

---

## Nowa ikona Auschwitz? Fotografia więźniarska Czesławy Kwoki jako przykład wyłaniania się współczesnego symbolu polskiej ofiary

---

Agata Jankowska

---

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 299–314

DOI: 10.18318/td.2023.2.17 | ORCID: 0000-0002-7884-7477

**F**otografię Czesławy Kwoki, czternastolatki wysłanej do obozu w Auschwitz (razem z matką, Katarzyną) w ramach ludobójczego planu wysiedleń ludności polskiej z terenów Zamojszczyzny, wykonał fotograf *Erkennungsdienst* (służby rozpoznawczej), Wilhelm Brasse. Historię powstania fotografii opowiedział w filmie dokumentalnym *Portrecista*:

To zdjęcie szczególnie pamiętam, bo wyglądała tak młodzianka... ta dziewczyna. Rozbrajająco właściwie: jako dziewczynka i jako więzień, ubrana w tę chustę, jeszcze dobrze wyglądająca, jeszcze nie wyniszczona. Nieraz wywoływane były numery poszczególne [...], ale w języku niemieckim, i ta dziewczyna nie wiedziała, o co chodzi, to wtedy ta esesmanka (to widziałem w kilku przypadkach), że po prostu pejczem biła albo biła w twarz... W twarz biła, prawda<sup>1</sup>?

---

**Agata Jankowska** – dr, historyk, absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz studiów doktoranckich na Uniwersytecie Szczecińskim, finalistka konkursu im. Majera Bałabana na najlepsze prace doktorskie i magisterskie (2012) oraz laureatka X. edycji konkursu (drugie miejsce za pracę doktorską), stypendystka Programu GEOP w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN; interesuje się studiami nad Holocaustem, teorią i metodologią historii oraz krytycznymi studiami nad wizualnością.

---

1 *Portrecista*, reż. I. Dobrowolski, 2006. O fotografii dziewczynki i krótkiej biografii Wilhelma Brasse pisze również Adam Mazur; por. tenże,

Dziewczyna pochodziła ze wsi Wólka Złojcka, do Auschwitz została deportowana 13 grudnia 1942 roku z obozu przejściowego w Zamościu. Zaklasyfikowano ją jako więźniarkę polityczną. Otrzymała numer 26947. Niedługo potem zmarła – jako datę jej śmierci zachowane źródła podają 12 marca 1943 roku. W obozie przeżyła zatem trzy miesiące<sup>2</sup>.

Serię fotografii wykonano zgodnie z zasadami portretowania więźniów przybyłych do obozu: z profilu, *en face* i z profilu w nakryciu głowy. Dziewczynka ze zdjęć zdążyła już przejść obozową inicjację: jej włosy zostały zgolone, na głowie ma jedynie niechlujnie przystrzyżoną szczecinę, ubrana jest w za duży na wątłe ciało brudny pasiak. Najbardziej jednak poruszają szeroko rozwarte przerażone oczy dziecka (możemy sobie wyobrazić, że jest bliska płaczu, ale wie, że jej tego nie wolno i że musi zachowywać się według nowych, nieludzkich zasad) oraz – a może przede wszystkim – rana na górnej wardze, zadana prawdopodobnie przez strażniczkę z opowieści Brassego. To ten rodzaj szczegółu-ukłucia, które jak Barthes'owskie *punctum* rozprasza usankcjonowane sposoby czytania obrazu. Mamy więc dokument taki, jakich tysiące, powstały na potrzeby obozowej rejestracji więźniów, ale i świadectwo o szczególnej sile, które porusza wyobraźnię, budzi emocje, wywołuje reakcje afektywne. Nie jest już tylko „obrazem” w tradycyjnym ujęciu, dwuwymiarowym, mechanicznym zapisem, ale obrazem żywym i sprawczym (jak u W.J.T. Mitchella), który niejako wciąż d o p o w i a d a swoją historię<sup>3</sup>.

Los Czesławy Kwoki należy rozpatrywać w szerszym historycznym kontekście, który dzieli się niejako na dwie płaszczyzny: przeprowadzoną przez

---

*Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*, Universitas, Kraków 2019, s. 163-165.

- 2 Szczątkowe informacje na temat Czesławy zachowały się w takich zapisach jak: numerowe wykazy transportów przybyłych do Auschwitz, zbiór fotografii, wykaz zmarłych Polek (materiały ruchu oporu), księgi zgonów KL Auschwitz. Czesława pojawia się również w publikacjach. Zob. *Księga Pamięci. Transporty Polaków do KL Auschwitz z Lublina i innych miejscowości Lubelszczyzny 1940-1944*, t. I-III, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009; H. Kubica, *Zagłada w KL Auschwitz Polaków wysiedlonych z Zamojszczyzny w latach 1942-1943*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2004; taż, *Nie wolno o nich zapomnieć/Man darf sie nie vergessen*, Wydawnictwo Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2002. Nie jest do końca znana przyczyna śmierci polskiej więźniarki. Oficjalne zapisy podają wyniszczenie organizmu przy niezycie jelit, jednak często informacje te były fałszowane. Za pomoc w ustaleniu informacji na temat Czesławy Kwoki dziękuję panu Szymonowi Kowalskiemu z Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau.
- 3 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zarembe, NCK, Warszawa 2013.

Niemców akcję wysiedleń ludności polskiej z Zamojszczyzny w okresie 1942-1943 oraz sytuację dzieci w czasie drugiej wojny światowej. Prowadzone tutaj rozważania mieszczą się w ramach studiów nad dziecięcym doświadczeniem wojny i ludobójstwa<sup>4</sup>. Odnoszą się one również do wciąż ewoluującej w polskiej nauce (głównie w literaturoznawstwie) refleksji nad polskimi ofiarami nazizmu czy też szeroko pojętą tematyką drugiej wojny światowej i jej poza-holokaustowymi zapisami<sup>5</sup>.

Historia tej fotografii, jak zamierzam pokazać w niniejszym szkicu, nie kończy się wraz z wykonaniem ostatniego zdjęcia. Powojenne użycia fotografii dziecięcej więźniarki nadały jej wizerunkowi nowe znaczenia w ramach pamięci kulturowej. W pewnym sensie wyłaniające się w ostatnich latach zainteresowanie omawianymi zdjęciami przypomina zjawisko konstytuowania się nowej ikony dziecięcej ofiary niemieckiego ludobójstwa, drugiej wojny, wreszcie losu Polaków w latach okupacji.

Interesuje mnie, jak współczesne dyskursy (głównie medialne) eksponują wizerunek Czesławy Kwoki i w jakich kontekstach interpretują nie tylko obraz dziewczynki, ale również jej tragicznie przerwany życiorys. Pytania, jakie stawiam, dotyczą, po pierwsze, źródeł zainteresowania opinii publicznej trzema fotografiami (ale często publikowanymi osobno): gdzie zaczyna się „nowa” historia Czesławy Kwoki? Jakim reakcjom i sytuacjom dyskursywnym towarzyszy? Po drugie, pragnę się zastanowić, czy rzeczywiście mamy do

---

4 Historia Zamojszczyzny i losu Polaków wysiedlanych i wysyłanych do obozów koncentracyjnych została bardzo dobrze opisana w historiografii. Zob. *Ocalone z transportów Dzieci Zamojszczyzny. Losy dzieci wysiedlonych z Zamojszczyzny do dystryktu warszawskiego 1942-1945*, przeł. B. Kozaczyńska, J. Maksymowicz, Stowarzyszenie Tutaj Teraz, Siedlce 2011; Z. Klukowski, *Zamojszczyzna 1918-1959*, Fundacja Ośrodka KARTA, Warszawa 2015; tenże, *Zbrodnie niemieckie w Zamojszczyźnie*, Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, Warszawa 1947; *Zamojszczyzna – Sonderlaboratorium SS. Zbiór dokumentów polskich i niemieckich z okresu okupacji hitlerowskiej*, t. 1-2, red. C. Madajczyk, LSW, Warszawa 1977; *Nie było kiedy płakać. Losy rodzin wysiedlonych z Zamojszczyzny 1942-1943*, t. I-II, oprac. B. Kozaczyńska, Stowarzyszenie Tutaj Teraz, Siedlce 2014. Na temat losu dzieci podczas drugiej wojny zob. m.in. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2009; R. Szuchta, *Zabawy dzieci podczas wojny jako źródło badań nad Zagładą*, w: *Pola wolności*, red. A. Bartuś, Wyższa Szkoła Bankowa, Poznań–Oświęcim 2020; *Crime without Punishment... The Extermination and Suffering of Polish Children during the German Occupation 1939-1945*, ed. by J. Kostkiewicz, WUJ, Kraków 2020.

5 Por. m.in. S. Buryła, *Literatura wojny i okupacji. Koncepcja słownika*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 21-37; A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź 2011; *Lager, łagier, obóz – zapis*. Obszary, red. A. Morawiec, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 4.

czynienia z wyłanianiem się nowej dziecięcej ikony ludobójstwa, i zbadać mechanizm ikonizacji obrazu fotograficznego. Wreszcie pokażę, jak poprzez obraz dziecięcej ofiary manifestują się współczesne spory wokół pamięci o obozach i wojnie.



Czesława Kwoka (Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau)

### Historia fotografii

Współczesne zainteresowanie obrazami dziecka ma swój symboliczny początek w historii opowiedzianej przez Wilhelma Brassego w *Portreciście*. Film ma swoją premierę w 2006 roku. Od tamtego momentu mija jeszcze kilka lat, nim międzynarodowa, a za nią polska opinia publiczna zwróci uwagę na siłę przekazu, jaki funduje zarówno historia, jak i fotografia Czesławy Kwoki. Momentem decydującym, angażującym międzynarodowe audytorium, będzie projekt Brazylijki Mariny Amaral zatytułowany „Faces of Auschwitz”<sup>6</sup>. Artystka, za zgodą Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, za pomocą narzędzi cyfrowych pokolorowała czarno-białe portrety więźniarskie. Wśród kilkunastu przerobionych w ten sposób fotografii znalazły się również zdjęcia czternastolatki. Każda dokumentalna fotografia nie tylko zyskała barwną kopię, ale też została opatrzona indywidualną historią więźnia. Założeniem artystycznej ingerencji Amaral było, jak czytamy na stronie, „upamiętnienie tych, których zamordowano w imię fanatyzmu i nienawiści. Koloryzacja pełni

6 <https://facesofauschwitz.com> (4.06.2020). Krótką, krytyczną refleksję nad projektem Amaral podejmowałam już wcześniej. Zob. A. Jankowska, *Wizualne strategie pamięci. Fotografie jako formy narracji w muzeach na terenie obozów koncentracyjnych/zagłady*, w: *Historia w przestrzeniach pamięci. Obozy – „miejsca po” – muzea*, red. T. Kranz, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2021.

funkcję zarówno pomnika, jak i ostrzeżenia dla świata w czasach, gdy pamięć o Holokauście staje się coraz bardziej abstrakcyjna i odległa”<sup>7</sup>. Dwunastego marca 2018 roku prace Amaral opublikowało na swoim Twitterze Muzeum Auschwitz-Birkenau. Post spotkał się z żywym odbiorem, wyrażonym w zasięgach (43 000 polubień) oraz liczbie udostępnień (prawie 10 tysięcy). Tego samego dnia na profilu instytucji pojawił się także tweet ze zdjęciem matki dziewczynki, Katarzyny<sup>8</sup>. Od tego momentu zainteresowanie fotografią Czesławy Kwoki zyskało wymiar międzynarodowy<sup>9</sup>.

Z krótkiego życiorysu więźniarki, zamieszczonego pod cyfrową obróbką na stronie *Faces of Auschwitz*, dowiadujemy się nie tylko, kiedy się urodziła i skąd pochodziła; Amaral podkreśla także, że katolickie wyznanie dziewczynki było jednym z głównych – obok nazistowskiej polityki *Lebensraum* – powodów jej tragedii. Ten trop będzie kontynuować polski dyskurs medialny, skupiony przede wszystkim wokół Instytutu Pamięci Narodowej, a także środowisk narodowych. Publikowane w mediach społecznościowych posty będą podkreślały etniczne pochodzenie więźniarki oraz jej wyznanie. Obraz Czesławy Kwoki będzie przypominał o tragedii Zamojszczyzny i wojennego losu Polaków na zasadzie kontrnarracji wobec opowieści o Auschwitz jako symbolu Szoa. Najbardziej gwałtowną reakcją strony polskiej wywołają zagraniczne przedstawienia dziewczynki jako ofiary Holokaustu. W 2018 roku organizatorzy berlińskiego przeglądu filmów o Zagładzie wykorzystali ją na banerze z napisem Szoa i zawiesili nad wejściem do kina Babilon. Ponadto autorstwo zdjęcia przypisali Marinie Amaral. Te nieścisłości spotkały się z natychmiastową reakcją Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau na Twitterze – opublikowało ono dwa posty wyjaśniające historię młodej więźniarki, kontekst historyczny oraz wskazujące, że autorem zdjęć jest Wilhelm Brasse<sup>10</sup>. Muzeum poparli inni polscy użytkownicy, którzy nie tylko przypomnieli oczywiste fakty, lecz także zarzucili organizatorom celowe kłamstwa i bezprawne posługiwanie się wizerunkiem polskiego dziecka. Te reakcje nie spotkały się z żadnym odzewem ze strony organizatorów. Wydarzenie doczekało się jednak kilku publicystycznych komentarzy w internecie oraz konkretnych

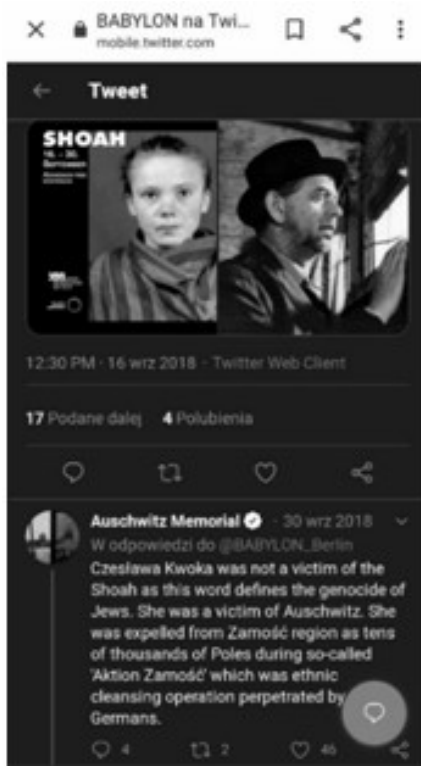
7 <https://marinamaral.com/portfolio/faces-of-auschwitz/> (21.04.2021).

8 <https://twitter.com/AuschwitzMuseum/status/973123162203402240/photo/1> (6.06.2020).

9 A. Pearson, *Colorized Photo of Girl at Auschwitz Strikes Chord on Social Media*, „Deutsche Welle”, 19.03.2018, <https://www.dw.com/en/colorized-photo-of-girl-at-auschwitz-strikes-chord-on-social-media/a-43033478> (6.06.2021).

10 [https://twitter.com/BABYLON\\_Berlin/status/1041273121242841088](https://twitter.com/BABYLON_Berlin/status/1041273121242841088) (6.06.2020).

działań ze strony organizacji Reduta Dobrego Imienia, która wystosowała bezpośredni list do dyrektora festiwalu, Timothy'ego Grossmanna<sup>11</sup>.



Odpowiedź PMAB na tweet kina Babylon w Berlinie

11 *Polkę zamordowano w Auschwitz. To zrobiono z jej zdjęciem, „Fakt”* 30.09.2018, <https://www.fakt.pl/wydarzenia/swiat/berlin-auschwitz-skandal-wokol-zdjecia-czeslawy-kwoki/zrymhfg>; *Czyżbyśmy bali się żydowskiej przeszłości?*, <https://jewish.pl/pl/2018/09/29/czyzbysmy-bali-sie-zydowskiej-przeslosci/>; *Niewiedza czy prowokacja? Czesia Kwoka ofiarą Shoah?*, <https://www.fronda.pl/a/niewiedza-czy-prowokacja-czesia-kwoka-ofiara-shoah,116063.html>; *Niemcy ukradli pamięć Czesi Kwoki. Niemieckie kino pokazuje polską ofiarę Auschwitz jako Żydówkę*, <https://fakty.plportal.pl/artykuly/polska-swiat-kultura-historia-europa/niemcy-ukradli-pamiec-czesi-kwoki-niemieckie-kino>; *Shoah jako wampir żywiący się krwią polskich ofiar*, <https://wprawo.pl/katarzyna-ts-shoah-jako-wampir-zywiacy-sie-krwia-polskich-ofiar/>; *List Reduty Dobrego Imienia do dyrektora festiwalu*, <http://www.anti-defamation.pl/rdiplad/aktualnosci/polka-jako-ofiara-shoah-interweniujemy/> (8.03.2022).

Odtąd zdjęcie dziewczynki i jej historia zaczynają funkcjonować – w roli nowej dziecięcej ikony – jako metonimia polskiego losu w czasie niemieckiej okupacji. Użytkownicy mediów społecznościowych udostępniają zarówno oryginalną fotografię obozową, jak i pracę Mariny Amaral. Największy zasięg wizerunek osiąga na Twitterze – nie tylko za sprawą nieporozumienia między organizatorami berlińskiego festiwalu a Muzeum Auschwitz, lecz także po publikacji postu Instytutu Pamięci Narodowej, który 14 grudnia 2019 roku przypomniał o dziecku i historii wysiedleń z terenów Zamojszczyzny. Ponad zdjęciem zamieszczono opis informujący o tym, że 13 grudnia 1942 roku Czesława wraz z matką Katarzyną i 318 innymi kobietami została wywieziona transportem do Auschwitz. Została w nim określona jako „symbol martyrologii Zamojszczyzny”. Odpowiedzialni za jej śmierć są Niemcy, co podkreśla hasztag, pojawiają się również odniesienia do #NiemieckichZbrodni i #AktionZamosc. Posty ze zdjęciem opatruje się ponadto hasztagami: #dzieci-Zamojszczyzny, #Auschwitz, #NiemieckieObozy czy #Germanizacja. Post IPN-u nie ma jednak tak dużego zasięgu jak ten opublikowany przez Muzeum Auschwitz. Historią dziewczynki zainteresowały się także media głównego nurtu. Pojawiła się w internetowym serwisie stacji TVN24<sup>12</sup>, na portalu Wirtualna Polska<sup>13</sup> czy we „Wprost”<sup>14</sup>. Publikacje przywołują projekt Amaral, przypominając jednocześnie tożsamościowy i historyczny kontekst fotografii.

Fotografie Czesławy Kwoki należą do zbioru kilkudziesięciu tysięcy ocalałych przed zniszczeniem negatywów zdjęć portretujących więźniów KL Auschwitz<sup>15</sup>. Nazistowski system fotograficznej rejestracji traktowany jest dzisiaj jako wypaczenie wywodzącej się z kryminalistyki praktyki fotografowania przestępców<sup>16</sup>. Zdominowane przez perspektywę oprawcy obrazu

12 *Marina Amaral pokolorowała zdjęcia Czesławy Kwoki*, <https://tvn24.pl/ciekawostki/marina-amaral-pokolorowala-zdjecia-czeslawy-kwoki-ra822163-2319971> (8.03.2022).

13 *Czesława Kwoka została zabita zastrzykiem fenolu. Mija 77 lat od jej śmierci*, <https://kobieta.wp.pl/czeslawa-kwoka-zostala-zabita-zastrzykiem-fenolu-mija-77-lat-od-jej-smierci-6488165001029249a> (8.03.2022).

14 *Zdjęcie nastoletniej więźniarki Auschwitz w kolorze. Historia jej fotografii jest wstrząsająca*, <https://www.wprost.pl/swiat/10111846/zdjecie-nastoletniej-wiezniarki-auschwitz-w-kolorze-historia-tej-fotografii-jest-wstrzasajaca.html> (8.03.2022).

15 Por. m.in. *Wilhelm Brasse. Fotograf. 3444. Auschwitz 1940-1945*, red. A.M. Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, Kraków 2011.

16 A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010 (zwłaszcza rozdz. *Ciało i archiwum*, s. 134-201); W. Nowicki, *Odbicie*, Czarne, Wołowiec 2015, s. 41-54.

więźniów stają się dzisiaj polem krytycznych praktyk czytania i interpretacji podejmowanych w imieniu ofiar i przeciwko ich dehumanizacji<sup>17</sup>.

Powojenna historia fotografii Czesławy Kwoki zaczyna się wraz z ocaleniem tego zbioru i umieszczeniem go w powstającym na terenach obozu Auschwitz muzeum. Wcześniej kolekcja ponad 38 tysięcy negatywów trafiła do krakowskiego oddziału Polskiego Czerwonego Krzyża. Muzeum otrzymało ją w 1947 roku. Katalogowaniem i opisaniem fotografii zajął się były więzień Karol Rydecki<sup>18</sup>. Zbiór zdjęć portretowych Służby Rozpoznawczej został wykorzystany na ekspozycji stałej z 1955 roku, skonstruowanej według projektu ówczesnego dyrektora i byłego więźnia Kazimierza Smolenia. Fotografie wykonane *en face* wywołano, umieszczono w ramach i powieszono w korytarzach bloków 5, 6 i 7<sup>19</sup>. Ta część ekspozycji stałej (istniejąca do dziś) przedstawia więźniów, którzy zginęli, a załączone opisy, poza datami przybycia i śmierci w obozie, obejmują również nazwiska ofiar i wykonywany przez nich zawód. Jej założeniem było stworzenie swoistego epitafium, które miało nie tylko upamiętniać, ale także pomóc potomkom ofiar na odnalezienie bliskich<sup>20</sup>.

Fotografie rejestracyjne wykorzystano również w tej części wystawy, która znajduje się w bloku 6 i jest poświęcona losom dzieci w obozie. Do zilustrowanej serią portretów ekspozycji dołączono gablotę z ubrankami i zabawkami, które znaleziono w obozie po jego wyzwoleniu.

Przez lata fotografia dziewczynki z Zamojszczyzny funkcjonuje w przestrzeni muzealnej. Wydaje się, że nie opuszcza obozowych murów przez długi czas. Pozostaje w zinstytucjonalizowanym porządku, dopóki nie zainteresują się nią współczesne media.

17 Zob. A. Pajączkowska, *Zdjęcie*, w: Ślady Holokaustu w *imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 471-506; teŝe, *Obraz odzyskany. Fotograficzne portrety ocalonych*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2008, nr 4, s. 382-402.

18 <http://www.auschwitz.org/muzeum/o-dostepnych-danych/fotografie-wiezniarskie> (3.06.2020).

19 APMA-B, Scenariusz S/Smoleń/6.

20 Piszę o tym szerzej w swojej pracy doktorskiej *Wizualna polityka pamięci. Fotograficzne strategie reprezentacji i dyskursów o nazistowskich obozach koncentracyjnych i zagłady (1945-1999)*, napisanej i obronionej w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Szczecińskiego.





Fragment wystawy „Los matek i dzieci” w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau. Zdjęcie z roku 1966. Zdjęcia Czesławy Kwoki znajdują się w dolnym rzędzie. APMO, wystawa stała z 1955 roku, Dz.IX/1, nr neg. 10284.

### Tworzenie ikony?

Zjawisko tworzenia dziecięcej ikony cierpienia nie jest praktyką nową. To często przemyślana, wpisana w reżimy skopiczne i wojny obrazów strategia kreowania polityki pamięci<sup>21</sup>. Wizualne reprezentacje katastrof znają kilka dobrze rozpoznawalnych przykładów: chłopca z warszawskiego getta, Napalm Girl, Anne Frank, dzieci ocalone z Auschwitz, czy – żeby przywołać bardziej współczesny obraz – syryjskiego chłopca na tureckiej plaży<sup>22</sup>. Wizerunek dziecka zawsze przykuwa uwagę, porusza, prowokuje do reakcji i utożsamia nas i nasze dzieci z losem ofiary. Jest strategiczną grą na emocjach, bezpośrednim komunikatem, który wzywa do zajęcia stanowiska przez

21 Na temat reżimów skopicznych zob. M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality*, ed. by H. Foster, Bay Press, Seattle 1998, s. 3-23. O wojnie obrazów pisał między innymi N. Mirzoeff (*Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Kraków–Warszawa 2016).

22 O zdjęciu chłopca z plaży w kontekście problemu uchodźstwa pisał E. Krasucki („*My, uchodźcy*” Hannah Arendt a zdjęcie wykonane na tureckiej plaży 2 września 2015 roku, w: tegoż, *Historia kręci drejdem. Z dziejów (nie tylko) szczyńskich Żydów*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2018).

odbiorców. Jego siła polega na czystym i czytelnym przekazie, który nie wymaga, jak powiedziałyby Judith Butler, żadnego komentarza<sup>23</sup>. Należy jednak pamiętać, że poszczególne obrazy wyłaniają się w konkretnych momentach historycznych, w społecznych, kulturowych i politycznych uwarunkowaniach, które w pewnym sensie je wytwarzają<sup>24</sup>.

Formowanie się ikony to proces figuracji i indywidualizacji, przez który wydarzenie historyczne manifestuje się w pojedynczym obrazie. Z biegiem czasu obraz ulega dekontekstualizacji i nadaje mu się nowe znaczenia zgodnie z kulturowymi i społecznymi oczekiwaniami. Jego nieustanne pomnażanie i przekształcenia (kadrowanie, cyfrowa obróbka itp.), wreszcie nadmiar reprezentacji prowadzą, jak twierdzi francuski historyk Frédéric Rousseau, do odrealnienia samego wydarzenia historycznego. Obraz przestaje pełnić funkcję dokumentu, stając się narzędziem wielu różnych opowieści i interpretacji<sup>25</sup>. Tymczasem, zdaniem autora Żydowskiego dziecka z Warszawy: „Aby nieść znaczenie, obrazy wymagają precyzyjnej i metodycznej kontekstualizacji. [...] Porzucamy analizę i próbę zrozumienia procesów historycznych na rzecz emocjonalnego wymiaru obrazów”<sup>26</sup>.

Ikona staje się obrazem samodzielnym, wyłączonym z określonej całości. Zaczyna funkcjonować poza historycznym i dokumentalnym znaczeniem, prowadząc swoiste „życie po życiu” i zamieniając się w to, co Gerhard Paul nazywa „pobrazem” (*l'image survivante*)<sup>27</sup>. Jej związek z przeszłością

23 J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie warte jest opłakiwania*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011.

24 Tak było w przypadku zdjęcia chłopca z warszawskiego getta, które stopniowo zaczęło przenikać do masowej wyobraźni o Holokauście w momencie wyłaniania się na Zachodzie paradygmatu ofiary po latach zainteresowania głównie bojownikami i walczącymi w ruchu oporu. Z czasem fotografia ta, poprzez masowe reprodukowanie i kadrowanie polegające na wyodrębnianiu postaci chłopca z całej fotografii, stała się symbolem oddzielnym, poddanym uniwर्सalizacji, całkowicie oderwanym od swojego kontekstu. Historię chłopca (a raczej jego wizerunku) można uznać za paradygmatyczną, jeśli mowa o wyodrębnianiu dziecięcej ikony. Zob. F. Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

25 Tamże, s. 189-190.

26 Tamże, s. 190-191. Por. także J. Leociak, *Dzieci Holocaustu. Awers i rewers*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006, s. 60-68; E. Stańczyk, *The Absent Jewish Child: Photography and Holocaust Representation in Poland*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2014, vol. 13, no. 3, s. 360-380.

27 G. Paul, *ObrazoWŁADZA*, w: *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 278.

i jednocześnie polisemiczny potencjał kryjący się w autointerpretatywnej naturze (fotografia/obraz jako przekaz niewymagający podpisu) czynią z niej – zdaniem niemieckiego historyka – „wizualne miejsca pamięci”, które przechowują i podtrzymują procesy memoratywne<sup>28</sup>. Obrazy nie tylko pomagają zapamiętać dane wydarzenia; ich ukryta władza polega na tym – jak zauważyła kiedyś Susan Sontag – że pamiętamy i myślimy obrazami, co znaczy, że rejestrujemy nie złożony proces historyczny, ale jego wizualne odniesienie<sup>29</sup>.

Na selektywny i intencjonalny charakter ikon fotograficznych zwraca uwagę Tomasz Stempowski. Pisze on, że ikona stanowi niejako zaprzeczenie fotografii, od której wymaga się obiektywności. Tymczasem dobór fotograficznych reprezentacji przeszłości wynika z ich szczególnych właściwości, które mogą być użyteczne w dyskursach publicznych. Wiele z nich zostało też w istocie zainscenizowanych. Słusznym zatem wydaje się twierdzenie, że mechanizm ikonizacji obrazu fotograficznego jest „aktem wyboru i nadania znaczeń”<sup>30</sup>.

Badacze zagadnienia (zwłaszcza w kontekście technologii cyfrowych i współczesnych mediów) wskazują na inne jeszcze cechy fotoikony. David D. Perlmutter wymienia na przykład takie właściwości jak: rozgłos (*prominence*), który obrazy zyskują w mediach i który wpływa na ich miejsce w pamięci zbiorowej; częstotliwość, z jaką pojawiają się w przekazach medialnych; natychmiastowy obieg w sferze publicznej, nadający im pewną rangę; „przeniesienie” (*transposability*) obrazu z jednego środka przekazu do kolejnych; metonimia; odbiór kulturowy (*cultural resonance*) rozumiany jako możliwość wpływania na ludzką wrażliwość, na koniec wreszcie efektywną kompozycję (*striking composition*) obrazu<sup>31</sup>. Z kolei Robert Hariman i John Lucaites podkreślają performatywny wymiar ikon fotograficznych, które mogą mobilizować odbiorcę do osądu i działań w ramach modelu aktywnego obywatelstwa<sup>32</sup>.

---

28 Tamże.

29 Tamże, s. 283. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2016.

30 T. Stempowski, *Lieux de mémoire, ikony, fotografie. Wpływ obrazów fotograficznych na pamięć zbiorową w Polsce – rekonesans*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2013, nr 2, s. 93-109.

31 D.D. Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises*, University Michigan, Westport 1998; cyt. za: M. Mortensen, S. Allan, C. Peters, *The Iconic Image in Digital Era. Editorial Mediations over the Alan Kurdi Photographs*, „Nordicom Review” 2017, nr 38, s. 71-86.

32 R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007, cyt. za: M. Mortensen, S. Allan, C. Peters, *The Iconic Image...*, s. 73

Jeśli powyższe modele teoretyczne zastosować do przypadku zdjęcia Czesławy Kwoki z Auschwitz, to postawione we wstępie pytanie o ikoniczny wymiar analizowanej fotografii pozostaje otwarte. Niewątpliwie spór wokół zdjęć dziewczynki ma swoje źródła w specyficznej społeczno-kulturowej i politycznej atmosferze, która przybiera formę dwuznacznej hierarchizacji cierpienia. Promowanie tego wizerunku jest nie tylko historyczną reakcją na posługiwanie się nim przez zachodnie media, ale przede wszystkim próbą polonizacji opowieści o obozach i ich ofiarach. O ile samemu muzeum w reakcji na baner berlińskiego festiwalu chodzi o faktograficzną ścisłość, o tyle niszowe portale o charakterze silnie narodowym wysuwają argumenty, które wynikają z założenia, że zachodnia opinia publiczna celowo pragnie zafałszować pamięć o polskich ofiarach nazizmu.

Fotografia Czesławy Kwoki nie ma jeszcze wymiaru uniwersalnego cierpienia: historia dziewczynki, opowiadana czy to przez Marine Amaral, czy inne źródła, wciąż trzyma się faktów i historycznego kontekstu. Nie można zatem mówić o pełnej dekontekstualizacji, ale niewątpliwie zdjęcie zaczyna „migrować” między różnymi znaczeniami. Więźniarka Auschwitz jest przykładem figuracji cierpienia i symbolizacją dziecięcych losów w czasie wojny oraz tego, co Agnieszka Dauksza nazywa „polskim doświadczeniem obozowym”<sup>33</sup>. Właściwe może byłoby mówienie o uniwersalizacji zdjęcia na poziomie narodowym i lokalnym – przyjmuję, że polski odbiorca jest dostatecznie zaznajomiony z losami Polaków w czasie drugiej wojny i to z nimi najczęściej się identyfikuje. Fotografia młodej polskiej więźniarki w istocie może przybrać cechy ikony czy personifikacji pewnych wartości (narodowych, religijnych, etycznych), skupiając wokół siebie wyobrażenia na temat konkretnych wydarzeń historycznych. Fotografia przechodzi wówczas z porządku dowodu i dokumentu do porządku symbolu – dostarcza wiedzy o epoce, ale nie potrzebuje już naukowego opisu, aby stać się przedmiotem uwagi, czci lub praktyk afektywnych (rozumianych jako doświadczenie przeszłości)<sup>34</sup>.

Konkludując, wskazałabym na proces formowania się potencjalnej ikony Auschwitz, reprezentowanej przez zdjęcia polskiej dziewczynki – więźniarki. Obecnie można wskazać modelowe, proponowane przez teorie cechy fotoikony (wpływanie na reakcje odbiorców, kontekst, przeniesienie, rozgłos, kompozycja) w kontekście omawianych przykładów wykorzystania zdjęcia

33 A. Dauksza, *KL Auschwitz. Klub Auschwitz i inne kluby, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2016.

34 Na temat teorii afektu zob. B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. 2, s. 115-128.

Czesławy Kwoki, sędzę jednak, że stwierdzenie, iż jest to przykład usankcjonowanej wizualnej ikony, która metonimizuje konkretne wydarzenia historyczne, byłoby na tym etapie zbyt ryzykowne.

### **Spory o pamięć i tożsamość ofiar**

Krytyka omawianego przypadku i jego medialnych konkretyzacji wskazuje na kilka podstawowych problemów związanych z zagadnieniem współczesnych przemian polityki pamięci i pamięci zbiorowej. Na pierwszy plan niewątpliwie wysuwają się spory o pamięć i próby zbudowania spójnej narodowej i, co ważne, pozytywnej narracji o najnowszej historii Polski. Głównym założeniem polskiej polityki historycznej w ostatnich kilku latach jest to, co Jörg Hackmann nazywa „obroną dobrego imienia narodu”<sup>35</sup>. Składowe tej politycznej strategii to przede wszystkim retoryka martyrologiczno-heroiczna wspólnie z opowieścią o solidarności i poświęceniu (której ucieleśnieniem jest figura Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata)<sup>36</sup>.

Dyskusja wokół zdjęć Czesławy Kwoki to przykład rywalizacji o pamięć i narodowy charakter muzeum Auschwitz, które w zbiorowej świadomości zachodnich społeczeństw funkcjonuje przede wszystkim jako miejsce i symbol eksterminacji Żydów. Warto się zastanowić, czy źródła zjawiska (potencjalnej) ikonizacji omawianych fotografii nie tkwią w głośnych konfliktach, które pojawiają się w momencie depolonizacji muzealnej retoryki i demokratyzacji świadomości historycznej z końcem lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to zaczynają się wyłaniać żydowska historia obozu i żydowskie doświadczenie ludobójstwa<sup>37</sup>.

Inną kwestią jest tożsamość w ramach określonej wspólnoty ofiar i ich doświadczenia. Problemowi „nieukształtowanej” społeczności polskich ofiar poświęca swoje prace przywoływana już Agnieszka Dauksza, która na podstawie osobistych zeznań polskich więźniów Auschwitz (których nazywa „przeżywcami”) postuluje, by zwrócić uwagę na – jak to określa – „doświadczenie bez nazwy”. Krakowska literaturoznawczyni pisze o instrumentalizowaniu

35 J. Hackmann, *Defending the „Good Name” of the Polish Nation: Politics of History as a Battlefield in Poland, 2015-2018*, „Journal of Genocide Research” 2018, vol. 20, is. 4: Special issue on The Holocaust/Genocide Template in Eastern Europe.

36 Tamże.

37 Przykładem jest spór o klasztor karmelitanek na terenie obozu. Por. M.C. Steinlauf, *Pamięć nie-przyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Cyklady, Warszawa 2001, s. 133-136.

narracji polskich więźniów i manipulowaniu nimi – narracje te, mimo dominującej do lat osiemdziesiątych XX wieku polonocentrycznej retoryki pamięciowej, nie zyskały statusu odrębnego, samodzielnego świadectwa, które opowiadałoby historię Polaków w obozach koncentracyjnych<sup>38</sup>. Dauksza powtarza za Piotrem Filipkowskim tezę o nieatrakcyjności polskich opowieści obozowych, wyeksploatowaniu tematu i braku języka, który by opisywał przeżycia nieżydowskich ofiar<sup>39</sup>. Rozpoznanie autorki *Klubu Auschwitz* nie jest czysto teoretyczne. Brak platformy wymiany opowieści i wojennych doświadczeń Polaków może stać się w przyszłości ogniwem zapalnym oddolnej przeciwhistorii, która będzie gromadziła wszystkie frustracje wynikające z zaniedbań polityki pamięci. To proces, który poniekąd się urzeczywistnia. Przykładem jest zawłaszczenie polskiej narracji o wojnie przez dyskurs narodowy i prawicowy, grający na roszczeniowości, zrównaniu losu Polaków z losem Żydów, nieuczciwej hierarchizacji i tendencji do rywalizowania o pamięć. Wszystkie te próby współczesnej polonizacji Auschwitz i Zagłady przybierają absurdalne i niestosowne formy<sup>40</sup>.

Fotografia Czesławy Kwoki funkcjonuje niejako na dwóch poziomach: globalnym/uniuersalnym i lokalno-narodowym<sup>41</sup>. Przykład berlińskiego festiwalu można potraktować jako próbę jej wprzęgnięcia w ponadnarodową pamięć o Szoa, mimo że więźniarka miała polskie korzenie i nie była ofiarą „ostatecznego rozwiązania”, tylko innego ludobójczego projektu nazistów. Organizatorzy imprezy nie sugerowali, jak pisze Katarzyna Markusz, że Czesława Kwoka była Żydówką. Stąd reakcje polskiej opinii publicznej uznaje za przesadzone i sterowane głęboko zakorzenioną niechęcią wobec Żydów<sup>42</sup>. Niemniej napis „Szoa” konotuje pewne konkretne odniesienia, wzmocnione p o w i d o k i e m w postaci więźniarki w pasiaku. Ten motyw, jak wiadomo, jest silnie zakorzeniony zarówno w polskim, jak i światowym imaginarium

38 A. Dauksza, *Doświadczenie bez nazwy. Auschwitz ≠ Oświęcim*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 233-249.

39 Tamże.

40 Por. J. Hartman, *Auschwitz dla Polaków! Żenująca kampania prawicy*, „Polityka” 21 czerwca 2020, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1960950,1,auschwitz-dla-polakow-zenujaca-kampania-prawicy.read> (7.07.2020).

41 O globalizacji i uniwersalizacji pamięci o wydarzeniach historycznych takich jak Holocaust pisze Andreas Huyssen (*Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003).

42 K. Markusz, *Czyżbyśmy bali się żydowskiej przeszłości?*, <https://jewish.pl/pl/2018/09/29/czyzby-smy-bali-sie-zydowskiej-przeszlosci/> (18.02.2021).

zagładowym. Odpowiedź strony polskiej należy w tym przypadku traktować jako kontrstrategię dla uniwersalistycznych zapędów, która pragnie utrzymać etniczną i narodową (a nawet wyznaniową) identyfikację więźniarki Auschwitz<sup>43</sup>.

### Zakończenie

W polskiej kulturze wizualnej zjawisko posługiwania się symbolami i figurami ofiar stanowi konstytutywny element pamięci zbiorowej. To często również świadoma, dobrze zaplanowana strategia wpisana w określone polityki historyczne. Współczesna kultura historyczna w Polsce chętnie i celowo ikonizuje wizerunki tych, których uznaje się za godnych upamiętnienia i wpisania do narodowego kanonu cierpiętników oraz bohaterów. Humanistyka powinna zbadać te procesy, poddać je krytycznej refleksji i dyskusji. Warto zastanowić się nie tylko nad ich społecznym i kulturowym znaczeniem, wartościami i przekazami, ale również nad zagrożeniami płynącymi z tak prowadzonej wizualnej polityki pamięci<sup>44</sup>.

---

43 Reduta Dobrego Imienia wspomina w swoim piśmie do organizatorów festiwalu, że dziewczynka była Polką i katoliczką; *Polka jako ofiara Shoah. Interweniujemy*, <http://www.anti-defamation.pl/rdiplad/aktualnosci/polka-jako-ofiara-shoah-interweniujemy/> (18.02.2021).

44 Pisze o tym M. Saryusz-Wolska w artykule *Abusing Public Visual History: A Current Right-Wing Press in Poland*, „The Public Historian” 2020, vol. 42, no. 3, s. 61-85.

## Abstract

---

**Agata Jankowska**

UNIVERSITY OF SZCZECIN

*A New Icon of Auschwitz? The Prisoner Photograph of Czesława Kwoka as an Emerging Modern Symbol of Polish Victimhood*

The article is an attempt of a critical analysis of the documentary photographs of Czesława Kwoka – a teenager prisoner of Auschwitz – and above all a critical description of the contemporary use and abuse of the image of the teenage victim of Nazism. I consider whether we are dealing with the phenomenon of the emergence of a new icon of Auschwitz and the child victim, and what dangers the strategy of iconisation or symbolisation through the “production” of historical photographs entails, especially in contemporary media. I suggest that the photograph of Czesława Kwoka, though increasingly popular and recognisable, is an example of an incomplete icon or a potential icon.

## Keywords

---

photographs criticism, Holocaust, politics of memory, visual history, Czesława Kwoka, Auschwitz