24

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Wianek i rysy. Sprawa Marianny Dolińskiej
autorka:
Sara Herczyńska
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 24
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/wianek-i-rysy.-sprawa-marianny-dolinskiej
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1909
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Marianna Dolińska; wianuszek z dzieci; fotografia; Wołyń; przemoc; choroba psychiczna

streszczenie:

Artykuł dotyczy fotografii potocznie nazywanej „wianuszkiem z dzieci" i przedstawiającej czwórkę martwych dzieci powieszonych na drzewie. Zdjęcie pochodzi z 1923 roku i przedstawia zabite przez matkę dzieci Marianny Dolińskiej. W latach 90. fotografia zaczęła szeroko funkcjonować jako ilustracja rzezi wołyńskiej i zbrodni dokonywanych przez UPA na Polakach, pojawiała się na okładkach książek i stała się modelem dla pomnika. Widoczne na fotografii rysy zostały zinterpretowane jako drut kolczasty. Autorka podejmuje próbę interpretacji fotografii i jej losów jako symptomu wyparcia kobiecej przemocy.

Sara Herczyńska - Doktorantka w Zakładzie Antropologii Słowa Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się zagadnieniami związanymi z pamięcią kulturową; obecnie bada funkcjonowanie polskich muzeów biograficznych. Publikowała w „Przeglądzie Humanistycznym", „Almanachu Antropologicznym" i w tematycznych monografiach naukowych.

Wianek i rysy. Sprawa Marianny Dolińskiej

Niektóre obrazy dokumentujące jednostkowe, osobiste historie zostają wprzęgnięte w dyskurs związany z pamięcią zbiorową do tego stopnia, że oddzielają się od konkretnych sytuacji, które przedstawiają, i stają się ikonami tematów takich jak „okropności wojny" albo „ludzkie zło"[1]. Jednym z najsłynniejszych zdjęć tego typu jest fotografia żydowskiego dziecka z Warszawy, która stała się uniwersalnym symbolem ofiar Zagłady[2]. Zazwyczaj ten proces symbolizacji jest efektem mniej lub bardziej widocznych przesunięć w interpretacji konkretnych obrazów, czasem jednak opiera się na zupełnym zafałszowaniu genezy fotografii. Analizuję tutaj takie właśnie ikoniczne zdjęcie, które zostało rozpowszechnione jako ilustracja rzezi wołyńskiej – znalazło się na okładkach książek, plakatach rocznicowych, a nawet stało się modelem dla pomnika. Powszechnie znane jest jako „wianuszek z dzieci" i w rzeczywistości wyprzedza o dwadzieścia lat wydarzenia, które w „wołyńskiej" interpretacji ma dokumentować. Jednocześnie jest to fotografia kaleka, uszkodzona, poprzecinana ukośnymi liniami (prawdopodobnie będącymi odwzorowaniem rys na negatywie lub śladów składania reprodukowanej potem odbitki), które później zostały zinterpretowane jako drut kolczasty. Ta usterka techniczna mogłaby stać się metaforą losów fotografii, która przedstawiała prywatną tragedię romskiej kobiety ze wsi pod Radomiem, a wprzęgnięta została



„Wianuszek z dzieci". Anonimowy fotograf. Domena publiczna. Źródło: Aleksander Korman, *Ludobójstwo UPA na ludności polskiej – dokumentacja fotograficzna*, Wrocław, Nortom 2003

w narodowy dyskurs wokół rzezi wołyńskiej.

Początek

W nocy z 11 na 12 grudnia 1923 roku we wsi Antoniówka pod Radomiem Marianna Dolińska, trzydziestodwuletnia Romka, powiesiła czwórkę swoich dzieci w wieku od pół roku do siedmiu lat[3]. Jej czyn podyktowany był ekstremalnie trudną sytuacją życiową: męża kobiety aresztowano, jej tabor rozpędzono, a ona została bez środków do życia. Chciała uratować dzieci od śmierci głodowej i za jedyne wyjście uznała ich uśmiercenie. Nazajutrz sama zgłosiła się na policję i przyznała do winy. Zaprowadziła policjantów na miejsce zbrodni, podczas oględzin sfotografowane zostało drzewo, na którym wisiała czwórka dzieci. Zdjęcie, które wykonali, było w późniejszych latach nazywane „wianuszkiem z dzieci". W centralnej części kadru znajduje się drzewo z powieszonymi dziećmi. Jest to mocny obraz: przypominają lalki unoszące się nad ziemią, zimowy krajobraz w tle wygląda nierealnie, jak ze snu. To zdjęcie mogłoby być zainscenizowaną fotografią artystyczną. Miejsce zbrodni sfotografował prawdopodobnie policjant z radomskiego komisariatu, ale nie wiadomo który. Nie wiadomo też, ile dokładnie zdjęć wtedy powstało – obecnie funkcjonują trzy ujęcia, bardzo podobne, ale zrobione z nieco innych perspektyw. Dokumentacja policyjna sprawy Dolińskiej powinna znajdować się w Archiwum Państwowym w Radomiu, akt nie ma jednak w żadnym z zespołów: „Powiatowa Komenda Policji Państwowej w Radomiu" (1923–1939), „Więzienie Karno-Śledcze w Radomiu" (1927–1939) ani „Sąd Pokoju w Radomiu" (1919–1928)[4]. Może to wynikać z tego, że zbiory te nie zachowały się w całości.

Po aresztowaniu Dolińska trafiła na obserwację do szpitala w Tworkach, gdzie stwierdzono u niej urojenia, halucynacje wzrokowe, ograniczenie umysłowe, apatię i depresję. Chorobę maniakalno-depresyjną zdiagnozowano dopiero w połowie 1926 roku, kiedy u pacjentki doszło do „wybuchu typowego

podniecenia szałowego”[5]. Stwierdzono też, że z perspektywy psychopatologii jej czyn był próbą dokonania rozszerzonego samobójstwa, niedoprowadzoną jednak do końca. Zdaniem tworkowskich lekarzy kobieta początkowo chciała zabić najpierw dzieci, a potem siebie, zrealizowała jednak tylko pierwszą część planu. W 1928 roku Dolińska zmarła.

Również w 1928 roku ukazał się siódmy zeszyt „Rocznika Psychiatrycznego”, czasopisma Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego. Znalazł się w nim artykuł Witolda Łuniewskiego *Psychoza szałowa-posępnicza w kazuistyce sądowo-psychjatrycznej*, który opisywał przebieg tytułowego schorzenia (obecnie nazywanego chorobą dwubiegunową albo psychozą maniakalno-depresyjną) wśród pacjentów skierowanych do szpitala przez organy wymiaru sprawiedliwości. W artykule autor przywołał przypadek Marianny Dolińskiej, a jako ilustrację załączył zdjęcie dzieci powieszonych na drzewie. „Przejmujący zgrozą obraz tej zbrodni został sfotografowany przez urząd śledczy i znajduje się w naszem posiadaniu”[6] – pisał Łuniewski.

W 1948 roku, a więc dwadzieścia lat po publikacji tego artykułu, bardzo podobne zdjęcie pojawiło się w *Podręczniku medycyny sądowej dla studentów i lekarzy* Wiktora Grzywo-Dąbrowskiego[7]. Fotografia nieznacznie różniła się od tej z „Rocznika Psychiatrycznego”, została wykonana z trochę innej perspektywy. Grzywo-Dąbrowski powołał się na Łuniewskiego i zamieścił skrótowy opis historii Dolińskiej. W podręczniku zdjęcie jest ilustracją podrozdziału o zabójstwach przez powieszenie. W kolejnym wydaniu podręcznika zdjęcie dzieci już się nie pojawia[8].

Powrót zdjęcia



„Wianuszek z dzieci". Domena publiczna. Źródło: Witold Łuniewski, *Psychoza szałowa-posępnicza w kazuistyce sądowo-psychjatrycznej*, „Rocznik Psychiatryczny" 1928, z. 7, s. 24

W pewnym momencie fotografia dzieci Dolińskiej zaczęła jednak funkcjonować jako ilustracja zbrodni dokonanych na Wołyniu przez Ukraińską Powstańczą Armię w 1943 roku. W tym celu wykorzystano trzecie zdjęcie z serii, odrobinę różniące się od pierwszego (z „Rocznika Psychiatrycznego") i drugiego (z *Podręcznika medycyny sądowej dla studentów i lekarzy*). Ada Rutkowska i Dariusz Stola dokonali próby prześledzenia losów zdjęcia i publikowania go z opisem sugerującym kontekst wołyński[9]. Najstarszy przykład, do którego udało im się dotrzeć, pochodzi z 1993 roku z wrocławskiego pisma „Na Rubieży" wydawanego przez Stowarzyszenie Upamiętnienia Ofiar Zbrodni Ukraińskich Nacjonalistów, gdzie dzieci Dolińskiej zostały opisane jako „dzieci polskie zamęczone i pomordowane przez oddział Ukraińskiej Powstańczej Armii w okolicy wsi Kozowa, w woj. tarnopolskim, jesienią 1943 roku"[10]. W następnych latach zdjęcie pojawiało się w podobnym kontekście w licznych publikacjach naukowych i popularnonaukowych. Wedle opisu niektórych autorów Ukraińcy zrobili wiele takich „wianuszków z dzieci" i przybijali je do drzew w alei, którą nazwali „drogą do samostijnej Ukrainy"[11]. Następnie zdjęcie pojawiało się też w licznych publikacjach internetowych, obrastając w szczegóły na temat tego, co rzekomo przedstawia. Pojawia się nawet na okładce albumu *Ludobójstwo UPA na ludności polskiej*

Aleksandra Kormana, czyli publikacji, w której autor, powołując się na Ewangelię św. Jana, próbuje przedstawić „prawdę powszechną”[12] o wydarzeniach na Wołyniu. W tym celu korzysta oczywiście z fotografii, których szczególna ontologia (oparta nie na ich realistycznym charakterze, ale na ich genezie) sprawia, że mamy skłonność do uznawania ich za idealny analogon rzeczywistości[13].

W lipcu 2003 roku w Przemyślu odsłonięto pomnik przestawiający dzieci ze zdjęcia, opisane jako ofiary UPA[14]. W 2006 roku powstał Ogólnopolski Komitet Budowy Pomnika Ofiar Ludobójstwa OUN-UPA, mający na celu postawienie pomnika w centrum Warszawy. Zwyciężył projekt Mariana Koniecznego (1930–2017), autora między innymi pomników Bohaterów Warszawy (1964), Włodzimierza Lenina w Nowej Hucie (1973) oraz Jana Pawła II i księdza Eugeniusza Makulskiego w Licheniu (1999). Zaproponował pięciometrowe skrzydlate drzewo z przybitymi dookoła dziećmi, wzorowanymi na tych „wianuszka”. Te projekty spotkały się z ostrą krytyką i wywołały ożywione dyskusje w mediach. Stąd też demaskatorski artykuł Rutkowskiej i Stoli. Gdyby nie próba wybudowania pomnika w Warszawie, być może nikt nie poznałby prawdziwej historii zdjęcia dzieci Dolińskiej.

Zbrodnie UPA to jednak nie pierwszy błędny kontekst, w którym pojawiła się ta fotografia. Już 2 lipca 1941 roku znalazła się ona na pierwszej stronie „Nowego Kuriera Warszawskiego”, niemieckiego dziennika propagandowego wydawanego po polsku w latach 1939–1945. Nad zdjęciem zostało zamieszczone hasło „Tak walczą bolszewicy!”[15], a pod nim opis:

> Zdjęcie powyższe dostarczył nam jeden z naszych czytelników, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. Oddział wojsk polskich dokonał w roku 1919 w wiosce pod Wołkowyskiem strasznego odkrycia. Na drzewie zauważono wiszące zwłoki czworga

> dzieci i ich matki (na fotografii niewidoczna). Była to to rodzina polskiego sołtysa, który uciekł przed bolszewikami. Bolszewicy zemścili się na nim w tak bestialski sposób[16].

Warto zauważyć, że zdjęcie dwukrotnie zafunkcjonowało jako obraz „wschodniego okrucieństwa": raz jako efekt działań bolszewickich żołnierzy, raz jako ilustracja zbrodni popełnionych przez Ukraińską Powstańczą Armię.

Teoretyk fotografii Henry Bond podkreśla, że badaczom nie udało się wytworzyć satysfakcjonującej metody analizowania praktyk związanych z fotografowaniem miejsc zbrodni; zamiast przeprowadzić krytyczną analizę, zazwyczaj ograniczają się oni do ogólników[17]. Zdaniem Bonda „fotografia z miejsca zbrodni bywa opisywana jako malownicza / filmowa i szokująca / przygnębiająca. [...] Problem polega na tym, że jak dotąd nie udało się psychologicznie wyjaśnić (ani zbadać) przyczyn tego paradoksu"[18]. Fotografia nazywana „wianuszkiem z dzieci" wymaga głębszego namysłu – związanego zarówno z wykorzystaniem go w dyskursie o rzezi wołyńskiej, jak i z tym, co to zdjęcie pokazuje, a co ukrywa.

Rysy

Szerokie funkcjonowanie omawianej tu fotografii można wytłumaczyć potrzebą posiadania ilustracji rzezi wołyńskiej. Zdjęcie dzieci Marianny Dolińskiej pasowało do tej roli z kilku powodów. Z jednej strony w „wołyńskiej" interpretacji przedstawia skrajne okrucieństwo: zamordowanie czwórki małych dzieci i przywiązanie ich do drzewa. Działanie opisane jako „przybijanie małych dzieci dookoła grubego, przydrożnego drzewa, tworząc w ten sposób tzw. wianuszki"[19] pojawia się na ostatnim miejscu w stworzonym przez Aleksandra Kormana zestawieniu 363 tortur zadawanych Polakom przez UPA, wieńcząc tę listę jako przykład skrajnego okrucieństwa. Z drugiej

strony na fotografii dzieci Dolińskiej nie ma poranionych ani porozrywanych ciał – nie jest na tyle drastyczna, żeby nie mogła posłużyć jako model pomnika albo ukazać się na okładce książki. Sytuacja uchwycona na zdjęciu może wywołać przerażenie, ale statyczna kompozycja sprzyja raczej kontemplacyjnemu odbiorowi – fotografia jest dyskretna w formie, choć przywołuje makabryczne wydarzenie. Jedną z często artykułowanych obaw dotyczących fotografii okrucieństwa (*atrocity photographs*) jest problematyczne założenie, że zdjęcie przedstawiające okaleczone ciała lub sugerujące tortury mogłoby naruszać godność ofiar[20]. Również pod tym względem zdjęcie dzieci Marianny Dolińskiej pasuje do roli ikony: jako bezpieczny obraz okrucieństwa.

Fenomen tej fotografii można łatwiej zrozumieć, kiedy porówna się ją z pozostałymi zdjęciami zebranymi w albumie *Ludobójstwo UPA na ludności polskiej*. Część z nich dokumentuje grupy martwych ciał, jednak obraz jest nieostry i nie można się przyjrzeć twarzom. Inne są wyraźne, ale wtedy przedstawiają pojedyncze ciała, zazwyczaj leżące na ziemi, w taki sposób, że bez komentarza trudno się domyślić, czy konkretna osoba jest ofiarą zbrodni, czy raczej nieszczęśliwego wypadku. Zdjęcie zwane „wianuszkiem z dzieci" ma obie te cechy: przedstawia wyraźne twarze ofiar (w dodatku małych dzieci), ale też umożliwia natychmiastowe rozpoznanie zbrodni. Ten drugi aspekt sprawia, że jest ono jednoznacznym obrazem przemocy, a jako takie wymusza na odbiorcy pytania: „kto to zrobił?", „kto mógł zrobić coś takiego?", „jak mogę na to



„Wianuszek z dzieci". Domena publiczna. Źródło: Wiktor Grzywo-Dąbrowski, *Podręcznik medycyny sądowej dla studentów i lekarzy*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1948, s. 407

zareagować?"[21]. Dlatego też fotografia idealnie wpasowała się w skupiony na ukraińskich sprawcach dyskurs o rzezi wołyńskiej.

Jak zauważa Allan Sekula, popularne narracje historyczne często oparte są na fotografiach i łączą funkcję dydaktyczną z estetyczno-rozrywkową[22]. Przyswajanie tych narracji przez odbiorców odbywa się za pośrednictwem fotografii, która z jednej strony swoim autorytetem zaświadcza o tym, „co było"[23], a drugiej – nadaje historii jakość estetyczną. Odbiór poprzez warstwę estetyczną warunkuje rozumienie historyczne. Niewątpliwie w przypadku „wianuszka z dzieci" wartość estetyczna zdjęcia przyczyniła się do jego szerokiego rozpowszechnienia. Jak już pisałam, idąc śladem Henry'ego Bonda, obrazy z miejsca zbrodni często określane są jako „malownicze / filmowe"[24]. Podobne wrażenia wiążą się fotografiami historycznymi. Zdaniem Sekuli poznawanie historii za pośrednictwem fotografii opiera się na doświadczeniu, które „w charakterystyczny sposób oscyluje między nostalgią, grozą i przemożnym poczuciem egzotycznego charakteru przeszłości, jej nieodwołalnej dla współczesnego odbiorcy inności"[25]. „Wianuszek z dzieci" łączy wszystkie te aspekty, jednocześnie będąc atrakcyjnym symbolem wizualnym ze względu na ciekawą kompozycję. Ta atrakcyjność estetyczna jest tym bardziej problematyczna, że jednym z najsilniej oddziałujących afektywnie elementów zdjęcia jest samo wykorzystanie martwych ciał dzieci jako materiału służącego do działania estetycznego (zaplatania tytułowego „wianuszka" wokół drzewa).

Istotnym elementem tego obrazu są przecinające go jasne ukośne linie, zazwyczaj odczytywane jako ślad rys na negatywie lub składania reprodukowanej później odbitki[26]. Kiedy zdjęcie dzieci Dolińskiej zaczęło funkcjonować jako ilustracja mordów dokonywanych na Wołyniu, linie te zostały zinterpretowane (zobaczone?) jako drut kolczasty, którym przywiązano dzieci do drzewa. To ciekawe przeinaczenie. Detal będący efektem technicznych usterek związanych z samą materialnością

fotografii został zrozumiany jako część świata przedstawionego na zdjęciu. Możemy zaryzykować interpretację, że rysy są Realnym[27] fotografii: tym, co wiąże się z traumą[28] i z przemocą, co zakłóca odczytanie zdjęcia. Jego rejestr wyobrażeniowy stanowi kompozycja i warstwa wizualna. Rejestr symboliczny stanowiłaby zaś spójność z tekstem, którego ilustracją jest fotografia – artykułu psychiatrycznego lub książki o rzezi wołyńskiej. Realne jest tym, co powraca i co wdziera się w wyobrażeniowy i symboliczny porządek zdjęcia. Przy takich założeniach można spekulować, co jest Realnym polskiej historii, co domaga się symbolizacji jako dzieło okrutnych Ukraińców. Chciałabym tu przytoczyć – z pełną świadomością niepewności tego źródła – cytat z wypowiedzi Adeli Głowackiej, dalekiej krewnej Dolińskiej. Przywołuje ona przekaz rodzinny dotyczący tamtych wydarzeń:

> To było dziesiątki lat temu. Został aresztowany Cygan, Rom tej kobiety. I ona zwróciła się do policjanta na posterunku – pewnie tam, gdzie go aresztowali – z pytaniem, co ma teraz zrobić ze swoimi dziećmi. Przecież sobie nie poradzi…
> A policjant jej powiedział bez namysłu: „Jak pani nie wie co zrobić, niech je pani powiesi"… I tak sobie Cyganie powtarzali: „A ona była chora i to sobie wzięła do serca". A potem poszła na policję i powiedziała, że zrobiła, co jej policjant poradził[29].

Taka interpretacja wprowadza ważny kontekst rasizmu, władzy i wykluczenia, które doprowadziło Dolińską do zabicia własnych dzieci. Jeśli pójdziemy za tą wersją, okaże się, że policja dwukrotnie interweniowała w historię Dolińskiej: najpierw sugerując jej (złośliwie?), żeby powiesiła swoje dzieci, a potem dokumentując to wydarzenie za pomocą aparatu fotograficznego. Z takiej perspektywy omawiane zdjęcie okazuje się nie tylko dokumentacją cierpienia, ale też powtórzeniem pierwotnego aktu przemocy.

Co zatem zasłaniają rysy na zdjęciu? Można zakładać, że jest to cały zespół zjawisk, które domagają się przeoczenia: bieda,

nierówności społeczne, rasizm organów państwa. Można powiedzieć, że jest to wszystko, co nie pasuje do wyidealizowanej, „kawiarnianej" wizji dwudziestolecia międzywojennego. Cały ten zestaw zostaje zastąpiony wizją wschodniego barbarzyństwa i okrucieństwa[30]. Inną kwestią jest pytanie o to, co sprawiło, że rysy na fotografii zostały odczytane jako drut kolczasty. Można w tym przesunięciu dostrzec efekt działania klisz wizualnych. Drut kolczasty jest częstym elementem obrazów, które stały się ilustracjami polskiej historii XX wieku. Byłby to wówczas jeden z powidoków Auschwitz, które na tyle silnie wpłynęło na przemiany zbiorowej wyobraźni[31], że w połączeniu martwych ciał z ukośnymi liniami te drugie automatycznie zostają zdefiniowane jako drut kolczasty.

Jak wskazuje Jacek Leociak w analizie uszkodzonych zdjęć Zagłady, owe skazy mają charakter przypadkowy, losowy, niezwiązany ze światem przedstawionym w kadrze. Jednocześnie warstwa uszkodzeń staje się integralną częścią fotografii, jednym z jej wymiarów estetycznych, który wpływa na odczytanie:

> Uszkodzenie zdjęcia kieruje zainteresowanie odbiorcy na sam nośnik obrazu fotograficznego, zmusza go do przeniesienia uwagi ze świata przedstawionego na materialny substrat warunkujący pojawienie się owego świata przed oczami widza. Uszkodzenie pozwala ukazać się temu, co zazwyczaj skryte, pomijane, niezauważane: materialnej powierzchni obrazu fotograficznego podatnej na mechaniczne oddziaływanie, chemicznym metamorfozom negatywu[32].

W przypadku „wianuszka z dzieci" mamy jednak do czynienia z odwrotną sytuacją – rysy zostały zauważone nie jako wynik mechanicznego uszkodzenia fotografii, lecz jako element tego, co zostało sfotografowane, w dodatku jako jeden z najbardziej szokujących elementów. Dlatego nie tylko nie odsyłają do materialności fotografii oraz kontekstu jej powstania i rozpowszechniania, ale wręcz przeciwnie: wymuszają na widzu

silną reakcję afektywną, która wciąga go w bliską relację ze światem przedstawionym na zdjęciu, utrudniając dystans i wątpliwości wobec samego zdjęcia, jego kontekstu i opisu.

Wspomniany już Henry Bond dzieli zdjęcia z miejsca zbrodni na te wykonane przez policjantów i przez fotografów prasowych. Główna różnica między nimi jest taka, że fotografowie prasowi są „nośnikami mitu bądź kliszy"[33], ponieważ ich zdjęcia mają charakter symboliczny i konwencjonalny. Wynika to z celu, jaki mają spełnić: mają być dobrą (czytelną) ilustracją artykułu. Fotografowie policyjni „pracują poza mitem"[34] – ich celem jest nie tyle stworzenie zrozumiałej narracji, ile sfotografowanie wszystkiego, co może się okazać ważne dla śledztwa. Taki podział trudno jednak zastosować do fotografii policyjnej w Drugiej Rzeczpospolitej. Wydany w 1920 roku podręcznik dla policjantów *Służba śledcza* zwracał uwagę na „cenne usługi"[35] zapewniane organom państwa przez fotografię, jednak z jego lektury wynika, że nie było to łatwo dostępne narzędzie. Autorzy zalecają: „Jeżeli na posterunku nie ma fotografa-amatora, a zachodzi konieczna potrzeba odfotografowania czegoś, to należy wynająć fotografa zawodowego"[36]. Zdjęcie dzieci Marianny Dolińskiej wykonał zatem albo amator, albo fotograf usługowy, z definicji operujący konwencjonalnymi sposobami przedstawiania. Ta fotografia wyprzedza więc dychotomiczny podział na „surowe" zdjęcia będące źródłem informacji dla policji oraz „narracyjne" zdjęcia służące jako ilustracje dla prasy, łącząc w sobie te dwa aspekty.

Wianek

Barbie Zelizer twierdzi, że w procesie przemiany zdjęcia z dokumentacji pojedynczego wydarzenia do poziomu symbolu pierwszym etapem jest rozpowszechnianie ich z niewieloma informacjami pozwalającymi zidentyfikować konkretne miejsca i osoby, w związku z czym zdjęcia zaczynają funkcjonować jako obraz zjawisk ogólnych[37]. W przypadku zdjęć Zagłady były to opisy uogólnione: grób, więzień, prysznic. W dalszych etapach

ikoniczne zdjęcia często są rozpowszechniane pod charakterystycznymi tytułami, niekoniecznie nadanymi przez fotografów[38]. Zastanawiająca jest nazwa, która została nadana zdjęciu dzieci Dolińskiej. Wynika ona ze skojarzenia kształtu wiszących wokół drzewa ciał z okrągłym wiankiem. Tytułowy „wianuszek" jest słowem wieloznacznym. Wedle definicji Zygmunta Glogera wianek to „kolisto upleciona wiązanka z kwiatów lub ziół"[39], będąca staropolskim symbolem „niepokalanego dziewictwa"[40]. Nosiły go panny aż do czasu zamążpójścia, kiedy ścinano warkocz, a wianek zamieniano na czepek. Dlatego też „utrata wianka" oznacza utratę dziewictwa. Wianki odgrywały też ważne role w obchodach rolniczych (takich jak dożynki) i podczas nocy świętojańskiej. W przypadku „wianuszka z dzieci" mamy więc do czynienia z niepokojącą grą słów: zdjęcie dzieci zabitych przez matkę zostaje skojarzone z dziewictwem i dziewczęcą niewinnością[41].

Wróćmy do artykułu Witolda Łuniewskiego, w którym po raz pierwszy pojawiło się to zdjęcie. Autor utrzymuje, że jeśli kobiety z diagnozą psychozy szałowo-posępniczej dokonują zbrodni, to są to zwykle akty dzieciobójstwa[42]. Dotyczy to Marianny Dolińskiej, ale też na przykład czterdziestopięcioletniej A.Sz., która pewnego dnia rzuciła się z siekierą na trójkę swoich dorosłych dzieci, a następnie próbowała popełnić samobójstwo poprzez rzucenie się do studni[43]. W dalszej części artykułu, poświęconej zaburzeniom zbliżonym do choroby maniakalno-depresyjnej, Łuniewski przytacza przypadki podsądnych z depresyjną postacią schizofrenii. Wszystkie trzy kobiety znajdujące się w tej grupie dokonały zbrodni dzieciobójczych: „Jedna z nich poderżnęła nożem gardło kilkoletniej córeczce, druga [...] wrzuciła 1½-roczne dziecko do studni, trzecia [...] zakopała żywcem w ziemi nowonarodzone dziecko, odbywając poród po kryjomu w lesie"[44]. Co ciekawe, jedyny przypadek mężczyzny dzieciobójcy omawiany przez Łuniewskiego to przykład Żyda: „Kupiec wyznania mojżeszowego, w fazie depresyjnej zabił siekierą własne

kilkomiesięczne dziecko, leżące w kołysce”[45]. Jeśli założymy, że dzieciobójstwo było „kobiecym” przestępstwem, to obecność mężczyzny w tej grupie można tłumaczyć feminizacją postaci Żyda w przedwojennej kulturze europejskiej[46].

Zaryzykujmy semiotyczną interpretację, w której „wianuszek z dzieci” to obraz oparty na dwóch znakach: na rysach i na wianku. Rysy związane są z wyparciem międzywojennej biedy i rasizmu organów państwa. Elementy te zastąpione zostały wyobrażeniem o „wschodnim barbarzyństwie” połączonym w warstwie wizualnej z kliszowymi obrazami wojny (drut kolczasty). Drugim kluczowym elementem jest wianek – słowo związane z dziewczęcą niewinnością i dziewictwem, w przypadku omawianego zdjęcia wyrażające swoje mocno stabuizowane przeciwieństwo: dzieci zabite przez matkę[47]. Rysy reprezentują to, co w historii Dolińskiej jest społeczne i polityczne, wianek zaś to, co prywatne. Relacja między tymi znakami też oparta jest na przeciwieństwie: rysy są ostre, kłujące, przecinające, a wianek łączy się z wyobrażeniem o spokoju i łagodności. Omawiane zdjęcie składa się zatem ze sprzecznych znaków, które same w sobie również łączą sprzeczności.

„Wianuszek” jest fotografią wernakularną, która powstała na miejscu zbrodni i prawdopodobnie pozbawiona była ambicji artystycznych, po czym wytraciła pierwotną funkcję[48]. W jej historii zwracają uwagę różne użycia zdjęć z Antoniówki. Jeszcze przed „wołyńską” interpretacją fotografia funkcjonowała najpierw jako dokumentacja jednej zbrodni konkretnej kobiety (zdjęcie z miejsca zbrodni), potem jako ilustracja choroby psychicznej („Rocznik Psychiatryczny” i podręcznik Grzywo-Dąbrowskiego). To rzadki sposób obrazowania szaleństwa. W latach 20. XX wieku w polskim piśmiennictwie psychiatrycznym powszechne było ilustrowanie chorób raczej za pomocą portretów chorych[49], tutaj natomiast mamy do czynienia z dokumentacją skutków choroby. To przekroczenie potwierdza tezę o atrakcyjności zdjęć z Antoniówki jako znaku wizualnego

niezależnie od przypisywanych mu znaczeń. Wreszcie fotografia zafunkcjonowała jako znak okrucieństwa UPA – w tym ostatnim użyciu nieistotny okazał się konkretny zabójca, obraz stał się symbolem szerszego wydarzenia. „Wianuszek z dzieci" był zatem przechwytywany przez różne dyskursy i rejestry: od policyjnego, przez medyczny i sensacyjny, aż po historyczny i artystyczny[50]. Być może przyczynił się do tego właśnie jego „kaleki" charakter. Omawiane zdjęcie jest „kalekim obrazem" na paru poziomach. Z jednej strony wynika to z jego materialności, czyli rys na negatywie lub na odbitce, które wpłynęły na funkcjonowanie zdjęcia i jego przyjętą interpretację (aż do publikacji artykułu Rutkowskiej i Stoli). Z drugiej strony kaleki charakter tego obrazu wiąże się ze wszystkim tym, co te rysy zasłaniają: opresją, biedą, rasizmem, ale też z kobiecą przemocą. Historia „wianuszka z dzieci" to historia wyparcia tego, co w polskiej historii trudne do przyjęcia, i wyprojektowania tych elementów na „innego" w postaci ukraińskiego nacjonalisty[51].

1 Por. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 1.

2 Frédéric Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 154.

3 Dane biograficzne podaję przede wszystkim za reportażem: Piotr Głuchowski, Marcin Kowalski, *Podobno była piękna*, „Duży Format", dodatek do „Gazety Wyborczej" z 17 lipca 2007, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,4314383.html, dostęp 1 lutego 2019.

4 Korespondencja własna z Archiwum Państwowym w Radomiu.

5 Witold Łuniewski, *Psychoza szałowa-posępnicza w kazuistyce sądowo-psychjatrycznej*, „Rocznik Psychiatryczny" 1928, z. 7, s. 24.

6 Ibidem, s. 12.

7 Wiktor Grzywo-Dąbrowski, *Podręcznik medycyny sądowej dla studentów medycyny i lekarzy*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1948, s. 407.

8 Zob. idem, *Podręcznik medycyny sądowej dla studentów medycyny i lekarzy*, wydanie drugie, uzupełnione i poprawione, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1958.

9 Ada Rutkowska, Dariusz Stola, *Fałszywy pomnik, prawdziwe zbrodnie*, „Plus Minus", dodatek do „Rzeczpospolitej" z 19–20 maja 2007, s. 15. Autorzy tego artykułu jako pierwsi zauważyli, że fotografia nie przedstawia ofiar wydarzeń na Wołyniu.

10 Ibidem.

11 Aleksander Korman, *Stosunek UPA do Polaków na ziemiach południowo-wschodnich II Rzeczypospolitej*, Nortom, Wrocław 2002, s. 133–134.

12 Idem, *Ludobójstwo UPA na ludności polskiej*, Nortom, Wrocław 2003, s. 6.

13 André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9–17.

14 Piotr Głuchowski, Marcin Kowalski, *Podobno była piękna...*

15 *Tak walczą bolszewicy*, „Nowy Kurier Warszawski" z 2 lipca 1941, s. 1.

16 Ibidem.

17 Henry Bond, *Twardy dowód*, przeł. J. Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 210.

18 Ibidem, s. 212.

19 Aleksander Korman, *Stosunek UPA do Polaków...*, s. 113.

20 Carolyn J. Dean, *Atrocity Photographs*, *Dignity, and Human Vulnerability*, „Humanity. An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development" 2015, t. 6, nr 2, s. 242.

21 Peggy Phelan, *Atrocity and Action. The Performative Force of the Abu Ghraib Photographs*, w: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, red. G. Batchen, M. Gidley, N.K. Miller, J. Prosser, Reaktion Books, London 2012, s. 51.

22 Allan Sekula, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, w: idem, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 122.

23 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 138.

24 Henry Bond, *Twardy dowód...*, s. 212.

25 Allan Sekula, *Czytanie archiwum...*, s. 124.

26 Ada Rutkowska, Dariusz Stola, *Fałszywy pomnik, prawdziwe zbrodnie...*

27 Zob. Jacques Lacan, *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, w: idem, *Imiona-Ojca*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

28 Słowa „trauma" używam w znaczeniu psychologicznym, ale w związku z jego pierwotnym znaczeniem, dotyczącym urazów fizycznych.

29 Paweł Tomczyk, *95 lat temu policyjny fotograf wykonał zdjęcie, które przeszło do historii*, „Dzieje.pl", 15 grudnia 2018, https://dzieje.pl/aktualnosci/95-lat-temu-policyjny-fotograf-wykonal-zdjecie-ktore-przeszlo-do-historii, dostęp 1 lutego 2019.

30 Zob. Andrzej Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 109–235.

31 Zob. Agnieszka 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. 473–506.

32 Jacek Leociak, *Okaleczone obrazy. Uszkodzone fotografie (z) Zagłady jako wyzwanie interpretacyjne*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009, s. 285.

33 Henry Bond, *Twardy dowód...*, s. 215.

34 Ibidem.

35 *Służba śledcza. Podręcznik dla użytku policji państwowej*, Skład główny księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1920, s. 59.

36 Ibidem, s. 60.

37 Barbie Zelizer, *Remembering to Forget...*, s. 14.

38 Np. najsłynniejsze zdjęcie z Abu Ghraib funkcjonuje pod nazwą *Gilligan on a box*. Zob. Peggy Phelan, *Atrocity and Action...*, s. 58.

39 Zygmunt Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana (tom IV)*, Druk P. Laskauera i S-ki, Warszawa 1903, s. 430.

40 Ibidem.

41 Wieloznaczność „wianuszka" przypomina Derridiański *hymen*, czyli nierozstrzygalnik, który oznacza zarówno błonę dziewiczą, jak i ślub, a więc łączy w sobie radykalne przeciwieństwa. Jak pisze Derrida: „*Hymen* nie jest ani chaosem, ani rozróżnieniem, ani tożsamością, ani różnicą, ani spełnieniem, ani dziewictwem, ani zasłoną, ani odsłonięciem, ani wnętrzem, ani zewnętrzem". Jacques Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą oraz Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Katowice 1997, s. 43.

42 Używam tu terminu „dzieciobójstwo" za Łuniewskim. Obecnie ten termin w sensie ścisłym stosuje się do zabójstw noworodków przez matki zaraz po urodzeniu. Zob. Krystyna Marzec-Holka, *Dzieciobójstwo: przestępstwo uprzywilejowane czy zbrodnia*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2004.

43 Witold Łuniewski, *Psychoza szałowa-posępnicza...*, s. 22.

44 Ibidem, s. 36.

45 Ibidem.

46 Bożena Keff, *Antysemityzm. Niezamknięta historia*, Czarna Owca, Warszawa 2013, s. 96 i 122.

47 Zob. Heather Leigh Stangle, *Murderous Madonna. Femininity, Violence, and the Myth of Postpartum Mental Disorder in Cases of Maternal Infanticide and Filicide*, „William & Mary Law Review" 2008, t. 50, nr 2, s. 700–734.

48 Clément Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 12.

49 Tak wynika z moich kwerend, zwłaszcza dotyczących „Rocznika Psychiatrycznego" i zbliżonych publikacji. W sprawie fotograficznego portretowania chorych zob. Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, przeł. A. Hartz, The MIT Press, Cambridge–London 2003.

50 Omawiana fotografia pojawia się w spektaklu *Swarka* Katarzyny Szyngiery i Mirosława Wlekłego zrealizowanym w 2015 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy.

51 Należy dodać, że strategia uników i wyparcia nie kończy się wraz z „demaskacją" historii zdjęcia. W opublikowanych później artykułach na pierwszy plan wysuwa się choroba psychiczna Dolińskiej, która popchnęła ją do zabicia własnych dzieci. Uznanie racjonalności wyboru kobiety jest niemożliwe, mimo że był to wybór między śmiercią głodową dzieci a ich powieszeniem. Szczególne podejście do choroby psychicznej jest doskonale widoczne na przykład w przywoływanym tu reportażu Piotra Głuchowskiego i Marcina Kowalskiego *Podobno była piękna…* z „Dużego Formatu". Tekst naznaczony jest silną romantyzacją cierpienia Dolińskiej, autorzy porównują kobietę do mitycznej Medei, zachwycają się jej urodą, podziwiają wystrój gabinetu i garnitur dyrektora szpitala w Tworkach. Przedstawiając starania kresowiaków o budowę pomnika, dziennikarze zachowują ironiczny dystans, jednak przy opisie szpitala i jego pacjentów popadają w emocjonalne, niemal pretensjonalne tony. Diagnoza psychiatryczna uniemożliwia ocenę wyboru pacjentki jako racjonalnego. W rezultacie przemoc, jakiej Marianna Dolińska zaznała ze strony policji i polskich sąsiadów, schodzi na dalszy plan.

Bibliografia

Barthes, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Przełożył Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Bazin, André. Film i rzeczywistość. Przełożył Bolesław Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.

Bond, Henry. „Twardy dowód". Przełożył Jan Burzyński. W: Antologia studiów nad traumą, redakcja Tomasz Łysak, 209–252. Kraków: Universitas, 2015.

Chéroux, Clément. Wernakularne. Eseje z historii fotografii. Przełożył Tomasz Swoboda. Warszawa: Fundacja Archeologii Fotografii, 2014.

Dean, Carolyn J. "Atrocity Photographs, Dignity, and Human Vulnerability", Humanity. An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development, t. 6, nr 2 (lato 2015), 239–264. https://doi.org/10.1353/hum.2015.0020.

Derrida, Jacques. Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą oraz Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą. Przełożył Adam Dziadek. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 1997.

Didi-Huberman, Georges. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpe□trie□re. Przełożył Alisa Hartz. Cambridge, Massachusetts, Londyn: The MIT Press, 2003.

Gloger, Zygmunt. Encyklopedia staropolska ilustrowana, t. IV. Warszawa: Druk P. Laskauera i S-ki, 1903.

Keff, Bożena. Antysemityzm. Niezamknięta historia. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2013.

Korman, Aleksander. Ludobójstwo UPA na ludności polskiej. Wrocław: Nortom, 2003.

Korman, Aleksander. Stosunek UPA do Polaków na ziemiach południowo-wschodnich II Rzeczypospolitej

. Wrocław: Nortom, 2002.

Lacan, Jacques. Imiona-Ojca. Przełożył Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Barbara Kowalów, Agnieszka Kurek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.

Leociak, Jacek. „Okaleczone obrazy. Uszkodzone fotografie (z) Zagłady jako wyzwanie interpretacyjne". W: Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania, red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska, 269–289. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009.

Marzec-Holka, Krystyna. Dzieciobójstwo: przestępstwo uprzywilejowane czy zbrodnia. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 2004.

Mencwel, Andrzej. Wyobraźnia antropologiczna. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.

Pajączkowska, Agnieszka. „Zdjęcie". W: Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej, redakcja Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, 473–506. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Phelan, Peggy. „Atrocity and Action. The Performative Force of the Abu Ghraib Photographs". W: Picturing Atrocity. Photography in Crisis, redakcja Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, Jay Prosser, 51–61. Londyn: Reaktion Books, 2012.

Rousseau, Frédéric. Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii. Przełożył Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.

Sekula, Allan. Społeczne użycia fotografii. Przełożył Krzysztof Pijarski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

Stangle, Heather Leigh. „Murderous Madonna. Femininity, Violence, and the Myth of Postpartum Mental Disorder in Cases of Maternal Infanticide and Filicide", William & Mary Law Review, t. 50, nr 2 (2008). SSRN: https://ssrn.com/abstract=1302469, s. 700-734.

Zelizer, Barbie. Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye

. Chicago: University of Chicago Press, 2000.