

ARTUR MARKOWSKI  
Uniwersytet Warszawski  
Instytut Historyczny

## Sprawcy, ofiary, świadkowie. Fotografie pogromów Żydów w Imperium Rosyjskim 1903–1906\*

Kiedy w sierpniu 1906 r. mieszkańcy Siedlec porządkowali ulice po trzydniowym pogromie Żydów w mieście<sup>1</sup>, redakcje „Tygodnika Ilustrowanego” i „Świata”<sup>2</sup> zapewne gorączkowo pracowały nad wyborem fotografii do publikacji ilustrujących tę tragedię. Tekst pisany, zawierający omówienie dramatycznych wydarzeń, niekiedy doprawiony krwawą retoryką i szczegółowym opisem okrucieństw, nie wzbudzał już w początkach XX w. dużej sensacji. Bardziej wyrobiony czytelnik rozumiał sens i zapewne znał zasięg czynionych piórem prasowych manipulacji na tyle dobrze, by żądać innych, nowszych i bardziej — w jego mniemaniu — wiarygodnych metod przekazu. Potrzeba przekonania się o prawdziwości relacji pisemnej i słuszności sądów dziennikarza była naturalna, chociażby z racji istnienia coraz bogatszego i zróżnicowanego pod względem jakości rynku tytułów prasowych, pogoni dziennikarzy za sensacją i uzupełniania *newsów* pikantnymi dodatkami<sup>3</sup>. Sytuacja ta wymagała od wydawców nie tylko poszukiwania nowych gatunków tekstów, lecz także innych, nowocześniejszych środków przekazu informacji. Postęp techniczny w metodach reprodukcji w masowej prasie ilustracji — zwłaszcza fotografii — wsparł starania właścicieli tytułów prasowych o pozyska-

---

\* Dziękuję uczestnikom seminarium doktorskiego profesorów: Włodzimierza Borodzieja, Jerzego Kochanowskiego i Marcina Kuli, współpracownikom z mojego macierzystego Zakładu Historii XIX wieku, oraz prof. Jackowi Leociakowi i dr Agnieszce Jagodzińskiej za inspirujące dyskusje, które zmusiły mnie do przemyślenia niektórych wątków tego artykułu.

<sup>1</sup> Siedlce były miejscem ostatniego pogromu tzw. drugiej fali, wyraźnie odzwierciedlonego w kulturze masowej. Najnowsze ustalenia dotyczące tych wydarzeń vide Sz. Rudnicki, *Pogrom siedlecki 1906*, „Kwartalnik Historii Żydów”, 2010, nr 1 (233), s. 18–39.

<sup>2</sup> Syntetyczne charakterystyki obu tygodników, ich profil oraz analizę zawartości vide Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w latach 1908–1918*, Warszawa 1981, s. 380–431.

<sup>3</sup> Cf. M. Fuks, *Prasa żydowska w Warszawie 1823–1939*, Warszawa 1979, s. 129; Z. Kmiecik, *Prasa polska w zaborze rosyjskim w latach 1905–1915*, [w:] *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 59–61.

nie nowej techniki przekazu<sup>4</sup>. Zmiany i poszukiwania zostały wymuszone nie tylko przez techniczną i strukturalną ewolucję systemu prasowego, ale także przez wzrost oczekiwań i potrzeb ze strony czytelników. Miał wówczas miejsce jakościowy skok w kulturze popularnej<sup>5</sup>. Na przełomie wieków, zwłaszcza w okresie rewolucji 1905–1907 w Rosji, media z dużą wprawą operowały krwawym toposem ulicznej walki rewolucyjnych radykałów z carską policją. Eksplozje, strzały, krwawiące ofiary, poranieni przygodni obserwatorzy — to tematy, które nie wywoływały w dyskursie publicznym specjalnych emocji, gdyż były właściwie elementem codzienności. Krwawe wątki pojawiały się w prasie (codziennej i periodycznej), publicystyce politycznej, a także w literaturze pięknej<sup>6</sup>. Aby wywołać silniejsze i bardziej wyraziste reakcje odbiorcy, rynek prasowy musiał mu dostarczyć — używając dzisiejszego języka — adrenaliny. Należało sięgnąć po nowe „realistyczne” i „wiarogodne” narzędzie wzmacniające relacje o wydarzeniach związanych z przemocą i ułatwiające kształtowanie jednoznacznych opinii politycznych<sup>7</sup>. Musiała to być technika, która nie tylko kierowałaby wyobraźnię na odpowiednie tory, lecz także dawała namiastkę bezpośredniego uczestnictwa, zetknięcia się oko w oko ze wstrząsającym wydarzeniem, a więc wprowadzała czytelnika w rolę świadka wydarzeń. Wymogów tych nie spełniała karykatura, dająca zbyt szerokie pole do rozmaitych interpretacji, będąca przy tym bardziej użyteczna jako ostrze ataku politycznego, przedostające się przez tarczę cenzury. Nie sprostał im także rysunek, reprodukowany w gazetach już wcześniej i nieposiadający w opiniach czytelników właściwości odzwierciedlenia pełni rzeczywistości. Narzędziem tym stała się natomiast fotografia. Trafiała ona równocześnie do środowisk chrześcijańskich i żydow-

<sup>4</sup> Cf. Uwagi na temat nowinek technicznych i rozwoju prasy: I. H n a t o w i c z, *Nauki pomocnicze historii XIX i XX wieku*, Warszawa 1990, s. 72, W. W o l e r t, *Szkice z dziejów prasy światowej*, Kraków 2005, s. 314–315. Prasa żydowska przed pierwszą wojną światową posługiwała się fotografią dość oszczędnie, cf. R. Ż e b r o w s k i, Z B o r z y m i ń s k a, *Polin. Kultura Żydów Polskich w XX wieku*, Warszawa 1993, s. 192.

<sup>5</sup> Szczególnie istotne są koncepcje modernizmu (także rosyjskiego), akcentujące globalny kryzys ludzkości, cywilizacji i przecucie odrodzenia na gruzach. Stąd nastroje dekadencje, popularność motywów zagłady, zniszczenia, totalnej destrukcji, stanowiącej w niektórych ujęciach podstawę odrodzenia cywilizacji, cf. F. A p a n o w i c z, T. B o g d a n o w i c z, M. R z e c z y c k a, *Słowo wstępne* [w:] *Wokół wizji i fascynacji srebrnego wieku*, red. F. A p a n o w i c z, M. R z e c z y c k a, Gdańsk 2008, s. 8.

<sup>6</sup> Dobrym świadectwem są prace poświęcone odbiciom wydarzeń rewolucyjnych w literaturze i sztuce epoki zebrane w tomie *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura — Publicystyka — Ikonografia*, red. K. S t e p n i k, M. G a b r y ś, Lublin 2005.

<sup>7</sup> Na przełomie wieków można zauważyć wyraźną ewolucję szczególnie wyraziście nacechowanych politycznie form przekazu. Prowadzi ona od czasopism—odezw do pism o charakterze informacyjno—politycznym. W tej drugiej formule mieści się z pewnością stosowanie fotografii jako języka przekazu; J. M y ś l i ń s k i, *Prasa polskich partii socjalistycznych przed 1918 r. Studium porównawcze systemów prasowych*, [w:] *Z dziejów polskiej prasy robotniczej 1879–1948*, red. J. M y ś l i ń s k i, A. Ś l i s z, Warszawa 1983, s. 63. M. F u k s (op. cit., s. 124) widzi także zdeterminowanie rynku prasowego wydarzeniami negatywnymi społecznie.

skich. W drugiej połowie XIX w. pojawiły się zdjęcia portretowe oraz tzw. typy. Geneza pierwszych z nich sięga procesów społecznych zachodzących wewnątrz społeczności żydowskiej. Natomiast drugie wywodzą się z kontekstów paraetnograficznych<sup>8</sup>. Zdjęcia osób zabitych i poranionych, a także zniszczeń trafiały do prasy wcześniej, niż zdjęcia Żydów zabitych w pogromach. Pierwsze fotografie wojenne datowane są na koniec lat czterdziestych XIX w.<sup>9</sup> Najbardziej dziś chyba znane drastyczne uwiecznienie ofiar przemocy wojennej pochodzi z okresu wojny secesyjnej w USA. Upozowane, ułożone w szeregu zwłoki zabitych żołnierzy unii<sup>10</sup> i konfederacji sfotografowano ze znacznej odległości tak, by widz wiedział, że są to martwi, ale nie był w stanie rozpoznać szczegółów takich jak rysy twarzy, detale stroju czy rodzaje obrażeń<sup>11</sup>. Ten typ przekazu można określić jako fotografię odhumanizowaną. Jej ideą jest niemal symboliczna prezentacja tematu. Jedyne podpis może wskazać na właściwą interpretację, same zaś fotografie nie uderzają tak mocno okrucieństwem detalu, jak późniejsze zdjęcia pogromowe<sup>12</sup>. Dzieje się tak dzięki odrealnieniu pól ofiar<sup>13</sup>. W Królestwie Polskim nowe medium wykorzystano na początku lat sześćdziesiątych XIX w. Fotografia pięciu poległych wyznaczyła ramy nowego gatunku, łamiącego estetykę i standardy kultury tego czasu.

<sup>8</sup> O tak zwanych typach ludowych (szczególnie żydowskich) pisze A. Jagodzinska, *Image and Identity: Warsaw Jews as Others and Non-others*, s. 2, (dziękuję autorce za udostępnienie maszynopisu), zwracając uwagę na ich odindywidualizowane znaczenie. Zauważmy za R. Żebrowskim i Z. Borzymińską, że pierwsze fotografie „żydowskie” wprowadzono przy pomocy prasy do dyskursu publicznego początku lat dziewięćdziesiątych XIX w. (ukazały się one w „Warszawskim Żydowskim Rodzinnym Kalendarzu na rok 5654” i „Lwowskim Żydowskim Kalendarzu Ludowym” sześć lat później). Trzeba zaznaczyć, że estetyka i zakres tematyczny reprodukowanych fotografii ewoluowały błyskawicznie, a tempo przełamывania barier kulturowych związanych z tematyką śmierci było w środowiskach żydowskich ogromne; żydowska prasa ilustrowana pojawiła się bowiem w końcowej fazie pierwszej rosyjskiej rewolucji (pierwsze pisma ilustrowane to „Di Mode, a ilustrirer modnżurnal un familien blat”, 1906 i warszawski „Roman cajtung a ilustrirtes wochnblat far literatur Kunst un wisnschaft” 1907); cf. R. Żebrowski, Z. Borzymińska, op. cit.

<sup>9</sup> D. Jackiewicz, *Krajobrazy po bitwie. O fotografii wojny krymskiej*, [w:] *Polacy i ziemie polskie w dobie wojny krymskiej*, red. J.W. Borejsa i G.P. Bąbik, Warszawa 2008, s. 193. W połowie XIX w. pojawia się także na ziemiach polskich „fotografia pośmiertna”, zindywidualizowana i nie pokazująca przyczyn zgonu (takich jak np. walka), cf. S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 208.

<sup>10</sup> Fotografia zatytułowana *The Harvest of Death* wykonana przez T.H. O’Sullivan’a cf. <http://www.ipeters.de/photography.html#intro> (dostęp 21 listopada 2011).

<sup>11</sup> Cykl fotografii wystawionych w 1862 r. pod tytułem *The Dead of Antietam*, wykonanych przez M.B. Brady’ego; w jednym i drugim przypadku fotograf reżyserował z pozoru naturalnie uchwycony aparatem fotograficznym temat i tło fotografii; ibidem.

<sup>12</sup> Pojęcie fotografii pogromowej rozpatruję jako gatunek fotografii, a więc grupę wydzieloną w zbiorze zdjęć wykonywanych od początku XX w., mających (o czym dalej w tekście) odrębną genezę i określonego odbiorcę.

<sup>13</sup> Wcześniejsze fotografie reportażowe z wojny krymskiej pozbawione były zupełnie odium śmierci, cf. D. Jackiewicz, op. cit., s. 208–213.

Przedstawienie osób zabitych w czasie demonstracji antycarskich z lutego 1861 r. w odpowiednio dobranych układach złamało tabu, jakim objęte było pokazywanie śmierci spersonalizowanej i odartej z nuty romantyzmu<sup>14</sup>. Jej tragizm, okrucieństwo (także w przestrzeni estetycznej — potworny grymas, okrwawione ciała, ohydne deformacje) miały być od tej pory elementem komunikatów wysyłanych głównie przez prasowe giganty powstające na przełomie wieków w Rosji. Odbiór fotografii pięciu poległych najlepiej chyba opisał Walery Przyborowski: „Tysiące, setki tysiące fotografii poległych w najrozmaitszych formatach rozbiegło się po kraju, kupowanych skwapliwie, rozbudzając wszędzie widokiem ran odkrytych, żal, nienawiść i chęć pomsty na barbarzyńcy, który takiej zbrodni się dopuścił...”<sup>15</sup>. Następnym etapem pokazywania śmierci na fotografii w dyskursie publicznym są zdjęcia zabitych powstańców styczniowych, wykonywane przez Rosjan jako dowód triumfu i świadectwo ostatecznego zgładzenia wroga. Można zatem uznać, że poczynając od pierwszych prób fotografowania przemocy (a właściwie jej rezultatów) w połowie XIX w., mamy do czynienia z elementami fotografii zorientowanej społecznie<sup>16</sup>, czy nawet uczestniczącej. Oczywiście względy techniczne (czas naświetlania, konieczność operowania rozbudowaną paletą elementów technicznych takich jak aparat, odczynniki, doświetlanie, statyw itp.) często uniemożliwiały fotografowanie samego aktu przemocy, stąd pojęcie to należy odnieść raczej do sfery intencjonalnej, niż realnej. Wyjątkiem od tej reguły są trzy fotografie pogromu w Kiszyniowie w 1903 r., wykonane w czasie jego trwania, przedstawiające tłum wdzierający się do sklepów. Trudności techniczne w obliczu konieczności fotografowania grup ludzi poruszających się na różnych planach i konieczność robienia zdjęć niemalże z ukrycia są zapewne przyczyną słabej ostrości dwóch z nich (zob. s. 28)<sup>17</sup>. Bez wątplenia robienie zdjęć w trakcie pogromu było dla fotografu-

<sup>14</sup> Romantyczne inspiracje śmiercią i podniesienie walorów artefaktów z nią związanych do roli elementu komunikacji oraz związane z tym zabiegiem elementy literackiego ożywienia materii krążyły wokół symbolicznej wymowy grobu i śmierci w czasie zaborów. Nie można się jednak zgodzić z opinią, że fotografia pięciu poległych lokuje się w nurcie romantycznym. Choć śmierć za ojczyznę, poświęcenie i ofiara krwi zgodne są z kanonem epoki Mickiewicza, to obnażenie zwłok, ukazanie krwawych ran wydaje się raczej następstwem czasów późniejszych i obrazem zupełnie nowego podejścia do śmierci, w omawianym przypadku raczej hagiograficznego, martyrologicznego. Romantyczne pokazywanie śmierci omawia S. R o s i e k, op. cit., s. 65–68. Fotografia pięciu poległych pojawiała się także w kompozycji ze zdjęciem ich grobu udekorowanego wieńcami, L. M a c h n i k, *Fotografie powstańców styczniowych*, Wrocław 2002, s. 413.

<sup>15</sup> Cyt. za: A. M a c i e s z a, *Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889*, Płock 1972, s. 47.

<sup>16</sup> P. S z t o m p k a, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006, s. 25–28. Zdjęcie pięciu poległych jest w gruncie rzeczy poszerzoną o temat „przyczyna zgonu” fotografią pośmiertną, znaną nieco wcześniej. Rozszerzenie gatunku i zmiana estetyki (*tableau* z pięciu indywidualnych, „portretowych” zdjęć) zmodyfikowało wymowę polityczną tych pojedynczych obrazów z fotografii neutralnej na oskarżycielską.

<sup>17</sup> Gosudarstwennyj Archiw Rossijskoj Fiedieracii [dalej: GARF], fond 1742 (Kolekcja fotografii z dokumentów urzędów policyjnych), op. 7. d. 1598 (fotografie pogromu w Kiszyniowie w 1903 r.),

jącego niebezpieczne. Trudno jednoznacznie przesądzić, jaki czynnik odpowiedzialny za przekroczenie granicy przez niektórych twórców epoki młodopolskiej był ważniejszy. Właściwie ani wcześniej (przed początkiem lat sześćdziesiątych, a właściwie do czasu eskalacji publikacji makabrycznych fotografii w czasie rewolucji 1905–1907), ani później (w okresie międzywojennym, czy w czasie II wojny światowej) nie prezentowano z taką łatwością i celowością w centralnej i wschodniej Europie makabrycznych widoków ludzkiego barbarzyństwa<sup>18</sup>. Poza omawianym okresem fotografie dokumentujące zamachy, katastrofy i wojny aranżowano tak, by nabrały znaczenia symbolicznego, pozbawionego indywidualizmu. Ilustrowały one teksty bądź przekazywały „prawdę ogólną”, której człowiek był naturalnym i oczywistym elementem, bez jego dodatkowego określania z imienia i nazwiska lub ukazania często makabrycznie zdeformowanej fizyczności. Drastyczne obrazy pojawiły się znacznie wcześniej w kulturze masowej USA. Zdjęcia z linczów — popularne, zamieszczane w prasie, kolportowane w formie pocztówek i nieraz przechowywane pieczołowicie w domowych albumach obok fotografii dzieci — to dowód łatwej akceptacji brutalnych zachowań w odniesieniu do grupy stygmatyzowanej<sup>19</sup>. Społeczna rola tych zdjęć, ich analiza semantyczna i intencje twórców wyraźnie nadają im zupełnie inne znaczenie w kulturze tamtego okresu niż to, jakie by można przydać fotografiom pogromowym z Europy Środkowo-Wschodniej<sup>20</sup>. Pogromy Żydów w Rosji od początku lat osiemdziesiątych XIX w. odbiły się bardzo silnie w kulturze wizualnej Europy i USA. Malarstwo, rzeźba (w tym pomniki upamiętniające ofiary lub tragiczne zdarzenia), dokładniej wycelowana karykatura czy rysunek kształtowały w ówczesnym świecie wyobrażenia i wiedzę o pogromach<sup>21</sup>. Choć środki techniczne nie pozwoliły na utrwalenie obrazów tragedii w Odessie w 1871 r., to rysownik Wasilij Wachrenow serią obrazów ukształtował w odbiorcach wyobrażenie, jak przebiega i na czym polega pogrom, uzupełniając teksty prasowe i literackie opisujące takie wydarzenia<sup>22</sup>.

---

fotografie nr 13, 14 i 16.

<sup>18</sup> Wyjątkiem są fotografie wykonane w czasie ekshumacji po II wojnie światowej, mające przede wszystkim charakter dokumentacyjny; *Tam był kiedyś mój dom..., Księgi pamięci gmin żydowskich*, wybór i oprac. M. Adamczyk – Garbowska [i in.], Lublin 2009, s. 40–45. Fotografie wykonane w czasie Zagłady (w większości przypadków przez sprawców) analizują: J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2004 i N. Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska – Maurygeon, Wołowiec 2011.

<sup>19</sup> Za taką z pewnością można uznać Żydów w Rosji na przełomie XIX i XX w.; cf. E. Czzykwin, *Stygmat społeczny*, Warszawa 2007 (szczególnie rozdz. 2, s. 77–136, oraz s. 421).

<sup>20</sup> S.M. Smith, *Photography on the Color Line. W.E.B. Du Bois, Race and Visual Culture*, Durham & London 2004, s. 113–145.

<sup>21</sup> J.D. Klier, *Iskustwo i pogromy: chudożestwiennoje otobrażenije antijewrejskogo nasilija w impierskoi Rossii (1871–1903) gody*, [w:] *Russko-jewrejskaja kultura*, Moskwa 2006, s. 437–452.

<sup>22</sup> Więcej o pogromowych rysunkach Wachrenowa: D. Gutwan, *Depicting the Hidden Jew: The Liberal Dilemma in Vakhenrov's Illustrations of the Odessa Pogrom*, „Jewish History”, t. XII,

Usprawnienie techniki fotografowania, a także wzrost szybkości przekazywania informacji dały możliwości wykorzystania zdjęć w czasie drugiej fali pogromów w Imperium Rosyjskim w latach 1903–1906<sup>23</sup>. Rzecz jasna nie był to jedyny powód ich powstania. O ile w przypadku pierwszej eskalacji zająć, w latach osiemdziesiątych XIX w., ich wizualne utrwalenie w postaci rysunków pobudzało jedynie wyobraźnię, lecz nie miało raczej charakteru dowodowego, o tyle później istniała — jak uważano — sfera „prawdy obiektywnej”, zatrzymanej w kadrze aparatu fotograficznego. Poza tym w latach osiemdziesiątych opozycja antycarska była jeszcze w powijakach. Brakowało nie tylko rozbudowanego, wielobarwnego środowiska przeciwników reżimu, lecz także prób (poza nieudanym wcześniej narodnickim *choźdienijem w narod*) wywarcia szerszego wpływu na świadomość niezaangażowanych politycznie mieszkańców kraju. Innymi słowy środowiska, którym szczególnie mogło zależeć na instrumentalnym, a nie tylko informacyjnym, wykorzystaniu fotografii były nieliczne i słabe. Bez wątplenia także okoliczności polityczne schyłku rewolucji 1905 r. — uwolnienie od cenzury, pluralizm polityczny i istnienie legalnej opozycji w nowo powstałym parlamencie rosyjskim — poszerzyły możliwości działania i ujawniły bądź wzmożyły popyt na szczegółową informację o tym, co się dzieje w kraju i na świecie, uwiarygodnioną dzięki nowym mediom.

## NOŚNIKI

Fotografie pogromów pojawiły się już po pierwszym, inicjującym drugą falę, pogromie w Kiszyniowie, który miał miejsce wiosną 1903 r.<sup>24</sup> Nie funkcjonowały jednak szeroko w dyskursie publicznym, zapewne za sprawą cenzury, która

---

1998, nr 2, s. 93–96, oraz R. Weinberg, *Visualizing Pogroms in Russian History*, „Jewish History”, t. XII, 1998, nr 2, s. 71–92 (tam też reprodukcje rysunków Wachrenowa).

<sup>23</sup> O szybkości komunikowania się i możliwości reakcji niech świadczy przypadek białostocki. By rozpatrzyć sprawę pogromu w Białymstoku w dniach 14–16 czerwca 1906 zarówno komisja wysłana przez Dumę, jak dziennikarze (m.in. Szymon An-ski) znaleźli się w Białymstoku już 15 czerwca, otrzymując stosowne informacje telegraficzne i jadąc pociągiem z Sankt Petersburga. Włodzimierz Żabotyński przyjechał z Warszawy już 14 czerwca, jednak z racji trwania pogromu na dworcu kolejowym w Białymstoku, mógł wysiąść z pociągu dopiero w Grodnie. Do Białegostoku udał się z Grodna następnego dnia; Sz. An-ski, *Pogromnija wpieczatlenija*, [w:] *Sobranije soczinienii S.A. An-skogo, W wodoworotie*, t. IV, Sankt Petersburg 1912, s. 221.

<sup>24</sup> Dużą rolę odgrywała także technika fotograficzna. Jej zdobycze, takie jak fotografia sucha czyli bromosrebrna, znana od 1871 r., czy udoskonalenie aparatu fotograficznego w postaci migawki pozwalały już w początku XX w. zminimalizować czas i liczbę czynności potrzebnych do wykonania zdjęcia. Technicznie więc możliwe było dość szybkie wykonanie obrazów obiektów ruchomych. Inną kwestią były warunki w jakich fotografowano pogrom. Zagrożenie życia i zdrowia, zaskoczenie, ograniczona dostępność sprzętu fotograficznego określa nie tylko grono autorów fotografii ale także ich zakres tematyczny. Cf. fotografie robione *ad hoc* na paryskich ulicach przez Louisa Vert'e: I. J e f f r e y, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. J. J e d l i Ń s k i, Kraków 2009, s. 38–41.

do 1905 r. skutecznie trzymała w ryzach oficjalny rynek prasowy i wydawniczy<sup>25</sup>. Wydawana nielegalnie prasa opozycyjnych ugrupowań politycznych, często drukowana i powielana w prymitywnych warsztatach, nie mogła sobie pozwolić na choćby minimalne zwiększenie kosztów druku i reprodukcja fotografii, technicznie znacznie bardziej skomplikowane niż w przypadku rysunków<sup>26</sup>. Dla wyrobionych politycznie działaczy liczył się tekst, a uświadamianie mas robotniczych prowadzono przede wszystkim przy pomocy specjalnie skonstruowanych ulotek i artykułów propagandowych, nasyconych emocjonalną, trafiającą do „ludu pracującego” retoryką<sup>27</sup>. Stąd obrazy pogromów z lat 1903–1905 znamy głównie z fotografii zachowanych w archiwach oraz publikowanych od 1917 r.<sup>28</sup> Trudno z całą pewnością stwierdzić, kiedy pojawiły się na większą skalę w dyskursie publicznym zdjęcia tragicznych wydarzeń. Możemy jednak wskazać dwa istotne momenty, stanowiące niejako granicę rozwoju fotografii pogromowej na przełomie wieków. W 1905 r. redakcja tygodnika „Dos Leben” wydała kilkunastostronicowy album, pozbawiony wstępu tekstowego, z ciekawą, secesyjną, wymowną okładką opatrzoną wierszem. Album wydano pod równie wymownym tytułem „Di blutige teg” („Krwawe dni”)<sup>29</sup>. Ten zbiór fotografii, zawierający kilkadziesiąt zdjęć pokazujących pogromy w Kiszyniowie, Jekaterynosławiu, Wilnie, Kijowie, Odessie i Orszy<sup>30</sup> w 1905 r., opatrzonych skromnymi podpisami po żydowsku, stał się w zakresie reżyserowania i układu zdjęć pewnego rodzaju wzorem. Jeśli porównamy fotografie pogromów z 1903 r. (Kiszyniów, Homel), łatwo odkrywamy, że częściej rządziły nimi prawidłowości typowe dla wspomnianej wyżej, odhumanizowanej aranżacji widoku poległych w wojnie se-

<sup>25</sup> System cenzury w imperium rosyjskim omawia w kontekście druków żydowskich D. Elja-sze w i c z, *Prawitielstwinnaja politika i jewriejskaja pieczat w Rossii 1797–1917. Oczerki istorii cenzury*, Sankt Pietierburg–Jerozolima 1999, s. 339–456.

<sup>26</sup> Ikonografia w nielegalnej prasie partyjnej pojawiała się przede wszystkim w postaci karykatury i prostszych rysunków, łatwych do litografowania; E.P. Demczenko, *Politczeskaja grafika w pieczati Ukrainy 1905–1907 gg*, Kijew 1984, s. 45.

<sup>27</sup> A. Chwałba, *Rola socjalistycznych druków ulotnych w kształtowaniu wiedzy i postaw politycznych robotników w dobie rewolucji 1905–1907*, [w:] *Spółeczeństwo i polityka. Dorastanie do demokracji. Kultura polityczna w Królestwie Polskim na początku XX wieku*, red. A. Żarnowska, T. Wołsza, Warszawa 1993, s. 161.

<sup>28</sup> Zbiory archiwalne fotografii często nigdy niewprowadzonych do obiegu publicznego znajdują się w GARF w zespole 1742. Zbiory fotografii pogromowych w Rosyjskim Gosudarstwiennym Archiwie Kinofotodokumentow [dalej: RGAKFD] są bardzo skromne i ograniczają się do publikowanych wcześniej w prasie i tzw. księgach popogromowych 18 fotografii z pogromów w Homlu, Odessie, Kiszyniowie, Jekaterynosławiu, Kijowie i Białymstoku, zawartych w zespole Rewolucja 1905 r. (sygn. 2–46355, 2–48038, 414 907, 414 906, 5–8727, 2 103 710, 2–48038, 2 48039, 414 905, 254767, 255201).

<sup>29</sup> *Di blutige teg*, Petersburg 1905.

<sup>30</sup> S. Abrevaya–Stern (*Making Jews Modern. The Yiddish and Ladino Press in the Russian and Ottoman Empires*, Bloomington 2004) pomyliła się w lekturze, uznając zatarty tekst za *cwej–wow* (czyli w) zamiast *o.*, stąd uznała, że zdjęcia dotyczą pogromu w Warszawie, choć naprawdę obrazują ofiary z Orszy.

cesyjnej, aniżeli zindywidualizowanego i spersonalizowanego zdjęcia pięciu poległych w Warszawie. Drugim istotnym punktem były cykle fotoreportaży ilustrujących pogrom w Białymstoku z 14–16 czerwca 1906<sup>31</sup>. Budowane na dwóch zbiorach fotografii (niżej będzie jeszcze o nich mowa), ukazały się w czasopiśmie polskim: „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>32</sup> i „Świecie”<sup>33</sup>, rosyjskiej „Niwie”<sup>34</sup> i żydowskim „Dos Leben”<sup>35</sup>, a także w tzw. księgach popogromowych, opublikowanych jeszcze przed I wojną światową jako ilustracje do tekstu, bądź serie fotografii stanowiących odrębną narrację<sup>36</sup>. Zdjęcia ostatniego głośnego pogromu drugiej fali, w Siedlcach w sierpniu 1906 r., które drukowano jako fotoreportaże w „Świecie”<sup>37</sup> i „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>38</sup>, wyraźnie nawiązują formą i estetyką do tych zaproponowanych najpierw w formie pojedynczych obrazów w „Di blutige teg”, a później występujących jako elementy skomponowane w ciągu narracyjny w czterech fotoreportażach opisujących tragedię białostocką. Zamknęły one okres, w którym można mówić o fotografii pogromowej jako tzw. fotografii uczestniczącej, publikowanej niemal *ad hoc*, wywołującej reakcje opinii publicznej „na gorąco” poprzez odpowiednie zabiegi dziennikarzy i publicystów. Nie oznacza to, że wraz z zakończeniem pierwszej fali reakcji społecznej czy politycznej omawiane fotografie ostatecznie „kończyły żywot”. Bez wątpienia ich nośniki (prasa, publicystyka) miały ogromny wpływ na żywotność nie tylko tematu, lecz także samych zdjęć. Zdecydowanie najszybciej dezaktualizowała się fotografia prasowa, obliczona zresztą na krótkie, choć mocne oddziaływanie. Nie sposób stwierdzić, kto, kiedy i po co chciałby zachować zdjęcia publikowane w prasie (nie mam tu na myśli zbiorów gazet i czasopism przechowywanych w bibliotekach<sup>39</sup>). Z pewnością trudno uznać za reprezentatywny przypadek Ludwika Abramowicza, wileńskiego inteligenta, działacza społecznego i regionalisty. W jego papierach, przechowywanych obecnie w dziale rękopisów Biblioteki

<sup>31</sup> Więcej o pogromie w Białymstoku w czerwcu 1906 r.: A. Markowski, *Pogromy, zajścia, ekscesy. Zbiorowe akty przemocy przeciw Żydom w Białymstoku pierwszych dekad XX wieku*, „Studia Judaica”, 2011, nr 1 (27) s. 23–44, tam też informacje o szczegółowych opracowaniach dotyczących tego zagadnienia.

<sup>32</sup> *W Białymstoku*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, nr 25, s. 485–486.

<sup>33</sup> „Świat”, dodatek nadzwyczajny, czerwiec 1906 r., s. 1–4.

<sup>34</sup> „Niwa” 1906, nr 25, s. 399. Charakterystykę pisma podaje w swojej monumentalnej syntezie kultury rosyjskiej Ludwik Bazylow (*Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 578–579). W świetle jego uwag „Niwa” wydaje się tygodnikiem podobnym tak z racji zainteresowań, jak grona odbiorców do „Tygodnika Ilustrowanego” i „Świata”.

<sup>35</sup> „Dos Leben”, 1906, nr 131, s. 1; nr 134, s. 1, nr 141, s. 1.

<sup>36</sup> Fotografie można odnaleźć w rozmaitych księgach popogromowych; ich wykaz znajduje się w bibliografii zestawionej w: D. Eljaszewicz, W. Kelner, *Literatura o jewrietjach na russkom jazykie*, Sankt Peterburg 1995, s. 243–248.

<sup>37</sup> *Tragedya siedlecka*, „Świat”, 1906, s. 17–20.

<sup>38</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, 1906, s. 486.

<sup>39</sup> Np. kserokopie fotografii z pogromu białostockiego, opublikowane w „Świecie” są przechowywane w zbiorach ŻIH.



Litewskiej Akademii Nauk, zachował się wycięty z „Tygodnika Ilustrowanego” pierwszy z fotoreportaży pogromowych (z dwóch opublikowanych w tym piśmie), poświęcony pogromowi Żydów w Białymstoku w czerwcu 1906 r.<sup>40</sup> Nieco większą żywotność zachowały fotografie zamieszczone w opracowaniach publicystyczno-historycznych, wydawanych czasem kilka lat po zdarzeniach, zwanych przez mnie księgami popogromowymi. Tworzone w kręgu liberalnej opozycji antycarskiej, często drukowane z fałszywym miejscem wydania i markowanymi stronami tytułowymi w języku niemieckim lub francuskim, służyły jako narzędzie ataku na znienawidzony reżim Mikołaja II. Często znajdują się w nich zdjęcia z pogromów, których nie publikowano w prasie. Publikacje te należą do wydawnictw historycznych, podobnie jak wydana dużo później, zapewne inspirowana tzw. pogromem kieleckim (1946), praca dotycząca pogromu w Siedlcach 1906 r., bogato ilustrowana przedrukami fotografii prasowych<sup>41</sup>. Nie można oczywiście pozostawić bez komentarza szerokiej gamy tzw. *memorial books* — „ksiąg pamięci”, wydawanych szczególnie po II wojnie światowej, w których znajdziemy reprodukcje fotografii zarówno publikowanych wcześniej w prasie, jak przechowywanych w zbiorach prywatnych<sup>42</sup>. Te ostatnie stanowią dla historyka jeden z trudniejszych (ze względu na ograniczone możliwości dotarcia) pokładów informacji. Mocno zindywidualizowane pod względem rodzajów, warsztatu i estetyki, nie objęte żadną ewidencją, są w badaniach szerszych zjawisk bardzo trudne do wykrycia i pozyskania. Znowu posłużę się przypadkiem fotografii z pogromu białostockiego, która z prywatnych zbiorów dostała się do zasobów gromadzonych przez Muzeum Historii Żydów Polskich (MHŻP). Dzięki uprzejmości i pomocy pracowników portalu Wirtualny Sztetł udało mi się skontaktować z jej właścicielami, ofiarodawcami z Izraela. Okazało się, że w prywatnej kolekcji (złożonej z dwóch zdjęć ofiary pogromu w Białymstoku z 1906 r., która była krewnym właścicieli fotografii) wykonane ponad sto lat temu fotografie nadal żyją. Są elementem pamięci rodzinnej, eksponowane i przechowywane w albumie jako rodzaj relikwii symbolizującej wkład rodziny w martyrologię Żydów. Jednym z trudniejszych do wykorzystania, choć ważnych nośników fotografii pogromów, są pocztówki. Prace źródłoznawcze nad pocztówką żydowską są w powijakach, a bardzo rozproszone zbiory, brak funkcjonalnego katalogu i spore zróżnicowanie typów pocztówek mocno utrudniają badania. Wydaje się, że niektóre fotografie pogromowe (szczególnie z wypadków w Kiszyniowie w 1903 r.) stały się

<sup>40</sup> Lietuvos Mokslu Akademijos Vrublevskiu Biblioteka, Zespół nr 79, Ludwik Abramowicz, wycinek z „Tygodnika Ilustrowanego” dotyczący pogromu białostockiego 1906 r.

<sup>41</sup> *Megilat per `aot Sedlic bi szenat 1906*, Tel Aviv 1947. W okresie międzywojennym wydano także w ZSRR kilka prac poświęconych pogromom w Kiszyniowie i Homlu. Cf. N.I. Rutberg, I.N. P i d i e w i c z, *Jewriet i jewriejskij wopros w literaturie sowietskogo pierioda. Chronologičeskii-tiematiczeskij ukazatel litieratury izdannoj za 1917–1991 gg. na russkom jazykie*, Moskwa 2000, s. 313–320.

<sup>42</sup> Np. *Bialistoker bilderalbum fun a barimter sztot un ire iden iber der welt, oprac.* D. S a h n, Nju Jork 1951 s. 79–80 oraz przedruk części fotografii w: *Tam był kiedyś mój dom...*, s. 333–334.

elementem dyskursu publicznego jeszcze przed rozluźnieniem cenzury w 1905 r., właśnie za sprawą powielania ich na pocztówkach. Brak dat wydania większości opublikowanych kart i nikła wiedza o ich wydawcach umożliwiają jedynie postawienie hipotezy<sup>43</sup>. Sądzę, że z racji nielegalnego (pozacenzuralnego) i wąskiego obiegu, nie odegrały one znaczącej roli w kształtowaniu świadomości odbiorców. Na ogół nie były używane w korespondencji<sup>44</sup>, lecz raczej funkcjonowały jako forma upamiętnienia ofiar, oddania im hołdu, czy — z drugiej strony — jako „cegiełki” wydawane przez organizacje polityczne<sup>45</sup>. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że krąg ich odbiorców był względnie wąski. Na pewno jednak pocztówki są przykładem próby kształtowania wyobrażeń i wiedzy o przemocy kierowanej przeciwko Żydom w Rosji na początku XX w.<sup>46</sup>

Najczęściej niewiele można powiedzieć o autorach zdjęć, choć problem ten wydaje się kluczowy w kontekście analizy hermeneutycznej<sup>47</sup>. Odnajdywane w archiwach fotografie zazwyczaj pozbawione są informacji o autorach. Podpisów nie mają też najczęściej pocztówki. Łatwiej ustalić autorstwo zdjęć zamieszczanych w prasie, choć i w tym przypadku nie zawsze mamy dokładne informacje. Siedleckie zdjęcia wykonywał znany i wybitny fotograf Gancwol — jeden z bardziej interesujących przedstawicieli miejscowej inteligencji, znawca lokalnej historii, twórca kultury i dobry fotograf<sup>48</sup>. Fotografie pogromu białostockiego z 1906 r. wykonał dla „Tygodnika Ilustrowanego” miejscowy zakład fotograficzny M[ichała?] Budryka, mieszczący się w Białymstoku przy ówczesnej ulicy Niemieckiej (dziś Kilińskiego). O jego właścicielu wiemy niewiele<sup>49</sup>. Fotografie tego samego wydarzenia dla „Świata” wykonał Ryszard Okniński, specjalnie delegowany przez redakcję do

<sup>43</sup> G. S i l v a n, H. M i n c z e l e s, *Yiddishland*, b.m.wyd. 1999, s. 478–480.

<sup>44</sup> W zbiorach policyjnych GARF znajduje się kilka pocztówek z fotografiami ofiar pogromów lub reprodukcjami malarstwa nawiązującego do tematyki pogromowej. Zaledwie jedna z tych kart była wypełniona na odwrocie odręczną notatką, której treść nie wiązała się zupełnie z przedstawieniem. Na innej przedstawiającej obraz Beneditta *Terror*, zamieszczono odręczny napis: *S nowym godom*. Żadna z kart nie nosiła śladów nadań pocztowych; cf. GARF, f. 1742, op. 7, dz. 1402.

<sup>45</sup> *A Brief Encounter with Archives (YIVO Institute for Jewish Research)*, red. K. F i s h e r, New York 2005, s. 31 (zestaw fotografii trzech członków samoobrony–ofiar pogromu w Czudnowie w 1905 r., wydany przez Bund); G. S i l v a n, H. M i n c z e l e s, op. cit., s. 489 plus podobnie w Jakucku.

<sup>46</sup> W okresie rewolucji 1905–1907 r. pocztówka była często narzędziem propagandy politycznej. W takiej funkcji występują według mnie pocztówki z fotografiami pogromów, cf. B. Ł a z o w s k a, *Polskie pocztówki socjalistyczne z okresu rewolucji 1905–1907*, [w:] *Spółeczeństwo i polityka*, s. 173–184.

<sup>47</sup> P. S z t o m p k a, op. cit., s. 77.

<sup>48</sup> Adolf Hubert Gancwol–Ganiewski, fotograf, społecznik, miłośnik dziejów lokalnych. Wybitna postać lokalnego życia intelektualnego. Zginął w Treblince, cf. E. K o p ó w k a, *Żydzi w Siedlcach 1850–1945*, Siedlce 2009, s. 92.

<sup>49</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, loc. cit.; T. W i ś n i e w s k i, *Białystok w starej pocztówce*, Białystok 1990, s. 22.

Białegostoku<sup>50</sup>. Nie można ocenić, kto częściej fotografował pogrom — Żydzi, czy chrześcijanie. Sądzę, że w tym przypadku tożsamość autora miała niewielkie znaczenie, a sposób fotografowania pozostawał podobny, z użyciem pewnych stałych pól i perspektyw. Ważniejsze wydaje się działanie osób i instytucji wprowadzających obrazy do dyskursu publicznego, selekcyjnych je i układających w pewne narracje.

Warto podsumować dotychczasowe rozważania wprowadzając jasną typologię dostępnych zdjęć ze względu na medium, czyli miejsce ich występowania. Jedną z ważniejszych jest fotografia prasowa, z racji możliwości obejrzenia jej przez dużą liczbę osób. W tej grupie znajdują się zarówno pojedyncze zdjęcia o funkcji ilustracyjnej lub uwiarygodniającej przekaz tekstowy, jak fotoreportaże przygotowane z rozmysłem i intencją, same w sobie tworzące narracje o pogromie. Odrębny typ stanowi wspomniany wcześniej album „Di blutige teg”. Jego znaczenie jako znaku pamięci, ale przede wszystkim jako rozpaczonego głosu w dyskusji i próby zwrócenia uwagi opinii publicznej na tragedię rosyjskich Żydów jest bezsporna. Następny typ stanowią ilustracje w księgach popogromowych, wyłączając jednak *memorial books*, które z racji roli (rzadziej politycznej, jak w przypadku ksiąg popogromowych, częściej upamiętniającej) wyodrębniłbym jako osobną grupę<sup>51</sup>. Ostatni rodzaj fotografii, najtrudniejszy do analizy historycznej z racji rozproszenia i trudności w zdobywaniu wiedzy o kontekście ich powstania, to pocztówki, wydawane często poza cenzurą, chyba jednak rzadko rozsyłane z informacjami czy pozdrowieniami do znajomych i krewnych.

## KANON I ESTETYKA

Fotografie drugiej fali pogromów pozwalają doszukiwać się kanonów świadomości, jak sądzą, przyjętych i celowo ustalonych jako swoiste kody informacyjne. Dotyczy to szczególnie zdjęć popularnych i częściej widocznych w dyskursie publicznym na przełomie wieków, a więc publikowanych w prasie lub wydawnictwach zwartych. Miały one nie tylko przenikać przez rzadsze chwilowo sita cenzury<sup>52</sup>, lecz także stanowiły matrycę pojęciową w myśleniu o przemocy kierowanej przeciwko Żydom w Imperium rosyjskim. Wyraźnie wskazywały rolę władzy, społeczności żydowskiej i innych narodowości. Tematyka była o tyle nowa, że wymagała naruszenia kulturowego tabu oraz sięgania po środki artystyczne umożliwiające odbiór i przełknięcie tej „gorzkiej pigułki” przy zachowaniu jej walorów

<sup>50</sup> Ryszard Okniński (1848–1925), malarz, pionier polskiej fotografii prasowej, współpracownik wielu redakcji.

<sup>51</sup> Charakterystykę znaczenia i konstrukcji tzw. ksiąg pamięci podają redaktorzy monumentalnej antologii *Tam był kiedyś mój dom*, s. 11–21.

<sup>52</sup> D. Eljaszewicz, op. cit.

informacyjnych. Stąd zestawy alegorycznych i ozdobnych ramek, łączników graficznych czy specyficzna konstrukcja układu zdjęć. Refleksja dotycząca kanonu i — w jakimś sensie — estetyki fotografii pogromowej siłą rzeczy musi odbywać się w kontekście ich zależności od formy i funkcjonalności medium, w którym fotografia miała być prezentowana. Jako kanon rozumiem tu zestaw powtarzalnych, często spotykanych u różnych autorów, uniwersalnych sposobów reżyserowania zdjęć z pogromów.

W kanonie fotografii pogromowej drugiej fali można wydzielić cztery grupy. Są to fotografie: zmarłych, żywych, fotografie rodzinne i zdjęcia miejsc. W materiałach pierwszej grupy możemy odnaleźć następujące typy zdjęć:

- a. fotografie zbiorowe zwłok nieupozowanych;
- b. upozowane fotografie pojedyncze zwłok, wykonane z profilu;
- c. upozowane fotografie zwłok *en face* (są to specyficzne fotografie zabitych w asyście rodzin;
- d. upozowane fotografie grupowe.

Druga grupa zawiera w sobie trzy typy:

- a. fotografie rannych;
- b. fotografie członków samoobrony;
- c. fotografie tłumu w czasie pogromu.

Trzeci rodzaj omawianych zdjęć nie dzieli się na typy.

Taki podział materiału opiera się rzecz jasna nie na stwierdzeniu, kto znalazł się na zdjęciu, lecz na ustaleniu, co jest tematem fotografii i w jakim stopniu widoczne są zabiegi reżyserskie, a więc w gruncie rzeczy na elementach analizy semantycznej. Fotografie nieupozowanych zwłok spotyka się najczęściej w dokumentacji pierwszego okresu fali pogromowej. Pojawiają się one w materiale archiwalnym, na pocztówkach i sporadycznie (w drugim okresie) w prasie. Pisząc o nieupozowanych zwłokach mam na myśli obrazy przedstawiające najczęściej kilkanaście znajdujących się w nieładzie ciał, zlewających się w jedną, przerażającą masę odzianych (aczkolwiek często pozbawionych obuwia) trupów, bez możliwości rozpoznania przez czytelnika rysów twarzy czy obrażeń. Takie zdjęcia nie są jednak materiałem, w którym reżyserska rola fotografa ograniczała się do wyboru obiektu fotografowania. Zamysł odhumanizowania, a więc zmniejszenia ciężaru odczuwania śmierci (świadomie lub nie), gości na kartonach z tego okresu. Część z takich fotografii, np. publikowanych w albumie „Yiddishland”<sup>53</sup>, ukazuje dychotomiczny obraz: żywi — umarli, prezentując postacie świadków przyglądających się ofiarom. W materiale tego rodzaju nie mamy do czynienia z nowym sposobem przedstawiania śmierci, lecz jedynie z próbą nadania jak najbardziej łagodnego przebiegu procesowi przekraczania wspomnianego wyżej tabu. W tym przypadku trudno doszukiwać się inspiracji czy wzorców. Odhumanizowana fotografia, zwłaszcza sposób przedstawiania zwłok, wskazywać by mogła na inspirację wczesną foto-

<sup>53</sup> G. Silvain, H. Minczeles, op. cit.

grafią wojenną z USA, choć niewielkie ingerencje w ustawienie postaci (i zwłok) to diametralna różnica między tymi przypadkami. Z drugiej strony czterdzieści lat dzielące zdjęcia zabitych w czasie wojny secesyjnej i ofiar pogromów w Rosji to niemalże epoka w dziejach techniki i estetyki fotografii. Raczej trudno spodziewać się tu bezpośrednich inspiracji i nawiązań choć materia, o której mówimy, stanowiła rodzaj kulturowego tabu i do prób jego przekroczenia trzeba było zapewne podchodzić z rozmysłem i niemałym przygotowaniem. Problemu rzecz jasna nie rozstrzygniemy w obliczu skąpych przekazów na temat inspiracji gatunkami i kanonami fotografii amerykańskiej wśród autorów zdjęć, działających w imperium carów<sup>54</sup>. Warto też pamiętać, że publiczne pokazywanie śmierci w malarstwie i rysunku było jednak obarczone świadomością niedokładności, reprezentacji lub obrazowania symbolicznego. Fotografia dawała rodzaj substytutu, możliwości niemal namacalnego i fizycznego kontaktu z ciałem zmarłego i szerzej — ze śmiercią.

Drugi z typów wspomnianych wyżej, tj. fotografia portretowa z profilu, został chyba zainspirowany fotografią lat sześćdziesiątych, a zwłaszcza najbardziej znanym w dyskursie publicznym wizerunkiem „pięciu poległych”. Zmontowane z pięciu indywidualnie wykonanych zdjęć profilowych zabitych podczas lutowej demonstracji w 1861 r. w Warszawie, wyobrazenie to mogło być znane, zwłaszcza autorom fotografii z Siedlec i Białegostoku oraz twórcom pocztówek–cegiełek przedstawiających ofiary pogromu w Orszy<sup>55</sup>. Jego wymowa ma raczej symboliczny charakter, a liczba mnoga przedstawianych postaci już w latach sześćdziesiątych XIX w. była niezbędnym warunkiem wzmocnienia przekazu emocjonalnego. Oto bowiem uciekano się do manipulacji technicznej i artystycznej, zestawiając na jednym kartonie pięć indywidualnych fotografii w celu uzyskania efektu, jaki dawała wielość i w ten sposób tworzono obraz martyrologiczny — tragiczny i oskarżający. Stopniowo, w czasie natężenia fali pogromowej jesienią 1905 r. oraz poszerzenia dostępu do mediów, fotografia zwłok z profilu zaczęła ewoluować. Zmieniał się kąt ustawienia aparatu fotograficznego, w rezultacie niektóre fotografie upodobały się wyraźnie do robionych *en face*. Są one prawdopodobnie najbardziej emocjonalnie oddziałującym typem fotografii pogromowej. Zindywidualizowane, przekraczające wszelkie granice intymności śmierci, stojące w opozycji do odhumanizowanej w większości fotografii np. z Kiszyniowa z 1903 r., wydają się elementem kanonu wytworzonym właśnie w trakcie drugiej fali rozruchów antyżydowskich. Ten typ zdjęć pojawia się także w późniejszych obrazach śmierci, w przypadku masowych zabójstw Ormian w Turcji oraz trzeciej fali pogromów

<sup>54</sup> Fotografie z wojny secesyjnej trafiły na łamy prasy amerykańskiej. Miały więc szansę uzyskać rezonans nieco szerszy, niż tylko w USA, cf. <http://www.ipeters.de/photography.html#intro> (dostęp 21 listopada 2011).

<sup>55</sup> GARF, f. 1742, op. 4, dz. 1402 (fotografia zatytułowana: *żertwy samoobrony orszanskiego pogroma*).

w Rosji<sup>56</sup>. Przedstawianie przedśmiertnego grymasu oraz obrażeń (często specjalnie eksponowanych) może być uznane za symptom przesunięcia pewnej granicy w kulturze, nie tylko wśród dziennikarzy, ale przede wszystkim w społeczeństwach Europy Środkowo–Wschodniej, żądnych już nie tylko sensacyjnej informacji, lecz także coraz bardziej brutalnych i naturalistycznych dowodów jej autentyczności.

Wśród kanonicznych sposobów tworzenia fotografii pogromowej bez wątpienia specjalne miejsce zajmują zdjęcia rodzinne. Centralnym elementem semantyki obrazu jest postać ofiary pogromu, często złożonej już w trumnie, wokół której znajdują się członkowie rodziny: żona, dzieci i rodzice w postawach wyrażających żal i smutek, ale jednocześnie przywiązanie do zmarłego. Zdjęcia tego typu najczęściej były używane jako elementy narracji w fotoreportażach lub w księgach popogromowych w celu wzmocnienia odczuwania skutków pogromu przez odbiorców informacji, także na poziomie indywidualnych stanów emocjonalnych. Ofiarą miał być nie tylko zabity, lecz także ci, których osierocił. Krąg poszkodowanych urastał do dziesiątków znanych z twarzy (a dzięki podpisom — także z nazwiska) osób zmarłych i żywych. Skutki pogromu nie kończyły się wraz z pogrzebaniem zabitych; ich trwałość, mierzona krzywdą wyrządzoną także żyjącym, rozciągała się na lata. Wykonywanie i prezentowanie fotografii rodzinnych jest bez wątpienia także nieświadomą próbą przedłużania żywotności fotografii pogromowej<sup>57</sup>. Nie można w tym przypadku pominąć także roli upamiętniającej, jaką zapewne pełniły takie zdjęcia dla członków rodziny sfotografowanych ze zwłokami ofiary pogromu. Ostatnie wspólne zdjęcie, jasno wskazujące na znaczenie i przywiązanie do cielesności i realnej, namacalnej postaci człowieczeństwa, bądź symboliczne traktowanie ludzkiego ciała. Taka fotografia stawała się elementem dyskursu publicznego. Pozbawiając anonimowości jej bohaterów pozostających przy życiu, wyraźnie eksponowała jej funkcje memuarystyczne nie tylko rodzinne, ale szerszej — społeczne. Wzmacnia to tezę o fotografii uczestniczącej, kreującej stanowiska, poglądy i emocje, a więc nie tylko ilustrującej i informacyjnej, lecz także politycznej. Jacek L e o c i a k słusznie uznaje ten typ zdjęć za prototypowy w fotografii pogromowej. O ile pozostałe elementy kanonu są w jakimś sensie zapożyczone z rozmaitych, wcześniej znanych fotografowanych sytuacji i zdarzeń, o tyle fotografia tzw. rodzinna, ujęta przeze mnie jako trzeci typ fotografii pogromowej nie została znikąd zapożyczona. Zdjęcia wykonywane w rodzinach chłopskich i — rzadziej — mieszczańskich w ostatniej godzinie, gromadzące rodzinę nad złożonymi w trumnie zwłokami są z pozoru tylko tożsame z omawianym typem fotografii. Różni je fakt, że pierwsze z nich przedstawiają śmierć jako continuum ziemskiej egzystencji, moment przejścia łagodny, niewzbudzający złych emocji,

<sup>56</sup> Cf. fotografie w: O. B u d n i c k i, *Rossijskije Jewriei między krasnymi i białymi*, Moskwa 2006, wkładka z ilustracjami, strony nienumerowane.

<sup>57</sup> Znaczenie fotografii rodzinnej i jej użytkowanie omawia J. B a r t u s z e k, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. *Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005, s. 48–50.

rodzący nadzieję i mieszczący się w światopoglądzie asystującej przy zwłokach rodziny. Natomiast rodzinna fotografia pogromowa ilustruje tragedię, dramatyczne, nienaturalne przerwanie ludzkiego życia, krwawą ofiarę i bestialski mord. Zestawy fotografii wykonywane różnym zmarłym i ich rodzinom w tym samym dokładnie miejscu, publikowane łącznie, tworzą przerażającą sekwencję zbrodni i chyba najlepiej oddają tragiczne skutki pogromu obejmujące i zabitych, i pozostających przy życiu.

Druga grupa fotografii pogromowych, przedstawiająca żywych (kryteria grupowania pod względem tematu fotografii są podobnie, jak w przypadku grupy pierwszej) jest zbiorem trójelementowym. Pierwszą jej częścią są zdjęcia ludzi zranionych podczas pogromu. Drugi element tego zbioru to fotografie członków samoobrony żydowskiej. Z jednej strony także ofiar (jeśli rozpatrujemy w tej kategorii wszystkich Żydów, przeciwko którym skierowana była przemoc w czasie pogromu), z drugiej — często zwycięskich bojowników o ocalenie zagrożonej społeczności. Trzeci element to unikatowe i mało znane historykom trzy fotografie pogromu w Kiszyniowie, wykonane w jego trakcie i obrazujące zachowania tłumu.

Fotografie rannych są najczęściej portretami grupowymi pozowanymi (jak w przypadku Kiszyniowa) i przedstawiają obandażowanych ludzi, czasem w towarzystwie personelu medycznego odzianego w białe kitle. Nie zachowały się, bądź nigdy nie powstały, fotografie obrażeń i uszkodzeń ciała, wykonane w celu dokumentacji medycznej. Zdjęcia rannych służyły raczej jako czynnik propagandowy. Zamieszczano je na pocztówkach i w księgach pamięci. Natomiast brakuje ich w prasie bieżącej i księgach popogromowych, a więc w mediach, które pełniły rolę awangardy ataku politycznego i stanowiły element propagandy antypaństwowej środowisk opozycyjnych lub część oskarżenia ze strony opinii publicznej. Publikowanie fotografii osób ocalonych wyraźnie obniżało dramaturgię i zmniejszało rangę pogromu jako wydarzenia o konsekwencjach ostatecznych, nieodwracalnych i najbardziej jak to tylko możliwe tragicznych. Nie stosowano zdjęć świadków—uczestników ocalonych mimo obrażeń i przez to będących najlepszymi informatorami o tym, co się wydarzyło, najlepiej poinformowanymi, kto zawinił bezpośrednio. Być może publikowanie pocztówek—cegiełek z podobiznami grupy rannych, służyło także pozyskiwaniu pieniędzy na wsparcie dla tych, którzy przeżyli tracąc zdrowie i majątek. Druga fala pogromowa zasłynęła dość sprawną organizacją grup samoobrony żydowskiej. W Homlu, Kiszyniowie, Odessie i Białymstoku przygotowane zawnazu, uzbrojone grupy młodych ludzi próbowały chronić część żydowskiej przestrzeni miejskiej przed wtargnięciem *pogromszczyków*. Grupy te, tworzone przez członków nielegalnych organizacji socjalistycznych — jak Poalej Syjon Lewica i Bund — odegrały w wydarzeniach 1903–1906 r. znaczącą rolę nie tylko praktyczną, lecz także psychologiczną<sup>58</sup>. Eksponowano je przede wszystkim

<sup>58</sup> S. Lambroza, *Jewish Self-defence During the Russian Pogroms of 1903–1906*, „Jewish Journal of Sociology”, vol. XXIII, 1981, nr 2, s. 123–134, V. Levin, *Preventing Pogroms: Patterns*

w wydawnictwach upamiętniających („Di blutige teg”, pocztówki, księgi pamięci) unikając, co zrozumiałe, prezentowania w oficjalnej prasie. Najczęściej są to zbiorowe fotografie członków samoobrony po udanej akcji obronnej. Tylko podpis pod fotografią wskazywał, kogo fotografia przedstawiała. Zwykle gustownie ubrani młodzi mężczyźni, wyglądający na członków klasy średniej, ustawieni są w kilku rzędach. Rzadziej przedstawiano zdjęcia pojedynczych osób z adnotacjami o ich działalności w grupie samoobrony, a jedynie wyjątkowo — fotografie zabitych członków takich grup<sup>59</sup>.

Unikatowe zdjęcia wykonane w trakcie pogromu kiszyniowskiego w 1903 r. pokazują zapewne jego spokojniejsze momenty. Tłum ludzi złożony — sądząc po strojach — z przedstawicieli różnych grup społecznych, występuje najczęściej w charakterze gapiów przyglądających się napadowi innej grupy na sklep lub budynek. Fotografie te mają charakter dokumentujący, niekiedy są nieostre z powodu pośpiesznego wykonania. Nigdy nie wprowadzono ich do obiegu publicznego. Wraz z inną ikonograficzną dokumentacją zniszczeń stanowią arcyciekawą zespół wizualizacji, jasno przemawiających do ówczesnego odbiorcy i pokazujących (fragmentarycznie, brakuje bowiem ofiar), co się działo w trakcie pogromu. Interesująco wypada zestawienie kanonu i użytego medium. Można wyraźnie zauważyć, że dla prasy zarezerwowano zdjęcia zwłok w różnych układach i rzadziej (Białystok i Siedlce) miejsc. Pocztówki–cegiełki tworzą na podobieństwo fotografii pięciu poległych kompilując portretowe fotografie *en face* w zdobnych, rysowanych piórkiem konstrukcjach z wici roślinnej i ornamentów kwiatowych. Jedynie w cegiełkach i księgach pamięci używano czasem fotografii żyjących — poszkodowanych. Najszerzej posługiwały się fotografią właśnie księgi popogromowe i księgi pamięci, zarówno w charakterze ilustracji, jak odrębnych narracji połączonych z tekstem niezwiązanym szczegółowo z wizerunkami. W tego rodzaju źródłach pojawiają się rozmaite fotografie reprezentujące cały zbiór kanonicznych przedstawień pogromu.

Na odrębną uwagę zasługuje album „Di Blutige Teg”. Został on wydany przez redakcję „Dos Leben” w 1905 r., a więc tuż po tragicznych wydarzeniach. Prócz granicy w stosowaniu pewnych konwencji fotograficznych, którą zdecydowanie wyznacza, jest też wyrazistym elementem akcji politycznej. Uwypuklenie wątku samoobrony, graficzne nawiązania do symboliki syjonistycznej (np. wyobrażenie węża z twarzą jako symbolu carskiego antysemityzmu) uczyniły z tego wydawnictwa także czynnik propagandy związanej z żydowskim ruchem narodowym<sup>60</sup>.

Większość fotografii zdradza słabe wyczucie artystyczne autorów. Plan zdjęciowy reżyserowano raczej na sposób reporterski, co miało chyba wzmocnić charakter świadectwa–dowodu. Symboliczne elementy graficzne, nawiązujące naj-

*in Jewish Politics in Early Twentieth-Century Russia*, [w:] *Anti-Jewish Violence. Rethinking the Pogrom in East European History*, red. J. De K e l – C h e n I n., Bloomington 2011, s. 99–103.

<sup>59</sup> G. S i l v a i n, H. M i n c z e l e s, op. cit., s. 489 (pocztówka wydana przez Bund w 1904 r.).

<sup>60</sup> S. A b r e v a y a – S t e r n, op. cit., s. 111–113.



częściej do ideologii syjonistycznej lub karykatury antycarskiej, kierowały uwagę odbiorcy w stronę obrazu jako elementu sztuki. Dodawano rysunki i ornamenty wykonane piórkem jako konstrukcje spinające graficznie odrębne fotografie i nadające całości prezentacji wrażenie spójności i jednolitości. Estetykę tych materiałów można określić jako dość ascetyczną, zredukowaną do elementów i symboli ściśle związanych z tematem fotografii.

### SPRAWCY<sup>61</sup>

Fotografie pogromów nie zawierają bezpośredniej informacji o sprawcach. Jednym z wyjątków jest zamieszczona w „Tygodniku Ilustrowanym” fotografia portretowa podpułkownika Tochanowskiego, według Szymona Rudnickiego, odpowiedzialnego za zorganizowanie pogromu w Siedlcach<sup>62</sup>. Drugim wyjątkiem są dwa zdjęcia wykonane *ad hoc* w czasie pogromu w Kiszyniowie w 1903 r. Trzecim są tzw. typy chuliganów białostockich — opisane w ten sposób fotografie czterech mężczyzn wykonane w konwencji proto-etnograficznej<sup>63</sup>. Nie mamy najmniejszych powodów, by sądzić, że sfotografowano rzeczywistych, bezpośrednich winowajców biorących udział w pogromie białostockim.

Postacie *pogromszczyków* pokazywano często w formie rysunków z wyobrażeni, przekazujących rozmaite wizerunki sprawców, nadających im nieraz symboliczne kształty i pozy. Jednak były one wypierane przez fotografie<sup>64</sup>. Poprzez specjalną kompozycję i niekiedy detal wprost kierowały one uwagę czytelnika na winowajców. Przekonanie o tym, że to władze rosyjskie są winne pogromom, upowszechniane przy pomocy słowa pisanego i przekazu ustnego, silnie zakorzeniło się w umysłach ludzi tych czasów i pozwalało z łatwością odczytać dwuznaczne przekazy ikonograficzne. Fotografia działała więc jak swego rodzaju szyfr, pokazując w formie zawoalowanej, ale czytelnej dla wszystkich znających klucz, kto jest winowajcą i kto popełnił zbrodnię. Kierowanie winy w stronę władz odbywało się głównie poprzez eksponowanie ran postrzałowych ofiar (choć każdy szanujący się rewolucjonista posiadał rewolwer), czy głów makabrycznie rozciętych szablami, co jednoznacznie kojarzyło się z wojskiem. Zdjęcia takie, niczym puzzle w układance, wypełniały miejsca w dyskursie o zbrodni pogromowej, utwierdzając wcześniej sformułowane oceny i podnosząc poziom grozy, przerażenia oraz niena-

<sup>61</sup> Naturalny w gruncie rzeczy podział, wynikający z ról przyjmowanych w czasie pogromu, jest paralenny z podziałem materiału w jednej z najsłynniejszych książek znanego historyka Zagłady, cf. R. Hilberg, *Sprawcy, Ofiary, Świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

<sup>62</sup> Sz. Rudnicki, op. cit.

<sup>63</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, loc. cit.

<sup>64</sup> Np. pogromowi białostockiemu poświęcono cały numer pisma „Rabuś” (1906, nr 2), obficie okraszając go rysunkami (i kilkoma fotografiami).

wiści do władzy–mordercy. Bez wątpienia aluzyjne są także zdjęcia przypadkowo uchwyconych w kadrze postaci w mundurach policyjnych i wojskowych na tle rozbitych domów. Rzecz jasna, nie wszędzie wojsko i policja brały czynny udział w zajściach, sytuacja taka była jednak elementem pogromowej legendy. Podobnie, jak inne zjawiska związane ze społecznością żydowską, pogromy już od końca XIX w. podlegały mitologizacji w różnych środowiskach<sup>65</sup>.

Konstrukcja narracji fotograficznych, o których będzie mowa dalej, dosyć jednoznacznie pokazuje winnych. Umiejętnie stopniowano emocje, przemycając postać policjanta pod fotografiami wykonanymi po pogromie, czy publikując, jak to miało miejsce w przypadku pogromu w Siedlcach w 1906 r., zdjęcie budynku z wielką wyrwą po kuli armatniej w ścianie<sup>66</sup>.

Pierwszą słabość trójpodziału aktorów w omawianym procesie widzimy w przypadku rannych sprawców pogromu. Fotografie skrzętnie unikają tego tematu. Zarówno dokumenty wojskowe, jak relacje z działań samoobrony, mówią wprost, lub wskazują pośrednio, że zdarzały się przypadki poważnych ran lub — rzadziej — śmierci sprawców<sup>67</sup>. Przypadki takie nie były często nagłaśniane. Oprawcom nie zależało na pokazaniu, kto brał udział w pogromie, a strona żydowska miała świadomość nielegalności samoobrony, związanej często z podziemiem politycznej lewicy.

Mamy zatem do czynienia z sytuacją, kiedy sprawca stawał się ofiarą ginącą lub zranioną w pogromie. Trudno jednak uznać, że przez to stawał się on ofiarą pogromu, w którym działania mają jednoznaczny kierunek interakcji między sprawcami (nie–Żydami) i ofiarami (Żydami) oraz zwrot, przynajmniej intencjonalny, od sprawców w kierunku Żydów–ofiary. W pewnym sensie można nawet zakładać, że dochodzi w tym przypadku do odwrócenia kategorii i zmiany zwrotu działania. Choć więc nie fotografowano sprawców, to poprzez symboliczne lub alegoryczne detale wyraźnie pokazywano, kto jest odpowiedzialny i przeciwko komu kierować należy nienawiść lub niechęć.

## OFIARY

Analiza fotografii pod kątem problemu ofiar pogromów nie nastęrcza, w przeciwieństwie do pozostałych ról, wielu trudności. Ofiary są bowiem tematem znacznej większości zdjęć, stanowią najczęstszy obiekt przedstawień wprowadzonych

<sup>65</sup> S. Johnson, *Pogroms, Peasants, Jews. Britain and Eastern Europe's Jewish Question 1867–1925*, Palgrave Macmillan, 2011, s. 45–47.

<sup>66</sup> Fotografia publikowana wielokrotnie w przywoływanych już gazetach: „Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”, oraz w: *Megilat per`aot*, s. 25.

<sup>67</sup> Wojenno–istoriczeskij Archiw w Moskwie, fond 1956 (Sztab wilenskogo wojennogo okruga, sudnoj czasti), inw. 2, sygn. 283 (O pogromie w Bielostokie w ijunie 1906 goda), k. 3.

do dyskursu publicznego i w perspektywie semantycznej takie wizerunki są najprostsze do zdekodowania. Przedstawienia ofiar wydają się z dzisiejszego punktu widzenia nie tylko makabryczne, ale wręcz etycznie nieprzyzwoite, choć mam świadomość, że taka ocena jest wysoce subiektywna. Najczęściej upozowane na rozmaite sposoby, miały przerażać naturalizmem zdeformowanego ciała, przedśmiertnego grymasu i obnażonych ciężkich obrażeń. Pierwowzór tego typu fotografii ofiar („pięciu poległych”) nie sprawia jeszcze tak makabrycznego wrażenia, jak fotografie zabitych podczas pogromów w Białymstoku czy Homlu. W pierwszym przypadku ciała z wyeksponowanymi ranami ułożono w niemalże naturalnych pozach osób śpiących. Natomiast fotografie pogromowe pozbawiono tego złudzenia poprzez nienaturalne często odwrócenie głów, przypominające posągi na niektórych renesansowych nagrobkach, pozostawienie otwartych oczu, „patrzających” prosto w obiektyw oraz prezentację obrażeń<sup>68</sup>. Zdjęcia publikowane w prasie i księgach popogromowych, dokładnie ukazujące pomordowanych, były nie tylko elementem budowanego oskarżenia — straszliwym i bezspornym w społecznym odbiorze — oraz dowodem zbrodniczości systemu carskiej Rosji, lecz także portretem zbiorowym ofiar. W gruncie rzeczy nie ma szczegółowych badań dotyczących ofiar pogromów. Dane zbiorcze publikowane w prasie żydowskiej oraz informacje w aktach policyjnych siłą rzeczy są rozbieżne i niezbyt wiarygodne. Istnieje pilna potrzeba badań mikrohistorycznych, kosztownych z racji wielości przypadków i skomplikowanych pod względem źródłowym<sup>69</sup>. Zauważmy, że omawiane fotografie są nie tylko portretem w sensie ikonograficznym, lecz także wizerunkiem społecznym grupy ofiar. Najczęściej na zdjęciach utrwalone zostały postacie zabitych mężczyzn w średnim wieku. Z perspektywy kulturowej mamy zwykle do czynienia z Żydami akulturowanymi, tj. pozbawionymi w prawie wszystkich przypadkach elementów wyglądu typowego dla Żydów tradycyjnych. Mężczyźni są często ogoleni, nie mają pejsów, a ich strój nie odbiega od kanonu drobnomieszczańskiego i robotniczego przełomu wieków. Zachowane fotografie pokazują prawdopodobnie zabitych robotników, rzemieślników, rzadziej lepiej ubranych inteligentów. Widzimy więc grupę zdolną do fizycznego oporu, bądź ucieczki. Część zdjęć przedstawia zabite kobiety i dzieci. Ta grupa wyobrażeń była szczególnie eksponowana w prasie i księgach popogromowych. Są jednak mniej liczne i mieszczą się w ówczesnej gradacji zbrodni — cięższa wydawała się ta popełniona na kobiecie, jeszcze cięższa na dziecku. Proporcje zachowanych fotografii pozostają w zupełnej

<sup>68</sup> Zakrawający na turpistyczne inspiracje obraz umieszczono w: M. Obninski, *Poslednij samodierżec. Oczerk żyzni i carstwowanija imperatora Nikolaja II*, Berlin 1912, s. 340 (fotografia przedstawia zwłoki kobiety leżącej na marach, z odwróconą do obiektywu zmiażdżoną głową, z rozbitą czaszką wyziera zmieszany z włosami mózg, a ubrudzona krwią skóra zwisa nad lewym okiem zamordowanej).

<sup>69</sup> Postulowane podejście prozopograficzne wymaga zestawu dobrze zachowanych źródeł masowych (akta stanu cywilnego, notarialne, hipoteczne itp.).

zgodzie z danymi statystycznymi. Przeciętna ofiara pogromu tzw. drugiej fali to akulturowany mężczyzna w średnim wieku.

Śmierć w czasie pogromu miała wymiar kolektywny — takie wrażenie pozostawiają nam autorzy zdjęć. Fizycznie ginęły jednostki, lecz ich liczba, zestawiona w najrozmaitszych narracjach fotograficznych, nadawała umieraniu w czasie pogromu wymiar grupowy. Przedstawienia portretowe pojedynczych ciał pojawiają się zawsze po kilka. Często na szklanej płycie negatywu widnieją dwie lub więcej złożonych obok siebie, upozowanych zwłok. Efekt masowości osiągnano także fotografując ciała złożone w nieładzie, być może bez większej reżyserskiej ingerencji.

Rzecz jasna zdjęcia zmarłych nie wyczerpują katalogu wizerunków ofiar. W przedstawionej wyżej typologii wydzieliłem fotografie „rodzinne”: martwa ofiara i członkowie rodziny w pobliżu ciała. Często złożone w trumnie zwłoki, odpowiednio upozowane, stanowią komponent obrazu łącznie z pochyloną nad nimi matką czy córką w pozycji wyrażającej przywiązanie i smutek. Tego typu zdjęcia obrazują kategorię ofiar, których istnienie podpowiada logika, a które umykają naukowemu poznaniu. Rzadziej pojawiają się zdjęcia rodzin, wydobyte przez redaktorów i dziennikarzy z domowych albumów, z podpisami, kto z przedstawionych na nich osób zginął w czasie pogromu. Katalog rodzajów fotografii rodzinnej dopełniają spotykane czasem zdjęcia sierot ocalałych z pogromu. Rodzinny wymiar fotografii działał emocjonalnie i przede wszystkim pobudzał do refleksji nad problemem ofiar w szerszym znaczeniu. Pozy ujętych na zdjęciach żyjących ofiar, często w traumatycznym szale lub przeciwnie — w tragicznej zadumie, kierują myśli w stronę bardzo słabo uchwytnych psychicznych konsekwencji pogromu<sup>70</sup>. Nie można oczywiście mówić o konkretnych diagnozach, jest to raczej wskazanie na istnienie problemu, a nie jego medyczna analiza. Psychologiczne konsekwencje pogromu, głównie trauma i strach, rodziły dalsze wielowymiarowe skutki takie jak emigracja, konwersja, radykalizacja poglądów, wreszcie przystąpienie do organizacji dających poczucie bezpieczeństwa i zapewniających ochronę (np. partii politycznych).

Gest solidarności grupowej i stan swoistej traumy można odczytać z fotografii zbiorowych, przedstawiających zwłoki oraz żywych ludzi stojących nad nimi, w większości przypadków mężczyzn. „Puste”, wpatrzony w obiektyw oczy zdają się sugerować bezradność i rozpacz.

Jeszcze jeden typ fotografii ofiar stanowią wykonane przed lub po pogromie portretowe lub zbiorowe fotografie członków samoobrony żydowskiej. Grupy samoobrony miały charakter bojówkarski a ich podstawą były struktury partii politycznych, najpierw Poalej Syjon, później także Bundu<sup>71</sup>. W trakcie trwania pogromów zawiązywały się też czasem grupy lokalne, apolityczne i niezależne pod względem organizacyjnym od partii politycznych, oparte na istniejących grupach

<sup>70</sup> Cf. fotoreportaż z pogromu białostockiego 1906 r. w gazecie „Świat”, loc. cit.

<sup>71</sup> Więcej o samoobronie żydowskiej w czasie pogromów w cytowanych wyżej pracach S. L a m b r o z y i V. L e v i n a, vide przypis 57.

społecznych, np. czeladników czy częściej przestępców. Na podstawie omawianych materiałów trudno dokonać przyporządkowania ich do grup czy partii politycznych, nie to jest jednak najistotniejsze. Znaczna część ofiar wydaje się idealnymi kandydatami do członkostwa w drużynach samoobrony. Fotografie o charakterze upamiętniającym tworzą bohaterów sprawy — *de facto* ofiary, a w retoryce podpisów i komentarzy bohaterów i zwycięzców. Czy to przypadek, że spośród osób o takim profilu demograficzno–społecznym pochodzi większość ofiar? Czemu, jeśli iść kluczem różnic etnicznych i kulturowych sugerowanym przez Johna K l i e r a<sup>72</sup> i Davida E n g e l a<sup>73</sup>, którzy próbowali zakreślić pole definicyjne słowa „pogrom”, nie zabijano tych Żydów, którzy byli najłatwiejsi do rozpoznania z uwagi na strój i charakterystyczną fryzurę? Fakt, że w wielu przypadkach pogrom nie docierał do dzielnicy żydowskiej, ogniskując swoją energię na rozproszonych poza tę dzielnicą (a więc częściej zapewne „akulturowanych”) żydowskich mieszkańcach miast, nie jest wytłumaczeniem takiego stanu rzeczy. Fotografie z Kiszyniowa, Białegostoku czy Odessy, wykonane w czasach spokoju, często pokazują Żydów w tradycyjnych strojach poza dzielnicą żydowską.

Ostatnią grupą ofiar są ranni fotografowani w szpitalach, najczęściej zbiorowo. Owinięci są bandażami, czasem w towarzystwie odzianych w białe kitle lekarzy lub pielęgniarek. Jak wspominałem, fotografie te pojawiają się raczej na pocztówkach lub w materiałach niepełniących funkcji wyrazistej propagandy antycarskiej. Wskazują przede wszystkim na liczbę rannych i ewentualnie (jeśli wierzyć, że nie owijano się bandażami tylko do fotografii) rodzaje obrażeń. Znow jednak jest to kwestia bardzo słabo rozpoznana.

Mimo znacznych ingerencji reżyserskich i jasnej tendencji w przekazie ideowym fotografii pogromowych, mamy do czynienia z realnym portretem ofiar nie tylko w sensie ikonograficznym, ale szerzej — społecznym.

## ŚWIADKOWIE

Trzeci typ roli — świadkowie akceptujący bądź potępiający zdarzenia — to komponent z pozoru bierny, faktycznie jednak bardzo znaczący i uwikłany w problem odpowiedzialności moralnej. Świadkowie, a więc osoby nie zaangażowane jako strona, pojawiają się w ostrym świetle, nie pozostawiającym problemów interpretacyjnych, sporadycznie. Ich obecność przejawia się niezbyt wyraziście w postaciach gapiów oglądających zniszczone budynki. Można także rzec, że świadkowie to ci, którzy przeżyli. Występują na fotografiach zabitych jako asysta w osobach członków rodzin i bliskich lub jako ranni w szpitalach. Kategoria świadków jest

<sup>72</sup> J.D. K l i e r, *Russians, Jews and the Pogroms of 1881–1882*, New York 2011, s. 79–88.

<sup>73</sup> D. E n g e l, *What is in a Pogrom? European Jews in the Age of Violence*, [w:] *Anti– Jewish Violence*, s. 24.

w tym przypadku bardzo nieostra. Dobrym tego przykładem są także dwie unikatowe fotografie z pogromu w Kiszyniowie w 1903 r., wykonane w trakcie zająć. Widać na nich grupę szturmującą zamknięte drzwi sklepów i tłum ludzi przyglądających się, ale jakby gotowych do pójścia w ślady tych pierwszych. Czy mamy do czynienia z gapiami, których można określić jako świadków — w tym wypadku bezpośrednich — czy też z „odwodami” grupy *pogromszczyków*? Czy gapiów i biernych obserwatorów nie skusi mienie z rozbitych sklepów? W dokumentach policyjnych i memuarystyce odnaleźć można informacje o korowodach chłopskich furmanek próbujących dostać się do miasta w czasie pogromu, aby rabować rozrzucone mienie i rozbite żydowskie mieszkania. Rzecz jasna, ci amatorzy łatwego łupu nie byli fotografowani, podobnie jak ewentualni „triumfatorzy” ze zdobytymi łupami. Odwrotnie, niż w przypadku amerykańskich fotografii linczów, sprawcy wiedzieli, że czynią źle. Granica między świadkiem a sprawcą jest bardzo płynna i trudno rozdzielić te dwie role oglądając jedynie fotografie, które w tym przypadku zdają się zupełnie milczeć.

Za świadków można by uznać także dziennikarzy przybywających na miejsce jeszcze w czasie trwania pogromu. To oni byli często autorami zdjęć i artykułów prasowych omawiających krwawe wydarzenia. Bywali jednak także ofiarami. Włodzimierz Żabotyński nie mógł opuścić pociągu z Warszawy do Białegostoku, bowiem na białostockim dworcu dochodziło właśnie do krwawych mordów. Musiał pojechać do Grodna i stamtąd na drugi dzień wrócić do Białegostoku (gdzie sytuacja na dworcu była już opanowana)<sup>74</sup>. Zdjęć takim świadkom nie robiono. Nikt z nich nie fotografował się na tle rozbitych domów czy zwłok. Wyjątek to poseł Szczepkin, szef komisji Dumy, która badała sprawę pogromu Białymstoku w 1906 r., sfotografowany — jak się wydaje — zupełnie przypadkiem (z tyłu) w czasie oględzin szpitala żydowskiego, w którym znajdowali się zabici i ranni w czasie pogromu<sup>75</sup>. Nie ma też raczej mowy o swoistej turystyce pogromowej, choć — jak się wydaje — nienawiść była wyraźnie skanalizowana przeciwko Żydom i chrześcijanie mogli czuć się zupełnie bezpieczni przyglądając się sytuacji z pewnej odległości.

Rozpatrując kategorię świadków nieco szerzej, trzeba uwzględnić zachowania wobec pogromu innych, rzeczywiście pobocznych obserwatorów, nie zawsze naocznych widzów. W tej materii reakcje ówczesnego świata były jednoznaczne i jasne: identyfikacja w sferze psychologicznej z ofiarami i oskarżenie caratu. W tym jednak bezpośrednio nie brała udziału fotografia rozumiana jako prezen-

<sup>74</sup> Sz. An-ski, *Pogromnyje wpieczatlenija*, s. 221.

<sup>75</sup> Wśród znanych osób, które widziały osobiście pogrom białostocki w 1906 r. należy wymienić, prócz Władimira Żabotyńskiego, także Szymona An-skiego i Dawida Utkesa. Także Apolinary Hartglas przyznaje się do pobytu w Białymstoku w czasie pogromu, ale jego relacja, napisana po II wojnie światowej, wydaje się zaskakująco zbieżna z tekstem An-skiego wydanym w 1912 r., cf. A. Hartglas, *Na pograniczu dwóch światów*, oprac. J. Żyndul, Warszawa 1996, s. 92–93.

tacja konkretnych postaci. W kręgach wypracowujących swoje poglądy na podstawie relacji mediów, które zamieszczały zdjęcia z pogromów, same fotografie miały rangę i charakter świadectwa. Przydawano im rolę substytutu, co sprzyjało wierze w stuprocentową prawdziwość obrazu. Często wydawał się on ważniejszy, niż przekazy ustne lub pisemne, które nie wpływały tak silnie na emocje. Stąd jako świadków należy też, w pewnym sensie, traktować osoby oglądające fotografie. Nowe medium dawało możliwość uczestniczenia w pewien sposób w tragicznych wydarzeniach. W kategoriach społecznych umożliwiało naoczne przekonanie się, co zaszło w trakcie pogromu poprzez oglądanie jego skutków. Zbiorowość tych specyficznych świadków to grono odbiorców mediów serwujących pogromową fotografię. Większość zdjęć ukazała się w materiałach napisanych po polsku lub po rosyjsku. Stąd można postawić tezę, że tego typu świadkami były głównie osoby spoza kręgów tradycyjnych społeczności żydowskich.

Podobnie jak w przypadku poszkodowanych sprawców, fotografie pogromowe nie poruszają zupełnie tematu ofiar chrześcijańskich — przypadkowych obserwatorów, przechodniów lub poszkodowanych na skutek innych przyczyn związanych z zamieszczeniem towarzyszącym pogromowi. Nie były to przypadki liczne (np. w Białymstoku sześć osób zabitych)<sup>76</sup>, a przy tym zupełnie zbyteczne zarówno w propagandzie żydowskiej, jak w dyskursie ośrodków propaństwowych z powodu możliwości zdemaskowania uczestnictwa wojska w pogromach.

### „WIELKIE” FOTONARRACJE

Wśród omówionych wyżej zbiorów fotografii szczególną uwagę przyciągają trzy fotoreportaże z pogromu białostockiego. Historie, które opowiadają, są rodzajem „wielkiej” narracji o pogromie, wyrażonej obrazami. Jej zamysł polega na swoistej kompletności przekazu obejmującego przyczynę, przebieg i skutki. Pierwsza z tych opowieści opublikowana została „Tygodniku Ilustrowanym” 23 czerwca 1906, nieco ponad tydzień po zająsciach<sup>77</sup>. Druga pojawiła się w rosyjskiej „Niwie” 24 czerwca 1906, trzy tygodnie po zdarzeniu<sup>78</sup>, podobnie jak trzecia — dodatek nadzwyczajny do gazety „Świat”<sup>79</sup>. Wszystkie trzy bazują na klasyce gatunku, zakładającej stosowanie trzech stopni narracji: wprowadzenia (określenie miejsca i czasu), rozwinięcia tematu (przedstawienie problemu) i zakończenia—podsumowania (oceny i wniosków). Wszystkie trzy rozpoczynają się widokami miasta (w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Świecie” fotografią procesji religijnej,

<sup>76</sup> R. Kobrin (*Jewish Bialystok and its Diaspora*, Bloomington 2010, s. 58) niesłusznie zalicza ofiary chrześcijańskie pogromu w Białymstoku w 1906 r. do żydowskich.

<sup>77</sup> „Tygodnik Ilustrowany”, s. 485–486.

<sup>78</sup> „Niwa”, nr cyt., s. 399.

<sup>79</sup> „Świat”, nr cyt., s. 1–4.

od której zaczyna się historia pogromu białostockiego<sup>80</sup>). W „Tygodniku” zaprezentowano społeczny profil mieszkańców Białegostoku, uwypuklając chrześcijański komponent (bryła kościoła farnego) i grupę robotników w murach jednego z zakładów. Dużo skromniej prezentuje się sekcja wstępna w „Świecie” i „Niwie”. W przypadku tej ostatniej, reprezentuje ją tylko fotografia budynku, z którego według policyjnej wersji wydarzeń oddano strzały do przechodzącej obok procesji prawosławnej. Rdzeniem wszystkich trzech narracji są zestawy fotografii ofiar. Część z publikowanych zdjęć pokrywa się ze sobą (szczególnie te ze „Świata” i „Niwy”). Prezentacje ujęć podlegają omówionym wyżej kanonom i estetyce. Jasno definiują problem i przebieg zdarzenia, symbolicznie opisywanego chętnie eksponowanymi śmiertelnymi ranami na ciałach ofiar. „Świat” i „Niwa”, wykorzystujące fotografie Oknińskiego, rozszerzają zbiór ofiar o rodziny i bliskich, którzy przeżyli. „Tygodnik” jest bardziej powściągliwy i ogranicza się tylko do zdjęć zwłok. Jego redaktorzy wyeksponowali jednak materiały dotyczące kobiet i dzieci. Zakończenie wydaje się alegoryczne. W przypadku „Tygodnika” i „Niwy” jest to fotografia pustej ulicy Instytutowej (gdzie rozpoczął się pogrom) z przebiegającą postacią policjanta (policję oskarżano o przygotowanie pogromu). „Świat” zwieńczył opowieść fotografią posła do Dumy Szczepkina, szefa komisji wysłanej w celu rozpoznania sprawy na miejscu, wykonaną w szpitalu żydowskim w Białymstoku.

Poza znuansowanymi różnicami, omawiane fotonarracje przedstawiały problem jednoznacznie. Po pierwsze wskazywały na ofiary pogromu, szczególnie śmiertelne. Po drugie insynuowały sprawcę — aparat władzy państwowej i policję, odsuwając jednocześnie na ile tylko się dało podejrzenia od miejscowych nieżydowskich mieszkańców Białegostoku. Masowe użycie fotografii wprowadzało jej odbiorcę w poczucie posiadania dużej i prawdziwej wiedzy o tym co się w mieście wydarzyło. Z rozmysłem zmontowane prezentacje fotograficzne opowiadały przerażającą historię carskiej zbrodni w pogranicznym mieście<sup>81</sup>.

## „UŻYTKOWANIE” FOTOGRAFII POGROMOWEJ

Rozmaicie układały się losy fotografii pogromowych. Ich żywotność, odmierzana reakcjami odbiorcy, jest niezwykle trudna do zbadania. Wspomniana już kolekcja Ludwika Abramowicza czy zdjęcia portretowe przechowywane przez

<sup>80</sup> Ta sama fotografia trafiła po białostockiej tragedii na pocztówkę, która znalazła się następnie w zbiorach Tomasza Wiśniewskiego, cf. T. Wiśniewski, op. cit., s. 55.

<sup>81</sup> Nie wszystkie fotografie wykonane przez zakład Budryka zostały opublikowane przez redakcję, bądź jej sprzedane. Spośród dwóch pozyskanych przy pomocy MHŻP fotografii pogromowych jednej z ofiar, jedną wybrano do publikacji w „Tygodniku Ilustrowanym”, natomiast druga znana jest tylko z kolekcji prywatnej.



izraelską rodzinę nie są rzeczą jasną miarodajne. W bliskim horyzoncie czasowym, a więc do I wojny światowej, mamy do czynienia z wywoływaniem silnych emocji skierowanych przeciwko caratowi poprzez oskarżenia formułowane werbalnie i cechowane emocjonalnie właśnie materiałem wizualnym, szczególnie fotografiami. W wielu przypadkach z powodu cenzury zdjęcia były jedynym głosem oskarżycielskim, działającym jak „tajny” kod. Warto więc jeszcze raz podkreślić, że w czasie bliskim wydarzeniom (przed 1914 r.) fotografia pogromowa miała charakter nie tylko informacyjno-poświadczający, lecz przede wszystkim oskarżycielski i atakujący, czyli w gruncie rzeczy polityczny. Podobnie należy oceniać zainteresowanie fotografią pogromową w sferach dyplomacji<sup>82</sup>. Napięte stosunki polityczne w Europie przełomu wieków nakazywały skrupulatnie śledzić wydarzenia w innych państwach i stosownie do nich reagować metodami dyplomatycznymi oraz poprzez kreowanie zachowań społecznych i sterowanie opinią publiczną we własnym kraju. W 1906 r. zdecydowane najgorętsze dyskusje przeprowadzono na linii Londyn — Petersburg. Podpisanie ostatecznego porozumienia brytyjsko-rosyjskiego zawisło na włosku, kiedy dwa dni po przybyciu do Petersburga nowego ambasadora brytyjskiego, Sir Arthura Nicholsona, w Białymstoku doszło do pogromu Żydów<sup>83</sup>. Brytyjska opinia publiczna, kształtowana przez dziesiątki artykułów prasowych w „The Times”, żywo protestowała naciskając na zerwanie rokowań, a interpelacje posłów w Izbie Gmin spędzały sen z powiek kierownikom Foreign Office. Być może właśnie z tego powodu do Londynu nadesłano, oprócz dziesiątków tajnych depesz i raportów, także wycinki z „Tygodnika Ilustrowanego” i „Świata” z fotografiami pogromu białostockiego. Fotoreportaże i tłumaczone na angielski podpisy pod nimi miały zapewne pomóc w wyrobieniu opinii polityków na temat tego, co właściwie wydarzyło się w Białymstoku<sup>84</sup>.

W okresie międzywojennym, kiedy stępione zostało ostrze polityczne, a trauma pogromów okresu Wielkiej Wojny przyćmiła tragiczne zajścia z lat 1903–1906, fotografie pogromowe przestały być używane w dyskursie publicznym. Jednostkowe przypadki wydawnictw przypominających księgi popogromowe, związanych z rocznicami pogromów np. w Kiszyniowie, nie wydają się miarodajne i pokazują wyraźnie, że tematyka drugiej fali pogromów weszła w fazę społecznego „zapominania”.

Po II wojnie światowej fotografie pogromów pojawiły się w księgach pamięci, spełniając już ewidentnie inną funkcję. Ze sfery informacyjnej i politycznej przeszły do sektora memuarystycznego. Ich zadaniem stało się często wytworze-

<sup>82</sup> Poprzedzało je zainteresowanie fotografią jako świadectwem uwiarygodniającym słowo pisane, cf. E. Feldman, *The Russian Jews in 1905 Through the Eyes and Camera of A British Diplomat*, Tel Aviv 1986, s. 36 nn.

<sup>83</sup> O warunkach jego pracy w Rosji vide M. Hughes, *Inside the Enigma. British Officials in Russia 1900–1939*, London 1997, s. 18–19.

<sup>84</sup> The National Archives, Kew Gardens, Foreign Office: Russia, sygn. 125, k. 548–550v.

nie wrażenia, że pogromy stanowiły preludium Zagłady. Fotografie zamieszczane w księgach pamięci, najczęściej w charakterze ilustracji do tekstu omawiającego pogrom, reorganizowały narrację fragmentu księgi w kierunku martyrologicznym. Zdecydowanie traciły impet oskarżycielski, uwypuklając raczej pozycję ofiar, niż sprawców czy świadków. W większości wypadków zdjęcia opublikowane w księgach pamięci to przedruki z prasy sprzed I wojny światowej lub z książek popogromowych. Starannie je selekcjonowano, zamieszczając najczęściej te alegoryczne, nieukazujące okrucieństwa zbrodni. Sprawia to wrażenie, że kanon estetyki i etyka autorów były zupełnie inne, niż na przełomie wieków. Nie widać obnażania ran i oskarżycielskich spojrzeń. Częściej pokazani są bohaterowie samoobrony, ranni, ludzie oszaleli po stracie bliskich. Wybór ilustracji do książek i encyklopedii wydawanych współcześnie wskazuje, że w dzisiejszym kanonie etyki dziennikarskiej nie mieszczą się obrazy zmasakrowanych zwłok (pomijając oczywiście wydawnictwa brukowe). Sięga się raczej po zdjęcia alegoryczne i opisujące innego rodzaju emocje, określone powyżej jako odhumanizowane, lub prezentujące osoby żywe, zbolełe, przerażone i cierpiące z powodu pogromowych dramatów<sup>85</sup>. Przesunięcie w odbiorze pogromów, wywołane wydarzeniami obydwu wojen światowych, a szczególnie Zagładą, dotknęło fotografie pogromowe bardzo silnie. Współcześnie dyskurs publiczny uwolnił się od przerażających obrazów zbrodni popełnionej na Żydach rosyjskich na początku XX w. Stanowią one dziś jedynie ilustrację lub element martyrologiczno-wspomnieniowy, tworząc z Żydów rosyjskich swoistego bohatera zbiorowego cierpień zadanych przez reżim carskiej Rosji. Pozbawiono te fotografie właściwości zapośredniczenia. Dziś, oglądając drastyczne obrazy, jesteśmy bardziej pamiętajacymi o historii, niż jej świadkami–uczestnikami.

\* \* \*

Fotografie pogromów Żydów w Rosji w okresie tzw. drugiej fali z lat 1903–1906 zostały wykorzystane do prowadzenia walki politycznej. Nie stanowiły jedynie elementu informacji czy środka wywołującego wrażenie „bycia świadkiem” tragicznych wydarzeń. Bez względu na media użyte do ich rozpowszechniania, były to narzędzia ataku na carat, system władzy, policję i wojsko. Tematyka zdjęć wyraźnie pasowała do ideologii żydowskiego ruchu narodowego, wskazującego na konieczność budowy państwa poza granicami Imperium rosyjskiego wobec braku możliwości „normalnego” funkcjonowania w granicach tego państwa. Stąd użyto ich w agitacji syjonistycznej<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Cf. np. A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska, *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, Warszawa 2000, s. 258.

<sup>86</sup> S. A b r e v a y a – S t e r n, op. cit.

Walka polityczna, zintensyfikowana w latach 1905–1907, przybrała skrajną formę nie tylko poprzez stosowanie terroru, lecz także na płaszczyźnie propagandy. Zdjęcia zmasakrowanych ciał, wprowadzone masowo do dyskursu publicznego, wyreżyserowane wcześniej, a później odpowiednio zestawiane w rozmaitych narracjach, pozwalają zauważyć przesunięcie symbolicznej granicy etycznej. Przy tym jednak złamanie tabu okrutnej śmierci, a raczej jej publicznego pokazywania<sup>87</sup>, pozwala nam na analizę społecznego portretu ofiar pogromów. W świetle fotografii, wspieranych przez szcążkowe analizy demograficzne, ofiary rekrutowały się przede wszystkim (choć nie tylko) spośród akulturowanych<sup>88</sup> mężczyzn w średnim wieku. Podobny profil społeczny charakteryzował członków organizacji rewolucyjnych, często wchodzących w skład grup samoobrony.

Zachowane zdjęcia są także przykładem integracyjnego przekazu kulturowego. Nie była bowiem istotna deklaratywna czy rzeczywista przynależność etniczna autora lub język czasopisma. Te same ikony kształtowały wiedzę o pogromach zarówno wśród Żydów, jak wśród nie-Żydów, choć warto mieć na uwadze, że media niosące tę ikonografię reprezentowały kręgi społeczności chrześcijańskiej, niebędącej celem ataku *pogromszczyków*. Wskazuje to jednoznacznie na funkcjonowanie na przełomie XIX i XX w. ponadetnicznej kultury masowej i partycypację w niej przedstawicieli niemal wszystkich grup społecznych ówczesnego Imperium Rosyjskiego. Wydaje się, że taki wniosek jest spójny z propozycją rozumienia kultury żydowskiej jako hybrydalnej. Propozycję tę przedstawił w swojej pracy Mosze R o s m a n<sup>89</sup>.

Historie fotografii pogromowych są w gruncie rzeczy barometrem kierunku ewolucji ocen i sposobów wykorzystania wydarzeń historycznych w kulturze. Ich droga prowadzi od narzędzia ataku politycznego i medium informacyjnego do ujęć upamiętniających, honorujących i pobudzających pamięć historyczną. Taką ewolucję można zauważyć w odniesieniu do fotografii pogromowej.

---

<sup>87</sup> Inaczej należy interpretować publiczne wykonywanie wyroków śmierci, cf. E. K a c z y Ń s k a, *Ludzi ukarani. Więzienia i system kar w Królestwie Polskim 1815–1914*, Warszawa 1989, s. 248–249.

<sup>88</sup> Oczywiście trudno tu mówić o deklaratywnych formach akulturacji. Używając tego pojęcia mam na myśli jej zewnętrzne oznaki, np. brak zarostu czy tradycyjnego, żydowskiego stroju.

<sup>89</sup> M. R o s m a n, *Jak pisać historię żydowską*, przeł. A. J a g o d z i ń s k a, Wrocław 2011, s. 130–131.



Fotografie pogromu w Kiszyniowie w 1903 r.  
(ze zbiorów GARF, sygn. Ф. 1742, Оп. 7, Д. 1598)

## **Perpetrators, Victims, Witnesses. The Photographs of Jewish Pogroms in the Russian Empire 1903–1906**

The article is devoted to the forms, substances and purposes of the photographs documenting the second wave of anti-Jewish pogroms in Russia in 1903–1906. In the author's opinion, the appearance of a relatively large number of photographs published in the press, books and on postcards (in practice serving the function of propaganda materials or sold by various organisations to collect money) was caused by three factors: 1) the advance in photographic technology, 2) publishers' desire to offer their readers the impression of participating in stormy events of the analysed period, and 3) a relaxation of the censorship in the Russian Empire after 1905. The author emphasised that in comparison with previous (photos of the killed in the American Civil War) and later materials (photographs from the World War Second) the analysed sources are much more dramatic — they clearly showed injuries as well as facial expressions and eyes of the dead victims of pogroms. He also indicated that the “pogrom” photographs were taken according to certain rules, which allows us to categorise them as follows:

### 1) Photographs of the dead:

a. photographs of groups of unposed corpses (most frequently of several or more dead bodies in disarray, without exposing details, characteristic of the earlier wave of pogroms);

b. postured photographs of individual corpses, in profile (probably inspired by the photographs of five participants of a Polish peaceful demonstration of 1861, killed by Russian soldiers, with a clear exposition of wounds);

c. posed photographs of dead bodies *en face* (most frequently with a drastic exposition of injuries and facial expression of a tortured Jew);

d. postured group photographs (most often the dead placed in a casket and surrounded by his family).

### 2) Photographs of the living:

a. of the wounded (people in bandages, often accompanied by medical personnel in white smocks);

b. of members of the Jewish self-defence groups (they appeared in later publications, and never in the official press, since self-defence groups were illegal);

c. the crowd during an anti-Jewish pogrom.

### 3) Family photographs.

### 4) Photographs of places.

The author indicated differences in the types of photographs preferred by publishers depending on their function and lapse of time. In the time of anti-Jewish pogroms and shortly after the purpose of the photograph's publication was to stir the emotions of the viewers, mainly to evoke sympathy for the victims and arouse indignation against the perpetrators. For this reason those photographs were so “brutal”, with stark exposition of injuries and facial expressions of the dead. In time, however, especially in the so-called *memorial books* published mainly in the USA after 1945 to preserve the memory of past anti-Jewish pogroms, the most dramatic depictions were abandoned.

