Napis XXIX 2023
doi: 10.18318/napis.2023.1.7

Melchior Wańkowicz i fotografia – uwagi edytorskie

Joanna Hałaczkiewicz
orcid: 0000-0001-7143-789x
(Uniwersytet Jagielloński)

> Cierpię męki, bo okazuje się, że fotografowanie jest grzechem. Tymczasem słońce przez jabłonie przesiewa tak ładne plamy[1].

Wprowadzenie

Początek XX wieku to czas dynamicznego rozwoju wynalezionej w 1839 roku fotografii. Innowatorzy dążyli przede wszystkim do uzyskania kolorowych zdjęć. Wczesną odpowiedzią na te poszukiwania była technika autochromowa, rozpropagowana przez braci Lumière, którzy wprowadzili do produkcji szklane płyty światłoczułe.

Samo uzyskiwanie odbitek, kolorowych czy monochromatycznych, nie odniosłoby takiego sukcesu, gdyby nie wynalezienie w końcu XIX wieku autotypii, czyli metody pozwalającej na powielanie zdjęć w druku typograficznym. To dzięki niej drukarze oraz ilustratorzy zaczęli dostrzegać zalety fotografii w grafice wydawniczej, przewidywali więc jej rychły rozwój kosztem utraty znaczenia tradycyjnych metod reprodukcji: drzeworytu i litografii. Metoda chemiczna, polegająca na reprodukowaniu przejść tonalnych za pomocą odpowiednio naświetlanych przez siatkę rastra, a następnie trawionych płyt cynkowych, była szybsza i tańsza, choć niekoniecznie dorównywała jakością swoim poprzedniczkom[2]. W Drugiej Rzeczypospolitej podobnie jak w innych krajach Europy zdjęcia, zwłaszcza w formie fotomontaży, stały się popularnym narzędziem reklamy, informacji oraz pro-

1 M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, oprac. G. Nowak, Łódź 2022, s. 240.

2 Por. *Technika wykonywania ilustracji*, „Grafika Polska" 1921, nr 2–5.

http://rcin.org.pl

pagandy. Komunikat wizualny okazał się szczególnie atrakcyjny dla prasy – stanowił dowód autentyczności, przykuwał wzrok, a swoją skondensowaną, bezpośrednią formą zastępował szpalty tekstu. Stąd wzięła się popularność pism ilustrowanych, wzorowanych na amerykańskim magazynie „Life". Technika fotomontażu, jako świeża, nowoczesna estetyka graficzna, odważnie wkroczyła też na plakaty i okładki książek[3].

W latach dwudziestych do sprzedaży trafił pierwszy model aparatu małoobrazkowego Leica. Pojawienie się tego poręcznego i dyskretnego urządzenia wzbudziło duży entuzjazm, a w konsekwencji wzmogło fotograficzną gorączkę. Sztuka utrwalania obrazów na dobre przeniosła się z tradycyjnego studia w plener. Mały aparat zachęcał do robienia zdjęć *hic et nunc*, na gorąco. Wyrazem rosnącej popularności fotografii na ziemiach polskich były zakładane już od przełomu wieków towarzystwa amatorów oraz zawodowych fotografików. Równolegle zaczęły się ukazywać specjalistyczne czasopisma. Wynalazek, który w XIX wieku mógł uchodzić za elitarną rozrywkę, w początkach XX stulecia zaczął docierać do szerszego grona odbiorców, choć nadal nie wykraczał poza krąg warstw uprzywilejowanych[4].

Czujnym obserwatorem tych przemian był wywodzący się z kresowego ziemiaństwa Melchior Wańkowicz, dumny posiadacz kompaktowej leiki, z którą, jak dowodzą zachowane zdjęcia pisarza oraz liczne teksty wspomnieniowe, praktycznie się nie rozstawał[5]. Nietuzinkowa osobowość, popularny literat, reportażysta, publicysta, wydawca i autor odczytów. Biorąc pod uwagę jego medialne talenty oraz zaangażowanie w życie polityczne i kulturalne Drugiej Rzeczypospolitej, należałoby raczej napisać o nim: człowiek instytucja. Opinia publiczna dostrzegała swoistą „wszechobecność" Wańkowicza i zazdrośnie spoglądała na jego pokaźny majątek – poświęcony mu satyryczny nagrobek literacki opublikowany w prasie brzmiał: „Tu spoczywa Wańkowicz – szanujcie tę ciszę – bo gdy zbudzi się – autoreklamę napisze"[6]. Przez krytyków i badaczy nazywany ojcem polskiego reportażu[7], z otwartością na miarę swojej profesji sięgał po nowinki techniczne. Rozumiał

3 Zob. np. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017, s. 86–109; S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż Polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000; J. Straus, *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*, Warszawa 2014.

4 A. Mazur, *Sztuka średnia – klasowe dylematy medium*, w: idem, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa–Kraków 2009, s. 102–106; P. Rypson, *Nie gęsi…*, s. 198.

5 Maria Dąbrowska np. zanotowała w swoim dzienniku: „Po obiedzie Wańk[owicz] wyfotografowuje na nas całą rolkę (ma lampę błyskawiczną tzw. „flash"), co jest niewymownie męczące" (eadem, *Dzienniki 1914–1965*, t. 10, Warszawa 2009, s. 123).

6 „Nowa Rzeczpospolita" 1938, nr 6, s. 8.

7 A. Ziółkowska-Boehm, *Na tropach Wańkowicza. Po latach*, Warszawa 2009, s. 55. Por. też K. Wolny-Zmorzyński, *Melchior Wańkowicz – mistrz polskiego reportażu – na tle współczesnych autorów dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004, s. 19–29.

http://rcin.org.pl

Il. 1. Wycieczka pisarzy polskich do ZSRR; Wańkowicz z dwuobiektywową lustrzanką marki Rolleiflex; źródło: NAC; domena publiczna (https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka//jednostka/5909448/obiekty/353553#opis_obiektu).

potrzebę korzystania ze zdobyczy współczesności: maszyny do pisania, dyktafonu i magnetofonu, radia oraz aparatu fotograficznego, a jako współwłaściciel Towarzystwa Wydawniczego „Rój" lepiej niż większość ludzi pióra orientował się w możliwościach nowoczesnej typografii oraz tajnikach reklamy.

W międzywojniu pisarz opublikował wiele synkretycznych gatunkowo tekstów, z czego za pierwszy „typowy" reportaż literacki uznaje się utwór *W kościołach Meksyku* (1927). Następnie w tym nurcie ukazały się *Opierzona rewolucja* (1934), *Na tropach Smętka* (1936), *C.O.P. Ognisko siły* (1937) i *Sztafeta* (1939)[8]. Po wybuchu drugiej wojny światowej Wańkowicz, uciekając przed tropiącymi go hitlerowcami, przekroczył granicę z Rumunią i od razu przystąpił do pracy reporterskiej. Teksty publikowane na gorąco w Bukareszcie, a potem w Palestynie złożyły się na tom *Wrzesień żagwiący* (1947). Wydaje się jednak, że to trzytomowa *Bitwa o Monte Cassino* (1945–1947) przyniosła twórcy największą sławę. O ile pierwsze reportaże książkowe ściśle trzymały się zasady dokumentaryzmu, o tyle po wojnie Wańkowicz

8 Aleksandra Ziółkowska-Boehm (*Na tropach Wańkowicza…*, s. 55) zwraca uwagę na istnienie kilku nurtów w prozie dokumentarnej Melchiora Wańkowicza. Obok reportażu literackiego ważne miejsce zajmują w niej opowieści pamiętnikarsko-wspomnieniowe (np. *Szczenięce lata* 1934) oraz reporterskie gawędy (np. *Strzępy epopei. Opowiadania* 1923). W tym tekście skupiam się wyłącznie na dziełach klasyfikowanych jako „literackie reportaże", przy czym bardziej niż sztywne ramy genologiczne interesuje mnie fakt oraz sposób zamieszczania licznych fotografii w pierwodrukach.

http://rcin.org.pl

z myślą o stworzeniu cyklu *Panorama losu polskiego* zaczął postulować poszerzenie konwencji reportażu, co przejawiało się w beletryzacji, swobodniejszym stosunku do materii wydarzeń (*Tworzywo* 1950, *Drogą do Urzędowa* 1955) oraz kompilowaniu fragmentów wcześniej napisanych utworów. Montowaniem nowych wydań zajmował się od około 1957 roku przede wszystkim po to, aby mogły przejść przez sito cenzury po jego powrocie do kraju rok później.

Szczególnie interesująco wyglądają reportaże opublikowane do 1947 roku. Ich bogata szata graficzna, swobodnie kształtowana, a przy tym ściśle przylegająca do tekstu, łącząca fotografie, fotomontaże, mapy, wykresy, rysunki oraz na przykład reprodukcje prac plastycznych, sprawia wrażenie, jakby tworzyła wraz z tekstem nierozerwalną całość. Z tytułu na tytuł reportażowy eksperyment, początkowo zachowawczo zestawiający arkusze tekstu z ilustracjami odbitymi na papierze kredowym (*W kościołach Meksyku*, *Opierzona rewolucja*), przekraczał kolejne granice syntezy tekstu i obrazu, pokazując możliwości nowoczesnego drukarstwa, w którym grafika może zachodzić na tekst, rozbijać kolumnę w dowolnym miejscu, układać się w skomplikowane kompozycje.

Znamienne jest, że Wańkowiczowska proza, która długo nie znajdowała właściwej definicji, sprzysięgła się z fotografią. Obie formy wypowiedzi – reportaż i fotografia – uchodziły przed wojną za mniej ambitne od sztuk wysokich: literatury i malarstwa[9], były przejawami kultury popularnej. Równocześnie należy podkreślić, że potencjał fotografii w zestawieniu z tekstem dostrzegali w latach dwudziestych twórcy awangardowi, dla których reprodukowane w tysiącach egzemplarzy zdjęcie było urzeczywistnieniem idei stechnicyzowanego, racjonalnego, egalitarnego komunikatu skierowanego do mas[10]. W tym kontekście zaadaptowanie tego medium do potrzeb kultury głównego nurtu w latach trzydziestych można traktować jako przejaw ustabilizowania się awangardowych koncepcji.

Odbiorca książek Wańkowicza doceniał ich atrakcyjną wizualnie formę – a trzeba zaznaczyć, że międzywojenne reportaże współwłaściciela „Roju", tak jak to sobie wymarzyli awangardziści, ukazywały się w wielu wydaniach, łącznie osiągały kilkudziesięciotysięczne nakłady, które bez trudu znajdywały nabywców.

9 Anonimowy recenzent „Kuriera Poznańskiego" pisał: „Reportaż na ogół uchodzi za podrzędny rodzaj z punktu widzenia literackiego. Ale prawdziwy talent potrafi i z reportażu zrobić dzieło sztuki. Dowodem tego reportaże Melchiora Wańkowicza, które mają ustaloną markę" (*Dwa rodzaje reportaży*, w rubr. „Życie literackie", „Kurier Poznański" 1938, nr 165, s. 15). Trwałość tego przeświadczenia potwierdzają słowa Jerzego Giedroycia z listu do Andrzeja Bobkowskiego (1956). Redaktor źle oceniał tom *Drogą do Urzędowa*: „Nie zjeżdżam tego, bo mi starca żal. Z imponującym uporem pracuje, i to szanuję, ale to nie może wpłynąć na moją opinię, że Wańkowicz jest tylko reportażystą [wyróżn. J. H.]. On tego nie rozumie i chce koniecznie być Konopnicką tej emigracji. To straszne" (J. Giedroyć, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*, wybór, oprac. i wstęp J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 340).

10 S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji…*, s. 15–22, 180–184.

http://rcin.org.pl

Mieczysław Niedziałkowski tak recenzował *Na tropach Smętka*: „Wańkowicz jest współtwórcą nowego typu reportaży: trochę opisów i trochę materiału wesoło-anegdotycznego […], dużo fotografii i wykresów, obrazy rzeczywistości, rozmowy i cyfry […]"[11]. Konrad Górski w dorocznym przeglądzie literatury podróżniczej na łamach „Rocznika Literackiego" pisał o *Smętku*: „Dodajmy jeszcze, że książka posiada znakomitą szatę graficzną i bogaty a przemyślnie podany materiał ilustracyjny"[12]. Podobne opinie, wygłaszane przez niespecjalistów, można znaleźć w poradnikach świetlicowych, prasie kobiecej, harcerskiej („przeczytałem, bo miała dużo ilustracyj"[13]) czy w biuletynach nauczycielskich – te ostatnie zresztą podkreślały możliwość wykorzystania grafik z książek Wańkowicza jako pomocy dydaktycznych. Anonimowy redaktor zachwalał reportaż o Centralnym Okręgu Przemysłowym: „Trzeba dodać, że szata graficzna książki – duże, wyraźne czcionki i ciekawe zdjęcia z terenu sprawiają, że książkę czyta się z niesłabnącą uwagą i zainteresowaniem"[14]; inny nieprofesjonalny komentarz, tym razem o *Sztafecie*, oceniał pochlebnie: „Bogaty, ponad pięćset stron liczący tom jego ostatniej księgi, pełen ilustracyj, montaży, fotografii i rysunków – to ciekawy okaz artystycznego wysiłku i rzetelnej pracy nie tylko autora, ale i wydawnictwa Biblioteki Polskiej"[15].

Zdaniem krytyków szczytowym osiągnięciem w dziedzinie łączenia tekstu i grafiki była trzytomowa *Bitwa o Monte Cassino*: „Przygotowanie tego opracowania pochłonęło niemal trzy lata pracy autora […]. Współpraca odpowiedzialnego za stronę graficzną Stanisława Gliwy posunięta jest do granic współautorstwa" – pisała z perspektywy czasu Maria Danilewicz-Zielińska[16]; „Czwarty sekret wartości *Bitwy o Monte Cassino* można na szczęście wymienić po nazwisku, i to słowem tak krótkim, że recenzent żadnej chyba na świecie książki nie miał jeszcze tak ułatwionego zadania. A więc: Gliwa. Czujna i troskliwa opieka tego grafika czyni zeń właściwie współautora książki Wańkowicza" – recenzował na gorąco Gustaw Herling-Grudziński[17]. Obszerniej wypowiedziała się na ten temat pisarka i po-

11 M. Niedziałkowski, *Książka – rewelacja*, „Gazeta Robotnicza" 1936, nr 327, s. 2

12 K. Górski, *Literatura podróżnicza*, „Rocznik Literacki" 1937 (za rok 1936), s. 172. W kontekście wczesnej refleksji genologicznej obejmującej twórczość Wańkowicza warto dodać, że przed wojną periodyk wydawany przez Instytut Literacki dość konserwatywnie określał reportaże jako „literaturę podróżniczą". Por. J. Jeziorska-Haładyj, *Literacenie? O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego" (1932–1984)*, „Jednak Książki" 2016, nr 5, s. 13–24.

13 H. Gostylla, *Harcerze piszą książki*, „Skaut. Ilustrowany Dwutygodnik Harcerski" 1939, nr 13, s. 138.

14 *Co czytać?*, „Świetlica" 1937/1938, nr 11, s. 47.

15 H. Bartoszak-Zastawniakowa, *Sztafeta*, „Moja Przyjaciółka" 1939, nr 15, s. 438.

16 M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 115.

17 G. Herling-Grudziński, *Reportaż batalistyczny*, w: idem, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki et al., posł. T. Burek, Kraków 2009, s. 391.

http://rcin.org.pl

wstanka warszawska Stanisława Kuszelewska-Rayska, zastrzegając przy tym, że jej opinia jest czysto subiektywna, daleka od głosu specjalistów:

> Słowa podziwu należą się ilustratorom, fotografom, fotomontażystom, a zwłaszcza S. Gliwie […] – artyście, który opracował książkę graficznie. Takie bogactwo zdobnictwa tekstu spotyka się bardzo rzadko, takiego współdziałania autora z grafikiem nie widzieliśmy dawno. […] Nasz Norblin i Mackiewicz nie zawsze liczyli się z tekstem, nasz Stachiewicz z najlepszą wolą, ale niepotrzebnie portretował nam postacie Sienkiewicza, młodzi ilustratorzy nieraz kłócą autora z czytelnikiem, szkicując od niechcenia scenki, które autor, tuż obok, precyzyjnie wycyzelował. Inaczej Gliwa. Gliwa przemawia jednocześnie z autorem, podkreśla miękkim, dyskretnym ołówkiem każdą pointę każdego zdania, pomaga mówić, włącza się, nieustannie akompaniuje, czasem nawet przerywa i mówi sam. Wtedy autor ustępuje z uśmiechem, jakby uznając, że niekiedy słowo bywa bezsilne. Niech mówi niemy obraz albo fotografia. Książka jest duetem słowa i plastyki. Marginesy, a nawet sam druk pełne są uwag malarza, który jest najsubtelniejszym czytelnikiem i niejako impresariem autora[18].

Już przytoczone recenzje – a zatem świadectwo recepcji, jak również nakreślone tło, z którego jasno wynika, że opublikowane w epoce fotograficznej gorączki dzieła (foto)reportażowe Wańkowicza nie poddawały się prostej klasyfikacji, zmuszają do zastanowienia się nad decyzjami edytorskimi podjętymi w najnowszych wydaniach Wańkowiczowskiej prozy. Czy reportaż to sam tekst i wyłącznie na nim należy się skupiać przy następnych edycjach? Czy może tekst i obraz – a więc wszystko to, co pisarz napisał, sfotografował, wreszcie: wybrał lub zaakceptował jako materiał ilustracyjny do swojej książki? Jak dziś, mając do dyspozycji koncepcje „reportażu intermedialnego", fototekstu czy „agregacyjności gatunku reportażowego"[19], powinno się wydawać sędziwe, powoli dobiegające setnych urodzin reportaże Wańkowicza?

18 S. Kuszelewska-Rayska, *Piękna książka*, „Tygodnik Jednostek Wojska na Środkowym Wschodzie" 1946, nr 25, s. 11.

19 Por. np. Z. Bauer, *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu…*, s. 41–52; K. Frukacz, *Reportaż książkowy w dobie konwergencji – strategie adaptacji*, *Agregacyjność współczesnych polskich reportaży książkowych*, w: eadem, *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Katowice 2019, s. 143–270; eadem, *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia" 2016, nr 4 (47), s. 123–136; M. Koszowy, *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, „Rocznik Komparatystyczny" 2014, t. 5, s. 249–263; T. Stempowski, *„Bitwa o Monte Cassino" – najdłuższy polski fotoreportaż*, Fototekst.pl (stan z 25 sierpnia 2023 r.).

http://rcin.org.pl

Fotografia w strategii pisarskiej autora

Jeden z nurtów edytorstwa naukowego (bardziej tradycyjny) jest przywiązany do koncepcji intencji autorskiej[20]. Oznacza to, że edytor pracujący w tym paradygmacie uznaje istnienie tekstu pomyślanego przez autora (zgodnego z jego wolą), który na skutek błędów i na przykład zewnętrznych wpływów (wydawcy, cenzora, redaktora) uległ zniekształceniu. Zadaniem edytora jest podanie dzieła w formie jak najbardziej zgodnej z wolą autorską. Idąc tym tropem, należałoby zatem przeprowadzić krytykę teksu: zebrać i porównać autoryzowane przekazy, przyjrzeć się dostępnym wypowiedziom Wańkowicza na temat własnych dzieł, przeanalizować jego praktykę twórczą oraz ocenić, co było bliższe jego prawdziwym zamierzeniom: bogato ilustrowane edycje międzywojenne czy powojenne ocenzurowane wydania z coraz skromniejszym wyborem zdjęć, które mimo wszystko „Mel" akceptował do druku. Co dość oczywiste, praktyka pokazuje, że po 1989 roku edytorzy w zakresie ustalenia tekstu starali się przywracać nieocenzurowane pierwodruki, jednak szata graficzna niekoniecznie była uznawana za coś istotnego, będącego intencją autora. Warto się zastanowić, czy rzeczywiście wobec Wańkowiczowskich zdjęć można przejść obojętnie lub dawać ich wybór według własnego uznania.

Znamienne, a przy tym dosyć awangardowe[21] w twórczości autora *Bitwy o Monte Cassino* było wykorzystywanie prasy jako pierwszego medium do kontaktu z czytelnikiem. To w czasopismach ukazywały się fragmenty jego reportaży (później publikowanych w formie książkowej), reklamy nowych wydawnictw oraz teksty polemiczne i publicystyczne. Gazeta ilustrowana umożliwiała „Melowi" wypowiedzenie się za pomocą zarówno tekstu, jak i obrazu. Doskonałe przykłady Wańkowiczowskich fotoreportaży można znaleźć w tygodniku „Świat". Pisarz w krótkich formach opowiadał na przykład o odwiedzinach w domu Zofii Kossak-Szatkowskiej na Śląsku Cieszyńskim („Świat" 1932, nr 43), opisywał kajakową wyprawę z córką w podwarszawskie strony („Świat" 1934, nr 25) czy relacjonował pokazy w muranowskim cyrku („Świat" 1935, nr 16). Za każdym razem do tekstu dołączał samodzielnie wykonane zdjęcia, które opatrywał podpisami.

Fotografia w tych artykułach stawała się też samodzielnym motywem literackim. Na przykład, gdy Wańkowicz niby mimochodem podawał markę urządzenia

20 Na potrzeby artykułu posługuję się dużym uproszczeniem powszechnie funkcjonującym w świadomości edytorów naukowych. Jako jeden z pierwszych w Polsce poruszał ten temat Konrad Górski w artykule *Co rozumieć należy przez wolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu* (w: idem, *Z historii i teorii literatury*. Seria 2, Wrocław–Warszawa 1964), a niedawno opisywał go np. Paweł Bem (*Tekst „edytorski" czy „wieloautorski"? Kilka uwag o heterogeniczności edytorstwa naukowego*, „Pamiętnik Literacki" 2020, z. 4, s. 19–30).

21 Por. S. Czekalski, *Asymilacja fotomontażu w mass mediach*, w: idem, *Awangarda i mit racjonalizacji…*, s. 174–180.

http://rcin.org.pl

(a w rzeczywistości się nią chwalił, ponieważ był to model przeznaczony dla profesjonalistów):

> Mój Sancho Pancha, który ma się za dorosłą pannę, a ja mu mówię, że jest dzidziuś, zjada cytrynę z cukrem i oblizuje palce. Mój Rolleyflex to dokumentuje. Obraża się i idzie do kajaka, z którego sterczą obrażone pięty. I to dokumentujemy, jak widzą czytelnicy[22].

W tym samym tekście nieco wcześniej, posługując się personifikującą metaforą, pisał:

> To obóz junaków. Lądujemy. Zapoznajemy się. Komendant nas oprowadza. Stu dwudziestu chłopa dziś się wałkoni, bo niedziela, ale kiedy nasz aparat zrobił do nich oko, nie tylko robią piramidkę, ale i pokazują, jak tu w dni powszednie tną łozinę.

W reportażu o cyrku na placu Muranowskim wyznał, że musiał odwiedzić to miejsce dwukrotnie, gdyż za pierwszym razem nie miał przy sobie zestawu zdolnego fotografować w półmroku: „Na drugi dzień, wziąwszy aparat fotograficzny i tysiącświecową lampę, stawiłem się na przedstawienie"[23]. W innym czasopiśmie – tym razem medycznym – jako ilustrację dla wywiadu z pisarzem zreprodukowano sylwetki sfotografowanych przezeń kresowych znachorów[24]. Wydaje się, że te zdjęcia są przejawem poważnego zainteresowania autora popularną wówczas fotografią etnograficzną. Obecność Wańkowicza na łamach „Medycyny i Przyrody" nie była przypadkowa. Ten specjalistyczny periodyk, wydawany przez koncern farmaceutyczny rodziny Spiessów, stał na wysokim poziomie edytorskim, a za jego szatę graficzną odpowiadał Mieczysław Berman – wieloletni grafik „Roju", autor strony graficznej książek podróżniczych i reportażowych publikowanych przez to wydawnictwo, ceniony w środowisku artysta[25].

Już w świetle publikacji prasowych można odnieść wrażenie, że fotografia była medium, w którym Wańkowicz starał się równolegle wypowiadać. Nie traktował jej tylko jako „protezy pamięci", lecz podchodził do niej z pełnym zaangażowaniem,

22 M. Wańkowicz, *Na wodzie pod Warszawą*, „Świat" 1934, nr 25, s. 10.

23 Idem, *Cyrk na Muranowie*, „Świat" 1935, nr 16, s. 18.

24 M. Kurzrok, *Melchior Wańkowiczo „dzikich polach" XX-go wieku*, „Medycyna i Przyroda" 1938, nr 6, s. 24–25.

25 O licznych powiązaniach Mieczysława Bermana z Melchiorem Wańkowiczem zob. P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017, s. 112–113, 124–129, 138–177.

http://rcin.org.pl

Il. 2. Tumiłowiec, znachor, szeptunia – okiem Wańkowicza; źródło: Cyfrowa Biblioteka KUL (https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/29249/edition/27358/content).

starając się zgłębić także techniczne oraz kompozycyjne aspekty tego rzemiosła. Tę metodę bez wątpienia przeniósł do książek, choć nie tak łatwo i nie natychmiast. *Opierzona rewolucja* – reportaż z wyprawy do ZSRR, *W kościołach Meksyku*, a także *C.O.P. Ognisko siły* nie miały dużego formatu, który umożliwiłby zestawienie tekstu z obrazem tak, jak to się udawało w prasie ilustrowanej. W tych pracach rozlokowanie zdjęć – niekoniecznie wykonanych przez Wańkowicza, ale z pewnością świadomie przez niego dobranych – było podyktowane ekonomią druku, a dokładniej: zasadami rozplanowania materiału ilustracyjnego na arkuszu drukarskim w druku typograficznym. To dlatego w podpisach do zdjęć można znaleźć numery stron, niekiedy bardzo odległe, do których odnoszą się dane reprodukcje.

http://rcin.org.pl

Budowa książki z połączonych ze sobą składek znacząco ogranicza swobodę rozmieszczenia w bloku osobno zadrukowanego arkusza z ilustracjami. Na uwagę zasługuje jednak to, że fotomontażową, ekspresyjną okładkę do *Opierzonej rewolucji* zaprojektował pisarzowi Berman. Wyrazista estetyka prac artysty, który inspirował się pionierami polskiego fotomontażu – Mieczysławem Szczuką i Teresą Żarnowerówną, a także twórczością Johna Heartfielda czy Aleksandra Rodczenki, musiała odpowiadać Wańkowiczowi. Pisarz-fotograf, zwolennik nowoczesności, oczekiwał świeżych projektów graficznych przyciągających uwagę czytelników.

Na tropach Smętka, reportaż opracowany graficznie najprawdopodobniej przy współudziale Bermana – z okładką wykonaną przez atelier Lewitt-Him przedstawiającą meandrującą rzekę Pisę – przyniósł dużą odmianę. Już na stronie redakcyjnej, na jej samym początku znalazła się informacja o zawartości książki: „2 drzeworyty, 2 pięciobarwne rozkładane mapy, 3 wkładki trójbarwne, 19 map, planów i wykresów, 40 rysunków, 172 fotografie". Użycie kolorowych reprodukcji, tak wyraźnie podkreślone, podnosiło rangę edytorską książki oraz potwierdzało zamiłowanie Wańkowicza do eksperymentowania z grafiką. Jeszcze lepiej widać to w *Sztafecie*, która – zdaniem pisarza – zawierała pierwszą w Polsce barwną fotografię powieloną w druku na spad na rozkładówce[26].

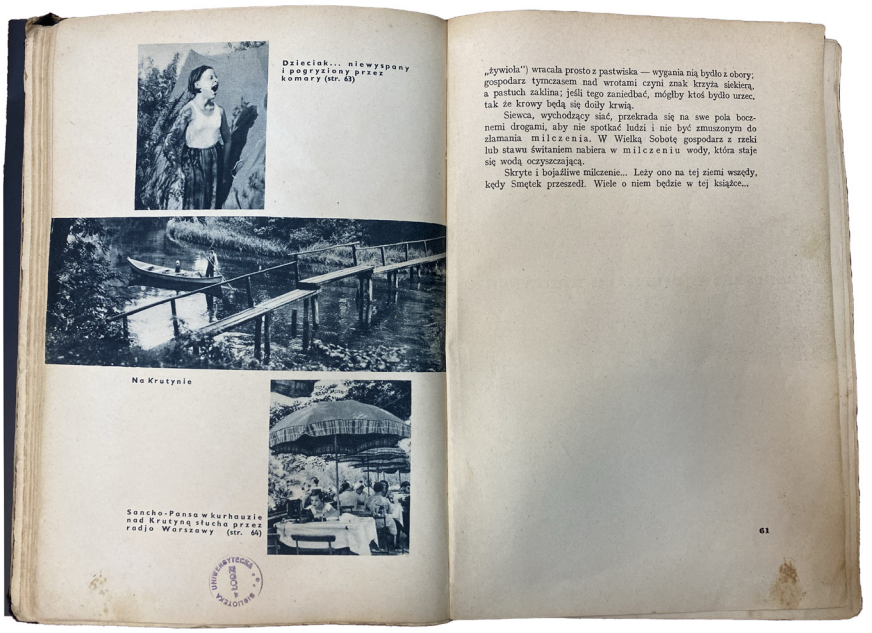
Rozkładówki *Smętka* to popis kreatywności grafika. W tok narracji umiejętnie wplótł on materiał ilustracyjny, komponując strony niemalże jak obrazy. Jak twierdzi Piotr Rypson, charakterystyczne dla Bermana w tym okresie było eksperymentowanie z rysunkiem kreskowym. Grafik, aby zróżnicować swój warsztat, poszukiwał innych niż fotomontaż środków wyrazu[27] – to samo można znaleźć w *Smętku*. Co ciekawe, w książce tej oprócz autentycznych fotografii wykonanych przez Wańkowicza podczas wyprawy „Kuwaką" do Prus Wschodnich umieszczono również starsze kadry, jak na przykład portret ziewającej córki – Tirliporka vel Sancho Pansy – znacznie wcześniej reprodukowany w „Świecie", o czym zresztą pisarz nie omieszkał wspomnieć, żartując z popularności, jaką nastoletniej Marcie Wańkowiczównie przyniosła ta publikacja[28]. Kreatywny recykling zdjęć w książkach pisarza był uprawiany także później. Najlepiej widać to w *Bitwie o Monte Cassino* – niektóre z opublikowanych tam fotografii można odnaleźć w różnych wydawnictwach wojskowych z tego okresu.

26 Była to fotografia tamy w Rożnowie. M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, w: idem, *Anoda i katoda*, t. 2, oprac. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2011, s. 310.

27 P. Rypson, *Czerwony monter…*, s. 98–101.

28 M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*…s. 67. Źródła cytatów podaję za najnowszym wydaniem reportażu w opracowaniu Grzegorza Nowaka, ze względu na jego większą dostępność.

http://rcin.org.pl



Dzieciak... niewyspany i pogryziony przez komary (str. 63)

Na Krutynie

Sancho-Pansa w kurhauzie nad Krutyną słucha przez radjo Warszawy (str. 64)

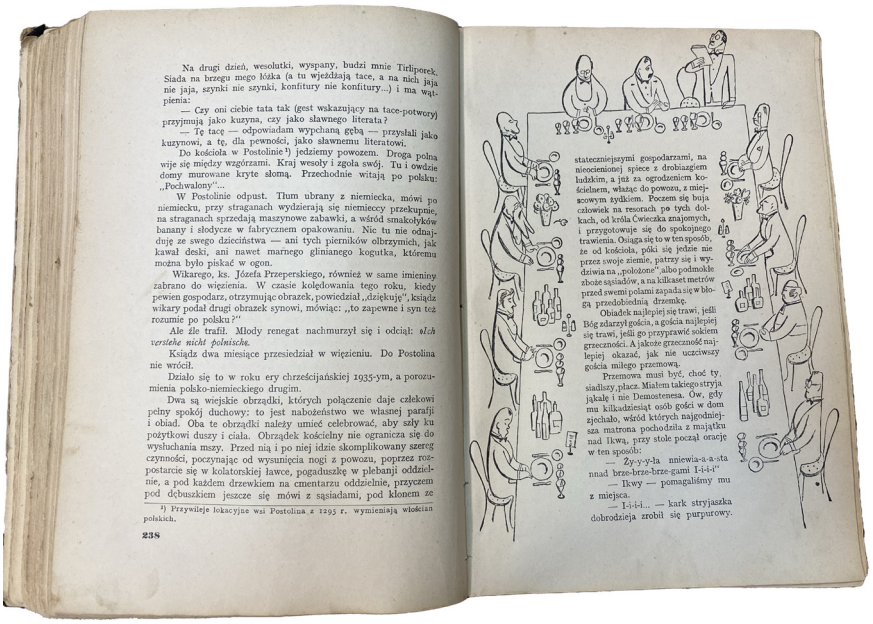
„żywioła") wracała prosto z pastwiska — wygania nią bydło z obory; gospodarz tymczasem nad wrotami czyni znak krzyża siekierą, a pastuch zaklina; jeśli tego zaniedbać, mógłby ktoś bydło urzec, tak że krowy będą się doiły krwią.

Siewca, wychodzący siać, przekrada się na swe pola bocznemi drogami, aby nie spotkać ludzi i nie być zmuszonym do złamania milczenia. W Wielką Sobotę gospodarz z rzeki lub stawu świtaniem nabiera w milczeniu wody, która staje się wodą oczyszczającą.

Skryte i bojaźliwe milczenie... Leży ono na tej ziemi wszędy, kędy Smętek przeszedł. Wiele o niem będzie w tej książce...

61

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA w LODZIE



Na drugi dzień, wesolutki, wyspany, budzi mnie Tirliporek. Siada na brzegu mego łóżka (a tu wjeżdżają tace, a na nich jaja nie jaja, szynki nie szynki, konfitury nie konfitury...) i ma wątpienia:

— Czy oni ciebie tata tak (gest wskazujący na tace-potwory) przyjmują jako kuzyna, czy jako sławnego literata?

— Tę tacę — odpowiadam wypchaną gębą — przysłali jako kuzynowi, a tę, dla pewności, jako sławnemu literatowi.

Do kościoła w Postolinie[1]) jedziemy powozem. Droga polna wije się między wzgórzami. Kraj wesoły i zgoła swój. Tu i owdzie domy murowane kryte słomą. Przechodnie witają po polsku: „Pochwalony"...

W Postolinie odpust. Tłum ubrany z niemiecka, mówi po niemiecku, przy straganach wydzierają się niemieccy przekupnie, na straganach sprzedają maszynowe zabawki, a wśród smakołyków banany i słodycze w fabrycznem opakowaniu. Nic tu nie odnajduje ze swego dzieciństwa — ani tych pierników olbrzymich, jak kawał deski, ani nawet marnego glinianego kogutka, któremu można było piskać w ogon.

Wikarego, ks. Józefa Przeperskiego, również w same imieniny zabrano do więzienia. W czasie kolędowania tego roku, kiedy pewien gospodarz, otrzymując obrazek, powiedział „dziękuję", ksiądz wikary podał drugi obrazek synowi, mówiąc: „to zapewne i syn też rozumie po polsku?"

Ale źle trafił. Młody renegat nachmurzył się i odciął: *Ich verstehe nicht polnische.*

Ksiądz dwa miesiące przesiedział w więzieniu. Do Postolina nie wrócił.

Działo się to w roku ery chrześcijańskiej 1935-ym, a porozumienia polsko-niemieckiego drugim.

Dwa są wiejskie obrządki, których połączenie daje człekowi pełny spokój duchowy: to jest nabożeństwo we własnej parafji i obiad. Oba te obrządki należy umieć celebrować, aby szły ku pożytkowi duszy i ciała. Obrządek kościelny nie ogranicza się do wysłuchania mszy. Przed nią i po niej idzie skomplikowany szereg czynności, poczynając od wysunięcia nogi z powozu, poprzez rozpostarcie się w kolatorskiej ławce, pogaduszkę w plebanji oddzielnie, a pod każdem drzewkiem na cmentarzu oddzielnie, przyczem pod dębuszkiem jeszcze się mówi z sąsiadami, pod klonem ze

[1]) Przywileje lokacyjne wsi Postolina z 1295 r. wymieniają włościan polskich.

238

statecznieszymi gospodarzami, na nieocienionej spiece z drobiazgiem ludzkim, a już za ogrodzeniem kościelnem, włażąc do powozu, z miejscowym żydkiem. Poczem się buja człowiek na resorach po tych dołkach, od króla Ćwieczka znajomych, i przygotowuje się do spokojnego trawienia. Osiąga się to w ten sposób, że od kościoła, póki się jedzie nie przez swoje ziemie, patrzy się i wydziwia na „położone" albo podmokłe zboże sąsiadów, a na kilkaset metrów przed swemi polami zapada się w błogą przedobiednią drzemkę.

Obiadek najlepiej się trawi, jeśli Bóg zdarzył gościa, a gościa najlepiej się trawi, jeśli go przyprawić sokiem grzeczności. A jakoże grzeczność najlepiej okazać, jak nie uczciwszy gościa miłego przemową.

Przemowa musi być, choć ty, siadłszy, płacz. Miałem takiego stryja jąkałę i nie Demostenesa. Ów, gdy mu kilkadziesiąt osób gości w dom zjechało, wśród których najgodniejsza matrona pochodziła z majątku nad Ikwą, przy stole począł orację w ten sposób:

— Ży-y-y-ła nniewia-a-a-sta nnad brze-brze-brze-gami I-i-i-i"

— Ikwy — pomagaliśmy mu z miejsca.

— I-i-i-i... — kark stryjaszka dobrodzieja zrobił się purpurowy.

Il. 3a i 3b. *Na tropach Smętka* – przykładowe rozkładówki (zdjęcia z przedwojennej edycji; fot. Joanna Hałaczkiewicz).

http://rcin.org.pl

Zamieszczenie w reportażu zdjęć konkretnych postaci wraz z ich prawdziwym imieniem i nazwiskiem niesie ryzyko, że zostaną one rozpoznane, a to nie zawsze wiąże się z zabawnymi przygodami, jak w przypadku Tili, lecz może ściągać zagrożenie, o ile nie śmiertelne niebezpieczeństwo. Nie inaczej było w kontekście *Smętka*, który ukazywał polskiemu czytelnikowi sytuację polskojęzycznej ludności w Prusach. Pisarz zdawał sobie sprawę z potencjalnych konsekwencji, dlatego w tekście reportażu można znaleźć wiele autotematycznych uwag, na przykład: „Mam nadzieję, że go nie będą prześladować za to, co powiedział. Kopka jest bardzo stary. Dlatego odważam się podać jego nazwisko i fotografię"[29]; „ks[iądz] Brzeszczyński […]. Zastrachany, jak wszyscy tu księża […], nie chciał się dać sfotografować. Tu reprodukuję fotografię innego księdza w innej miejscowości, który zasłania się w panicznym strachu przed obiektywem. Dosyć, abym go potem reprodukował w pismach polskich, aby został posądzony o *grosspolnische Agitation*"[30]. Już te wzmianki powinny skłonić edytora do namysłu nad rolą zdjęć w opracowywanym tekście. Warto przytoczyć jeszcze jeden, nieco dłuższy cytat, który odsłania z kolei reporterską determinację Wańkowicza:

> Jakaś dziwna słodycz spływa na nas w tym ogródku, że propozycja ani dla mnie, ani dla Tilusi nie wydaje się dziwną. Manipuluję aparatem, chcąc sfotografować przełożoną, bo tego robić nie można; muszę więc udawać, że obiektyw kieruję w bok. I nagle czuję, że zapomniałem, który rygielek należy poruszyć, aby się odsłoniła migawka. Fotografuję tym aparatem masami od czterech lat. Zaczynam się denerwować, bo przecież to coś niesamowitego. Naciskam kolejno dźwigi od diafragmy, od migawki, psuję klisze, mylę się, przekręcam coraz nowe filmy. Potem się okazało, że z całej rolki bzdur jako tako wyszło jedno tylko zdjęcie, które tu reprodukuję[31].

Podobne fragmenty potwierdzające tezę o istnieniu organicznego związku między warstwą językową i wizualną w ilustrowanych reportażach Wańkowicza są liczne w opublikowanych przez niego do 1939 roku książkach – również *C.O.P.-ie*, a przede wszystkim ponadpięćsetstronicowej *Sztafecie. Książce o polskim pochodzie gospodarczym*. Warto jednak spojrzeć na szczytowe osiągnięcie pisarza – *Bitwę o Monte Cassino* – po którym, jakby chcąc wzmocnić swoją pisarską pozycję osła-

29 Ibidem, s. 106.

30 Ibidem, s. 181.

31 Ibidem, s. 120.

http://rcin.org.pl

bioną przez rozbuchane szaty graficzne, Wańkowicz zaczął stopniowo wycofywać się ze strategii ścisłego łączenia tekstu i obrazu.

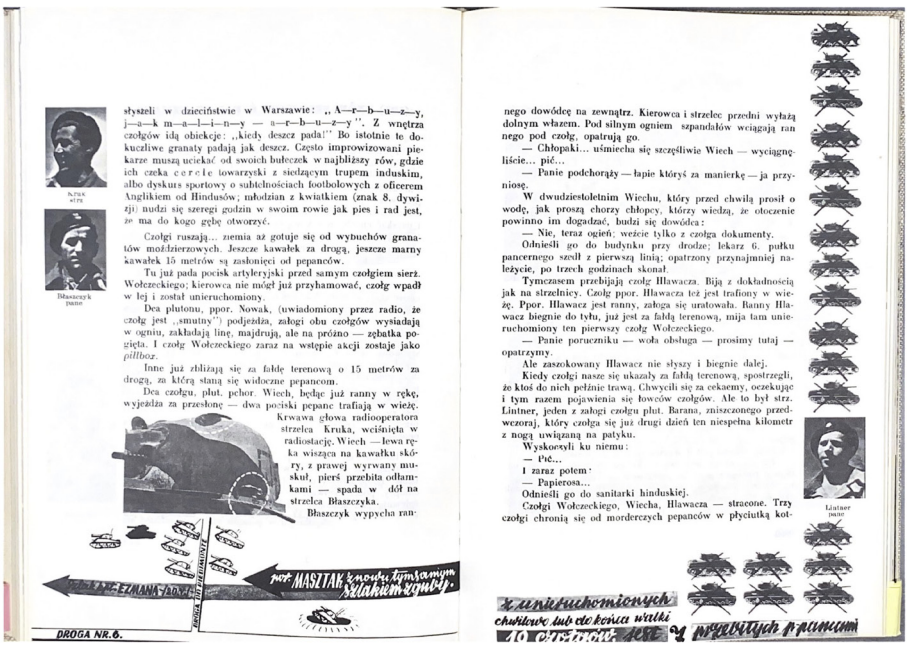
Trzytomowy reportaż opisujący heroiczne walki polskich żołnierzy pod dowództwem generała Andersa powstawał w trudnych warunkach. Sytuacja polityczna zmieniała się z dnia na dzień, sprzymierzone z aliantami wojska stale się przemieszczały, tymczasem do zrealizowania przedsięwzięcia wydawniczego potrzeba było zarówno dobrej jakości papieru, jak i drukarni zdolnej wydrukować techniką wklęsłodruku[32] bogato ilustrowaną książkę z tekstem zawierającym polskie znaki diakrytyczne. Reportaż o niewątpliwym wydźwięku propagandowym zamówiony przez struktury organizacyjne 2 Korpusu Polskiego miał wiernie dokumentować okoliczności oraz przebieg kampanii włoskiej z bitwą o Monte Cassino jako kulminacyjnym wydarzeniem. Wańkowicz – bezpośredni obserwator walk – stanął w obliczu wyzwania, jakim było stworzenie atrakcyjnej opowieści, która wiernie uwzględniałaby przytłaczająco obszerną dokumentację. Warstwa wizualna, podana iście po Bermanowsku przez korpusowych grafików – Stanisława Gliwę oraz braci Leopolda i Zygmunta Haarów, nie tylko miała płynnie przenikać się z warstwą językową, tworząc coś w rodzaju *Gesamtkunstwerk* – dzieła kompletnego, lecz również niczym wydawnictwo źródłowe katalogować mapy, szkice, zdjęcia terenu, a przede wszystkim: sylwetki żołnierzy. Istotnym składnikiem włoskiego wydania *Bitwy o Monte Cassino* były bowiem tak zwane główki, czyli zdjęcia portretowe bohaterów walk o wzgórze klasztorne. Opatrzone podpisami z nazwiskiem oraz stopniem wojskowym, w zależności od rozkładówki wypełniały szerokie marginesy, poprzedzały kolumnę tekstu lub ją domykały.

„Główki", których w pierwszym wydaniu znalazło się ponad pół tysiąca, wzbudziły wiele kontrowersji. Emocjonowały kombatantów, skłaniały do spekulacji na temat klucza doboru zdjęć (bezpodstawnie zarzucano Wańkowiczowi handel wolną przestrzenią w książce)[33], a dla rodzin w kraju, którym cudem udało się dotrzeć do tej mitycznej publikacji, niejednokrotnie były świadectwem losów mężów, ojców, synów i braci. Bohaterowie walk albo pochodzili z 3 Dywizji Strzelców Karpackich generała Kopańskiego, albo różnymi drogami z więzień i łagrów radzieckich trafili do formowanej przez generała Andersa Armii Polskiej w ZSRR. Co dziś może

32 Wklęsłodruk, inaczej rotograwiura, jest metodą drukarską odwrotną do druku typograficznego (wypukłego). We wklęsłodruku farba drukarska przenoszona na papier z formy drukowej znajduje się w jej zagłębieniach. Zdjęcia reprodukowane tą metodą były lepsze pod względem jakości w stosunku do druku wypukłego z klisz siatkowych. Synteza tekstu i obrazu postulowana przez Wańkowicza najlepiej udawała się przy zastosowaniu techniki mieszanej: druku ilustracji na dość kosztownej rotograwiurze, a tekstu za pomocą metody typograficznej.

33 R. Wasiak, *W Londynie o „Monte Cassino"*, „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1983, nr 2 (150), s. 12.

http://rcin.org.pl



Il. 4. „Główki" w trzecim tomie *Bitwy o Monte Cassino* (projekt graficzny Stanisława Gliwy).

wydać się drastyczne, oprócz „główek" w książce znalazły się także zdjęcia poległych i rannych, niektóre pozwalające zidentyfikować postaci.

Liczący łącznie ponad półtora tysiąca obiektów materiał fotograficzny do *Bitwy o Monte Cassino* – w przeciwieństwie do reportażu *Na tropach Smętka*, gdzie przeważały zdjęcia autorskie – pochodził głównie od innych fotografów, również zawodowych. Ich nazwiska w każdym tomie wymieniano na stronie redakcyjnej. Korzystanie z gotowych fotografii było widoczne już wcześniej, na przykład w *Sztafecie*, jednak tam wyłącznie Berman wespół z Wańkowiczem „używali jak pies w studni, mając możność nieograniczonego rządzenia się w książce"[34]. W przypadku *Bitwy…* pisarz w znacznie mniejszym stopniu miał wpływ na ostateczny wygląd edycji. W warunkach wojskowych było to przedsięwzięcie zespołowe, które od strony graficznej koordynował żołnierz wojsk pancernych Stanisław Gliwa, z wykształcenia grafik użytkowy. To do niego wojskowy reporter miał największe zaufanie. W grudniu 1944 roku udający się na urlop do Egiptu Wańkowicz pisał do Gliwy:

34 M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, s. 310. Stopka redakcyjna w *Sztafecie* wymienia kilku autorów zdjęć: „FOTOGRAFIA BARWNA DRA HALEWICZA. FOTOGRAFIE AUTORA, PATA, FOTO RU-AN, DRA WIECZORKA, PHOTO-PLAT I INNE".

http://rcin.org.pl

» Wyjeżdżając na okres dwu miesięcy z Italii, proszę Pana o zorganizowanie strony graficznej pierwszych dziewięciu rozdziałów i rozpoczęcie ich druku. Strona graficzna zależy tylko i absolutnie od Pana. Winien Pan zażądać próbnego złożenia w różnych rodzajach doświadczalnej kolumny […]. Żaden arkusz nie może iść na maszynę bez Pańskiego podpisu i należy od razu o tem uprzedzić Wydział Wydawniczy i dopilnować, ażeby Wydział zapowiedział to drukarni[35].

Proces powstawania tego reportażu oraz historia jego późniejszych wydań bez wątpienia zasługują na osobne, dłuższe omówienie. Tutaj, ograniczając się do zagadnień relacji tekstu i obrazu, a także konsekwencji, jakie niosą one dla edytora dzieł Wańkowicza, warto jeszcze zwrócić uwagę na dwa zjawiska.

Pierwsze z nich dotyczy zmian w doborze ilustracji w kolejnych wydaniach reportażu za życia autora. Dopasowana do wymagań krajowej cenzury *Bitwa o Monte Cassino* już jako *Monte Cassino* ukazała się w PRL-u parokrotnie, w kilku różnych szatach graficznych. Co znamienne, układ typograficzny pierwszego, odwilżowego wydania znów zaprojektował dobrze znany Wańkowiczowi Mieczysław Berman[36]. Autor w przedmowie do tego tomu pisał:

» Grafikę należało dać nową, stara nie dała się przeważnie reprodukować. Toteż „MON" [wydawnictwo – J. H.] odwołał się o zdjęcia z bitwy do jej uczestników. Poza tym i tu miałem szczęście, grafikę książki bowiem objął Mieczysław Berman, który opracował mi przed wojną *Sztafetę*[37].

Głównym opiekunem spuścizny fotograficznej spod Monte Cassino był przyjaciel Stanisława Gliwy, fotograf Tadeusz Szumański. Po wojnie wrócił on do kraju z fragmentem dokumentacji zdjęciowej wykorzystanej w pierwodruku *Bitwy…*, jednak jego zbiór był niewystarczający. W związku z tym Szumański, znany z wojska pod pseudonimem „Dziad", usilnie poszukiwał zdjęć do nowych wydań. W tej sprawie wielokrotnie kontaktował się także z Gliwą. Opinia „Dziada" o efektach pracy Bermana była druzgocąca:

» Przy tej okazji przesyłam *Monte* tu wydane – wydane bardzo podle,

35 WBP – Książnica Kopernikańska w Toruniu, Archiwum S. Gliwy, list M. Wańkowicza do S. Gliwy z 26 grudnia 1944 r., sygn. Rps KM 471.

36 P. Rypson, *Czerwony monter…*, s. 285–288.

37 M. Wańkowicz, *Monte Cassino*, Warszawa 1957, s. 13.

http://rcin.org.pl

> gdyż grafik Berman […] robił go dosłownie w jeden tydzień za 40 tys[ięcy] złotych. Ja jak i dawniej starałem się, żeby zebrać możliwie najwięcej dobrych zdjęć, żeby jak najlepiej wyszło, gdyż wiem, jak społeczeństwo na tę książkę czekało. Ściągnąłem trochę zdjęć od Ostrowskiego, […] wyszukałem w Krakowie Chomę, a bardzo wielką, nieoszacowaną pomocą były Twoje zdjęcia i szkice. Cóż, kiedy bardzo dużo dobrego materiału graficznego zostało niewykorzystane, a wiele zupełnie nieciekawych, nic nieznaczących zdjęć Berman umieścił. […] Papier dali bardzo podły, a najgorzej, jak sam stwierdzisz, to wyszły niedbale, źle wytrawione klisze, no i retusz, który robił chyba stolarz [chodzi o retusz „główek" – twarze żołnierzy wyglądają bardzo płasko, przypominają figury woskowe – J. H.]. Format miał być większy, a więc wiele zdjęć jest obciętych, między innymi i hełm niemiecki przy Twym zdjęciu. Byłem wściekły[38].

Z zachowanej korespondencji można wywnioskować, że największą obsesją Szumańskiego były „główki". Fotografowi zależało przede wszystkim na uwiecznieniu sylwetek żołnierzy, a jego zaangażowanie doprowadziło do poprawienia błędów oraz opublikowania w kraju nowych portretów, niewydrukowanych w pierwszym wydaniu. Mając na uwadze źródłowy i dokumentacyjny charakter reportażu, wypada się zastanowić, czy i ewentualnie jak należałoby reprodukować te dodatkowe zdjęcia w potencjalnym nowym wydaniu *Bitwy o Monte Cassino*.

Drugie ze zjawisk dotyczy zmian w tekście pod wpływem ilustracji oraz współpracowników Wańkowicza. Twierdzenie, że tylko krajowe wydanie montecassińskiego reportażu podlegało cenzurze, jest mylące. Również trzy tomy wydrukowane we Włoszech powstały pod kontrolą propagandy, tym razem wojskowej. Z materiałów zachowanych w archiwum Stanisława Gliwy czy na przykład z listów pisanych przez autora *Bitwy…* do Jerzego Giedroycia wynika, że najwięcej problemów przysporzyła publikacja trzeciego tomu, w którym pisarz odważył się skrytykować decyzje dowództwa. Formy cenzury i autocenzury były więc obecne także w pierwodruku. Szczególnym przypadkiem są jednak zmiany podyktowane layoutem książki. Wańkowicz wspominał: „Nieraz na żądanie grafików musiałem odpowiednią ilość wierszy gubić lub dopisywać"[39]. Gliwa z kolei mówił:

> » Często zdarzało się temu wielkiemu styliście, a w pośpiechu pisał niechlujnie, że nie dokończył zdania, zawiesił myśl w połowie. Wtedy

38 WBP – Książnica Kopernikańska w Toruniu, Archiwum S. Gliwy, list T. Szumańskiego do S. Gliwy z 9 stycznia 1957 r., sygn. Rps KM 471.

39 M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, s. 311.

http://rcin.org.pl

> biegłem do niego i pytałem: „Panie Melchiorze, co dalej?". Zaglądał do rękopisu i mówił lekko zdziwiony: „Nie wiem, no, nie wiem, cholera!". Zaraz też siadaliśmy razem do tekstu i uzupełnialiśmy fragment [wyróżn. J. H.], korzystając z Wańkowiczowskiego archiwum […][40].

Na sukces wydawniczy pod tytułem „Melchior Wańkowicz" pracowało całe zaplecze osób. Pisarz tego nie krył. Jego twórcze strategie są dobrze znane dzięki esejom metaliterackim: *O poszerzenie konwencji reportażu* czy *Prosto od krowy*, tekstom zamieszczonym w *Karafce La Fontaine'a*, a także wielu wypowiedziom autotematycznym, opublikowanym na przykład w formie wstępów do kolejnych wydań. Autor odarł w nich swoje pisarstwo z romantyzmu, kreując się na pracowitego, skrupulatnego rzemieślnika – zawodowego literata, który dobrze odczytuje nastroje społeczne, trafnie dobiera tematy, rzetelnie je opracowuje, a ponadto umie się wypromować i nie zapomina o chłodnej kalkulacji finansowej. Ludzi, techniki oraz narzędzia mogące usprawnić efektywne tworzenie dużych reportaży literackich uznawał za swoich sprzymierzeńców tak długo, jak długo mógł sprawować nad nimi kontrolę. Tak samo było z fotografią w reportażach. Dopóki to Wańkowicz nad nią panował, dopóty miała ona rację bytu:

> 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 „befsztyk raz…" […]. A autor? A autor z głową w chmurach pobrał honorarium i pojechał na wczasy.
> Starałem się, aby moje reportaże były najściślej sprzężone z ilustracją. Dużo w tym zawdzięczam pracy nad reklamą. […] Dało mi to pomysły sprzężenia słowa z ilustracją, a zapewne i większą wizualność samego słowa. […] Zbuntowali się we mnie pisarz i fotograf i postanowili nie dać się rozłączać[41].

Problem edycji

Po 1989 roku w Polsce szybko ukazały się edycje powstałe na podstawie Wańkowiczowskich pierwodruków. Właściwie od razu Wydawnictwo MON opublikowało trzytomowy reprint *Bitwy o Monte Cassino*. Od 1989 roku Wydawnictwo Polonia drukowało serię dzieł emigracyjnych Wańkowicza, która objęła również

40 R. Wasiak, *W Londynie*…, s. 12–13.

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

http://rcin.org.pl

Bitwę o Monte Cassino (1992), jednak nie znajdziemy w niej ilustracji – redaktorzy zapewne uznali, że tę funkcję spełnia reprint. Najnowsze wydanie *Bitwy…* (pomijając szkolną wersję przygotowaną w 2018 roku przez Wydawnictwo Greg) pochodzi z 2009 roku i otwiera serię dzieł wszystkich Melchiora Wańkowicza. Z sześciuset trzydziestu sześciu stron bloku książki tylko trzydzieści dwie zajmują fotografie i reprodukcje grafik zaczerpnięte z wcześniejszych edycji. Bez wątpienia właśnie to wydanie, po które ambitni czytelnicy w miarę możliwości będą sięgali najpierw, ustawia recepcję książki na najbliższe dziesięciolecia. Ta będzie uboższa o pierwotnie ważny aspekt dzieła Wańkowicza. Gdyby nie posłowie, czytelnik w ogóle nie dowiedziałby się, jak duży był udział fotografików i pisarza w powstawaniu szaty graficznej trzytomowego reportażu.

Sztafeta na zasadzie analogii historycznej do roku 1921 w znów niepodległej Polsce stała się przedmiotem zainteresowania działaczy kontestujących model neoliberalny, który dominował w strategii politycznej lat transformacji ustrojowej. Książka o polskim pochodzie gospodarczym ukazała się w Lublinie w 1999 roku nakładem Wydawnictwa Polihymnia. Ilustracje zaczerpnięto w niej z pierwodruku, ale nie był to idealny reprint, lecz raczej jakaś „dyplomatyczna" forma naśladująca przedwojenną edycję. To wydanie słusznie skrytykowała Aleksandra Ziółkowska-Boehm, zwracając uwagę na wybiórcze potraktowanie treści reportażu, a także łamanie praw autorskich[42]. Sama publikacja, zaprojektowana w duchu tamtych czasów, może też niestety uchodzić za jaskrawy przykład ilustrujący tezę o upadku sztuki książki w latach dziewięćdziesiątych w Polsce. Prawdziwy reprint *Sztafety* ukazał się rok później. Przygotowało go Wydawnictwo Czasopism i Książek Technicznych Sigma-Not. Z większą subtelnością można było jednak potraktować okładkę, która nie miała nic wspólnego z pierwodrukiem z 1939 roku. Milenijna edycja faksymilowa niestety nie oparła się powszechnej wówczas praktyce stosowania połyskującego papieru kredowego. Najnowsze wydanie tego reportażu, znów naśladujące układ graficzny pierwodruku, ukazało się w 2012 roku jako ostatni (!) z szesnastu tomów serii dzieł wszystkich Wańkowicza w Wydawnictwie Prószyński i S-ka.

Najwięcej szczęścia jak dotąd miał reportaż *Na tropach Smętka*, który dość nieoczekiwanie w 2022 roku opublikowało łódzkie Wydawnictwo Księży Młyn (wcześniej książka ukazała się też w serii dzieł wszystkich, połączona w jednym tomie z *Opierzoną rewolucją* i *W kościołach Meksyku*). *Smętek* w tej wersji jest pierwszą edycją poważnie traktującą problem syntezy tekstu i obrazu. Czytelnik wreszcie otrzymuje wydanie balansujące na granicy reprintu, które nie tylko podaje pełny

42 A. Ziółkowska-Boehm, *Posłowie*, w: M. Wańkowicz, *Sztafeta*, Warszawa 2012, s. 559–600.

http://rcin.org.pl

tekst dzieła wraz z ilustracjami, lecz również jest świadectwem refleksji edytorskiej[43]. Całość opracowana przez Grzegorza Nowaka zawiera rozbudowane przypisy, wstęp i posłowie, a także indeks, czyli rzecz, którą Wańkowicz w książkach cenił nade wszystko[44]. Edytor zadał sobie trud interpretacji i dostrzegł, że twórczość ojca reportażu, aby wciąż mogła budzić emocje, współcześnie nie może być podawana bez komentarza, ponieważ w wielu miejscach nie jest już zrozumiała. Należy mieć nadzieję, że przyszli edytorzy Wańkowicza, o ile się tacy pojawią, wyciągną lekcję właśnie z tego wydania.

Na koniec nie sposób nie wspomnieć o innej możliwości, jaka rysuje się przed Wańkowiczowską spuścizną. Jeżeli uznamy, że nasyciliśmy rynek wydawnictwami książkowymi, to być może czas przygotować wielki projekt cyfrowy, który dopiero w pełni odsłoni przed nami skomplikowany świat powiązań kryjący się w dziełach wszystkich Wańkowicza (także w jego korespondencji czy na przykład tekstach opublikowanych w prasie). Mógłby on łączyć tekst i obraz jeszcze lepiej, bez ograniczeń materialnej formy książki, a przy tym odsłaniać skomplikowany proces twórczy tego na wskroś nowoczesnego pisarza otoczonego szerokim gronem współpracowników.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska w Toruniu, archiwum S. Gliwy, sygn. Rps KM 471.

Literatura podmiotowa

Kurzrok M., *Melchior Wańkowicz o „dzikich polach" XX-go wieku*, „Medycyna i Przyroda" 1938, nr 6.

Wańkowicz M., *Bitwa o Monte Cassino*, t. 1–3, Rzym–Mediolan 1945–1947 (oraz wyd.: Warszawa 1989, Warszawa 1992, Warszawa 2009).

C.O.P. Ognisko siły – Centralny Okręg Przemysłowy, Warszawa 1938.

Cyrk na Muranowie, „Świat" 1935, nr 16.

Indeksy, w: idem, *Karafka La Fontaine'a*, t. 2, Kraków 1984.

Monte Cassino, Warszawa 1957.

Na tropach Smętka, Warszawa 1936 (oraz wyd.: Warszawa 2010, Łódź 2022).

Na wodzie pod Warszawą, „Świat" 1934, nr 25.

O poszerzenie konwencji reportażu, w: idem, *Dzieje rodziny Korzeniewskich, Drogą do Urzędowa, Reportaże z Wołynia, Od Stołpców po Kair*, oprac. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2010.

Prosto od krowy, w: idem, *Anoda i katoda*, t. 2, oprac. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2011.

43 G. Nowak, *Posłowie*, w: M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka…*, s. 519.

44 M. Wańkowicz, *Indeksy*, w: idem, *Karafka La Fontaine'a*, t. 2, Kraków 1984, s. 592–603.

http://rcin.org.pl

Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym, Warszawa 1939 (oraz wyd.: Lublin 1999, Warszawa 2000, Warszawa 2012).

W kościołach Meksyku, Warszawa 1927.

Wrzesień żagwiący, Londyn 1947.

Literatura przedmiotowa

Bartoszak-Zastawniakowa H., *Sztafeta*, „Moja Przyjaciółka" 1939, nr 15.

Bauer Z., *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.

Bem P., *Tekst „edytorski" czy „wieloautorski"? Kilka uwag o heterogeniczności edytorstwa naukowego*, „Pamiętnik Literacki" 2020, z. 4.

Co czytać?, „Świetlica" 1937/1938, nr 11.

Czekalski S., *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż Polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.

Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.

Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, t. 10, Warszawa 2009.

Dwa rodzaje reportaży, w rubr. „Życie literackie", „Kurier Poznański" 1938, nr 165.

Frukacz K., *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Katowice 2019 .

Projekt: książka. O agregacyjności reportażu, „Tekstualia" 2016, nr 4 (47).

Giedroyć J., Bobkowski A., *Listy 1946–1961*, wyb., oprac. i wstęp J. Zieliński, Warszawa 1997.

Gostylla H., *Harcerze piszą książki*, „Skaut. Ilustrowany Dwutygodnik Harcerski" 1939, nr 13.

Górski K., *Literatura podróżnicza*, „Rocznik Literacki" 1937 (za rok 1936).

Herling-Grudziński G., *Reportaż batalistyczny*, w: idem, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebr. Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki et al., posł. T. Burek, Kraków 2009.

Jeziorska-Haładyj J., *Literacenie? O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego" (1932–1984)*, „Jednak Książki" 2016, nr 5.

Koszowy M., *Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura*, „Rocznik Komparatystyczny" 2014, t. 5.

Kurzyna M., *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*, wyd. 2, Warszawa 1977.

Kuszelewska-Rayska S., *Piękna książka*, „Tygodnik Jednostek Wojska na Środkowym Wschodzie" 1946, nr 25.

Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa–Kraków 2009.

Niedziałkowski M., *Książka – rewelacja*, „Gazeta Robotnicza" 1936, nr 327.

Nowak G., *Posłowie*, w: M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, oprac. G. Nowak, Łódź 2022.

Rypson P., *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949, Kraków 2011.

Stempowski T., *„Bitwa o Monte Cassino" – najdłuższy polski fotoreportaż*, Fototekst.pl (stan z 25 sierpnia 2023 r.).

Straus J., *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*, Warszawa 2014.

Technika wykonywania ilustracji, „Grafika Polska" 1921, nr 2–5.

Wasiak R., *W Londynie o „Monte Cassino"*, „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1983, nr 2 (150).

http://rcin.org.pl

Wolny-Zmorzyński K., *Melchior Wańkowicz – mistrz polskiego reportażu – na tle współczesnych autorów dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2004.

Ziółkowska-Boehm A., *Na tropach Wańkowicza. Po latach*, Warszawa 2009.

Posłowie, w: M. Wańkowicz, *Sztafeta*, Warszawa 2012.

Słowa klucze: Melchior Wańkowicz (1892–1974), fotoreportaż, reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym, edytorstwo cyfrowe, grafika książkowa

Melchior Wańkowicz and photography – editorial notes

The article is devoted to the visual layer of reportage by Melchior Wańkowicz, with a specific focus on works such as: *Na tropach Smętka* [*Tracing Smętek*] (1936), *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* [*Relay. A Book on Polish Economic Advance*] (1939) and *Bitwa o Monte Cassino* [*The Battle of Monte Cassino*] (1945–1947), his three most abundantly illustrated books, which, according to some, deserve to be regarded as photojournalism. Their author declared himself a proponent of the synthesis of text and image. He claimed that photography is a vector of the truth about the events described, that it makes text more attractive and credible, and that it visualises and synthesises that, which even the most skilled writer would have to present using a multitude of sentences. The article discusses editions published within the lifetime of the author, the appearance of which he had an influence over, as well as versions which came to be after 1989, the majority of which being testament to the lack of understanding of the author's intentions. The article's positioning of the statements by the author with fragments of the works published by him, the historical-cultural context, and opinions of readers proves the existence of close ties between text and image in the aforementioned reportage pieces. This, in turn, inspires one to reflect on what an exemplary edition of the illustrated works by Wańkowicz should look like today.

Key words: Melchior Wańkowicz (1892–1974), photojournalism, reportage in the interwar period, digital editing, book illustrations

http://rcin.org.pl