz rzeczywistości, jaki się z niej wyłania więcej informacji ukrywa niż pokazuje. W tej perspektywie, wszelkie poszukiwanie prawdy o chłopcu z getta powinno opierać się na założeniu, że być może należy zaakceptować jego niedostępność. Dla Baka owa postać pozostaje znakiem przypomnienia w obrębie doświadczenia osobistego, wpisana poprzez malarskie metamorfozy w pamięć o swoim zamordowanym przyjacielu z dzieciństwa, Samku Epsteinie, o bliskich i krewnych, którzy stracili życie w Ponarach, ale także o żydowskich dzieciach, których cierpienia obserwował jako świadek podczas wojny. W połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, Bak podjął więc próbę wyzwolenia postaci chłopca z ram fotografii, przenosząc go w odmienne konteksty przestrzenne i czasowe, wpisując go w dziesiątki niewerystycznych wizerunków na płótnie. „Stworzyłem obrazy pomników niemożliwych”, wspomina, „takich, które nigdy nie mogły istnieć: rozmaitych grobowców, prostych relikwiarzy, skromnych wycinanek i nadwątlonych czasem brikolaży, które przywołują ducha warszawskiego chłopca. To jego jedyne namacalne ślady, na jakie mogłem się zdobyć”<sup>20</sup>. Wskazując na niedostępną nam przeszłość, metamorficzny chłopiec staje się oto świadkiem, który domaga się cichej uważności w spotkaniu z tym, co niepojęte w swej grozie. Dwie realizacje takiego zamiaru zasługują na szczególną uwagę.

<sup>18</sup> D. Margolick, *Rockland Physician Thinks He is the Boy in Holocaust Photo Taken in Warsaw*, „New York Times”, 28 maja 1982.

<sup>19</sup> Sontag, dz. cyt., s. 32.

<sup>20</sup> Taylor, dz. cyt., s. 297.





3. Samuel Bak, *Carrying a Cross* [*Niosąc krzyż*],  
brak datowania, reprodukcja za zgodą  
Pucker Gallery w Bostonie, Mass., USA

Ikona „drogi krzyżowej” wpisana w kontekst Zagłady jest zabiegiem ryzykownym w dwójnasób. Podejmuje temat dla chrześcijaństwa kluczowy i bogato ilustrowany na przestrzeni wieków a ponadto naraża autora obrazu na zarzut kontrowersyjnego nadużycia sfery *sacrum* jako ramy dla wydarzeń, które niekoniecznie w sposób oczywisty łączą się z tematem odkupienia. Głównym zabiegiem formalnym na obrazie Baka jest odwrócenie perspektywy z oryginalnego zdjęcia i sensu ikonicznej sceny: chłopiec jest pokazany tyłem do oglądającego i w przeciwieństwie do czynności sygnalizowanej w tytule *Niosąc krzyż*, niczego nie niesie, jest nieruchomy. Podarty płaszcz nosi ślady krwi, tak jakby moment ujęcia postaci na obrazie był chronologicznie późniejszy niż chwila uchwycona na zdjęciu z getta. Krzyż nie przypomina przedmiotu znanego z ikonograficznych przedstawień: to dwie krótkie zbutwiałe deski połączone gwoździem, obwiązane i przywiązane do ciała sznurem, którego koniec pozostaje niewidoczny. Scena jest podszyta ambiwalencją: chłopiec znajduje się poza gettem, na wzgórzu nad brzegiem morza, które odbija napływające ciemne chmury, ale jednocześnie

pozostaje na postronku. Pole znaczeń, jakie oferuje obraz jest bardzo szerokie. Wolność chłopca to pozór: do ukrzyżowania nie doszło (nie ma śladu po wbitych w dłonie gwoździach), nie ma mowy o ofiarnym odkupieniu (gdyby nawet do niego doszło niejasne pozostaje czyje winy miały by być odkupione), uniesione ręce najprawdopodobniej nie wyrażają zachwyty, choć na horyzoncie wyraźnie przebija światło, które zazwyczaj kojarzymy z nadzieją. Temat „żydowskiego ukrzyżowania” w malarskim ujęciu Baka nie jest więc realizowany w szablonie prostych i oczywistych analogii. Zamiast zrozumienia sensu napotykamy rozmnożenie pytań. Najbardziej intrygujące w obrazie jest jednak to, co nieprzedstawione, czyli niewidoczna twarz chłopca i pozostająca poza ramą końcówka sznura. Podobnie i my, oglądający, skazani jesteśmy do poruszania się na postronku domysłów.



4. Samuel Bak, *Walled In (Wmurowany)*,  
brak datowania, reprodukcja za zgodą  
Pucker Gallery w Bostonie, Mass., USA

Mur jest powszechnie uznanym elementem topiki Zagłady, jest toposem, a więc *locus communis*, który w swoim pierwotnym łacińskim znaczeniu wskazuje na miejsce wspólne. Niemniej, w wymiarze dosłownym, materialnym jest

przecież również granicą, linią separacji, sposobem odizolowania, a więc zakłóceniem widzialności tego, co znajduje się „poza”. Na obrazie Baka cegły szczelnie wypełniają całą powierzchnię – nie jako tło, lecz raczej jako jedyna płaska przestrzeń dostępną oglądającemu. Można więc pokusić się o tezę, że nie tylko mur jest obrazem, ale sam obraz jest murem stojącym przed naszym wysiłkiem rozumienia. Nie otrzymujemy nic więcej poza pierwszym planem. Faktura nie jest jednorodna, bo w centralnym obszarze potrzaskane cegły i niewielkie kawałki kamiennych płyt (macew?) układają się w sylwetkę chłopca znanego z fotografii. Ale taka kompozycja wyklucza konieczność znajomości sceny, która zainspirowała malarza. Angielski tytuł *Walled In* pozwala na niuansowanie znaczeń: to jednocześnie „zamurowany”, „wmurowany” i „będący elementem (konstrukcyjnym) muru”. Nie widzimy chłopca, jego twarzy, szczegółów ubioru, a tylko sylwetkę, która ostatecznie jest śladem. To ślad po wyrwie w murze, która z jednej strony mogła stanowić miejsce ucieczki (dla dziecka), z drugiej – możliwość wglądu w to, co znajduje się „poza”. Trwałe unieruchomienie postaci szczelnie wypełniającej wyrwę niweluje obie możliwości. Taka interpretacja (być może zgodna z intencją malarza) zmienia pole refleksji nad dociekaniem tożsamości chłopca i jego losu, uciekając od mglistości historycznego detalu, idąc nawet dalej, poza gest usymbolicznienia. Przywołując terminologię Sontag, Bak proponuje nową „gramatykę” i „etykę” patrzenia. Nasze możliwości dotarcia do prawdy cudzego doświadczenia na podstawie obrazów fotograficznych i malarskich sprowadza się najczęściej do wodzenia wzrokiem po powierzchni, która jest dla nas poznawczym murem. Dla takich prób nie ma hermeneutycznych prawideł, jest tylko etyczna odpowiedzialność oglądającego.

W kontekście niebywałej kariery zdjęcia chłopca warto pokusić się o refleksję bardziej ogólnej natury. Posłużę się rozpoznaniem dwóch wizji (sposobów rozumienia) historii: jako czasowego *continuum* i jako montażu obrazów (to spojrzenie zaciąga dług wobec historiograficznych koncepcji Waltera Benjamina). Postrzeganie historii jako montażu jest związane z bardzo konkretną koncepcją doświadczenia historycznego, które z jednej strony jest zawsze osobne, jakby wyjęte ze strumienia czasu, odizolowane, a z drugiej – opiera się uściślającej je kontekstualizacji. Tak rozumiane doświadczenie nie osadza się dokładnie w świadomości doświadczającego (panuje natomiast w tzw. pamięci głębokiej, niedostępnej), ale jak argumentuje Katarzyna Bojarska, jego uwięzione pokłady otwierają się przed fotografią: „Patrząc na takie [dające dostęp do doświadczenia] fotografie, stajemy się świadkami mechanicznie zapisanej chwili, która niekoniecznie zapisała się w świadomości (będących tam i wtedy) podmiotów”<sup>21</sup>.

Mamy tu, innymi słowy, przykład poznawczej przewagi postrzegającego nad

<sup>21</sup> K. Bojarska, *Sebald/Weliczker. Próba ujęcia fotografii historycznej*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2014, Tom LXVIII, s. 152.

postrzegany. To, co utrwalone na fotografii, wchodzi w inny kontekst i, jako doświadczenie właśnie, przesuwają się „poza porządek reprezentacji ku porządkowi afektywnego poruszenia”, tego kto ogląda<sup>22</sup>. Gdy historii nie da się pojąć przy użyciu dostępnych kategorii poznawczych, tj. wiedzy empirycznej, dokumentacji źródłowej itp., doświadczenia historyczne podobne do tego na zdjęciu ukazującym chłopca wychodzą poza rejestr precyzyjnego języka, poza referencyjność.

Jeśli w takiej konfrontacji doznajemy bezradności, co pozostaje? Trzeba uznać dwie rzeczy. Po pierwsze, że fotografia historyczna rejestruje mechanicznie, czyli bezrefleksyjnie, zarówno to, co jest w naszym poznawczym zasięgu, bądź też (bardzo często) wymyka się naszemu rozumieniu. Po drugie, gdy nie ma powszechnej zgody, co do tego, kogo lub co dokładnie przedstawia, natychmiast poszerza się pole do snucia domysłów, skojarzeń i konfabulacji. Fotografia, która na pozór utrwała dla nas to, co przeszłe, okazuje się więc perfidnie przewrotna: ludzie na zdjęciu nie istnieli w sposób, w jaki sobie ich wyobrażamy, wydarzenia, w które byli uwikłani wynikały z innych przyczyn, prowadziły do innych skutków. Są to być może wnioski nader oczywiste, ale tylko taki sposób myślenia o fotografii historycznej czyni ją bardziej odporną na zakusy ideologii, polityki czy na zachłanność (dosłowną) kultury masowej.

Wiąże się z tym również konieczność rezygnacji z pragnienia, by symbolicznie panować nad zdarzeniem z przeszłości, rozpoznając, jak to czyni Samuel Bak w swoich olśniewających iteracjach postaci chłopca z getta, własną niemoc wobec tego, czego zrozumieć do końca nie będziemy mogli nigdy. Na końcu niezmiernego ciągu wariacji przedstawień zostaje tylko niewyraźne.

## Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- Bojarska K., *Sebald/Weliczker. Próba ujęcia fotografii historycznej*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 2014, Tom LXVIII.
- Dobrowolska A., *Fotograf z Auschwitz*, Warszawa 2013.
- Kossoy E., *Chybiona parada. Dzieje pewnej fotografii*, „Zeszyty Historyczne” 2004, nr 49.
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Margolick D., *Rockland Physician Thinks He is the Boy in Holocaust Photo Taken in Warsaw*, „New York Times”, 28 maja 1982.
- Rousseau F., *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2012.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.

<sup>22</sup> Bojarska, dz. cyt., s. 153.

- Stroop J., *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!*, opr. A. Żbikowski, Warszawa 2009.
- Taylor I., *Between the Worlds: The Paintings and Drawings of Samuel Bak from 1946 to 2001*, Boston 2003.
- Wolfisz F., *The Face of Fear: Colour Image Lays Bare Horror of Warsaw Ghetto*, „Jewish News” [Online]. 1 sierpnia 2018, Protokół dostępu: <https://jewishnews.time-sofisrael.com/the-face-of-fear-colour-image-lays-bare-horror-of-warsaw-ghetto/>.
- Żebrowski R., [hasło:] *Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych*, [w:] *Żydowski Instytut Historyczny. Zagadnienia*, Protokół dostępu: [https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu\\_Szesciu\\_Sprawiedliwych](https://www.jhi.pl/psj/Trzydziestu_Szesciu_Sprawiedliwych).

### **Jacek Partyka**

*The University of Białystok*

#### THE NOMADIC OBJECT. NOTES ON THE PHOTOGRAPH OF THE WARSAW GHETTO BOY

##### **Summary**

The article focuses on the best-know Holocaust photograph, which shows the Warsaw Ghetto boy. Its amazing popularity has led to numerous misuses, particularly in the sphere of popular culture, and, as a consequence, is often seen as an instance of trivializing the Holocaust. The author locates his discussion in the context of Susan Sontag's essay *On Photography* and points to the ethical value of the references to the boy in the paintings of Samuel Bak, which exemplify a new way of thinking about the inaccessible experience of the child.

**Key words:** the Warsaw Ghetto boy, photography, the Holocaust, Susan Sontag, Samuel Bak.