

**Damian Kasprzyk** <https://orcid.org/0000-0002-3588-3486>

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Łódzki

# WYSTAWA CZASOWA POLESIE W FOTOGRAFII Z LAT 20. I 30. XX WIEKU. KONTRASTY, GŁĘBIE, POWIĘKSZENIA, MUZEUM ETNOGRAFICZNE IM. MARII ZNAMIEROWSKIEJ-PRÜFFEROWEJ W TORUNIU

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_06dk](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_06dk)

## Streszczenie

W dniach od 28 czerwca do 31 października 2019 roku w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu prezentowana była wystawa poświęcona Polesiu w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Składały się na nią 153 fotografie. Autorami zdjęć byli dokumentaliści-pasjonaci fotografii i samego Polesia. Wśród nich znaleźli się zarówno „zawodowcy”, tacy jak Jan Bułhak (1876–1950) czy Józef Szymańczyk (1909–2003), jak i „amatorzy”, których prace często dorównywały dziełom mistrzów. W gronie tym odnotować wypada także wybitnych etnografów, dla których fotografia była przede wszystkim narzędziem służącym dokumentacji – to Kazimierz Moszyński (1887–1959) i Józef Obrębski (1905–1967). Wystawa wpisująca się w nurt obchodów stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, Polesie, fotografia

**Temporary exhibition, *Polesie in photographs from the 1920s and 1930s. Contrasts, depths, enlargements*, Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń**  
**Summary**

Between 28 June and 31 October 2019 the Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń presented an exhibition of photographs from the 1920s and 1930s dedicated to Polesie. It consisted of 153 photographs. The photographers were documentalists and enthusiasts of photography and of Polesie itself. Among them were both “professionals” such as Jan Bułhak (1876–1950) and Józef Szymańczyk (1909–2003) as well as “amateurs” whose works often equalled the works of the masters. Among these, it is worth noting the outstanding ethnographers for whom photography was primarily a documentary tool – Kazimierz Moszyński (1887–1959) and Józef Obrębski (1905–1967). The exhibition was part of the celebration of the centenary of Poland regaining independence.

**Keywords:** Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń, Polesie, photography

[...] czytanie fotografii to sztuka wahania,  
a podjęte decyzje są zawsze nieostateczne.

Wojciech Nowicki, *Odbicie*

W polskich realiach Kresy odgrywają rolę regionu symbolicznego. To utracone małe ojczyzny, istniejące w wyobraźni społecznej i dyskursie politycznym (Markocka, 2014: 33). Dla jednych są znakiem potęgi dawnej Rzeczypospolitej, dla innych stanowią symbol jej wygórowanych ambicji i politycznej krótkowzroczności elit, jeszcze inni uparcie postrzegają Kresy przez pryzmat mitycznej idylli zgodnego współżycia wielu etnosów, dla wielu wreszcie to kraina przodków – fragment rodzinnej tradycji. Każda zorganizowana nad Wisłą wystawa poświęcona tamtym terenom, niezależnie od intencji twórców i inicjatorów, niejako mechanicznie wpisuje się w charakterystyczny dla polskiej kultury nurt dyskursu kresowego.

W tym kontekście proste, zdawać by się mogło, założenie wyartykułowane przez Artura Trapszyca – autora scenariusza i kuratora toruńskiej wystawy – że jest to „próba przedstawienia kulturowego krajobrazu regionu na podstawie wybranych prac polskich fotografów działających w okresie dwudziestolecia międzywojennego”, nabiera powagi. Polesie to region kresowy – a to zobowiązuje w sposób szczególny.

Kresy dawnej Rzeczypospolitej to obszar wyjątkowo nasycony semantycznie. Pierwotnie mianem tym określano jedynie ziemie między Dniestrem a Dnieprem, stanowiące bramę wiodącą ku orientowi. Strategiczna rola tamtejszych szlaków handlowych i żyzność czarnoziemnych gleb przesądziły o kierunku ekspansji terytorialnej Rzeczypospolitej w stronę Morza Czarnego. Symboliczne znaczenie tych terenów

ugruntowała ideologia sarmacka, lokująca w ich głębi matecznik starożytnego ludu, którego potomkami miała być polska szlachta.

Między XVI a XVIII w. Kresy były terenem permanentnych zmagania z żywiołem tatarskim, tureckim i kozackim, a rozgorzałe tam w poł. XVII w. powstanie Chmielnickiego uznaje się za zwiastun upadku I Rzeczypospolitej. Jednocześnie termin Kresy stał się synonimem całości wschodnich rubieży przedrozbiorowej Polski – od Dniestru na południu, aż po Dźwinę na północy. Następował też proces mityzacji tych terenów w obrębie literatury, odnoszący się zarówno do krajobrazów, jak i zamieszkującej te ziemie ludności (dziś powiedzielibyśmy – grup etnicznych). W okresie niewoli narodowej Kresy stanowiły jawny symbol dawnej świetności państwa.

W II Rzeczypospolitej, w obliczu utraty części wschodnich ziem Polski przedrozbiorowej, Kresami stały się tak zwane Kresy Wewnętrzne, obejmujące wschodnie województwa odrodzonego państwa. „Tworzyły je [...] województwa: wileńskie i białostockie, w jego części wschodniej z Grodnem i Wołkowyskiem, a może i nawet Białowieżą, województwo nowogrodzkie i rozległe, bagniste województwo poleskie ze stolicą w bliższym Warszawy Brześciu nad Bugiem, a dalej województwo wołyńskie, obejmujące także historyczny Krzemieniec, z siedzibą władz w Łucku, wreszcie najbardziej historycznego archetypu kresów bliskie, województwo tarnopolskie [...]” (Kolbuszewski, 2002: 121–122).

Wystawa czasowa (28 czerwca–31 października 2019) prezentowana w toruńskim Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (MET) poświęcona była Polesiu. Składały się na nią 153 fotografie. Autorami tego w większości czarno-białego obrazu (wystawa zawierała też suplement w postaci współczesnych barwnych ujęć autorstwa podróżnika Bogdana Przystupy) byli dokumentaliści-pasjonaci fotografii i samego Polesia. Wśród nich znaleźli się zarówno „zawodowcy”, tacy jak „ojciec polskiej fotografii” Jan Bułhak (1876–1950) czy Józef Szymańczyk (1909–2003), jak i „amatorzy”, których prace często dorównywały dziełom mistrzów. W gronie tym odnotować wypada także wybitnych etnografów, dla których fotografia była przede wszystkim narzędziem służącym dokumentacji – to Kazimierz Moszyński (1887–1959) i Józef Obrębski (1905–1967).

Wystawa zorganizowana była w Parku Etnograficznym przy MET (ekspozycja w centrum miasta), w obszernych wnętrzach XVIII-wiecznego spichlerza z Bronisławia. Drewniane, naturalne ściany, stropy i podłoga stanowiły dobre tło i kontekst dla ujęć z Polesia. Wystawa dzieliła się na cztery zasadnicze części: I – *Krajobraz*, II – *Wieś*, III – *Miasto*, IV – *Dwór*. Przestrzeń spichlerza w rzucie poziomym ma kształt prostokąta o wymiarach 10,10 × 18,3 m. Dla potrzeb wystawy podzielono ją na cztery segmenty, odpowiadające tematowi ekspozycji (plus wspomniany suplement). Obowiązywał wygodny, bezkolizyjny, zgodny z ruchem wskazówek zegara kierunek zwiedzania. Zdjęcia zaprezentowano na wydrukach wielkoformatowych, na 35 płytach PCV o ciemnozielonym, neutralnym tle.

Podtytuł wystawy odnosi się zarówno do sztuki (a nawet techniki) fotografii, jak też zapewne odsłania intencje autora ekspozycji. Udajmy się zatem na spacer po wystawie, poszukując „kontrastów, głębi, powiększeń”.

Wystawę otwierają plansze z tekstem zawierającym ideę wystawy, mapy Polesia, oraz biogramy 13 autorów prezentowanych na niej fotografii. Pierwsza część poświęcona została krajobrazowi. Ma rację Jacek Kolbuszewski, twierdząc, że „kultura tu chodziła siedmiomilowymi krokami” (2002: 167). I nie idzie tu bynajmniej o kulturę wysoką, elitarną, symbolizowaną przez rozsiane na terenie Polesia dwory, ale o kulturę w najogólniejszym – antropologicznym sensie, która jest zawsze tam gdzie człowiek – każdy człowiek. Fotografii zaprezentowane w tej części, głównie autorstwa Henryka Poddębkiego (1890–1945), ukazują obszar niemal całkowicie zdominowany przez naturę, czego kwintesencją były ogromne, wiosenne rozlewiska określane mianem „morza poleskiego” lub „morza pińskiego”. Jest tu również znakomita fotografia Bułhaka *Stogi nad rzeką Bobryk* (lata 30.) udowadniająca, jak bardzo autor ten inspirował się malarstwem pejzażowym.

W drugiej części, zatytułowanej *Wieś*, widzimy, jak powoli wciska się w ten obszar człowiek, jak zмага się z poleskim błotem, grzęźnie w nim swoimi bosymi stopami i kołami wyplatanych wozów. Bo też drogi, a właściwie to, co pełniło ich funkcję, stanowiło obok rozlewisk rzecznych znak rozpoznawczy regionu. Podróż tymi traktami wśród mokradeł, gdzieś daleko od stacji kolejowej, była dla turystów niezwykłą atrakcją, zaś „kresowy, poleski krajobraz ujawniał w takiej wędrówce swą przedziwną, pełną jednak monotonią urodę” (Kolbuszewski, 2002: 118). To, co dla jednych było atrakcją, dla drugich musiało być przekleństwem, choć zapewne „tutejsi” inaczej – w swoisty dla siebie sposób – mierzyli zarówno przestrzeń, jak i czas. Gęsta sieć rzeczna sprawiała, że transport na tych terenach był specyficzny. Rybak poleski nie mógł obyć się bez czółna. Oglądając zdjęcia i uświadomiwszy sobie, że w województwie poleskim tuż przed wybuchem II wojny światowej zarejestrowanych było niespełna 400 aut (Janoczkin, 2018), łatwo dojść do wniosku, że to właśnie czółno bądź łódka, na równi z furmanką, służyły jako podstawowy środek transportu, a nabrzeża Prypeci, Piny i innych rzek stanowiły rodzaj dzisiejszych autostradowych parkingów.

W tym segmencie wystawy najbardziej interesująco przedstawiały się fotografie wsi i jej mieszkańców. Tu wiele zdjęć należy przypisać do ugruntowanego nurtu dokumentującego „typy ludowe”. Autor znakomitych esejów poświęconych fotografii, Wojciech Nowicki, twierdzi, że „zapotrzebowanie na typy ludzkie, charakterystyczne przedstawienia wyznawców religii, zawodów, środowisk, grup etnicznych, nie wymarło razem z pewnym rodzajem dziewiętnastowiecznej fotografii, że – w pokrótce wersji, trochę potajemnie – przeżyło do naszych czasów” (Nowicki, 2015: 58). Dalekie krainy nie miały monopolu na egzotykę. „Również sąsiedzi – zauważa Nowicki – najzwyczajni miejscowi, bywali dziwacznymi w swej obcości, a przez to godni kolekcjonowania. Nie tylko arabki z gołymi piersiami [...], nie tylko handlarze kairsy z głowami w turbanach – ale i baba ze wsi najbliższej, podkrakowskiej,

w kolorowej zapasce, podmalowana akwarelą, ale i chłop w sukmanie, z batem w dłoni [...]. Naszej epoce udającej polityczną poprawność, wszystkim dookoła przyznającej rację, trudno się przyzwyczaić, że tematem zdjęcia może nie być pojedyncze, niepowtarzalne istnienie, ale właśnie typ ludzki – przez to ciekawy, że uśredniony, do innych podobny, wyraziciel fizycznej powłoki jakiegoś ogółu, przedstawiciel rasy, zawodu albo wyznania” (Nowicki, 2015: 59). Przed obiektywem stają istoty cokolwiek obce, spoza głównego nurtu istnienia – miejscowi chłopci, rybacy, przewoźnicy. Te typy ludowe mogą wzbudzać niedowierzanie, że tak było jeszcze całkiem niedawno, że jeszcze żyją ludzie, którzy wtedy przychodzili na świat. Wracając do toruńskiej ekspozycji, zauważyć należy, że świat Polesia też był bliskim, ale całkiem odmiennym światem. Bohaterem eksponowanych zdjęć nie był pojedynczy włościanin, ale cała poleska nacja – stojąca na drodze, przy studni, wracająca z grzybobrania, z sianokosów itp.

W części wystawy zatytułowanej *Miasto* próżno szukalibyśmy widoków zatłoczonych ulic, samochodów, tramwajów. Tu także poleska natura wlewa się na rynki głębokimi koleinami błotnistych dróg, wybija kałużami, jak na ulicy Bazylikańskiej w Pińsku na zdjęciu Stanisława Bochniga (1880–1944). Budynki w tych miasteczkach wydają się śmiesznie małe, nawet jak na tamte realia. Przypominają sektory miejskie odtwarzane we współczesnych skansenach w Sanoku czy Nowym Sączu, dowodząc jednocześnie, że te realizacje (przypominające westernowe scenografie) są jednak odbiciem określonej rzeczywistości historyczno-materialnej. Jest jednak wyraźna dominanta w poleskim krajobrazie. To ogromna bryła kościoła i klasztoru jezuitów w Pińsku. Niczym hiszpański *Escorial* lub owe jezuickie redukcje w Ameryce Południowej kompleks ten górował nad okolicą.

*Dwór* to część wystawy, która dopełnia całości, pozwalając grubą kreską zaznaczyć tytułowe „kontrasty”. Nie ma tu obrazów owej skrajnej biedy poleskiej wsi. Nie ma chałup o krzywych ścianach, krytych rozpadającymi się dranicami. Nie ma bosych stóp utyłanych w gnoju. Są schludne ganki dworaków, tapicerowane meble salonów i ludzie zupełnie inni – uczesani, obuci, w nienagannie skrojonych garniturach i sukniach. Poleskie było jednym z tych województw II Rzeczypospolitej, gdzie Polacy byli w mniejszości, reprezentując jednak wyższe i średnie warstwy społeczeństwa. Można się zatem domyślać, że na tych zdjęciach widzimy przedstawicieli owej poleskiej „mniejszości”.

Wracam jeszcze raz pamięcią na wystawę, wsparty zrobionymi w trakcie zwiedzania fotografiami i uzbrojony w katalog z bogatym komentarzem Artura Trapszyca. Staję przed kilkoma zdjęciami, wpatrując się w nie „głębiej”, dokonując ich „powiększenia”.

Cytowany wcześniej Nowicki, znalazłszy punkt zaczepienia w leżącej przed nim fotografii, swobodnie snuje w swoich esejach domysły, często ryzykowne. Stara się w ten sposób zrozumieć założenia obrazu, intencje autora, okoliczności obecne poza kadrem. Spodziewa się po zdjęciach tego, „co może dać fotografia, kiedy jej nie przymusza, by udawała naukę ścisłą” (Nowicki, 2015: 55). Było kilka zdjęć na toruńskiej wystawie, które warte są bardziej wnikliwego wglądu.

Znakomicie prezentowała się seria ujęć autorstwa Szymańczyka – *Grupa gospodarzy, Wyjście na ryby, Powrót rybaków, Kobiety przy studni i Kobiety z dziećmi w dzień świąteczny*. Wszystkie one (poza ostatnim) są datowane na 1937 rok. Choć sfotografowano tu typy ludzkie, to warto dostrzec „istnienie pojedyncze, skryte w rysach twarzy, nie w ubiorze, nie w pozie” (Nowicki, 2015: 69), nie w narzędziu rybackim, łowieckim czy garncarskim. Ludzie są na tych zdjęciach pogodni, choć zmęczeni. Szymańczyk to fotograf miejscowy, „tutejszy”, prowadzący zakład fotograficzny w Kosowie. W dzieciństwie, wczesnie osierocony, zaznał biedy, podejmując się różnych zajęć – świniopasa, stróża, sprzedawcy raków. Mówił zapewne językiem ludzi, których kadrował. Ten dobry kontakt fotografującego i fotografowanych jest tu wyczuwalny. Informuje o tym swoboda, z jaką Poleszycy stają przed obiektywem.

Mamy też zdjęcie niezwykle cenne. Rzadko bowiem fotografom w tamtych czasach udawało się uchwycić zabawę. Może wychodzili z założenia, że nie stanowi istotnego tematu (to „tylko” zabawa). Autorem zdjęcia jest Obrębski – ów etnograf i socjolog prowadzący na Polesiu badania w połowie lat 30., których efektem były liczne opracowania, publikacje i bogaty materiał dokumentacyjny. Zdjęcie zatytułowane jest *Zabawy dzieci na ulicy wiejskiej*. To istotny moment. Oto bowiem na większości zdjęć wszystko jest statyczne jak w XIX-wiecznej fotografii. Ale nieśmiało pojawia się ruch, który wypełni negatywy w kolejnych dekadach. Obrębski uchwycił zabawę dzieci w „węża” na wiejskiej drodze. Kilkanaścioro uczestników biegnie jedno za drugim, trzymając się za ręce. Prowadzący robią ostry nawrót. Malcy doczepieni w ogonie owego „węża” ryzykują wywrotkę, ale niebezpieczeństwo to stanowi istotę zabawy. Liczy się szybkość, chwilowe oszołomienie i brak kontroli nad ciałem. Na skraju drogi stoi chłopiec. Pozycja, którą przyjął, zdradza gotowość przyłączenia się do zabawy. Czy mu się to udało?

Jest tu też zdjęcie pozwalające oglądającemu dokonać pewnego uzupełnienia opisu. Ukazuje ono zalaną słońcem restaurację Kresówka w Brześciu nad Bugiem. Pusta ulica i budynek ozdobiony gankiem – nad nim szyld z nazwą lokalu. Nie ma w opisie daty. Ale oto na ścianach restauracji świeżo rozwieszono plakaty polskiego filmu *Ponad śnieg*, którego premiera odbyła się w 1929 r. Pozwala to z dużą pewnością datować zdjęcie. Za 10 lat wybuchnie wojna.

Moje ulubione to *Hrabina Zofia Chomętowska podczas polowania na głuszce w bagnach na Polesiu, 1930–1936*. Zdjęcie wydaje się kompozycyjnie doskonałe. Pogodna i lekko uśmiechnięta arystokratka stoi po kostki w płytkim rozlewisku. W tle brzozowy las. Pod prawą pachą Chomętowska trzyma sztucer skierowany fachowo lufą w dół. Rozpięta zawadiacko, podbita futrem skórzana kurtka odsłania krótki wełniany sweter przepasany pod piersiami. Na głowie kapelusz typu kłobuk. Po prawej stronie hrabiny przystanął człowiek do pomocy. W obu rękach trzyma dwa potężne martwe głuszce. Baranica zsuwa mu się z czoła na oczy. Obie sylwetki dosyć wyraźnie odbijają się w lustrze spokojnej wody. Tu też uderza kontrast. Pomocnikowi nie jest do śmiechu. Od razu widać, kto tu jest „panem sytuacji”, „królem życia” i „rozdaje karty”; kto bawił się na polowaniu, a kto był tu w pracy. Ten pomocnik okazuje się

ważnym elementem kompozycyjnym zdjęcia. Choć smutny – ożywia je i równoważy postać Chomętowskiej.

Przedwojenny szlagier głosił:

Pośród łąk lasów i wód toni  
W ciągłej pustej życia pogoni  
Żyje posępny lud

Brzęczą much roje nad bagnami  
Skrzypi jadący wóz czasami  
Poprzez grząską rzekę w bród

Czasem ozwie się gdzieś łosia ryk  
Albo gdzieś w głębi dziki głuszcza krzyk  
Potem znów cisza niczym niezmaczona  
Dusza śni pustką rozmarzona

Piękny o Polesiu sen  
Polesia czar, to dzikie knieje, moczary  
Polesia czar, to dziwny wichru jęk  
Gdy w mroczną noc z bagien wstają opary

Serce me drży, dziwny ogarnia lęk  
Słyszę jak w głębi wód jakaś skarga się miota  
Serca prostota wierzy w Polesia czar

Jego autor – Jerzy Artur Kostecki – pisząc ostatni wers, zdawał się doskonale rozumieć, że obraz Polesia ukształtowany jest z emocji i wyobraźni. Toruńska wystawa, w części dotyczącej krajobrazu, wizerunek ten potwierdza. Przyroda Polesia przemawia sama za siebie. Jest zjawiskowa i niepowtarzalna nawet na czarno-białych zdjęciach. Człowiek niewiele przy niej manipulował. Rachityczne miasta, słabo rozwinięty przemysł i marna infrastruktura nie zagrażały tu naturze. Wystawa demaskuje jednak mit wielokulturowej idylli. Czyni to w sposób nienachalny i nakazujący kojarzyć fakty i okoliczności. Ta wystawa niepokoi.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że coś tu, na Polesiu, szło nie tak. Ziemie te znalazły się na szarym końcu w planie inwestycyjnym młodego państwa. Centralny Okręg Przemysłowy, Gdynia, magistrała węglowa były daleko. Jak pisał Kolbuszewski: „Polesie urzekało egzotykiem, który jednak nie mógł przesłonić obrazu biedy, nędzy i zaco-fania” (Kolbuszewski, 2002: 101). Niewiele pomagała tu swoista propaganda kresowa, którą uprawiali przedstawiciele prężnie rozwijającego się w II Rzeczypospolitej ruchu regionalistycznego. Zresztą ruch ten u swojego zarania bardziej zainteresowany był zagadnieniami kulturowymi niż gospodarczymi, bo i rozwiązywanie tych drugich wymagało poważniejszych nakładów i działań systemowych, na co szlachetni społecznicy-regionaliści nie mieli większego wpływu. Koncentrowali się więc na dokumentowaniu kultury ludowej, ochronie zabytków, akcji edukacyjnej, licząc na

to, że uda się tym sposobem wciągnąć mieszkańców tych ziem w nurt polskiego życia społeczno-narodowego. Odludkowie Poleszucy, podobnie jak Huculi, stanowili nie lada atrakcję turystyczną, byli przedmiotem badań etnograficznych, „ale ich obraz w mieszkańcach centralnych części kraju budził raczej wyobrażenia o egzotyczności Kresów niż o obywatelskiej integracji w obrębie jednego państwa”, zaś „wielobarwny etnicznie i etnograficznie obraz Kresów atrakcyjniej jawił się na turystycznych folderach niż w rzeczywistości kresowego życia” (Kolbuszewski, 2002: 134–137). Tutejsi – ów „posępny lud” – byli interesujący, bo zabiedzeni, sterani, dziwacznie ubrani.

Najbardziej jednak niepokoi zestawienie dworu i wsi. Każe ono przypuszczać, że w obszarze stosunków społecznych nic tu się nie zmieniło nie tylko od XIX w., ale wręcz od czasów I Rzeczypospolitej. Analfabetyzm sięgał tu 70%. Czas jakby się tu zatrzymał, ale wiemy, że jednocześnie świat wokół przyspieszał. Świadomość narodowa i klasowa poleskiego ludu była budzona z głębokiego snu za sprawą utworzonej za wschodnią granicą Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej i agitacji komunistycznej (Trapszyc, 2019: 21, 27). Zdjęcia doskonale obrazują fakt, że polescy muzykowie nie mogli być zbyt przywiązani do „opcji polskiej”, a budujący się po sąsiedzku komunistyczny ład mógł być dla nich kuszący. Udokumentowane na fotografiach prymitywne zajęcia, łapcie z kory, ślegowe dachy i inne archaizmy każą sądzić, że Poleszucy nie mieli nic do stracenia. Ze zderzenia, które przyniósł wrzesień 1939 r., nikt nie wyszedł bez szwanku. Początkowo rzecz jasna historia brutalnie obeszła się z mieszkańcami dworów, państwowymi urzędnikami, klerem. Na lud spadło nieszczęście przymusowej kolektywizacji, zburzenie tradycyjnej struktury wsi, całkowita kontrola nad wszelkimi przejawami życia politycznego oraz duchowego, likwidacja wolności słowa i myśli. Okoliczności te zmieniły społeczno-kulturowe oblicze tej ziemi. Dostało się nawet krajobrazowi i architekturze. Zburzono piński kościół jezuitów i ład, który on symbolizował, nie dając w zamian zbyt wiele.

Co do sztuki ekspozycyjnej – bo i o niej wypada wspomnieć w ramach recenzji wystawy – to pojawia się łyżka dziegciu w beczce poleskiego miodu. Plansze z fotografiami posiadały zbiorcze podpisy umieszczone w lewym dolnym rogu, czyli tuż nad podłogą. Zatem aby zapoznać się z tymi tekstami, należało kucnąć, zgiąć „w pół” lub uklęknąć. Przestroga: „nie czynь drugiemu, co tobie niemiłe”, adresowana do muzealnika, pasuje tu jak ulał. Nieco dziwi też to, że ani na samej wystawie, ani w starannie wydanym przewodniku – komentarzu autorskim, nie wspomniano o świetnych reportażach Ksawerego Pruszyńskiego i Melchiora Wańkowicza, starających się ukazać Polesie bez ogródek – jako teren, gdzie polska polityka społeczna, narodowościowa, gospodarcza i kulturalna miała swoje dobre i złe strony. Dobrze prezentowałyby się na wystawie cytaty-motta obu mistrzów reportażu. To jedyne uwagi krytyczne.

Spostrzeżenia przedmiotów mają charakter sensowny, gdyż nie ograniczają się wyłącznie do wyglądu zmysłowego, ale także obejmują ich znaczenia (Jędrzejewska,



2008: 39). Dotyczy to także fotografii. Można ją bowiem potraktować jako dosłowny, percepcyjny przekaz ikoniczny, który odzwierciedla rzeczywistość – nawiązuje do oznaczonego obiektu. W innym porządku można w fotografii dostrzec ukryte znaczenia wynikające z kontekstów tradycji społecznych, historii, rodzaju dyskursu (Olechnicki, 2003). W tym drugim przypadku mogą pojawić się różne sposoby odczytywania obrazu. Fotografia jako znak symboliczny „wysyła ukryte komunikaty opierające się o skonwencjonalizowane kody i kulturową kompetencję odbiorcy” (Jędrzejewska, 2008: 39). Ukazane na wystawie *Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia* obrazy wystąpiły w podwójnej roli. Stanowiły nie tylko znakomity dokument miejsca i czasu, ale również – dzięki umiejętnemu zestawieniu – inspirowały do przemyśleń wykraczających poza to, co fizycznie na nich widoczne.







Fragmety wystawy. Fot. 1, 2, 4 Damian Kasprzyk, fot. 3 Dorota Kunicka

## Bibliografia

- Janoczkin S. (2018), *Motoryzacja w powiecie łuninieckim i na Polesiu*, „Echa Polesia”, nr 4, <http://polesie.org/7960/o-motoryzacji-w-powiecie-luninieckim-i-na-polesiu/> [dostęp: 30.09.2019].
- Jędrzejewska P. (2008), *Antropologiczna analiza obrazu na przykładzie fotografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej (QSF – Edycja Polska)”, nr 1.
- Kolbuszewski J. (2002), *Kresy*, seria wyd. „A to Polska właśnie”, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Markocka M. (2014), *Regionalizm – wielość znaczeń i definicji*, „Zeszyt Naukowy Międzynarodowego Centrum Dialogu Międzykulturowego i Międzyreligijnego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie”, nr 2.
- Nowicki W. (2015), *Odbicie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Trapszyc A. (2019), *Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Toruń.