

**Tomasz Ferenc**

tomasz.ferenc@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-0748-889X

Uniwersytet Łódzki

Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny

Katedra Socjologii Sztuki

## **MIASTO Z RUIN: O FOTOGRAFICZNYCH DOKUMENTACJACH WOJENNEJ WARSZAWY**

### **A CITY OF RUINS: ON PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION OF WARTIME WARSAW**

#### **Abstrakt**

Niszczeniu miast w czasach wojennych konfliktów z reguły towarzyszą różne formy rejestracji fotograficznej. Zdjęcia takie powstają z różnych powodów i różne są także ich późniejsze zastosowania. Wiek XX obfituje w historię wielu miast zniszczonych w wyniku zaplanowanych, zmasowanych ataków; wśród nich Warszawa zajmuje pozycję szczególną. W czasie trwania II wojny światowej jej niemal całkowita destrukcja dokonała się w trzech etapach: niemieckiego oblężenia w 1939 r., likwidacji getta w 1943 r. oraz w czasie trwania i pacyfikacji powstania warszawskiego w 1944 r. Każde z tych tragicznych wydarzeń posiada swoją fotograficzną reprezentację. Analiza trzech zbiorów zdjęć ma prowadzić do odpowiedzi na kilka pytań: w jakim celu zostały one wykonane, jak zmieniło się ich znaczenie wraz z upływem czasu, a także jaka jest ich wartość jako „punktów odniesienia” oraz w zaczerpniętym od Johna Tagga ujęciu symbolicznej „waluty”.

#### **Słowa kluczowe**

Warszawa, miasto, ruiny, wojna, fotografia

#### **Abstract**

The destruction of cities in times of war conflicts is usually accompanied by various forms of photographic recording. Such photos are created for various reasons and there is also a range of their subsequent uses. The 20<sup>th</sup> century is full of the histories of cities destroyed as a result of planned, massive attacks; among them, Warsaw occupies a special position. During the Second World War, its almost complete

destruction took place in three stages: the German siege in 1939, the liquidation of the ghetto in 1943, and during the pacification of the Warsaw Uprising in 1944. Each of these tragic events has its photographic representation. The analysis of the three sets of photos is intended to answer several questions: for what purpose they were taken, how their meaning has changed over time, and what is their value as “reference points” and in John Tagg’s depiction of a symbolic “currency”.

### **Keywords**

Warsaw, city, ruins, war, photography

Ruiny na długo przed wynalezieniem fotografii były częstym i popularnym tematem rozmaitych przedstawień wizualnych. Na czym polega ich atrakcyjność, skąd bierze się fascynacja tym, co zburzone, w jakim afekcie zakotwiczony jest ich urok? Georg Simmel w eseju *Ruiny. Próba estetyczna* pisał, że ruina jest nową jakością, sytuującą się pomiędzy kulturą a naturą. W zrujnowanej budowlu spotyka się ze sobą to, co intencjonalne i celowe, z tym, co przypadkowe; to, co „żyje ze sztuki, i to, co już żyje w niej z natury, staje się nową całością, tworzy pełną charakteru jedność” (Simmel 2006: 171). Oddziaływanie ruin wiąże się także z ich przeszłościowym charakterem; wiemy, że kiedyś zamieszkiwało w nich życie. „Ruina to siedziba życia, którą życie opuściło” (Simmel 2006: 175). Jest zatem ruina opowieścią o przemijaniu, a jednocześnie tchnie atmosferą ukojenia, wynikającą, jak dowodzi Simmel, z obcowania z formą, z punktu widzenia natury sensowną i zrozumiałą. To wszystko przekonuje jednak tylko wówczas, gdy myślimy o ruinach (np. starożytnych budowli, średniowiecznych zamków, opuszczonych świątyń), a nie o rumowiskach miast, które zamienione zostały w zgliszcza.

Niszczeniu zazwyczaj towarzyszą rozmaite formy rejestracji: opisy, rysunki, grafiki, zdjęcia, filmy. Zamianie miasta lub jego części w zgliszcza zwykle, poza (często wątpliwym) strategicznym celem, towarzyszy także cel propagandowy, podobnie jak obrazom rejestrującym destrukcję. Spektakularnych przykładów dostarcza nam Biblia, w której miasta są niszczone ku przestrodze i za karę, jak na przykład Sodom i Gomora czy Jerycho. Rzymianie, którzy w wyniku trzeciej wojny punickiej zdobyli Kartaginę, całkowicie ją zburzyli. Ziemię, na której zostało wrogie miasto, zaorano i posypano solą. Te akty zniszczenia miały swój konkretny cel, stanowiły manifestację siły i bezwzględności w stosunku do pokonanych wrogów. Były także ostrzeżeniem dla innych. Podobną logiką

kierowali się Rzymianie, niszcząc świątynię w Jeruzalem, kiedy pokonali zbuntowanych Izraelitów.

Fotografowie szybko odkryli niejednoznaczne piękno ruin, jednak historia ich graficznych przedstawień została zapoczątkowana o wiele wcześniej przez malarzy i rysowników, takich jak: Giovanni Piranesi, Fridrich Caspar, Hubert Robert, Claude Lorrain, Carl Blechen. Szczególny wkład w mitologizację ruin wnieśli malarze romantyczni. Wraz z ich malarstwem pojawiła się moda na kreowanie ruin w przestrzeniach ogrodów i parków. Doskonałym przykładem jest romantyczny ogród w Arkadii założony w 1778 r. przez księżnę Helenę Radziwiłł. Z fotografią zaczęła się nowa epoka w historii obrazowania ruin. Jest to historia wieloaspektowa i skomplikowana, ujawniająca także wiele cech nowego medium. W XIX w. niezwykle popularne stają się fotografie egzotycznych ruin, wykonywane w Egipcie, Grecji, we Włoszech. Były to zazwyczaj malownicze widoki, odzwierciedlające kształtowanie się nowoczesnego spojrzenia turysty, które przekształca miejsca w atrakcyjne obrazy (Urry 2007: 236). W tym samym czasie, z odmiennego powodu, dokumentowany jest zupełnie inny rodzaj ruin. W 1868 r., na zlecenie władz miasta Glasgow, Thomas Annan wykonał fotograficzną dokumentację slumsów przed ich planowaną rozbiórką (Koenig 1997: 346). Podobna akcja została przeprowadzona w Leeds, w niemalże całkowicie wyburzonej w roku 1914 dzielnicy Quarry Hill. W obu przypadkach cel rejestracji był czysto propagandowy. Chodziło o utrwalenie obrazów siedlisk niebezpiecznej społecznej zgnilizny po to, aby uzyskać wizualny dowód uzasadniający konieczności ich zburzenia (Ferenc 2005: 171).

Wojna krymska (1853–1856) była jednym z pierwszych fotograficznie utrwalonych międzynarodowych konfliktów. Oczywiście zgodnie z możliwościami jakimi dysponowali ówczesni fotografowie oraz według akceptowanej wówczas estetyki. Najbardziej znany z fotografów obecnych na Krymie, Roger Fenton, stosował technikę mokrego kolodionu, której użycie w warunkach polowych było wyczynem niezwykle skomplikowanym. Jednak nie tylko ograniczenia techniczne wpłynęły na stworzony przez Fentona obraz wojny. Ten fotograf brytyjskiej rodziny królewskiej, jak pisze Susan Sontag, „zaczął przedstawiać wojnę jako elegancką męską wycieczkę, przestrzegając instrukcji z ministerstwa wojny...” (Sontag 2010: 62). Na jego zdjęciach nie znajdziemy rannych, martwych, cierpiących żołnierzy. Nie znajdziemy też ruin. Ale na Krymie znalazło się także kilku innych fotografów, między innymi James Robertson. To on ukazał „ogrom zniszczeń miasteczek krymskich, a zwłaszcza twierdzy sewastopolskiej, która padła w marcu 1856 roku” (Latoś 1985: 36). Fotografie Robertsona stanowią pierwsze rejestracje tragicznych skutków działań

wojennych. Poprawna politycznie wizja Fentona została zastąpiona dosłownym, bezpośrednim zapisem zniszczeń. Ruiny stały się głównym tematem wielu fotografii wykonanych przez Robertsona. Od tej pory, zgodnie z wymaganiami propagandy, będą one albo ukrywane albo eksponowane, zawsze jednak w miarę możliwości będą gromadzone i archiwizowane. Jedna i druga strategia ma swoje polityczne uwarunkowania i obliczona jest na uzyskanie konkretnych rezultatów. Wraz z rozwojem coraz skuteczniejszych technik artyleryjskich i pojawieniem się koncepcji wojny totalnej, fotografie ukazujących ruiny zaczyna pojawiać się coraz więcej. Pierwszym momentem kulminacyjnym staną się liczne zdjęcia zburzonych francuskich miast z okresu I wojny światowej<sup>1</sup>. Techniki niszczenia osiągnęły wówczas poziom przemysłowy. Zdjęcia zbombardowanej we wrześniu 1914 r. katedry w Reims stały się elementem intensywnej akcji propagandowej podjętej przez Francuzów. Od tego momentu Niemcy nazwani zostali barbarzyńcami, Hunami i Wandalami, którzy chcieli zniszczyć francuską kulturę, a zdjęcia stały się tego wizualnymi dowodami. Jednak skala destrukcji francuskich miast w okresie I wojny światowej jest nieporównywalna ze zniszczeniami, które przyniósł drugi wielki światowy konflikt.

Warszawa stała się jednym z najbardziej zniszczonych miast w czasie II wojny światowej, jednak historia cyklicznego dewastowania stolicy Polski zaczęła się wcześniej. Jak słusznie zauważa Łukasz Gorczyca we wstępie do książki *Ruiny Warszawy*, historię tego miasta można opisywać poprzez następujące po sobie zniszczenia i odbudowy. Nie przez przypadek pisze on zatem o stuleciu ruin oraz o tym, że powstające przez cały ten okres fotograficzne dokumentacje mają symboliczny, ukazujący traumatyczną historię miasta charakter (Gorczyca 2016: 7). Pierwsze zdjęcia zamieszczone w tej publikacji ukazują wysadzenie warszawskich mostów przez rosyjskich saperów w sierpniu 1915 r. Jest to moment, w którym zaczyna się historia powtarzających się kolejnych dewastacji, dla których punktem kulminacyjnym była II wojna światowa. Wśród wielu fotografów, którzy utrwalili obraz Warszawy tego okresu, wymienić należy między innymi: Marię Chrzęszczową, Jana Rysia, Jerzego Mizerskiego, Sylwestra Brauna, Juliusza Bogdana Deczkowskiego, Jana Bułhaka, Edwarda Falkowskiego, Alfreda Funkiewicza, Leonarda

---

<sup>1</sup> Interesujące materiały fotograficzne ukazujące ogrom spustoszeń z okresu I wojny światowej we Francji zawiera słynne archiwum Alberta Kahna. Przetrwiała także bogata dokumentacja ruin Kalisza zdewastowanego przez wojska pruskie w 1914 r. Podobnie jak niemieckie oddziały wojskowe planowo niszczyły Warszawę w 1944 r., tak Prusacy podpalali domy, które przetrwały ostrzał artyleryjski.

Sempolińskiego. Duże wrażenie robią kolorowe fotografie ruin Warszawy wykonane w 1947 r. przez Amerykanina Henry'ego N. Cobba. W roku 1948 w Warszawie pojawił się słynny współzałożyciel agencji fotograficznej „Magnum” Rober Capa, który odbywał podróż przez kraje zza Żelaznej Kurliny. Ślady wojny i niemal całkowitego zburzenia miasta widoczne były w długich kolejnych dekadach po zakończeniu wojny.

Pod koniec lat pięćdziesiątych Zbigniew Dłubak stworzył cykl fotografii zatytułowany *Krajobrazy*, wykonany głównie na Woli, która nie została jeszcze w tym czasie objęta planem odbudowy. I choć na zdjęciach widzimy pierwsze oznaki wracającego życia, to krajobraz wciąż pozostaje zdominowany przez ruiny i ostańce przedwojennych kamienic. Piętno wojny trwale odcisnęło się na mieście, i nawet kiedy już usunięto ruiny oraz gruz i wybudowano tysiące nowych obiektów, to na tych, które ocalały, wciąż widoczne są ślady działań wojennych. Właśnie na nich skupił swoją uwagę Mariusz Hermanowicz, dokumentując w 1977 r. ślady uderzeń pocisków na murach kamienic.

Fotografów dokumentujących niszczenie Warszawy w trakcie trwania II wojny światowej oraz skutki tych działań po jej zakończeniu było wielu. Tragedia miasta została dobrze udokumentowana. Wiele z tych fotograficznych cykli opisano w przywołanej już książce *Ruiny Warszawy*. Jednak nie podjęto w niej analizy zestawu trzech, w moim odczuciu znaczących dokumentacji, które staną się przedmiotem zainteresowania w tym tekście. Fotografie te zostały wykonane kolejno: we wrześniu 1939 r., w maju 1943 oraz w 1945 r. Pierwszy zestaw zdjęć wykonał amerykański reporter Julien Bryan w czasie oblężenia Warszawy, drugi znalazł się w raporcie generała SS Jurgena Stroopa i ukazywał proces pacyfikacji getta, trzeci, najliczniejszy zestaw fotografii, wykonała Zofia Chomętowska, dokumentując niemal całkowicie zburzone miasto.

Wybór tych cykli zdjęć podyktowany jest trzema przyczynami. Pierwszy wynika z chronologii – dewastacja Warszawy odbywała się w trzech etapach: oblężenie, likwidacja getta oraz zniszczenie miasta w trakcie i po upadku powstania warszawskiego. Druga przyczyna wynika z charakteru tych zdjęć i z przyczyn ich wykonania; każdy z tych fotograficznych materiałów miał do spełnienia inną propagandową i informacyjną rolę. Trzecia przyczyna jest bezpośrednio związana z autorami fotografii. Mamy zatem do czynienia z empatyzującą postawą zaangażowanego i przeżywającego tragedię miasta „sojusznika”, dalej z perspektywą tryumfującego oprawcy, który ilustruje zdjęciami swój raport ze zniszczenia „żydowskiej dzielnicy” w stolicy Polski, oraz na koniec dysonujemy bogatym zestawem zdjęć wybitnej kronikarki miasta, która ukazuje ogrom zniszczeń, ale i powracające do

Warszawy życie. Celem ukazania wymienionych zestawów zdjęć jest opisanie ich w kategoriach „punktów odniesienia” oraz specyficznie rozumianej „waluty”, która zmienia swoją wartość i znaczenie. Należy także dodać, że we wszystkich omawianych zestawach zdjęć tematem nie są jedynie ruiny, ale także ci, którzy zmuszeni byli do uczestniczenia w tych zdarzeniach: będą to zarówno obrońcy miasta, ofiary lotniczych ataków, wylapywani i mordowani Żydzi oraz ich oprawcy – żołnierze niemieccy, powracający do miasta po zakończeniu działań wojennych mieszkańcy Warszawy.

### **Okiem amerykańskiego reportera**

Julien Bryan był amerykańskim fotografem, dokumentalistą i podróżnikiem. Z odbywanych przez siebie wypraw przywoził bogate materiały filmowe i fotograficzne, które wykorzystywał podczas publicznych wykładów i prezentacji. Działalność ta pozwalała mu gromadzić fundusze na kolejne wyjazdy. Film, w którym wykorzystano materiały zebrane przez Bryana w 1937 r. w Niemczech, zatytułowany *Inside Nazi Germany*, wzbudził energiczną reakcję i protesty niemieckiej ambasady w USA, gdyż uznano go za „najbardziej kontrowersyjny politycznie film w historii amerykańskiego kina” (Kapa-Cichocka 2010). Protesty wynikały z jednoznacznie antynazistowskiego przesłania filmu, który, co ciekawe, powstał z niemieckiej inspiracji. Bryan znalazł się w III Rzeszy na zaproszenie przedstawicieli aparatu faszystowskiej propagandy, którzy byli przekonani, że Amerykanin zrobi film schlebiający totalitarnemu państwu. Reporter, któremu zabroniono filmować jakichkolwiek oznak antysemityzmu oraz militarizmu, właśnie tam skierował obiektyw swojej kamery. Skutkiem czego powstał film, który z jednej strony pokazywał gwałtowny gospodarczy rozwój kraju, ale także to, że III Rzesza jest krajem totalitarnym, który z czasem będzie zmierzał do ustanowienia nowego światowego porządku.

Film ukazał kult jednostki, działania wszechobecnej propagandy, postępującą militaryzację gospodarki oraz rozbudowaną machinę wojenną. Wspomina także o wspierających faszystów Amerykanach niemieckiego pochodzenia, ale także o tych, którzy podejmowali aktywne wysiłki zmierzające do tego, aby blokować i udaremniać aktywność organizacji propagujących nazizm w USA. Sojusz Hitlera z Mussolinim był dla twórców filmu jasnym sygnałem zbliżającego się końca pokoju w Europie. Film miał być ostrzeżeniem, które co prawda poruszyło Amerykanów i wywołało dyplomatyczny ferment, nie wpłynęło jednak w żaden sposób na dalszy rozwój wypadków.



Fot. 1. Julien Bryan, Warszawa, 1939 r., fotografia pochodzi z domeny publicznej

Filmowiec w Warszawie znalazł się 7 września 1939 r. Uzyskawszy zgodę od prezydenta miasta Stefana Starzyńskiego na swobodne poruszanie się i filmowanie, rozpoczął dokumentowanie oblężenia. Prezydent wiedział, że Amerykanin będzie miał zdecydowanie większą szansę na wywiezienie materiałów z Polski oraz doprowadzenie do ich publikacji. Aby ułatwić mu pracę, Starzyński przydzielił Bryanowi samochód z kierowcą oraz tłumacza. W pracy pomagało mu także dwóch Amerykanów polskiego pochodzenia: Stanley Kubicz i John Pietrowski (Sawicki 2014: 9). Przez dwa tygodnie dokumentował oblężenie miast, które opuścił 21 września, korzystając z zawieszenia walk, mającego służyć wyprowadzeniu z Warszawy obywateli neutralnych państw. Bryan doskonale zdawał sobie sprawę z wyjątkowości sytuacji, w jakiej się znalazł, którą rozpatrywał także w kategoriach niezwyklej szansy na uzyskanie unikatowego materiału. „Byłem na miejscu, oko w oko z materiałem, o jakim fotoreporter i dziennikarz marzy. Co miałem zrobić” (Bryan 2014: 26). W innym fragmencie swoich wspomnień pisał:

Ziściło się marzenie każdego fotoreportera. Znalazłem się w mieście, które stało w obliczu może najgorszego oblężenia w całej współczesnej historii, i miałem

to szczęście, że byłem na miejscu, aby zarejestrować wydarzenia moim aparatem. I nie tylko to – nie miałem żadnej konkurencji. Oblężenie Warszawy miałem tylko dla siebie... choć nie byłem z tego powodu specjalnie szczęśliwy (Bryan 2010: 32).

Bryan wiedział też od urzędników z amerykańskiej ambasady, że Polacy szykują się do obrony stolicy i że zamyka się niemiecki pierścień wokół miasta. Wiedział, że rząd oraz dowództwo naczelne armii polskiej zostało już ewakuowane. Był zatem świadomy podejmowanego przez siebie ryzyka, dlatego nie dziwi pytanie, które sam sobie wówczas postawił: „po co w ogóle tu przyjeżdżałem, kiedy każdy rozsądny człowiek stąd uciekał” (Bryan 2010: 32). Wybuch wojny stawał się coraz pewniejszy, a Bryan zakładał, że szybka podróż do Polski przez Rumunię pozwoli zrobić mu zdjęcia z zaplecza frontu, i na tym etapie rozwoju zdarzeń nie mógł przewidzieć, że znajdzie się w samym epicentrum działań wojennych. Podczas swojego pobytu w Warszawie pracował bardzo intensywnie i starał się uzyskać materiał możliwie najpełniej ukazujący rozgrywający się dramat. Kiedy 8 września znalazł się na terenie zbombardowanego Szpitala Przemienienia Pańskiego, na który spadło pięć dwustupięćdziesięciokilowych bomb, długo pracował nad tym, aby przejmująco odzwierciedlić skalę zniszczeń na fotografiach. Swoje wysiłki opisał we wspomnieniach:

Jedno lub dwa zdjęcia nie przekazałyby niczego. Nie robiłyby też wrażenia, gdyby jak większość fotografii amatorskich wykonano je z poziomu oczu, z wysokości około półtora metra. Dlatego też przez następne dwie godziny schodziłem w głąb lejów i wspinałem się na ruiny, aby fotografować pod każdym możliwym kątem. Tylko w szpitalu zrobiłem ponad sześćdziesiąt zdjęć. Ujęcia z zewnątrz pokazywały rozmiar zniszczeń, ale najlepsze wykonałem z pierwszego piętra, skąd widać było znajdujący się przed gmachem lej, który musiał mieć dwanaście metrów średnicy (Bryan 2014: 26).

Zarejestrowane materiały udało mu się wywieźć z Warszawy, zdjęcia zostały opublikowane w czasopismach „Life”, 23 października oraz „Look”, 5 grudnia 1939 r., w 1940 r. wydana została książka pod tytułem *Siege* (Sawicki 2010: 9). Powstała także dziesięciominutowa kronika filmowa pod takim samym tytułem.

Aby właściwie ocenić pracę Bryana w Warszawie w 1939 r., należy wziąć po uwagę nie tylko wykonane wówczas fotografie, ale także jego późniejsze wypowiedzi, oraz wspomniany dziesięciominutowy film, który został zmontowany z materiałów nakręconych podczas oblężenia. Dokumentalista przyjął



także rolę narratora w filmie, komentując pokazywane obrazy oraz nie ukrywając swojego poruszenia tym, co widział i przeżył w oblężonej stolicy Polski. Na wstępie Bryan informuje, że niedawno wrócił z Warszawy, gdzie przez dwa tygodnie rejestrował zmagania i agonię ludzi pozostawionych bez pomocy w obliczu nowoczesnej wojny. Wyjaśnia, że kiedy dotarł na miejsce 7 września, już jedna trzecia miasta w widoczny sposób dotknięta była skutkami działań wojennych. Zaznaczył też, że z powodu ustawicznych nalotów bardzo dużo czasu spędzał, szukając schronienia w piwnicach. Poza powtarzającymi się nalotami, śmiertelne żniwo zbierała ostrzeliwująca miasto artyleria. Naloty, co podkreśla twórca filmu, od 12 września stały się tak intensywne, że nie było już sensu uruchamiać alarmów przeciwlotniczych. Kilkaset niemieckich samolotów nieustannie krążyło nad miastem. 15 dnia oblężenia zaczęło brakować żywności, a w mieście panował wzmożony ruch uciekinierów, bezdomnych, poszukujących schronienia, ratujących swój dobytek mieszkańców Warszawy. Bryan zilustrował to zarówno na filmie, jak i na fotografiach. Po wyeliminowaniu polskiego lotnictwa wojskowego jedyną obroną przed nalotami stała się artyleria przeciwlotnicza. Na taśmie filmowej udało się zarejestrować moment zestrzelenia jednego z niemieckich samolotów. W połowie filmu pojawia się sekwencja ukazująca wypalone ruiny domów. Po zniszczeniu systemu wodociągów, wyjaśnia dalej Bryan, niemożliwa stała się jakakolwiek skuteczna walka z pożarami. Widzimy zatem na filmie ujęcie płonącej kamienicy, ale i słyszymy komentarz wyjaśniający, że każdego dnia o godzinie 17.30 eskadry niemieckich samolotów zrzucały na miasto bomby zapalające. Z tego powodu do zmroku płonęły całe dzielnice Warszawy. W kolejnej scenie filmu Bryan pokazał zburzony kościół, na który bomby spadły podczas porannej mszy. W czasie wizyty w szpitalu położniczym, poza wykonaniem fotografii, nagrał także kilka ujęć filmowych. Jedno z nich ukazuje młode matki, które wraz ze swoimi kilkudniowymi dziećmi, dla ochrony przed bombardowaniami, sprowadzone zostały do szpitalnych piwnic. Niedługo przed opuszczeniem miasta Amerykanin sfilmował ciała kobiet, zabitych przez niemieckich pilotów w wyniku ostrzału z karabinów maszynowych samolotów myśliwskich. Widok ten opisał w zamieszczonym w filmowym komentarzu jako najtragiczniejszą scenę, z jaką kiedykolwiek miał do czynienia. Obok martwego ciała jednej z kobiet filmowe ujęcie pokazuje oszołomione dziecko. Ostatnia sekwencja filmu zawiera portretowe ujęcia mieszkańców warszawskich przedmieść, „bezbronnych cywili, którzy są rzeczywistymi ofiarami i nieszczęśliwymi bohaterami” – komentuje Bryan.

W sekwencji tej znalazło się także to ujęcie, które w formie zdjęcia stało się najdotkliwszym dowodem zbrodni popełnionych przez niemiecką armię

na cywilach. Ukazuje ono rozpacz młodej dziewczyny, która przed chwilą straciła siostrę. Bryan kończy swój film słowami „Niech Bóg się nad nimi zlituje”. Wymowa filmu jest jednoznaczna, osamotnione miasto poddane zostało masowym atakom, które miały doprowadzić do jak najszybszego złamania morale obrońców, jednocześnie stanowiły zapowiedź wojny totalnej, w której zniszczenie wroga osiągane jest wszelkimi możliwymi sposobami. Materiały filmowe oraz fotografie ukazały to, że w takiej wojnie najbardziej cierpi ludność cywilna, a wszelkie propagandowe zapewnienia Niemców o tym, że wojna nie będzie prowadzona przeciwko kobietom i dzieciom, są kłamstwem. Zniszczenie Warszawy było zdarzeniem bez precedensu w historii II wojny światowej.

Dewastacja miasta zaczęła się już we wrześniu 1939 r. w wyniku oblężenia i toczonych walk, w tym systematycznych nalotów, także dywanowych. Zniszczeniu uległo wówczas 10% zabudowy miasta (Majewski 2005: 311). Skala zniszczeń była zdumiewająca nawet dla samych agresorów. Generał Wehrmachtu Helmuth Stieff, w liście do żony pisał:

Nawet bogaty naród i bogate państwo miałyby trudności z odbudowaniem tego wszystkiego, co wymagało wieloletniej pracy całego narodu, by w ogóle powstać. (...) Warszawa to miasto i ludność skazane na zagładę (za: Dakowicz 2015: 227).

Zdanie kończące fragment listu niemieckiego generała nabiera w kontekście dalszych zdarzeń historycznych znamion złowrogiej przepowiedni.

## **Raport faszysty: całkowite wyburzenie „dzielnicy żydowskiej”**

Celem operacji „Grossaktion in Warschau” było doprowadzenie do całkowitej likwidacji getta i eksterminacji jego mieszkańców. Miał to być ostatni etap masowych wywózek Żydów do obozu zagłady w Treblince, rozpoczętych w lipcu 1942 r. i kontynuowanych w styczniu 1943. W kwietniu tego roku, z liczącego w szczytowym momencie zaludnienia pięciusettyśięczonego getta, pozostało 50–70 tys. ludzi. Żydzi, którzy nie zostali jeszcze wywiezieni do obozów koncentracyjnych, wiedzieli, że ich los jest przesądzony. Żydowska Organizacja Bojowa oraz Żydowski Związek Wojskowy podjęły decyzje o zbrojnym oporze i walce, która chociaż od samego początku nie miała żadnych szans na militarne powodzenie, mogła stać się odpowiedzią na ludobójstwo. Opór zaskoczył oddziały niemieckie wkraczające w dniu 19 kwietnia 1943 r. na teren getta. Pierwsze dni zaciętych walk oraz straty ponoszone przez Niemców spowodowały, że zaczęli oni stosować strategię spalonej ziemi, polegającą na stopniowym podpalaniu i wysadzaniu kolejnych kwartałów miasta. Dowodzący pacyfikacją

getta SS-Brigadeführer Jurgen Stroop w rozmowach spisanych przez Kazimierza Moczarskiego opisał to w następujący sposób:

(...) po uzyskaniu zgody Berlina postanowiłem spalić dom po domu. Nawet te bloki, gdzie znajdowały się nasze składy i urządzenia fabryczne, niszczyłem. Saperzy doszli do wielkiej wprawy w wysadzaniu budynków w powietrze. W pół godziny po wydanym rozkazie już się chałupa paliła! Żydzi biegali jak szatany (Moczarski 2018: 200).

W dalszej części opowieści o pacyfikacji getta Stroop podkreślał wysiłek niemieckiego żołnierza (borowanie dziur w betonie, zakładanie ładunków wybuchowych oraz instalacji elektrycznych służących do detonacji) oraz materiałowe koszty likwidacji „żydowskiej dzielnicy”: „Wielkie ilości materiału wybuchowego i koszty ogromne. Nie ma jak pożary! Toteż kazałem podpalać co się da. I wykurzać w ten sposób Żydów! I wędzić ich” (Moczarski 2018: 230).

Wzniesienie pożarów w planie Stroopa miało zmusić bojowników do opuszczenia bunkrów i innych przygotowanych przed wybuchem powstania kryjówek. Jednak na początkowym etapie walk strategia ta była przede wszystkim konsekwencją ciężkich strat ponoszonych przez Niemców. Podpalanie kolejnych domów miało doprowadzić do stopniowego ograniczenia zasięgu działania powstańców. Zgodnie z planem Stroopa, szybko przyniosło to skutki, o czym pisał w swoich wspomnieniach z walk jeden z dowódców powstania – Marek Edelman:

Olbrzymie pożary zamykają często całe ulice. Morze płomieni zalewa domy, podwórka. Z trzaskiem palą się drewniane stropy, sypią mury. Powietrza nie ma. Jest tylko czarny, gryzący dym i ciężki, parzący żar. Żar bije od rozpalonych murów, od rozgrzanych do czerwoności, niepalących się schodów. (...) Ogień wypędza ludzi ze schronów, każe im uciekać z od dawna przygotowanych, bezpiecznych skrytek strychów i piwnic (Edelman 2015: 56).

W płomieniach zginęły tysiące ludzi, setki straciły życie wyskakując z okien płonących domów. Ludzi tych Stroop nazywał „spadochroniarzami”, do których strzelali niemieccy żołnierze, starając się trafić ich w locie. Najlepszy ze strzelców polujących na wyskakujących z dachów i okien ludzi został przedstawiony do odznaczenia. Stroop, szczegółowo opisując kolejne dni powstania, wspomina także ważną dla niego inspekcję, przeprowadzoną przez SS-Obergruppenführera Friedricha Wilhelma Krugera, który niepokoił się przedłużającymi się walkami na terenie getta. Poza fachowymi uwagami dotyczącymi planu pacyfikacji, Kruger wydał polecenie, aby fotografować przebieg akcji. Stroop w swojej narracji przytoczył słowa przełożonego w następujący sposób:

To będzie cenny materiał dla historii, dla Führera, dla Heinricha Himmlera oraz dla przyszłych badaczy dziejów III Rzeszy, dla nacjonalistycznych poetów i pisarzy, dla celów szkoleniowych SS i przede wszystkim dla udokumentowania naszych wysiłków oraz ciężkich i krwawych ofiar, jakie rasa nordycka i Germanie ponoszą dla odjudaizowania Europy i globu ziemskiego (Moczarski 2018: 221).

Nie wiemy, czy Kruger wypowiedział się dokładnie w taki sposób i tymi słowami, wiemy że właśnie tak zapamiętał to Stroop i w taki sposób chciał przekazać to Moczarskiemu, w czasie jednej z rozmów podczas ich wielomiesięcznego pobytu w jednej celi. Jest to ciekawe w kontekście tego, że Niemcy podejmowali liczne starania, aby zdjęcia ukazujące likwidowanie europejskich Żydów nie wchodziły w szerszy obieg. W tym przypadku sprawozdanie Stroopa miało w założeniach charakter dokumentu wewnętrznego. Dokumentację wykonano jednak w duchu „czystej” niemieckiej fotografii, której program ogłoszono w 1933 r. na łamach magazynu „Photofreund”. W zamieszczonym tam manifestie pisano wprost, że fotografia nie powinna być oderwana od pola walki, przeciwnie – powinna prowadzić do boju i stać się narzędziem, bronią w walce (Struk 2007: 45). Wśród zdjęć dołączonych przez Stroopa do raportu znajduje się jedno, na którym ukazano dwóch stojących tyłem do fotografującego nagich mężczyzn. Ich nagość może zostać zrozumiana w kontekście tego, co Stroop opowiadał o powstaniu Moczarskiemu. Gdy Niemcy zorientowali się, że schwytani bojownicy ukrywają broń, aby przeprowadzić ostatni samobójczy atak, w czasie transportu lub przesłuchania zdecydował:

(...) aby od tego dnia wszyscy ujęci rozbierali się do naga pod murem, i aby straż nasza czuwała (...) z bronią gotową do natychmiastowego użycia. Później te nagusy i naguski musieli przebiegać rzędem o 50 metrów w lewo (...) pod dozór pistoletów maszynowych innej grupy wachmanów. Po dokładnym zrewidowaniu (...) leżącego na ziemi odzienia, nagusy znów biegiem wracali... albo nie wracali. Jeśli wrócili, to szli do wagonów (Moczarski 2018: 222).

Przytoczona opowieść wpisuje się w charakterystyczne dla relacji Stroopa struktury narracyjne, w których wielokrotnie podkreślał niebezpieczeństwo nieustannie czyhające na niemieckich żołnierzach, ale i ich bezwzględność w tłumieniu powstania. Schwytani powstańcy z reguły byli rozstrzeliwani na miejscu. To podkreślanie trudu walk oraz zagrożeń, z jakimi musieli się zmierzyć jego podwładni, miało w oczywisty sposób podnieść walor i skalę osiągnięcia. Stroop pacyfikację getta przedstawia jako znaczące militarno-strategiczne zwycięstwo, które nie mogło zakończyć się inaczej niż całkowitą porażką żydowskich powstańców.

Po upadku powstania w połowie maja 1943 r. Heinrich Himmler nakazał całkowite zrównanie getta z ziemią. Wyszadzano i spalono niemal wszystkie

domy, które znajdowały się na objętym walkami terenie. „Obszar getta z okresu powstania rozciągał się na 180 hektarów. Znajdowały się tam, w dużej mierze zburzone i spalone, zabudowania o kubaturze ok. 12 mln m<sup>3</sup>” (Engelking, Leociak 2013: 82). Po zakończeniu tych robót i nawiezieniu ziemi, zgodnie z poleceniem Himmlera, na zniwelowanym terenie miał zostać założony park. SS-Brigadeführer Jurgen Stroop w raporcie dziennym z dnia 24 maja 1943 r. zanotował:

Z wyjątkiem ośmiu budynków (...) byłe getto zostało zburzone. To, czego nie wysadzono w powietrze, pozostało jako wypalone mury. Z pozostałych ruin jednak można wykorzystać w nieprzebranej ilości cegłę i złom (Stroop 2009: 105).

W narracji Stroopa, zarówno w sporządzonym raporcie, jak i w jego rozmowach z Kazimierzem Moczarskim, wielokrotnie powracają kwestie systematycznego wyburzania getta, palenia i wysadzania budynków, zajmowania kolejnych schronów z ludnością cywilną oraz bunkrów z żydowskimi bojownikami. Generał SS często podkreślał nie tylko trud swoich podkomendnych, związany z niszczeniem, ale także poczucie dumy wpływającej z dobrze spełnionego obowiązku.

Trudno podpalać ruiny i półruiny. Zmuszeni byliśmy do stosowania techniki wysadzeniowej. (...) Paliliśmy dom po domu. Pozostała tylko kamiennoceglana pustynia. Ale spełniliśmy całkowicie rozkaz i pragnienia Heinricha Himmlera (Moczarski 2018: 235).

Kończąc swoje sprawozdanie z walk podczas powstania, Marek Edelman napisał: „miejsce, gdzie niegdyś było getto, staje się równą górą gruzów sięgających do drugiego piętra” (Edelman 2015: 62). Kulminacyjnym i symbolicznym aktem zakończenia „Grossaktion” było wysadzenie Wielkiej Synagogi w dniu 16 maja 1943 r. W tym przypadku Stroop ponownie podkreślał konieczność przeprowadzenia żmudnych prac przygotowawczych. Ponownie też jasno zmanifestował swoją postawę, w której trzy składniki wydają się być kluczowe: fascynacja niszczeniem (niemal ekstatyczna i ciężąca ku patosowi oraz teatralizacji), poczucie dumy z dobrze wykonanej pracy (wojna rozumiana jako trud i zadanie do wykonania) oraz całkowite podporządkowanie woli swoich dowódców i dążenie do ich usatysfakcjonowania (wielokrotnie podkreślane przez Stroopa w rozmowach z Moczarskim).

Przygotowania trwały 10 dni. (...) Synagoga była gmachem solidnie zbudowanym. Stąd, aby ją za jednym zamachem wysadzić w powietrze, należało przeprowadzić pracochłonne roboty saperskie i elektryczne. – Ależ to był piękny widok. (...) – Z punktu widzenia malarskiego i teatralnego obraz fantastyczny. (...)

W blasku płonących budynków stali zmęczeni i umorusani moi dzielni oficerowie i żołnierze. Przedłużałem chwilę oczekiwania. W końcu krzyknąłem: Heil Hitler! – i nacisnąłem guzik. Ognisty wybuch uniósł się do chmur. Przerażliwy huk. Feeria kolorów. Niezapomniana alegoria triumfu nad żydostwem. Getto warszawskie skończyło swój żywot. Bo tak chciał Adolf Hitler i Heinrich Himmler (Moczarski 2018: 236–237).

Ujawnione powyżej zagadnienie estetyki niszczenia podjęli Sönke Neitzel i Harald Welzer, analizujący nagrania niemieckich żołnierzy osadzonych przez aliantów w tzw. obozach podsłuchowych. Tysiące stron transkrypcji ukazało obraz wojny widziany oczyma jej uczestników, którzy nieświadomi faktu inwigilacji, otwarcie rozmawiali o swoich przeżyciach. Co prawda akurat ten wątek rozmów żołnierzy autorzy opracowali w oparciu o opowieści lotników Luftwaffe, ale zachwyty nad „własnymi kompetencjami niszczycielskimi” jest w nich niemal identyczny. Lotnicy poza radością czerpaną z udanych ataków, opowiadali także o bardzo szybko postępującym przyzwyczajaniu się do przemocy, która już po kilku dniach frontowego operowania stawała się rutyną, a nawet sprawiała przyjemność (Neitzel, Welzer 2014: 95). Radość czerpaną z oglądania przemocy analizował także Erich Fromm, badając ludzkie instynkty destrukcyjne. Ekstremalnym ich przejawem jest syndrom, który nazwał agresją złośliwą, jaki w przypadku Adolfa Hitlera (tak wielbionego przez Stroopa) przybrał charakter nekrofilny (rozumiany jako nienawiść do życia jako takiego). Fromm wspomina sytuację oglądania przez Hitlera kronik filmowych ukazujących bombardowanie Warszawy, które to według wspomnień Albrechta Speera wywoływały w nim entuzjastyczne reakcje (Speer 1998: 451).

Generał Strop, podobnie jak wielu innych niemieckich żołnierzy, stosowanie przemocy rozumiał w kategoriach pracy, w ten sposób nadawał jej znaczenie, traktując ją jako konieczną i nieuniknioną (Neitzel, Welzer 2014: 38). Był także wysokim rangą funkcjonariuszem instytucji totalnej, wymagającej pełnego podporządkowania woli przełożonych oraz konsekwentnego egzekwowania wypełnienia rozkazów przez podwładnych. Heinrich Himmler, twórca SS, jasno określił swoje oczekiwania od członków formacji: „uczciwy, solidny, wierny i koleżeński wobec swoich towarzyszy i ludzi naszej krwi, a poza tym wobec nikogo (...) naszą troską i naszym obowiązkiem jest nasz naród i nasza krew” (Himmler 2006:170).

Tak też postępował Strop, całkowicie podporządkowany rozkazom, ale jednocześnie pragnący awansów i żołnierskich honorów. Zalecenie Krugera, aby dokumentować pacyfikację getta, nie mogło wywołać najmniejszych wątpliwości. Po stłumieniu powstania w getcie warszawskim Strop stworzył

raport ukazujący jego wersję przebiegu działań, w którym zgodnie z zaleceniem przełożonego zamieścił zdjęcia. Ostatnia część raportu pod tytułem *Fotoreportaż* zawiera ponad 50 zdjęć, z których część wykonał SS-man, oficer, austriackiego pochodzenia Franz Konrad, pozostałe zaś najprawdopodobniej fotograf ze sztabu Stroopa. Ukazują one niemieckich żołnierzy i oficerów, żydowskich jeńców, wnętrza tak zwanych bunkrów, w których walczyli powstańcy, i schronów przeznaczonych dla ludność cywilnej. Na zdjęciu otwierającym ten *Fotoreportaż* ukazano zniszczony gmach ze śladami pożarów oraz zamieszczono podpis: „Budynek dawnej rady żydowskiej”. Jedno z ujęć ukazuje Stroopa na terenie getta w otoczeniu SS-manów. Zdjęcie ma formę typową dla niemieckich zdjęć wernakularnych z okresu II wojny światowej. Z szarego tła przezierają płomienie ognia, żołnierze są pewni siebie, zadowoleni, Stroop w odróżnieniu od innych sfotografowanych nie patrzy w obiektyw. Jego postawa manifestująca pewność siebie i władczość, doskonale koresponduje z lakonicznym, ale znaczącym podpisem: „dowódca Wielkiej Akcji”. W zbiorze tym znajduje się także powszechnie znane zdjęcie ukazujące małego chłopca z rękami uniesionymi do góry, który wraz z innymi schwytanymi Żydami eskortowany jest przez niemieckich żołnierzy. „Fotografia ta stała się symbolem eksterminacji europejskich Żydów i jednym z najczęściej wykorzystywanych obrazów Holokaustu” (Struk 2004: 120).

Znaczna część zdjęć została odręcznie i starannie podpisana. Na kilku z nich widać zniszczone kamienice, w których wciąż płonie ogień. Jedno z nich ukazuje sylwetki żołnierzy, podczas gdy precyzyjnie wykaligrafowany podpis wyjaśnia: *fumigacja Żydów i bandytów*. Użyto tu czasownika *Ausrachung* – *fumigacja*, które oznacza „zwalczanie szkodników (owadów, gryzoni) za pomocą gazów (...)” (*Słownik języka polskiego* 1988: 618). Zastosowanie takiego właśnie określenia nie odzwierciedla jedynie zastosowanej metody działania, ale przede wszystkim demaskuje stosunek do wroga, traktowanego jako szkodnika, którego należy pozbyć się (wytruć) przy użyciu gazu i dymu. Forma podpisu nie wydaje się przypadkowa i znana jest z języka niemieckiej propagandy, której dobitnym przykładem jest rozpowszechniany przez nazistów w okupowanej Polsce plakat *Żydzi, wszy, tyfus plamisty*. „Wróg zostaje sprowadzony do biologicznego poziomu insekta, który roznosi śmiertelną chorobę” (Ferenc 2011: 165). Pozbawionego ludzkich cech przeciwnika, określanego w raporcie Stroopa mianem „bandyty”, nie zabija się, ale wytępia, tak jak robi się w przypadku szkodnika, stosując wszelkie dostępne metody. Ruiny i płonące domy stają się tłem lub głównym motywem fotografii. Jedna z nich, zatytułowana *Bandyci zabici podczas bitwy*, przedstawia ciała bojowników leżące na gruzach zburzonego domu. Inne, z załogą dział na pierwszym planie i zdewastowanym budynkiem na

drugim, lakonicznie podpisano: *Zniszczenie budynku mieszkalnego*. Znaczna część zdjęć z raportu stanowi przede wszystkim inwentarz zniszczeń, postępujących wraz z trwaniem walk. Kończąca raport sekwencja zdjęć zaczyna się od fotografii, którą podpisano: *Jak dawna żydowska dzielnica mieszkaniowa wygląda po zniszczeniu*. Ostatnie 10 fotografii ukazuje zatem wypalone, zrujnowane budynki, wśród których, poza niemieckimi żołnierzami, nie ma już nikogo. W ten sposób Stroop daje przełożonym jasny sygnał, że wykonał zadanie: getto zostało zburzone i całkowicie oczyszczone z ludzi.

Dzielnica zamknięta obróciła się w gruzy i zgliszcza – warszawskie Morze Martwe, wielkie terytorium śmierci, cmentarz bez granic, gdzie splątane są ze sobą trupy domów i ludzi. Między likwidacją powstania w getcie a wybuchem powstania warszawskiego upłynęło 15 miesięcy. Przez cały ten okres w okupowanej Warszawie rozciągał się, wciąż jeszcze ogrodzony murami, obszar przypominający bardziej księżycowy niż miejski krajobraz (Engelking, Leociak 2013: 820).

Ten całkowicie zburzony obszar miasta był ostrzeżeniem, przestrogą, memento. Był zapowiedzią tego, co stało się kilkanaście miesięcy później.



Fot. 2. Zdjęcie z raportu Stroopa, Warszawa, 1943 r. Oryginalny niemiecki podpis brzmi: „Dowódca wielkiej operacji”, fotografia pochodzi z domeny publicznej



## Ostateczne zniszczenie: dokumentując ruiny miasta<sup>2</sup>

Upadek powstania warszawskiego ostatecznie przypieczętował los miasta i jego niemal całkowite zburzenie. Do zniszczeń z 1939 r. oraz tych z 1943 doszły nowe, tym razem mające charakter niemalże totalny. Warto jednak pamiętać o tym, że już przed rozpoczęciem walk w sierpniu 1944 r., niemal 30% miasta dotknięte było skutkami działań wojennych. Dwa miesiące trwania powstania oraz systematyczne wyburzenie miasta przez Niemców po jego upadku, doprowadziły do zagłady Warszawy, która objęła 85% powierzchni miasta i jego zabudowań.

Podczas walk zburzono 25% zabudowy miasta, a po ich zakończeniu, w wyniku celowego burzenia i palenia miasta przez niemieckie oddziały niszczycielskie, dalsze 35%. Biorąc pod uwagę, że podczas obrony miasta we wrześniu 1939 roku zniszczono mniej więcej 10% zabudowy, 15% w wyniku powstania w Getcie Warszawskim, to po powstaniu warszawskim 85% miasta leżało w ruinie (Bojarska 2012: 27).

Wrażenia z pobytu w powojennej Warszawie zostały opisane w licznych świadectwach. Interesujące są między innymi te, spisane przez wracających po wojnie do Polski zagranicznych pracowników korpusów dyplomatycznych. Wśród nich znalazł się amerykański dyplomata Arthur Bliss Lane, który opisał swoje wrażenie z pobytu w powojennej Warszawie w taki oto sposób:

Nigdy nie przypuszczaliśmy, iż wracając po 26 latach do Warszawy zastaniemy „Błękitny Pałac”, ten wspaniale wyposażony klejnot architektury, zmieniony przez Niemców w kupę gruzu. To, co widać z okien „Polonii” po stronie zachodniej za torami kolejowymi, przedstawiało żalony obraz. Rzędy szkieletów domów po drugiej stronie tego, co było niegdyś warszawskim Dworcem Głównym, stanowiły milczące świadectwo barbarzyństwa polityki hitlerowskiej, nieusprawiedliwionej żadnymi militarnymi lub strategicznymi celami (Lane 2019: 29).

Podobnie stan miasta opisał w swoim poufnym raporcie inny dyplomata, ambasador Włoch Eugenio Reale, który przyleciał do Warszawy we wrześniu 1945 r., aby objąć swoją placówkę. Widok miasta z pokładu lądującego samolotu scharakteryzował następująco: „morze ruin, z których wyłaniają się

---

<sup>2</sup> Ta część artykułu bazuje na tekście opublikowanym przeze mnie w 2016 r. w publikacji poświęconej zdjęciom dokumentalnym wykonanym przez Zofię Choętowską w powojennej Warszawie.

przeżalone szkielety tego, co było niegdyś przepięknymi pałacami tego miasta” (Reale 1991: 21).

II wojna światowa otwiera nowy rozdział w historii fotografii ruin (wprowadzając na przykład używaną przez lotnictwo wojskowe fotografię dokumentującą skuteczność bombardowań). Zdjęcia Warszawy stanowią w niej oddzielny rozdział, zapisany przez wielu fotografów, wśród których Zofię Chomętowską należy uznać za jedną z najważniejszych postaci. Wyjątkowość jej pracy nie polega jedynie na dokumentowaniu zburzonego miasta, ale także na tym, że była ona autorką znaczącej kolekcji zdjęć ukazujących przedwojenną Warszawę, rozkwitającą pod rządami prezydenta Stefana Starzyńskiego. 14 października 1939 r. Zofia Chomętowska, po ponad miesięcznej wędrownicy, wróciła do Warszawy. Miasto opuściła 6 września, uciekając przed wojną wraz z rodziną i grupą przyjaciół. W jej warszawskim domu pozostała przygarnięta przez nią dziewczyna, mająca opiekować się domem w czasie nieobecności gospodyni. Przed wyjazdem, w razie pożaru, Chomętowska zaleciła jej, aby „w pierwszym rzędzie ratować skrzynkę z NEGATYWAMI” (Chomętowska 2007: 34). Negatywy szczęśliwie przetrwały i dziś stanowią bezcenny materiał. Pierwsze oznaki dewastacji miasta Chomętowska dostrzegła zaraz po powrocie: „Warszawa postrzelana, zniszczona, zmęczona. Na Grochowie nie ma ani jednego domu bez śladu kul, a wiele z nich jest doszczętnie spalonych. Jeszcze unosi się zapach pogorzeliśka. Asfalty i bruki poszarpane, gdzieś leje od bomb”. Stolica była już poraniona i zdobyta, zaczynała się długa niemiecka okupacja. „Warszawa to gruzy, to szkielet miasta. Jedziemy, jedziemy w grobowym nastroju – wrażenie wstrząsające” – pisze dalej autorka (Chomętowska 2007: 160). Wtedy jeszcze Chomętowska nie zdawała sobie sprawy, że jest to dopiero preludium tego, co stanie się z jej miastem. Zapewne z tego powodu w jej zapiskach z czasów wojny pojawia się niezwykle szczery, ale i do pewnego stopnia niepokojący fragment:

Wojna zdejmuje z człowieka wszelki obowiązek przewidywania, projektowania, planowania. Podczas wojny żyje się jakąś dziwną pełnią istnienia. Oddycha się inaczej. Myśl o końcu wojny jest dla mnie ciężarem nie do zniesienia. Znowu na człowieka spadnie obowiązek myślenia. Teraz wszystko dzieje się samo. (...) Tylko podczas wojny można być szczęśliwym w całej pełni. Żyć i nie myśleć (Chomętowska 2007: 77).

Musimy jednak pamiętać, że był to wrzesień 1939 r. i nikt nie przypuszczał, że wojna będzie trwać jeszcze pięć lat, a jej skutki będą druzgoczące dla Polski. Chomętowska nie mogła wtedy wiedzieć, że za kilka lat będzie dokumentować skutki ponad studniowej, systematycznej zagłady Warszawy.

Z bogatego zestawu zdjęć, skupiam się jedynie na tych, które wykorzystano podczas wystawy *Warszawa oskarża*, którą otworzono 3 maja 1945 r. Otwierający ją dyrektor Muzeum Narodowego, Stanisław Lorentz, w swoim przemówieniu nawiązał do innej wystawy, której także był współorganizatorem, *Warszawa, wczoraj, dziś i jutro*. Jej inicjatorem był prezydent Stefan Starzyński, ekspozycja miała zaprezentować rozwój miasta oraz dalsze kierunki modernizacji. Okazała się sukcesem i została entuzjastycznie przyjęta. W obu tych przedsięwzięciach Zofia Chomętowska miała znaczący udział. Obie wystawy miały swoje propagandowe zadania. Pierwsza z nich, otwarta 13 października 1938 r., ukazywała rozwijającą się metropolię, druga prezentowała miasto splądrowane i niemal całkowicie zniszczone. „Zofia Chomętowska, która dokumentowała sukcesy ekipy Starzyńskiego, posiadała szczególnie bogaty materiał do porównań” (Piątek 2012: 279). Zestawione w pary zdjęcia, pokazane podczas wystawy *Warszawa oskarża*, dziś określilibyśmy mianem refotografii lub fotografii powtórnej, która najprościej rzecz ujmując, opiera się na idei ponownego sfotografowania tego samego miejsca w możliwie podobnym kadrze. Zabieg ten w tym przypadku miał pokazać ogrom zniszczeń, bezlitosną egzekucję przeprowadzoną na bezbronnym mieście. Zestawione pary zdjęć uświadamiały skalę zagłady najpierw polskiemu, a później światowemu odbiorcy. Wymowa tej wystawy odbiła się szerokim echem w świecie. Ekspozowano ją w Brukseli, Paryżu, Londynie, Edynburgu, Aberdeen i Nowym Jorku. Starano się ją pokazać w jak największej liczbie miast, a sama Zofia Chomętowska stała się nie tylko uczestnikiem i kronikarzem wystawy, ale także jej ambasadorem. Anna Kotańska, analizując obie wystawy, badając historię ich powstania oraz recepcję, przeprowadziła wywiad z Edwardem Falkowskim, krewnym Chomętowskiej oraz współautorem materiału fotograficznego prezentowanego podczas wystawy *Warszawa oskarża*. Na pytanie o skutki zagranicznych prezentacji ekspozycji, Falkowski odpowiedział: „Podobno bardzo owocne, jeżeli chodzi o to, że rodacy sypali grosz na Warszawę, że ta wystawa, pokazywana we wszystkich miastach, wywoływała ogromne, że tak powiem, współczucie i odzew i Warszawa na tym dużo skorzystała (...)” (Kotańska 1999: 304).

Ogromny zbiór wykonanych przez Zofię Chomętowską fotografii ukazujących ruiny Warszawy w znacznym, może nawet dominującym stopniu skupia się na ludziach. Wprawnym okiem reportera dostrzegają powracające do miasta życie oraz powoli organizującą się wśród zgliszczy społeczność. Na tych zdjęciach, które pokazują powojenny krajobraz, autorka nie pozwala zapomnieć, że warszawskie ruiny są także wielkim cmentarzem. Jedno z nich ukazuje fragmenty konstrukcji domu, na którym ktoś napisał „Na tym terenie leży Janek”. Ta fotografia, choć wizualnie zdaje się nie być najciekawsza w całym

zbiorze, przypomina o tym, że ruiny miasta stały się także ogromną nekropolią jego mieszkańców, że pod zburzonymi murami pogrzebano tysiące ciał, które należało odszukać, ekshumować, zidentyfikować. Usuwane mury zniszczonych kamienic odkrywały ciała poległych cywili i powstańców. Tytuł jednego ze zdjęć przedstawiającego szkielet powstańca, na którego czaszce cały czas tkwi hełm, brzmi następująco: „Przez przechodniów ubrany narodowymi wstęgami, różańcem i kwiatami”. Lewis Mumford, piszący wstęp do amerykańskiego katalogu wystawy, sugerował zmianę jej tytułu z *Warszawa oskarża* na *Warszawa żyje*. Okładka tego projektowanego przez Teresę Żarnower katalogu ukazywała amerykańską delegację, która na czele z generałem Dwightem Eisenhowerem przemierza ruiny Warszawy. Obecność naczelnego dowódcy wojsk alianckich także została udokumentowana przez fotografkę.



Fot. 3. Zofia Chomętowska, Warszawa, ruiny Ratusza na placu Teatralnym, 1945 r.,  
© Chomętowscy / Fundacja Archeologii Fotografii

### **Fotografia jako „waluta” i „punkt odniesienia”**

Fotografia od samego początku swojego istnienia ujawnia się jako swoista aporia, jako coś, co nieustannie wymyka się możliwościom jasnej, precyzyjnej definicji, co podkreślał Roland Barthes (Barthes 1996: 8). Nowe medium,

poza zachwytem, przysporzyło także wielu kłopotów i całkowicie zrekonfigurowało społeczny proces wytwarzania, obiegu i oddziaływania obrazów. Szybko dostrzegł to Walter Benjamin, zwracając między innymi uwagę na to, że fotograficzna i filmowa kamera chętnie będzie kierować swoje oko w tę stronę zachowań ludzkich, które niosą ze sobą obietnicę uzyskania spektakularnych obrazów, takich jak marsze, parady, wojny, naloty (Sauerland 1986: 162). Ale aporyczność fotografii przejawia się także na wielu innych poziomach. Obraz, który miał być gwarantem naukowej obiektywności, szybko okazał się niezwykle skutecznym narzędziem manipulacji. W dodatku „każde odczytanie fotografii (na które ona sama zezwala) może się okazać potencjalnie słuszne” (Sikora 2004: 109). Stawia nas zatem fotografia często w sytuacjach, w których nie ma łatwych rozwiązań. Innym przejawem aporyczności fotografii jest jej zdolność do wytwarzania zarówno dokumentów, jak i dzieł sztuki. Status zdjęć pod tym względem zmienia się w zależności od miejsca ich prezentacji, interpretacji oraz szeregu potencjalnych zastosowań. Ponownie, na co zwraca uwagę Susan Sontag, problem ten odnosi się także do fotografii ruin.

W ruinach tkwi piękno. Zauważenie piękna w zdjęciach World Trade Center w miesiącach tuż po ataku miało posmak nieprzyzwoitości, świętokradstwa. Większość ludzi odważyła się co najwyżej na stwierdzenie, że zdjęcia były *surrealistyczne* – szaleńczy eufemizm, za którym kryło się skompromitowane pojęcie piękna. Ale te zdjęcia faktycznie były piękne (...) (Sontag 2010: 92).

Dokumentacje ukazujące przerażające zdarzenia oraz ich skutki mogą być jednocześnie, jak zauważa Sontag, atrakcyjne wizualne lub, mówiąc wprost, piękne. Można poszukiwać piękna także na omawianych zdjęciach. Julien Bryan wykonał na przykład serię portretów mieszkańców Warszawy, które odbiorca mógłby ocenić jako piękne. Ich walor został podbity dokonaniem już po powrocie do USA procesem kolorowania ich. Pracochłonne, ręczne nałożenie barw miało „wzmocnić przekaz, silniej oddziaływać na emocje (...), miało uwiarygodnić to, co wydawało się niewiarygodne” (Sawicki 2014: 10). W kluczu estetycznym można odczytywać wiele zdjęć Zofii Chomętowskiej, a nawet fotografie zamieszczone w raporcie Stroopa.

Wykonaniu każdej dokumentacji fotograficznej towarzyszą określone intencje. Zlecający, wykonujący oraz dystrybuujący zdjęcia uczestniczą w procesie wytwarzania wiedzy, która nigdy nie jest bezinteresowna i neutralna. Biorąc powyższe pod uwagę, uzasadnione staje się pytanie o to, na ile możemy traktować zdjęcia jako „punkty odniesienia”, na ile możemy im ufać i traktować jako podstawę do dalszych analiz. Szczególnie staje się to ważne, gdy obcujemy z fotografiami wykonanymi przez oprawców, dla których tego rodzaju

dokumentacje miały jasno określone cele propagandowe. Na tak postawioną wątpliwość odpowiada francuski filozof Georges Didi-Huberman. Odnosząc się do raportu Jurgena Stroopa, pisze: „(...) zdarza się, że zdjęcia mają większą moc niż ten, kto myśli, że je zrobił. Bo zdjęcia te potrafią nam pokazać coś zupełnie innego niż to, co widział sam fotograf. Ponieważ zdjęcia zawsze mogą świadczyć przeciw tym, którzy je zrobili” (Didi-Huberman 2019: 20–21).

W przypadku tego raportu zamieszczone pod zdjęciami podpisy jednoznacznie wskazują, w jaki sposób przełożeni Stroopa mieli odczytać wybrane przez niego fotografie. Gdy na zdjęciu widzimy grupę rozstrzelanych, których ciała leżą wśród ruin, a podpis brzmi *Bandyci rozstrzelani w walce* lub gdy inny podpis fotografii ukazującej niemieckiego żołnierza pilnującego grupy Żydów głosi *Nawet w bunkrach pod ziemią znaleziono ich*, to perswazyjna funkcja staje się oczywista. Dziś fotografie te, zgodnie z Didi-Hubermanem, świadczą przeciwko ich autorom. Przestały być „walutą” o wartości, jaką przypisywali jej esesmańscy generałowie, nie zaświadczać o wielkości Rzeszy, o realizacji planu Ostatecznego Rozwiązania, o karze, jaka spotkała buntowników, o odwadze i oddaniu niemieckiego żołnierza, wreszcie o dowódczych zdolnościach generała Stroopa. Wraz z upadkiem faszystowskich Niemiec nastąpiła ich całkowita pod tym względem dewaluacja: dowody triumfu stały się dokumentacją zbrodni, wykorzystaną między innymi podczas procesu w Norymbardze. Obrazy fotograficzne zawsze zachowują swój margines autonomii, a ich znaczenie zmienia się w zależności od tego, przez kogo i do jakich celów są wykorzystywane. Są zatem bytami, których nie da się całkowicie dookreślić, zamknąć w jednej trwałej interpretacji. Celnie oddał to W.J.T. Mitchell, pisząc, że fotograficzne medium nigdy nie jest w pełni kontrolowane ani przez tego, kto wykonuje zdjęcie, ani przez tych, którzy nim dysponują: „Fotografia nigdy nie robi tego, co ktoś chce, by robiła, lub zamierza z nią zrobić. Zawsze istnieje nadmiar znaczenia, który zachowuje się niewłaściwie na różne sposoby w rozmaitych czasowych, społecznych i przestrzennych kontekstach” (Mitchell 2013: 81).

Status poszczególnych fotografii podlega zmianom oraz negocjacom. Ich wartość zależna jest od okoliczności i potencjalnych zastosowań, czego jasno dowodzi John Tagg. Angielski krytyk i historyk fotografii traktuje zdjęcie jako rodzaj „waluty”, która wartość zyskuje w wyniku historycznych i społecznych procesów, i jest związana z działaniem państwa (Tagg 1988: 165). Zdaniem Tagga badanie historycznej natury fotografii powinno uwzględniać siedem założeń: 1) Fotografia jako taka nie posiada tożsamości, 2) Jej status jako technologii zmienia się w zależności od relacji z władzą, która w nią inwestuje, 3) Jej natura jako praktyki zależna jest od instytucji i czynników, które

definiują ją, angażując do pracy, 4) Jej funkcja jako trybu produkcji kulturowej jest związana z określonymi warunkami egzystencji, 5) Jej wytwory posiadają znaczenie i są czytelne tylko poprzez szczególne obiegi, którym podlegają, 6) Jej historia nie jest jednolita, 7) Fotografia pojawia się w polach przestrzeni instytucjonalnych (i to te *migoczące* przestrzenie powinny być poddane badaniom, a nie sama fotografia) (Tagg 1986: 112).

Rozpatrywanie fotografii w kategorii „waluty” o zmiennej wartości oraz w kontekście siedmiu założeń Tagga może być pomocne w badaniu analizowanych przypadków. Traktując wartość trzech zestawów fotografii w perspektywie „waluty”, możemy wskazać, że ich rola i walor zawsze związane były z ich wykorzystaniem. Bryan jako jedyny reporter dostarczył do Stanów Zjednoczonych obrazy z oblężonej Warszawy i dzięki niemu mogły opublikować je tak popularne i wpływowe czasopisma jak „Life” i „Look”. Ich wartość polegała na wyjątkowości oraz na sile perswazji – niemiecka inwazja została pokazana w całej swojej bezwzględności. Rok po tych publikacjach Bryan wydał album zatytułowany *Siege* oraz wprowadził do kin film dokumentalny pod tym samym tytułem. Został on obejrzany przez miliony Amerykanów oraz nominowany do Oscara w 13. edycji nagrody Akademii Filmowej w kategorii filmu krótkometrażowego (Sawicki 2010: 9). Zdjęcia i film Bryana stały się niezwykle ważnym zapisem historii Polski, ale także uczyniły go sławnym oraz, co jest równie istotne, umiejscowiły go na zawsze w panteonie amerykańskich twórców. Film Bryana znajduje się w spisie Narodowego Rejestru Filmowego jako „unikatowy, budzący przerażenie zapis straszliwego zbrutalizowania wojny” (Sawicki 2010: 9). Odwołując się do cech fotografii wyróżnionych przez Tagga, widzimy tu realizację wszystkich siedmiu postulatów. Film ten oraz zdjęcia wykonane przez Bryana stały się także instytucjonalnie uznanymi „punktami odniesienia”.

Podobnie stało się ze zdjęciami z raportu Stroopa, jednak w tym przypadku wbrew woli i intencjom autorów fotografii. Ich znaczenie uległo zmianie wraz z upadkiem Trzeciej Rzeszy, świadectwa zwycięstwa stały się dowodami zbrodni.

Dokumentacja wykonana przez Zofię Chomętowską odegrała istotną rolę w procesie kształtowania pamięci o powojennej Warszawie, ale także miała swoje skuteczne, niemal natychmiastowe działanie propagandowe, jej fotografie pomogły zgromadzić fundusze na odbudowę miasta. Musimy pamiętać także o tym, że dokumentowanie ruin nie było niczym wyjątkowym w powojennej Polsce. Zgodnie z przekonaniem Tagga, funkcja fotografii, jako trybu produkcji kulturowej, jest nieodzownie związana z warunkami egzystencji, a te w ówczesnej Polsce skłaniały twórców do działań, o których pisze historyk

fotografii Maciej Szymanowicz: „Wczesna powojenna aktywność fotografów skupiła się na utrwalaniu ruin. Działania podejmowano zarówno w kontekście zleceń instytucjonalnych, jak i stowarzyszeń miłośników czy prac prowadzonych indywidualnie i nieregulowanych rytmem konkretnych zamówień” (Szymanowicz 2016: 78).

Zdjęcia ruin, zniszczeń, podlegają – jak wszystkie komunikaty wizualne – zasadom działania politycznej i kulturowej hegemonii. Reżimy tego, co widoczne podlegają cyrkulacji, upublicznieniu, medialnej repetycji, są ściśle warunkowane szeregiem ideologicznych czynników. Trudno wyobrazić sobie kogoś, kto nie widział chociażby jednego zdjęcia lub filmowej sekwencji ukazującej skutki ataku na World Trade Center. Jednocześnie fotografie pokazujące całkowicie zburzone dzielnice w strefie Gazy lub w Hebronie, a nawet te współczesne ukazujące zniszczenia ukraińskich miast (Mariupol, Irpień, Izium, Charków), nie cyrkulują już tak powszechnie w naszej ikonosferze, choć można je odszukać bez większego problemu. Obrazy ruin mają zatem zmienny status i podobnie jak „waluta” różną wartość.

Zdjęcia ruin zawsze pełniły i będą pełnić rolę propagandową. Nie istnieje fotografia dokumentalna lokująca się poza polityką, nawet jeśli jest to sprzeczne z intencjami autorów. Dzieje się tak, ponieważ ich intencje nie mają większego znaczenia w globalnym systemie obiegu obrazów oraz w strategiach instytucji zarządzających ich cyrkulacją. Słynny amerykański reporter Eugen W. Smith był przekonany, że zdjęcia wojenne są fiaskiem i klęską, gdyż pomimo ich istnienia wojny wciąż trwają (Kulakowska 2009: 68). Uwaga ta dotyczy także fotografii ukazujących ruiny. Kolejne dokumentacje nie powstrzymują procesu niszczenia, dewastacji, zagłady. Niezależnie od tego, zdjęcia takie należy wykonywać, muszą być one archiwizowane, naukowo opracowywane i publikowane. Bez nich nasza pamięć i wiedza historyczna byłyby uboższe.

## Bibliografia

- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (przeł. J. Trznadel). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bliss Lane, A. (2019). *Widziałem Polskę zdradzoną*. Warszawa: Wydawnictwo Fronda.
- Bojarska, K. (2012). *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Bryan, J. (2014). *Kolory wojny. Oblężenie Warszawy w barwnej fotografii Juliena Bryana*. Warszawa: Ośrodek Karta.



- Chomętowska, Z. (2007). *Na wozie i pod wozem*. Warszawa: Muzeum Historii Ruchu Ludowego.
- Dakowicz, P. (2015). *Afazja polska*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Didi-Huberman, D. (2019). *Papiery – fotografie*. W: A. Duńczyk-Szulc (red.), *Fotografie z Archiwum Ringelbluma. Na nowo odczytane* (s. 18–32). Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma.
- Edelman, M. (2015). *Getto walczy*. Łódź: Biblioteka Centrum Dialogu.
- Engelking, B., Leociak, J. (2013). *Getto Warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Ferenc, T. (2005). *Sztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy*. *Kultura i Społeczeństwo*, 4, 165–184.
- Ferenc, T. (2011). *Bohater, wróg, zdrajca – amerykańskie i niemieckie plakaty z okresu II wojny światowej*. W: W. Dymarczyk, P. Chomczyński, T. Ferenc (red.), *Socjologia wizualna w praktyce. Plakat jak narzędzie propagandy wojennej* (s. 151–181). Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Ferenc, T. (2016). *Ruiny, fotografia, propaganda*. W: Zofia Chomętowska. *Albumy Fotografiki. Dokumentalistka 1945*. Warszawa: Muzeum Warszawy, Fundacja Archeologia Fotografii.
- Fromm, E. (1998). *Anatomia ludzkiej destrukcyjności* (przeł. J. Karłowski). Poznań: Rebis.
- Gorczyca, Ł. (2016). *Wstęp do Ruiny Warszawy*. Warszawa: Fundacja Raster, Muzeum Warszawy.
- Himmler, H. (2006). *Naszą troską i naszym obowiązkiem jest naród i nasza krew*. W: W. Władyka, P. Zmelonek, T. Zawadzki (red.), *Wielkie Mowy Historii*. Warszawa: Wydawnictwo Polityka.
- Kapa-Cichocka, M. (2010). *Katalog wystawy Amerykanin w Warszawie. Stolica w obiektywie Juliana Bryana 1936–1974*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, Instytut Pamięci Narodowej.
- Koenig, T. (1997). *The Other Half. The Investigation of Society*. W: M. Frizot (red.), *A New History of Photography* (s. 347–357). Köln: Konemann.
- Kotańska, A. (1999). *Dokumentacja fotograficzna wystaw: Warszawa wczoraj, dziś, jutro* (1938 r.) i *Warszawa oskarża* (1945 r.) w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. *Almanach Muzealny*, 2, 291–313.
- Kułakowska, K. (2009). *Zdjęcie jako „dowód rzeczowy”*. W: K. Kowalewicz, T. Ferenc (red.), *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag* (s. 51–69). Kraków: Wydawca Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna.
- Latoś, H. (1985). *Z historii fotografii wojennej*. Warszawa: Wydawnictwo MON.
- Majewski, T. (2005). *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1946*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.

- Mitchell, W.J.T. (2013). *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów* (przeł. Ł. Zaremba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Moczarski, K. (2018). *Rozmowy z katem*. Kraków: Znak Horyzont.
- Neitzel, S., Welzer, H. (2014). *Żołnierze. Protokoły walk, zabijania i umierania* (przeł. V. Grotowicz). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Piątek, G. (2012). *Koniec, który stał się początkiem*. W: K. Lewandowska (red.), *Kronikarki. Zofia Chomętowska – Maria Chrzęszczowa*. Warszawa: Archeologia Fotografii.
- Reale, E. (1991). *Raporty. Polska 1945–1946* (przeł. E. Duraczyński). Warszawa: PIW.
- Sauerland, K. (1986). *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa: PIW.
- Sawicki, Z.J. (2010). *Wprowadzenie*. W: *Oblężenie Warszawy w fotografii Juliana Bryana* (s. 6–12). Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Sawicki, Z.J. (2014). *Kolory wojny*. W: *Kolory wojny. Oblężenie Warszawy w barwnej fotografii Juliana Bryana*. Warszawa: Ośrodek Karta.
- Sikora, S. (2004). *Fotografia między dokumentem a symbolem*. Izabelin–Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Simmel, G. (2006). *Mosty i drzwi. Wybór esejów* (przeł. M. Łukasiewicz). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Snyder, D.I. (2015). *Alternative Visions of Post-War Reconstruction: Creating the Modern Townscape*. New York: Routledge.
- Sontag, S. (2010). *Widok cudzego cierpienia* (przeł. D. Żukowski). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Stroop, J. (2009). *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje* (oprac. A. Żbikowski). Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Żydowski Instytut Historyczny.
- Struk, J. (2007). *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i s-ka.
- Szymanowicz, M. (2016). *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographic and Histories*. London: Macmillan.
- Urry, J. (2007). *Spojrzenie turysty* (przeł. A. Szulżycka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.