

O dziełach Melchiora Wańkowicza w świetle rozważań o relacjach tekstu i obrazu

Joanna Hańczkiewicz*

DOI: 10.24425/rl.2024.153193

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 5 (386) PL • **nie tylko reporter – o Melchiorze Wańkowiczu**

zeszyt pod red. Olgi Płaszczewskiej i Macieja Urbanowskiego

(Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

PL ISSN 0035-9602

*In my view you cannot claim to have seen something
until you have photographed it.*

Émile Zola¹

Od lat 40. XIX wieku, czyli od momentu, gdy William Talbot, Louis Daguerre i Joseph Niépce niemal równolegle prezentowali światu wynalazek utrwalający widziane przedmioty w formie dwuwymiarowych obrazów, fotografia jako medium postrzegania i wyrażania rzeczywistości cieszy się

* Joanna Hańczkiewicz – dr, Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych UJ, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.

ORCID: 0000-0001-7143-789X

¹ Fragment wywiadu udzielonego angielskiemu czasopismu „The King” w 1901 r. Polskie tłumaczenie por. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2017, s. 97.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

nieśląbnącym zainteresowaniem. Szybki postęp technologiczny, który dokonał się w ciągu stulecia – od nieporęcznego zestawu do dagerotypii po wygodne, „bezobsługowe” aparaty małoobrazkowe typu leica – sprawił, że na początku XX wieku fotografowanie przestało być wyłączną domeną „szarlatanów” przemierzających kolejne miejscowości ze swym „magicznym pudłem” i zamiast tego stało się pasjonującym zajęciem coraz szerszych grup społecznych, rekrutujących się przede wszystkim z zamożnego mieszczaństwa i grupy posiadaczy ziemskich. Dziś zdjęcia może robić każdy – cyfrowa fotografia jest dostępna dla wszystkich mających w kieszeni choćby najprostszy telefon z aparatem.

Ta powszechna i, zdawałoby się, demokratyczna dostępność ma także swoją ciemną stronę, jaką jest wewnętrzny przymus fotografowania – większość podświadomie mu ulega, chcąc udokumentować wydarzenia, miejsca, przeżycia... W latach 70. ubiegłego wieku o zniewalającej mocy migawki pisała Susan Sontag i tłumaczyła ją charakterystyczną dla niektórych społeczeństw kulturą przepracowania (trzeba robić zdjęcia, aby nie dopuścić się nieproduktywności), czy też związanym z rozwojem kapitalizmu rozpadem międzypokoleniowych więzi rodzinnych (i pragnieniem utrzymania ich dzięki fotografii)². U źródeł fotograficznej obsesji leży jednak przede wszystkim wiara w obiektywizm tego medium, które – przynajmniej w założeniu – ma pokazywać świat takim, jakim był **naprawdę**, gdy robiliśmy mu zdjęcie. Gest fotografowania jest życzeniem zatrzymania świata *hic et nunc*, a zarazem aktem szczególnej świadomości autora, który celowo wpuścił wiązkę światła do aparatu, ponieważ **prawdziwie dostrzegł** rzecz godną uwiecznienia – jak Sherlock Holmes: nie tylko patrzył, lecz także zaobserwował. To zapewne miał na myśli francuski pisarz naturalista i zadeklarowany miłośnik fotografii Émile Zola, gdy mówił o prawdzie doświadczenia wzorkowego.

Bohater tego artykułu, Melchior Wańkowicz, również był autorem kilku błyskotliwych zdań o sztuce zamkniętej w kadrach. Spośród nich chyba najdobitniej brzmiały słowa ze szkicu *Prosto od krowy* (1965), w którym „Mel” niczym na kursie *creative writing* odsłaniał kulisy swojego reporterskiego warsztatu. Pisarz od młodości ogarnięty manią fotografowania zapytywał retorycznie: „Reportaż to autentyzm. Cóż jest bardziej autentyczne jak fotografia?”³.

Szczególna predylekcja Wańkowicza do fotografii jak dotąd zdawała się nie interesować komentatorów jego pisarskiej twórczości, mimo że była przezeń tak jawnie okazywana, by nie powiedzieć – manifestowana. Autor *Ziela na kraterze* nie tylko mówił o „sztuce pisania światłem”, nie tylko się

² Tamże, s. 16–17, 33.

³ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, [w:] tegoż, *Anoda i katoda*, t. 2, posł. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2011, s. 308.

nią trudnił, lecz również świadomie kreował swój wizerunek reportera z aparatem w rękę, a zdjęcia – wykonane przez siebie lub wybrane z cudzych zbiorów – dołączał do swoich książek oraz publikacji prasowych. Trudno powiedzieć, czy ten szczegół biograficzny był dla badaczy tak oczywisty, że aż nieistotny, czy może przysłoniła go ogólna złożoność sylwetki twórczej Wańkowicza?⁴ Dopiero od niedawna ukazują się teksty oraz dłuższe wypowiedzi poświęcone temu aspektowi biografii Wańkowicza⁵, a zwieńczeniem interdyscyplinarnych poszukiwań można chyba uznać wystawę zorganizowaną przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza z okazji obchodów roku pisarza, na której to kuratorzy zaprezentowali zwiędzającym mało znane fotografie jego autorstwa. Wystawione eksponaty pochodzą z albumów przekazanych Muzeum w 1974 roku przez córkę Wańkowicza – Martę Erdman.

Dostrzeżenie nieprzypadkowej obecności fotografii w reportażach takich jak *Sztafeta*, *Na tropach Smętka* czy *Bitwa o Monte Cassino*, ale też w książkach powojennych – na przykład w trylogii amerykańskiej (*Atlantyk – Pacyfik*, *Królik i oceany* oraz *W pępku Ameryki*) czy ponownym wydaniu *Szczenięcych lat* i *Opięzonej rewolucji* w tomie *Czerwień i amarant* (1974) – prowokuje do stawiania pytań o charakter relacji tekstu i obrazu w Wańkowiczowskich dziełach, a w konsekwencji – o wyzwania stojące przed potencjalnym wydawcą tych prac. Czy istniejące na ten temat teorie więcej objaśniają, czy może wręcz przeciwnie: stwierdzają fakt, jednak ten nadal wymyka się próbom opisu?

- 4 Na konferencji zorganizowanej w Krakowie z okazji roku Wańkowiczowskiego (9.10.2024 r.) prelegenci poruszyli wiele aspektów bogatej biografii pisarza – do czego zobowiązywał tytuł wydarzenia: *Nie tylko reporter. O Melchiorze Wańkowiczu*. Występujący zgodnie stwierdzili, że niełatwo zamknąć twórczość, poglądy oraz zainteresowania Wańkowicza w syntetycznych formułach.
- 5 Zob. np. T. Stempowski, „*Bitwa o Monte Cassino*” – najdłuższy polski fotoreportaż – *Fototekst*, 15.05.2019, <http://fototekst.pl/bitwa-o-monte-cassino-najdluzszy-polski-fotoreportaz/>, dostęp: 30.10.2024; G. Nowak, *Postłowie*, [w:] M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, oprac. G. Nowak, przedm. A. Ziółkowska-Boehm, Łódź 2022; A. Grochowiak, *W archiwum Melchiora Wańkowicza. Albumy fotografii ze zbiorów Muzeum Literatury*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2023, t. 2(67), s. 175–198; J. Hałaczekiewicz, *Melchior Wańkowicz i fotografia – uwagi edytorskie*, „Napis” 2023, t. 29, s. 135–155; też, *Od Monte Cassino do Monte Cassino*, [w:] tejsze, *Z Polski w świat. Sztuka książki Stanisława Gliwy*, Kraków 2024, s. 81–131; A. Grochowiak, Ł. Garbał, *Melchior Wańkowicz. Fotoreporter*, [w:] *Melchior Wańkowicz. Fotoreporter* [katalog wystawy Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. 17 października – 29 grudnia 2024], Warszawa 2024, s. 5–20; W. Kobylińska, *Widzieć więcej. Przedwojenny fotoreportaż Melchiora Wańkowicza jako sztuka obserwacji*, tamże, s. 199–215.

Intersemiotyczność, fototekstualność, fotoliteratura...

To intrygujące, jak wielu ludzi pióra ulegało i dalej ulega „sztuce pisania światłem”. Rodzajów współzależności jest wiele, pozwolę sobie wymienić je tutaj bez aspiracji do tworzenia wyłączających kategorii, bardziej na zasadzie zbioru tematów wyabstrahowanych z obszernej bibliografii prac poświęconych związkom tekstu i obrazu: fotografia jako motyw w narracji czy lirycznej wypowiedzi, ekfrazja dzieła fotograficznego, imitowanie kodu fotografii w języku (na poziomie stylistycznym czy kompozycyjnym), umieszczenie tekstu w kadrze, podpisywanie zdjęć, komponowanie dzieł fotograficzno-literackich, czy wreszcie równoczesne bycie i pisarzem, i fotografem. Osoby zainteresowane fotografią – a do nich zaliczają się przedstawiciele różnych dziedzin, między innymi teoretycy i krytycy sztuki, kulturo- i literaturoznawcy, księgoznawcy, filozofowie – zwracają uwagę na jej zanurzenie w świecie tekstu. Prosta konstatacja, że pierwsze wzmianki o nowym wynalazku pojawiły się w informacji prasowej, a William Fox Talbot zaprezentował swój wynalazek w formie książki w odcinkach⁶, prowadzi do głębszych rozważań nad naturą fotografii – wszelkie dyskusje o niej także rozgrywają się w przestrzeni tekstowej. Mimowolnie myślimy o zdjęciach jak o historiach, utrwalonych w błysku flesza opowieściach, budujemy narracje wokół szczególnie poruszających ujęć⁷, dostrzegamy potencjalną przekładalność intersemiotyczną zdjęć i literatury (co oznacza między innymi, że pojęcia znane z poetyki dzieła literackiego dają się zaaplikować do badania fotografii – na przykład: żabia perspektywa jako sposób uzyskania efektu hiperboli, kompozycja jako metafora, zbliżenie na detal jako *pars pro toto*, fotograficzne odpowiedniki gatunków literackich⁸). Z drugiej strony repertuar fotograficznych środków wyrazu okazuje się niewystarczający, a zatem nie w pełni ekwiwalentny w stosunku do języka, gdy zdjęcie pozbawione objaśniającego podpisu przestaje być czytelne – wprawdzie może rozbudzać naszą wyobraźnię, ale pozostawia nas w sferze niepewności i domysłów; nie wiemy, co przedstawia **naprawdę**.

⁶ Książka *The Pencil of Nature* ukazała się w latach 1844–1846 w 6 częściach, zawierała odbitki z kalotypów wykonanych przez Talbota, towarzyszyły im opisy potencjalnego zastosowania nowego wynalazku.

⁷ Zob. M. Michałowska, *Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura II” 2011, t. 103; też, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

⁸ Por. E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 30; F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, wyd. 2, Kraków 2024, s. 310.

Susan Sontag twierdziła, że fotografie nadają się do reprodukcji w książce lepiej niż dzieła malarskie, a sam fakt zamknięcia ich między dwoma okładkami przynosi im niezaprzeczalne korzyści:

Przez wiele dziesiątków lat książka stanowiła najważniejszy sposób aranżacji, a zazwyczaj także miniaturyzacji, zdjęć, gwarantując im zarazem długowieczność, jeśli nie nieśmiertelność – fotografie są przedmiotami kruchymi, łatwo je podrzeć, albo zgubić – i szerokie rozpowszechnianie. Zdjęcia w książce są, rzecz jasna, obrazem obrazu. Nie możemy wszak zapominać, że od początku są to wydrukowane, płaskie obrazy, które tracą o wiele mniej ze swych istotnych cech niż reprodukowane w książce dzieło malarskie.⁹

Rzeczywiście, druk, grafika i fotografia pochodzą z tego samego porządku. Techniki te służą masowemu zwielokrotnieniu słowa i obrazu – i ta liczona w setki czy tysiące odbitek identyczność odróżnia je od niepowtarzalnego, jednostkowego manuskryptu zdobionego przez iluminatora. Fotograf, jak wskazuje etymologia tego słowa, „pisze światłem”. Nie używa pędzla, nie sięga po szpachelki do impastu, nie tworzy przestrzennego kołażu czy asamblażu z różnych materiałów. Jego dzieło jest płaskie jak druk wykonany przez typografa, czyli tego, który pisze, odciskając¹⁰.

Jeśli zatem fotografia i słowo drukowane tak dobrze do siebie przystają – zarówno pod względem strukturalnym (jako systemy semiotyczne), jak i formalnym (jako podobne techniki reprodukcji), to jak można scharakteryzować relacje zachodzące między nimi? Marta Koszowy, poszukując adekwatnej metody opisu dla współczesnych zjawisk, wskazywała na ewolucyjny charakter tych relacji: fotografia, z początku niesamodzielna, była silnie uwikłana w słowo i tekst (XIX wiek, logocentryzm), w XX wieku wyzwoliła się i zaczęła swobodnie dialogować – jako medium ekspresji – z literaturą, by w XXI wieku role niejako się odwróciły i to literatura zaczęła się angażować w fotografię (zwrot ikonocentryczny), tworząc gatunki hybrydyczne (fototeksty)¹¹. Wiek

⁹ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 11.

¹⁰ Greckie etymologie słów: *phōs, phōtós* ‘światło’ / *týpos* ‘odbicie, forma’ + *gráphein* ‘pisać’. Warto uściślić, że przed offsetem i drukiem cyfrowym druk odbywał się z form wypukłych, które mogły zostawiać na stronicie wyczuwalną pod palcem fakturę (zwłaszcza w przypadku pulchnych papierów, na przykład czerpanych), jednak i fotografie były wówczas odbijane z tzw. trawionych klisz siatkowych, które przy zbyt dużym nacisku mogły dawać efekt wgłębienia krawędzi kliszy. W druku techniką typograficzną odbitki różniły się – również na skutek zużycia materiałów. Współcześnie eksperymenty z fakturą druku (letterpress, suchy tłok) są domeną drukarstwa artystycznego, z kolei druk dziełowy książek jest wysoce ustandaryzowany, obwarowany normami, przez co każdy produkt poligraficzny w obrębie nakładu jest niemal identyczny.

¹¹ „Relacja sztuki przekształciła się od dominacji literatury, przez równowagę, aż po dwudziestowieczną fascynację literatury obrazem i współczesną transmiedialną wymianę środków wyrazu” – M. Koszowy, *Słowo w kadrze. Literatura*

XX, w którym tworzył Melchior Wańkowicz, byłby więc czasem względnego równouprawnienia literatury i fotografii, w którym oba media pozostawały względem siebie w twórczym napięciu – retoryce współzależności. Warto wobec tego zapytać, jak dochodziło do tych „zderzeń”?

Podążając za François Soulagesem, można by wymienić trzy możliwości, aktualne również współcześnie. Pierwsza z nich to zestawienie powstałych niezależnie od siebie zdjęć i tekstów przez osobę z zewnątrz (na przykład grafika zatrudnionego przez wydawcę). Druga możliwość „angażuje bardziej jednego z dwóch współtwórców: albo fotograf robi zdjęcia na podstawie tekstu, albo pisarz tworzy tekst w oparciu o zdjęcia”¹², trzecia (najrzadsza, ale i najciekawsza, jak sądzę – najbliższa idei *Gesamtkunstwerk*) to sytuacja, w której fotograf i pisarz wspólnie pracują nad dziełem lub jedna osoba równocześnie wyraża się na obu polach twórczości. Wówczas to książka nie stanowi:

antologii zdjęć, ale autentyczną przestrzeń kreacji, umożliwiającą wypracowanie wyjątkowego dzieła. Może być postrzegana w taki sposób, w jaki postrzegamy książkę–przedmiot, czy, ściślej rzecz ujmując, tak jak odbieramy dzieło sztuki [...]. Przyczyna jest prosta: udana książka stanowi dzieło sztuki. Dialektyczne napięcia wyzwalają się zatem na styku widzenia, czytania oraz ich połączenia. Odbiorcy narzucają się pytania i odpowiedzi: czym jest widzenie? Czym lektura? Czym fotografia? Czym pismo? Na czym polega ich unia?¹³

Należy podkreślić, że w kontekście rozważań nad relacjami między słowem a fotografią szczególnie interesujące są związki intersemiotyczne, które zachodzą wówczas, gdy oba systemy występują obok siebie, nie zaś wtedy, gdy jeden system inkorporuje drugi (przypadek ekfrazy):

Jeśli za intersemiotyczność uznamy relację, w jakie wchodzą odmienne systemy semiotyczne, co w konsekwencji oznacza konieczność ich współobecności, to przypadek literatury odwołującej się w jakikolwiek sposób do innego systemu znaków nie będzie intersemiotycznością sensu stricto.¹⁴

Przedmiotem analizy mogą być relacje obu systemów względem rzeczywistości, którą próbują wyrażać, lub relacje systemów względem siebie. Można więc badać, co fotografia mówi o świecie, a czego nie da się wyrazić słowami¹⁵, albo też to, czego nie da się oddać obrazem, a można opisać

i fotografia. Fotografia i literatura, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, t. 5, s. 255, 260.

¹² F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, s. 311–314.

¹³ Tamże, s. 314.

¹⁴ E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki...*, s. 31.

¹⁵ Marshall McLuhan twierdził na przykład, że „fotografia i jej rozwój w postaci filmu przywraca świat gestów ludzkiej technice zatrzymywania doświadcze-

w literaturze¹⁶, lub też wreszcie – wykorzystując kategorie Peirce’a – czy tekst i fotografia mówią z grubsza to samo (pozostają we wzajemnym stosunku ikoniczności), jedno wskazuje na drugie (indeks), względnie zachodzi między nimi relacja symboliczna¹⁷.

Pozostaje jeszcze pytanie o obligatoryjność tych relacji. Czy w badanym przypadku tekst lub fotografia mogą istnieć niezależnie, czy też rozdzielając je, tracimy coś ważnego? Wydaje się, że spośród trzech typów współwystępowania wymienionych przez Soulagesa typy drugi i trzeci – właściwe dla dużego fragmentu twórczości Melchiora Wańkowicza – są szczególnie narażone na utratę dodatkowych sensów płynących ze wzajemnej obecności fotografii i tekstu.

Wańkowiczowski dialog tekstu z fotografiami

Pytając o rolę fotografii w książkach Melchiora Wańkowicza, warto na początek oddać głos samemu pisarzowi:

Cenię polski reportaż, polską fotografię, ale nie mam wygórowanego pojęcia o synchronizacji ich z wydawcą. Zwykle autor napisze, wydawca skieruje do grafika, grafik zwraca się do agencji fotograficznej, która daje, co ma, grafik wybiera, co chce, teraz wydawca wyrokuje per „befszyk raz...”, to znaczy „dwa arkusze na ilustracyjnym”, potem grafik te wkładki rozmieszcza, kombinując, żeby [...] fotografie [...] nie wypadły zbyt daleko od tekstu, do którego się odnoszą. [...]

A autor? A autor z głową w chmurach pobrał honorarium i pojechał na wczasy.

Starłem się, aby moje reportaże były najściślej sprzężone z ilustracją. Dużo w tym zawdzięczam pracy nad reklamą. Postawiłem w Warszawie sto sześćdziesiąt słupów reklamowych i prowadząc je przez dziesięć lat, nauczyłem się trafiać do ludzi nie tylko sloganem słownym, ale i zsynchronizowanym z nim sloganem rysunkowym. Dato mi to pomysły sprzężenia słowa z ilustracją, a zapewne i większą wizualność samego słowa.¹⁸

Wańkowicz należał do wąskiego grona twórców gruntownie zaznajomionych z procesem powstawania książki. Interesowały go nie tylko kulisy

nia”. Innymi słowy, fotografia odzyskuje to, co ztraca się w momencie utrwalenia żywej mowy – oralności – przez system pisma (*Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 260).

¹⁶ Jak na przykład stany świadomości, myśli, przeżycia.

¹⁷ Por. T. Piekot, *Problemy analizy przekazów werbalno-wizualnych na przykładzie wiadomości prasowych*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009, s. 68. Autor powołuje się na koncepcję Winfrieda Nötha z jego podręcznika do semiotyki.

¹⁸ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy...*, s. 309–310. Wszystkie wyróżnienia w tekście – J.H.

efektywnego i efektownego pisania, lecz także aspekty ekonomiczne, techniczne, reklamowe oraz perswazyjne¹⁹ przedsięwzięcia zwanego literaturą, dlatego starannie dobierał współpracowników opracowujących szatę graficzną jego dzieł (wśród nich byli między innymi Edmund Bartłomiejczyk, Mieczysław Berman, Stefan Norblin, Stanisław Gliwa, studio graficzne Lewitt-Him, Zygmunt i Leopold Haarowie, czy też w latach 70. – Władysław Brykczyński). Pisarz zabiegał o to, aby jego dzieła ukazywały się we właściwym momencie – na przykład z okazji targów, cyklu spotkań odczytowych lub przed świętami, ponadto dozował napięcie i kumulował zainteresowanie swoimi tekstami, publikując je najpierw w fragmentach w weekendowej prasie, a gdy już książka miała być drukowana, zapełniał jej okładkę tudzież skrzydełka obwoluty entuzjastycznymi recenzjami krytyków.

To specyficzne handlowe podejście Wańkowicz zawdzięczał bogatym doświadczeniom pracy w roli wydawcy i propagandysty. Swoją karierę „Mel” zaczynał tuż po I wojnie światowej (w której brał czynny udział) jako szef biura propagandy Towarzystwa Straży Kresowej – miał pod sobą ponad dwadzieścia tytułów prasowych, księgarnie i drukarnię, a ponadto sam pisał broszury polityczne. W szczytowym momencie pracy w administracji sprawował funkcję naczelnika Wydziału Prasowego i Widowiskowego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych (1925–1926), a po zwolnieniu z tego stanowiska zajął się pracą reporterską, podróżami oraz kierownictwem literackim w założonym wspólnie z Marianem Kisterem Towarzystwie Wydawniczym „Rój” (1924). Zwłaszcza niezwykle prężna w dwudziestolecie międzywojennym działalność „Roju” zdaje się ważna dla późniejszej samoświadomej postawy Wańkowicza jako literata, wydawcy i specjalisty od autopromocji, choć nie można też zapomnieć o Wańkowiczu – copywrieterze, autorze kultowego sloganu „cukier krzepi”. Dla pisarza obok dźwięczności i skrótowości tego zwrotu równie ważny był jego potencjał wizualny:

Szukałem hasła z dwu słów, z równej liczby liter, co dawało awantażę graficzne. [...] Litery były z lekka dzikawe (zaprojektowane przez dobrego liternika, Czernego), więc od razu wyróżniały się, ale dosyć proste, by nie raziły i były z punktu czytelne.²⁰

Przekonanie o tym, że komunikat werbalny w połączeniu z przedstawieniem graficznym zyskuje siłę wyrazu, motywowało pisarza do fotografowania. Jego przedwojenne reportaże książkowe publikowane w „Roju” – *W kościołach Meksyku* (1927), *Opierzona rewolucja* (1934), *COP – ognisko siły* (1938) – zawierały reprodukcje zdjęć, jednak nie wszystkie one były autorstwa Wańkowicza. Na przykład w pierwszym wydaniu *Opierzonej rewolucji* na

19 Por. np. część czwartą *Karafki La Fontaine'a* poświęconą „sprawom podstawowym” – warsztatowi oraz zapleczu pisarza.

20 M. Wańkowicz, *Prosto od krowy...*, s. 307.

odwrocie strony tytułowej została wymieniona cała plejada sowieckich artystów, których nowoczesne prace wzbogaciły narrację o bolszewickiej Rosji, dając jednocześnie wgląd w obowiązujące w ZSRR kanony estetyczne: „FOTOGRAFIE: [Georgija] Zelmy, [Dymitra] Debabowa, [Jelizawiey] Mikulinej, [Michaiła] Prechnera, Smirnowa, [Fiodora] Kislowa, [Iwana] Panowa”. Nie znaczy to, że podczas podróży literatów do Moskwy pisarz zdjęć nie robił:

Zręczny, wszędobylski fotograf „Inturista” obskakuje nas z leiką. Z boku ukazuje się grupa chłopów. Jakaś wycieczka zwiedza Moskwę. Sam fotografuję naszą wycieczkę, więc mam chłopów tuż za sobą. Najstarszy z nich w czemś w rodzaju łapci na nogach, w kożuszynie wytartej, gapi się na lwy, na portyk, na leikę, na eleganckich panów [...].²¹

Fotografowanie w pracy zawodowej Wańkowicza jako reportera było zajęciem obowiązkowym, stojącym na równi z researchem, rozmowami z ludźmi, prowadzeniem kartoteki fiszek czy sporządzaniem notatek²², jednak sama czynność utrwalania obrazów na kliszy urastała w jego twórczości do rangi ważnego motywu literackiego – stąd w tak wielu książkach autor-narrator dzierży w ręku aparat, ogląda ważne zdjęcia („Ojciec – który odumarł mnie, gdy miałem dwa miesiące – jako młody chłopak [...] był ujęty w powstaniu z bronią w ręku [...] zesłany na dożywotnie osiedlenie. Fotografia jego, przechowana z czasów, gdy szedł do powstania, ukazuje chłopaka szczupłego, w czamarce, opiętej pasem spiętym klamrą z orłem białym [...]”²³) lub też czyni je rekwizytem bohaterów narracji – jak w finałowej scenie pożegnania Hanki z Jurkiem w *Dziejach rodziny Korzeniowskich*²⁴.

21 M. Wańkowicz, *Opierzona rewolucja*, Warszawa 1934, s. 68.

22 „Reportera obowiązują te wszystkie dyscypliny, co i powieściopisarza, ale poza tym wiele innych sprawności. Musi umieć prowadzić wóz, fotografować, stenografować [...], posiłkować się magnetofonem i znać się na grafice. [...] Pisanie na maszynie, na równi z fotografią, jest sprawnością podstawową” – tenże, *Prosto od krowy...*, s. 308.

23 M. Wańkowicz, *Szczeniące lata*, Rzym 1946, s. 95.

24 Jeszcze intensywniej wątek fotografii w tej samej scenie pożegnania został wyzyskany w anglojęzycznej adaptacji książki, opublikowanej pod tytułem *The Golgotha Road* (National Committee of Americans of Polish Descent: New York 1945). Warto też dodać, że oba wydania prezentowały czytelnikom poruszające zdjęcia śmiertelnie wychudzonych postaci – osób zwolnionych z sowieckich obozów, jednak ich dobór i układ różnił się, przez co inaczej oddziaływały one na emocje odbiorcy. Wydanie anglojęzyczne zawierało wyłącznie ujęcia pokazujące zbliżenia na pojedyncze postaci, z kolei w wydaniu polskim zamieszczono też szersze kadry, nieepatujące nagością. W wersji angielskiej znajdziemy ponadto duży portret żołnierki Pomocniczej Służby Kobiet (s. 11). Jej twarz, pokazana z półprofilu, była fotografowana od dołu, co oddaje mieszankę emocji: dumy, powagi, niezłomności.

To zrozumiałe, że reportażyście-fotografowi zależało na właściwym wyeksponowaniu obrazów w tekście dzieła. Zdjęcia dołączane do jego tekstów wprost przedstawiały opisywane sytuacje (relacja ikoniczna) lub też pokazywały miejsca i postaci, których dotyczyła narracja (indeksy), innym razem symbolizowały pewne idee lub doświadczenia bohaterów (tu szczególnie sprawdzał się fotomontaż). Pod względem technicznym chodziło przede wszystkim o bliskie, niewymuszone sąsiedztwo tekstu i fotografii, które ubogacałoby doświadczenia lekturowe czytelnika, pozwalając mu na niemal równoczesną percepcję dwóch komunikatów: językowego i wizualnego. W przypadku książki było to jednak wówczas trudno osiągalne ze względu na wymagania technologiczne reprodukcji obrazów (jakość podłoża) oraz związane z nimi rachunek ekonomiczny. Wydawcy o wiele bardziej kalkulowało się wydrukować tekst na gorszym papierze, a ewentualne zdjęcia dać na wkładce z arkusza papieru ilustracyjnego. Takie postępowanie prowadziło jednak do tego, że reprodukcje były w książce rozmieszczone przypadkowo i zamiast wzmacniać doświadczenie lektury – zwyczajnie je komplikowały. Doskonałym przykładem jest tu pierwsze wydanie *Opierzonej rewolucji*, w którym wydawca był zmuszony dać przypisy informujące czytelnika, gdzie znaleźć właściwą fotografię. Analogicznie – pod fotografiami znalazły się podpisy z numerami stron odsyłającymi do konkretnych fragmentów narracji.

Znacznie łatwiej było zarządzać układem w przypadku fragmentów zamieszczanych w gazetach, gdzie format był większy, a czcionka mała, dzięki czemu szpalty tekstu ułożone w kilku łamach mieściły się na jednej stronie, maksymalnie dwóch. To dawało większą swobodę aranżowania fotografii, choć ograniczenie stanowił z kolei papier – nienadający się do reprodukcji zbyt szczegółowych zdjęć. Trzeba także pamiętać, że miejsce w gazecie ma swoją cenę – zamiast trzeciego i czwartego zdjęcia z podróży Wańkowicza na Kresy korzystniej było, z perspektywy redaktora, zamieścić dwie reklamy. W związku z tym reportaże wzbogacano przeważnie tylko dwoma kadrami²⁵. Inna praktyka obowiązywała w ilustrowanych tygodnikach oraz tematycznych miesięcznikach, jak chociażby w luksusowo wydawanym periodyku „Medycyna i Przyroda”, gdzie fotografia miała prymat nad słowem, dlatego zdjęcia Wańkowicza mogły być drukowane w pełnym formacie²⁶. Autor *Ziela na kraterze* w latach 1935–1938 wysyłał swoje teksty przede wszystkim do redakcji „Kuriera Porannego”. Część z nich złożyła się

25 Zdarzały się też wyjątki, jak w „Kurierze Porannym” z 1 stycznia 1937 r., gdzie na jednej stronie wydrukowano aż sześć symetrycznie rozłożonych fotografii. Tę rozrzutność można chyba tłumaczyć dniem świątecznym. Kolejność zdjęć względem tekstu zasadniczo była właściwa, z jednym odstępstwem: sylwetka prawosławnego popa została umieszczona przed fotografią rabina, co nie odpowiadało treści.

26 Por. P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017, s. 138–146.

na nieopublikowane w formie książkowej cykle *Z wędrówek po Polsce B* oraz *Znowu siejemy w Polsce B*, inne z kolei były fragmentami wielokrotnie dodrukowywanego reportażu *Na tropach Smętka* (pierwodruk w 1936 roku w Instytucie Wydawniczym „Biblioteka Polska”).

Opowieść o podróży kajakiem „Kuwaką” po Prusach Wschodnich można uznać za pierwszą udaną próbę zestawienia tekstu i obrazu w formie książkowej. Zadania aranżacji graficznej „Smętka” podjął się najprawdopodobniej Mieczysław Berman (niewymieniony w stopce redakcyjnej), zaś okładkę przedstawiającą meandrujący nurt rzeki Pisy oraz kilka ilustracji wykonało studio Jana Lewitta i Jerzego Hima. Pisarz był zadowolony z tego projektu:

Pierwsze moje ilustrowane reportaże, jak *W kościołach Meksyku* i *Opierzona rewolucja*, szły starym tropem – wkładek na glansowanym papierze z kliszą siatkową raster 58. Ale już w *Smętku*, którego wyposażyłem we własne zdjęcia, zbuntowali się we mnie pisarz i fotograf i postanowili nie dać się rozłączać. [...] Tekst wparł się szerokim chlustem na wkłēstodrukowe arkusze, pokumał się z nimi do tego stopnia, że niejednokrotnie mogłem ilustracji nie podpisywać – odpowiedni wiersz tekstu biegł pod nią.²⁷

Również okładka odpowiadała wymaganiom „Mela”:

Za najlepszą z obwolut w swoich książkach uważam obwolutę do przedwojennego *Smętka*, roboty Levitt-Him. [...] Na okładce jest skopiowany z mapy niesłychanie kręty bieg Pisy. Błękitna jej śruba, wkręcona w zielony rozłóg, kończy się szlabanem niemieckim i polskim. Obwoluta jest świetna graficznie, znacząca symbolicznie, oparta na dokumentalnym rysunku.²⁸

Reportaż o sytuacji polskiej ludności w Prusach Wschodnich zawierał 2 drzeworyty, 2 pięciobarwne rozkładane mapy, 3 wkładki trójbarwne, 19 map, planów i wykresów, 40 rysunków oraz 172 fotografie z Wańkowiczowskiej kolekcji. Uwagę zwraca sposób, w jaki projektant poradził sobie z materiałem graficznym. Wiele zdjęć zostało wyszparowanych – to znaczne sylwetki ludzi zostały wycięte z tła. Grafika wciną się w tekst, modyfikując szerokość kolumny, kreskowe rysunki wędrują po marginesach, a nawet okalają kolumnę. Całość daje bardzo dynamiczne wrażenie. W książce można znaleźć też proste infografiki, które zgodnie z Wańkowiczowską teorią, podając suche liczby, „wyrażają więcej niż tysiąc słów”. Z drugiej strony synteza tekstu i obrazu w *Smętku*... nie została jeszcze w pełni osiągnięta, gdyż mimo wyraźnego odejścia od metody „dwóch arkuszy na ilustracyjnym” wiele zdjęć nadal musiało być opatrzonych podpisami z numerem strony, do której się odnoszą. Opisy te mogły ponadto zawierać informacje

²⁷ M. Wańkowicz, *Prosto od krowy...*, s. 310.

²⁸ Tenże, *Karařka La Fontaine'a*, t. 1, Warszawa 2010, s. 479.

rozwijające treść głównej narracji, jak na przykład uszczegółowienie, która postać z fotografii wypowiedziała dane słowa dialogu²⁹. Niemniej wiele fotografii zamieszczonych w *Smętku...* pozostaje w stosunku do tekstu w relacji ikonicznej i nie potrzebuje dodatkowych objaśnień. Ściśle pokazują to, czego czytelnik może się dowiedzieć z opowieści, i tym samym poświadczają jej autentyczność.

Spełnieniem twórczych ambicji zbuntowanego pisarza i fotografa okazała się dopiero *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* (1939), gdzie według pobieżnych wyliczeń na dziesięć stron książki przypadało osiem grafik (w *Na tropach Smętka* było ich około sześciu):

Powodzenie *Smętka* dało mi możliwość zażądania od wydawcy rzeczy niebywałej: oto 630-stronicowa *Sztafeta* nie tylko w całości poszła na wkłóśdruk, ale ponadto każdy jej arkusz był przepuszczany powtórnie przez maszynę płaską [...].

Teraz zaczęliśmy używać z grafikami, Mieczysławem Bermanem, jak pies w studni. Mając możliwość nieograniczonego rządzenia się w książce [...], mogliśmy tak sprząć tekst z fotografią, że unikaliliśmy podpisów.

Dawniej ilustracje były jak niemy film – ten też musiał się posiłkować podpisami. *Sztafeta* była jak film udźwiękowiony.³⁰

To nie liczby, które Wańkowicz miał tendencję zawyżać (*Sztafecie...* przypisał aż sto stron więcej, niż miała w rzeczywistości), grały najważniejszą rolę. Istotna była relacja tekstu i obrazu – w książce o polskim pochodzie gospodarczym nierozzerwalna³¹. Narracja i fotografie w *Sztafecie...* biegly nie równoległe i w tym sensie niezależnie od siebie, lecz właściwie układały się w jeden fototekstowy komunikat. Gdyby chcieć pominąć zdjęcia, należałoby ingerować w tekst, który zapowiadał ich wystąpienie, lub też – stawał się fragmentem całostronicowej kompozycji graficznej drukowanej na spad. Paradoksalnie więc to zdjęcia, które w ostateczności dałoby się zaprezentować osobno, z innymi podpisami, w tym układzie okazywały się bardziej autonomiczne od tekstu. Logocentryzm upadł. Wielkie wrażenie na ówczesnym czytelniku musiała ponadto robić barwna reprodukcja na rozkładówce przedstawiająca budowę zapory w Rożnowie – była to ponoć jedna z pierwszych tak dużych fotografii drukowanych w polskiej książce w pełnym kolorze³².

²⁹ Tenże, *Na tropach Smętka*, Warszawa 1936, s. 70.

³⁰ Tenże, *Prosto od krowy...*, s. 310.

³¹ Nie sposób ponownie wydać *Sztafety...* z pominięciem jej szaty graficznej. W III RP książka ukazywała się wyłącznie jako reprint lub quasi-reprint. Zob. posłowie [w:] M. Wańkowicz, *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*, wstęp B. Brzostek, posł. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2012.

³² „Ponadto stawialiśmy tu pierwsze kroki, pozwoliwszy sobie na eksperyment wielokolorowych zdjęć. Specjalista wiedeńczyk wyprawiał się na tamę w Rożno-

Za szczytowe osiągnięcie w kwestii eksperymentów z syntezą tekstu i obrazu należy uznać trytomową *Bitwę o Monte Cassino* – obszerny reportaż napisany przez Wańkowicza na zamówienie 2 Korpusu i opublikowany w latach 1945–1947 we Włoszech. Przebieg pracy nad tym dziełem jest bardzo dobrze udokumentowany, przede wszystkim dzięki licznym wypowiedziom współautorów, wydanym korespondencjom, materiałom zgromadzonym w archiwum Stanisława Gliwy w Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu oraz małej kolekcji dokumentów znajdujących się w Instytucie Literackim w podparyskim Maisons-Laffitte. Wiemy z nich, jak przebiegała współpraca grafika ze słynnym pisarzem. Listy Wańkowicza do Gliwy odsłaniają szeroki zakres swobody, jaki grafikowi pozostawił pisarz; archiwalia poświadczają też siłę charakteru obu twórców, z których każdy potrafił forsować swoje racje. Dla Gliwy opracowanie graficzne *Monte Cassino* było pierwszym tak dużym zleceniem i otworzyło przed nim później możliwości zatrudnienia na emigracji.

Choć recenzenci, mówiąc o *Bitwie o Monte Cassino*, jednym tchem wymieniali przede wszystkim Wańkowicza i Gliwę³³, to książka ta powstała dzięki zbiorowemu wysiłkowi żołnierzy służących w Polskich Siłach Zbrojnych. Na stronach redakcyjnych każdego z trzech tomów widnieją nazwiska autorów fotografii, grafik, map, projektów okładki i obwolut. Na uwagę – jako fotograf – zasługuje Tadeusz Szumański, autor wielu zdjęć do książek 2 Korpusu i współpracownik Wańkowicza z okresu po jego powrocie do PRL-u. Obok Gliwy duży udział w opracowaniu graficznym mieli także bracia Leopold i Zygmunt Haarowie, którzy tak naprawdę odpowiadali za cały drugi tom *Bitwy...* oraz część tomu trzeciego, kiedy to Gliwa pracował nad albumem dywizyjnym *Ramię pancerne 2 Korpusu* i chwilowo pozostawał w nie najlepszych relacjach z Wańkowiczem.

Trzeba jasno podkreślić, że pod względem graficznym *Bitwa o Monte Cassino* naśladowuje styl Bermiana, powiela jego triki, wykorzystuje fotomontaż, czerpie z pomysłów aranżacji tekstu i obrazu, a jednocześnie pozostaje dziełem plastycznie bardzo nierównym. Różnice między pierwszym a trzecim tomem są wyraźnie widoczne. Tom pierwszy jest najbardziej zachowawczy, tom drugi balansuje na granicy kiczu i przesady (negatywnie oceniał go sam Wańkowicz w listach do Gliwy), tom trzeci z kolei uchodzi za najbliższy wyobrażeniom autora. W sumie trzy tomy *Bitwy...* zawierały prawie

wie z jakimś niezdarnym aparatem fotografującym ten sam obiekt równocześnie na trzy klisze, każda w innym podstawowym kolorze. Daliśmy to na rozkładówkę *Sztafety* z dobrym wynikiem” – M. Wańkowicz, *Prosto od krowy...*, s. 310.

³³ „A więc: Gliwa. Czujna i troskliwa opieka tego grafika czyni zeń właściwie współautora książki Wańkowicza” – G. Herling-Grudziński, *Reportaż batalistyczny*, [w:] tegoż, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki i inni, posł. T. Burek, Kraków 2009, s. 391.

2 tysiące ilustracji, w tym niecały tysiąc fotografii i niespełna 600 zdjęć portretowych uczestników bitwy podpisanych nazwiskami (ich relację w stosunku do tekstu można by chyba określić mianem Peirce'owskich indeksów³⁴). Zawierały też około 90 map, które jako niepodważalny konkret Wańkowicz bardzo cenił.

Fotografie zamieszczone w *Bitwie...* miały przede wszystkim służyć prawdzie oraz gloryfikacji czynu zbrojnego polskich żołnierzy, który w aspekcie strategicznym okazał się dla Polski pyrrusowym zwycięstwem. Stanisław Gliwa w rozmowie z Regimą Wasiak-Taylor wspominał, że miał ambicje zaprojektować tę książkę lepiej i piękniej, wyczelować zdjęcia, dostosować typografię i układ, jednak obowiązek dokumentacyjny kazał mu poniechać tych wysiłków³⁵. Czytelnicy z kolei emocjonowali się przede wszystkim doborem tak zwanych „główek” żołnierzy. Nie znając kulis powstawania reportażu i mając w pamięci biografię Wańkowicza – międzywojennego króla życia, pomawiali go o handel miejscem w książce. Mylili się, zdjęcia wybierał Gliwa, a wiele fotografii napłynęło do niego już po podpisaniu książki do druku³⁶. Niewykorzystany materiał miał szansę ukazać się trzydzieści lat później, w jednym z wydań krajowych³⁷. Gdy Wańkowicz pod koniec lat 50. zdecydował się wrócić z emigracji do kraju, *Bitwa...* po raz pierwszy ukazała się w PRL-u w skróconej wersji. Atak przypuszczony wówczas przez emigrację na nowe wydanie dotyczył nie tylko zgody na ocenzurowanie, lecz także umieszczenia dumnej, wielkiej na całą kolumnę sylwetki Wańkowicza na szóstej stronie wydania oraz zupełnego pominięcia zdjęć generała Andersa – co było oczywiste, cenzura nie mogła się zgodzić na zbytne ekspozowanie figury „nieformalnego przywódcy emigracji”, pozbawionego polskiego obywatelstwa przez władze PRL-u³⁸.

Swoboda, z jaką pisarz podchodził do prawdy w fotografii, jest zastanawiająca. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że obcując z książkami Wańkowicza, mamy do czynienia z autentykiem: tekst, zdjęcia, wykresy, mapy, tabele – wszystko zmierza do tego, by powiedzieć, jak było dokładnie. O tym, że reportaż to nie czysta prawda, lecz co najwyżej jej literacko przetworzone oblicze, mówił jednak Wańkowicz wielokrotnie, postulując

34 Sylwetki bohaterów, jednak w mniej sformalizowanych pozach, znalazły się też w reportażu *Na tropach Smętka*.

35 S. Gliwa, *W Londynie o „Monte Cassino”*, rozm. przeprowadziła R. Wasiak, „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1983, nr 2 (150), s. 13.

36 Tenże, *O reportażu i recenzji*, „Tydzień Polski” [dod. sob. do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”] 1974, nr 39.

37 M. Wańkowicz, *Monte Cassino*, wyd. 7 rozsz., Warszawa 1978.

38 Z. Stahl, „Monte Cassino” ocenzurowane – przy współudziale autora, „Orzeł Biały” 1957, nr 52–52 (807–808), s. 2. Warto nadmienić, że samo nazwisko Andersa nie zostało ocenzurowane i czytelnik pierwszego wydania krajowego mógł je w reportażu znaleźć.

„poszerzenie konwencji reportażu” czy też pierwszeństwo „prawdy generalnej” nad literalną³⁹. Podobnie ambiwalentny stosunek miał pisarz do fotografii. Z jednej strony traktował ją instrumentalnie, godząc się na fotomontażowe przeróbki lub zmieniając podpisy – na przykład gdy zdjęcie szeroko otwierającej usta Marty Wańkowiczówny na tle namiotu zostało wydrukowane w dwóch miejscach z różnymi opisami: „Dzieciak... niewyspany i pogryziony przez komary” (*Na tropach Smętka*, 1936), „Tirliporek czasem śpiewa...” („Kurier Poranny” 10 stycznia 1936, s. 5). Z drugiej strony Wańkowiczowi zależało na tym, aby materiał graficzny nie wprowadzał w błąd. Przygotowując *Bitwę o Monte Cassino*, zabiegał o grafika, który będzie się znał na rzemiośle wojennym i nie popełni gafy, w niewłaściwy sposób ilustrując czołgi ruszające do natarcia⁴⁰. A może, w gruncie rzeczy, nie o prawdę tu chodziło, lecz o bliskie prawdopodobieństwo? W przedmowie do ocenzonego wydania krajowego *Bitwy...* autor szczerze wyznawał:

Cale fragmenty bitwy trzeba było reilustrować. Wydębiałem więc z dowództw oddziały, o co w czasie wojny było trudno, dla odtwarzania pod ogniem aparatów fotograficznych autentycznych natarć w autentycznych miejscach przez autentycznych uczestników.⁴¹

Jedną z takich inscenizacji miała zaskakujący finał, który został uwieczniony autentycznymi fotografiami w trzecim tomie *Bitwy...*⁴²:

Kiedy Piedimonte zostało opanowane, przyjechali filmowcy amerykańscy i prosili o symulowanie walki. Oficer wytłumaczył pomęczonym żołnierzom, że trzeba to zrobić, ruszyli, gęsto strzelając, bo film był dźwiękowy.

I na te strzały nagle z rumowisk bunkra-mordercy wysunęła się na kiju biała chusta. [...] Czyż w tym miejscu reporter-pisarz może konkurować z reporterem-fotografem?⁴³

Po włoskim wydaniu *Bitwy o Monte Cassino* Melchior Wańkowicz już nigdy nie wrócił do prób bliskiej syntezy tekstu i obrazu. W następnych publikacjach materiał graficzny był wprowadzany zachowawczo. Oczywiście, można jeszcze wspomnieć o krajowym, skróconym wydaniu *Monte Cassino* w opracowaniu Bermana, jednak i tam grafika, choć bogata, została poskromiona, oddając pierwszeństwo tekstowi. Przyczyną odejścia od eks-

³⁹ M. Wańkowicz, *Karaśka La Fontaine'a...*, s. 174; K. Kąkolewski, *Wańkowicz krzepi. Wywiad – rzeka*, Lublin 1987, s. 18–20.

⁴⁰ S. Gliwa, *W Londynie...*, s. 12.

⁴¹ M. Wańkowicz, *Monte Cassino*, Warszawa 1957, s. 11.

⁴² Tenże, *Bitwa o Monte Cassino*, t. 3, Rzym 1947, s. 330–337. Zdjęcia wykonał T. Szumański.

⁴³ Tenże, *Prosto od krowy...*, s. 309.

perymentów z fotoreportażem było zapewne wypalenie się tej konwencji (zwłaszcza fotomontażu po wojnie), a może też zaważyły na tym cenzura w kraju i kwestie finansowe na emigracji. W warunkach emigracyjnych trudno było sobie pozwolić na tak nierentowne wydawanie książek. Zarówno *Sztafeta*, jak i pierwsze wydanie *Bitwy o Monte Cassino* były książkami drogimi, w całości drukowanymi techniką wkłęsłodruku. Było to możliwe, ponieważ oba reportaże miały cel propagandowy i jako takie zostały dobrze dofinansowane, dając słynnemu reportażyście oraz jego grafikom przestrzeń na wizualne szaleństwa.

Po powrocie do kraju sześćdziesięcioletni pisarz zajął się przygotowaniem powtórnych wydań swoich dzieł, kompilowaniem wcześniej publikowanych tekstów oraz eseistyką. Pod koniec lat sześćdziesiątych w serii „Naokoło Świata” wydawnictwa Iskry ukazała się jeszcze obficie okraszona prywatnymi fotografiami trylogia *W ślady Kolumba* – książka z dwóch podróży małżeństwa Wańkowiczów po Ameryce. Autor nie był jednak nią usatysfakcjonowany. Nie podobały mu się obwoluty zaprojektowane przez Janusza Grabiańskiego, nie był też przekonany, że pod względem literackim właściwie wyzyskał temat⁴⁴. W przedmowie do reportażu, w której tradycyjnie już pokusił się o uwagi warsztatowe, tym razem nie wspomniał o towarzyszącym mu w wędrowce aparacie fotograficznym...

44 „Nie mam najmniejszej wątpliwości, że nie napisałem takiej książki, o jakiej bym marzył” – tenże, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *W ślady Kolumba*, t. 1, *Atlantyk – Pacyfik*, wstęp J. Surdykowski, posł. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009, s. 13.

Joanna Hałaczekiewicz

Department of Editorship and Auxiliary Sciences, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7143-789X](https://orcid.org/0000-0001-7143-789X)

Melchior Wańkowicz's work: Reflections on the relationship between text and image

Summary

This article discusses the relationship between photography and text in Melchior Wańkowicz's literary reportages. Drawing on the terminology developed in the field of intersemiotic studies, the article concentrates primarily on his books published between 1934 and 1957, i.e. in the interwar period, during the war, and after the war, before his return to Poland. Wańkowicz was an enthusiast of the art of photography, and with each successive book experimented more boldly with getting photos into dialogue with the accompanying text. He is most successful in producing a synthesis of picture and word (something akin to the idea of a *Gesamtkunstwerk*) in *Na tropach Smętki* [*On the Trail of Smętek*], *Sztafeta - Książka o polskim pochodzie gospodarczym* [*A Relay Race: A Book about Poland Pushing Ahead with its Economic Plan*] and *Bitwa o Monte Cassino* [*The Battle of Monte Cassino*]. Of all those books, *Sztafeta* is exceptional in practically being irreducible to a text-only version.

Key words

20th-century Polish literature – text and photography – illustrated reportage – intersemiotics – phototextuality – Melchior Wańkowicz (1892–1974)

Słowa kluczowe

Melchior Wańkowicz, tekst i fotografia, fotoreportaż, intersemiotyczność, fototekstualność

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Wańkowicz Melchior, 1934, *Opierzona rewolucja*, Warszawa: Rój.
- –, 1936, *Hospodi pomituji!... W Dorf Eckersdorf*, „Kurier Poranny”, R. 60, nr 10, s. 5.
- –, 1936, *Na tropach Smętka*, Warszawa: Biblioteka Polska.
- –, 1937, *Pierwszy nocleg*, „Kurier Poranny”, R. 61, nr 1, s. 3.
- –, 1939, *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*, Warszawa: Biblioteka Polska.
- –, 1945–1947, *Bitwa o Monte Cassino*, t. 1–3, Rzym–Mediolan: Wydawnictwo Oddziału Kultury i Prasy 2 Korpusu.
- –, 1945, *The Golgotha Road*, New York: National Committee of Americans of Polish Descent.
- –, 1946, *Szczeniące lata*, Rzym: Polski Dom Wydawniczy.
- –, 1957, *Monte Cassino*, Warszawa: Wydawnictwo MON.
- –, 1974, *Czerwień i amarant*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- –, 1978, *Monte Cassino*, wyd. 7 rozsz., Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.
- –, 2009, *W ślady Kolumba*, t. 1, *Atlantyk–Pacyfik*, wstęp Jerzy Surdykowski, post. Aleksandra Ziółkowska-Boehm, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- –, 2010, *Karałka La Fontaine’a*, t. 1–2, wstęp Andrzej Gronczewski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- –, 2011, *Prosto od krowy*. W: tegoż, *Anoda i katoda*, t. 2, post. Aleksandra Ziółkowska-Boehm, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- –, 2012, *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*, wstęp Błażej Brzostek, post. Aleksandra Ziółkowska-Boehm, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- –, 2022, *Na tropach Smętka*, oprac. Grzegorz Nowak, przedm. Aleksandra Ziółkowska-Boehm, Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy.

Literatura przedmiotu

- Gliwa Stanisław, 1983, *W Londynie o „Monte Cassino”*, rozm. przeprowadziła Regina Wasiaś, „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” nr 2 (150), s. 11–13.
- Gliwa Stanisław, 1974, *O reportażu i recenzji*, „Tydzień Polski” [dodatek sobotni do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”] nr 39.
- Grochowiak Anna, 2023, *W archiwum Melchiora Wańkowicza. Albumy fotografii ze zbiorów Muzeum Literatury*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” t. 2(67), s. 175–198.

- Hałaczekiewicz Joanna, 2023, *Melchior Wańkowicz i fotografia – uwagi edytorskie*, „Napis”, t. 29, s. 135–155.
- Hałaczekiewicz Joanna, 2024, *Od Monte Cassino do Monte Cassino*, [w:] tejże, *Z Polski w świat. Sztuka książki Stanisława Gliwy*, Kraków: Avalon.
- Herling-Grudziński Gustaw, 2009, *Reportaż batalistyczny*, [w:] tegoż, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Zdzisław Kudelski, oprac. Włodzimierz Bolecki i inni, post. Tomasz Burek, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kąkolewski Krzysztof, 1987, *Wańkowicz krzepi. Wywiad – rzeka*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Koszowy Marta, 2014, *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, „Rocznik Komparatystyczny” 5, s. 249–263.
- McLuhan Marshall, 2004, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- *Melchior Wańkowicz. Fotoreporter*, 2024, red. Łukasz Garbał, Anna Grochowiak, Weronika Kobylńska, Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.
- Michałowska Marianna, 2011, *Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 103, s. 15–26.
- Michałowska Marianna, 2012, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Piekot Tomasz, 2009, *Problemy analizy przekazów werbalno-wizualnych na przykładzie wiadomości prasowych*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. Alina Kwiatkowska, Jerzy Jarniewicz, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Rypson Piotr, 2017, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków: Karakter.
- Sontag Susan, 2017, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków: Karakter.
- Soulages François, 2024, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, wyd. 2, Kraków: Universitas.
- Stahl Zdzisław, 1957, „*Monte Cassino*” *ocenzurowane – przy współudziale autora*, „Orzeł Biały”, nr 52–52 (807–808), s. 2.
- Stempowski Tomasz, 2019, „*Bitwa o Monte Cassino*” – *najdłuższy polski fotoreportaż – Fototekst*, <http://fototekst.pl/bitwa-o-monte-cassino-najdluzszy-polski-fotoreportaz/>.
- Szczęsna Ewa, 2004, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Kraków: Universitas.