

Uniwersytet SWPS w Warszawie

mgr Monika Rawska

## **Pierwszy zeszyt gratis**

Polska literatura obiegu brukowego  
w perspektywie archeologii transmedialności

Praca doktorska przygotowana pod kierunkiem  
dr hab. prof. Uniwersytetu SWPS Mirosława Filiciaka

Warszawa 2023



# SPIS TREŚCI

<b>WPROWADZENIE</b>	5
<b>1. TRANSMEDIALNOŚĆ</b>	9
1.1. WYŁANIANIE SIĘ TERMINU	10
1.2. ZACHODNIE WYBRZEŻE ( <i>WEST COAST</i> ): STATEK-MATKA	25
1.3. WSCHODNIE WYBRZEŻE ( <i>EAST COAST</i> ): TRANSMEDIA „NATURALNE”	26
1.4. TRANSMEDIALNOŚĆ „REALNA”/ODDOLNA I KONWERCENCJE LOKALNE	27
1.4.1. EL ETERNAUTA	28
1.5. ARCHEOLOGIA TRANSMEDIALNOŚCI, MAGAZYNY PULPOWE I <i>PULP FICTION</i>	33
1.6. HISTORYZOWANIE TRANSMEDIALNOŚCI	40
1.6.1. REKLAMA ( <i>ADVERTISING</i> )	41
1.6.2. LICENCJONOWANIE ( <i>LICENSING</i> )	43
1.6.3. PARTNERSTWA BRANŻOWE ( <i>INDUSTRY PARTNERSHIP</i> )	44
1.6.4. BUDOWANIE POSTACI ( <i>CHARACTER-BUILDING</i> )	45
1.6.5. BUDOWANIE ŚWIATÓW ( <i>WORLD-BUILDING</i> )	46
1.6.6. AUTORSTWO ( <i>AUTHORSHIP</i> )	47
1.6.7. TRANSMEDIALNE PARATEKSTY	49
<b>2. NARODZINY KULTURY MASOWEJ W POLSCE</b>	53
2.1. MODERNIZACJA: UWAGI OGÓLNE	54
2.2. DRUKARSTWO I PRZEMYSŁ PAPIERNICZY	56
2.3. PRASA I CZASOPISMA	57
2.3.1. CZASOPISMA I POWIEŚCI W ODCINKACH	59
2.4. RYNEK WYDAWNICZY	60
2.5. KINO I RADIO	64
2.5.1. KINO	64
2.5.2. RADIO	71
2.6. TEATR / WIDOWISKA	75
2.6.1. KABARET	77
2.6.2. KAWIARNIE, SPOTKANIA LITERACKIE I FORMY W ZANIKU	78
2.6.3. TEATRY AMATORSKIE	79
2.7. CENZURA	80
2.8. PAŃSTWOWA POLITYKA KULTURALNA	83
2.7. EDUKACJA	83
2.8. PROFESJONALIZACJA PISARSTWA	87
2.8.1. ROLE SPOŁECZNE PISARZA	89
2.8.2. PRAWO AUTORSKIE	90
2.9. UCZESTNICTWO W KULTURZE	92
<b>3. CZYTELNICTWO</b>	99
3.1. EMPIRYCZNE BADANIA CZYTELNICTWA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU	101
3.1.1. NOWI CZYTELNICY: CZYTELNICY MIEJSCY	102
3.1.2. NOWI CZYTELNICY: CHŁOPI	104
3.1.3. LUDZIE WYKSZTAŁCENI / INTELIGENCJA	105

3.1.4.	DZIECI I MŁODZIEŻ	106
3.2.	DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE	109
3.3.	PRZEMIANY CZYTELNICTWA NA ZIEMIACH POLSKICH: OD XVIII DO POCZĄTKÓW XX WIEKU	111
3.3.1.	XVIII WIEK	111
3.3.2.	XIX I XX WIEK (DO I WOJNY ŚWIATOWEJ)	112
3.4.	PRZEMIANY CZYTELNICTWA: DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE	115
3.3.1.	STYLE LEKTURY I ROLA INSTYTUCJI INICJACJI CZYTELNICZEJ	116
3.3.2.	PORADNICTWO LITERACKIE	118
3.3.3.	KRYTYKA LITERACKA	119
3.3.4.	KSZTAŁTOWANIE REPERTUARU LEKTUROWEGO	121
3.3.5.	BIBLIOTEKI	123
3.4.	WYBORY CZYTELNICZE	126
3.4.1.	MŁODZIEŻ	126
3.4.2.	CZYTELNICZY „BEZ WŁAŚCIWOŚCI”	128
3.4.3.	CZYTELNICZY INTELIGENCCY	130
3.4.4.	NOWI CZYTELNICZY: ROBOTNICY	132
3.4.5.	NOWI CZYTELNICZY: CHŁOPI	137
3.4.6.	BEZROBOTNI	139
3.4.7.	NOWI CZYTELNICZY I ORGANIZACJE PATRONACKIE	140
<b>4.</b>	<b>POWIEŚCI OBIEGU BRUKOWEGO</b>	143
4.1.	OBIEG WYSOKOARTYSTYCZNY	145
4.2.	OBIEG TRYWIALNY	146
4.3.	OBIEG KSIĄŻEK „DLA LUDU”	149
4.4.	OBIEG JARMARCZNO-ODPUSTOWY	150
4.4.1.	STRAGANOWE RENESANSY, PRZYPADEK GENOWEFY I ROBINSON Z HAMBURGA	151
4.4.2.	RINALDO RINALDINI I DEGRADACJA CZYTELNICZA	154
4.4.3.	LITERATURA PARABELETRYSTYCZNA	155
4.4.4.	DRUKI ULOTNE: PIEŚNI KRAMARSKIE I NOWINIARSKIE	156
4.4.5.	PIEŚNI PODWÓRZOWE	160
4.5.	OBIEG BRUKOWY	162
4.5.1.	AUTORZY, WYDAWCY I PRZEDRUKI	167
4.5.2.	FORMA I ESTETYKA	172
4.5.3.	REKLAMA	178
4.5.4.	KOLPORTAŻ	185
4.5.5.	KRYTYKA I KRYMINALISTYKA	188
4.5.6.	CZYTELNICZY	189
4.5.7.	POWIEŚĆ ZESZYTOWA JAKO GATUNEK	197
	<b>ZAKOŃCZENIE</b>	213
	<b>PODZIĘKOWANIA</b>	217
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	219
	<b>SUMMARY</b>	235

# WPROWADZENIE

Trucicielstwo, porwania, okrutne zakonnice i mnisi, duchy, niespodziewane spadki po krewnych z Ameryki, tajemnicze stowarzyszenia i kiełbasy z ludzkiego mięsa to tylko kilka z motywów obecnych w lokalnej, polskiej odmianie *pulp fiction* – powieściach obiegu brukowego, jak nazywa je Stefan Żółkiewski<sup>1</sup> – z przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecia międzywojennego. Składają się one na świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód, do którego nie bez przyjemności zaglądali czytelnicy, wbrew niezadowoleniu pedagogów, działaczy społecznych, publicystów oraz wszystkich, którzy chcieli na nich patrzeć z moralną i intelektualną wyższością. Przeszło sto lat później świat bruków – jak nazywali powieści w zeszytach sami międzywojenni czytelnicy, a za nimi badaczka zainteresowana ich popularnością i odbiorem Feliksa Bursowa<sup>2</sup> – otworzył się również przede mną przy okazji prac badawczych przy projekcie realizowanym w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki *Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z perspektywy transmedialnej*. W ramach badań przyglądaliśmy się kulturze popularnej na ziemiach polskich w kontekście przemian związanych z nowoczesnością, by uchwycić jej społeczne znaczenie i funkcjonowanie.

Punktem wyjścia rozprawy, będącej swoistą kontynuacją źródłowych poszukiwań, które zaowocowały wydaniem publikacji *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*<sup>3</sup>, jest refleksja nad skutecznością podejmowanych przez badaczy prób historyzowania transmedialności i jej aplikowalnością w przypadku kultury peryferyjnej. Dokonuję przy tym teoretycznej rewizyty relatywnie nowej kategorii transmedialności, silnie osadzonej w konwergencji mediów i *stricte* współczesnej kulturze cyfrowej, w sposób zbliżony badaczom archeologii mediów i historii popkultury, starając się przy tym uniknąć szaleńczości prac wykopaliskowych czy też retoryki historycznej nieuchronności, która – jak zauważa Thomas Elsaesser – takim gestem potrafiła towarzyszyć<sup>4</sup>. Rozważania, stroniące od wartościowania i rozróżnienia na „wysokie” i „niskie”, dotyczące lokalnego doświadczenia modernizmu i modernizacji społecznej, ekonomicznej oraz technicznej (modernizm wernakularny w rozumieniu Miriam Hansen<sup>5</sup>), jak sądzę, interesująco obrazują specyficzność rodzącej się dopiero w Polsce kultury masowej i popularnej.

Dobór literackich bruków jest uzasadniony z dwóch względów. Po pierwsze, badacze zajmujący się archeologią transmedialności – Matthew Freeman, Carlos A. Scolari, Paolo Bertetti<sup>6</sup> –

- 1 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka 1918–1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- 2 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa i jej czytelnictwo*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna, Warszawa 1998.
- 3 *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przypis, Łódź 2017.
- 4 Por. Elsaesser Thomas, *Media archaeology as symptom*, „New Review of Film and Television Studies” 2016, nr 14(2).
- 5 Hansen Miriam, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Łukasz Biskupski, Monika Murawska, Michał Pabiś, Justyna Stępień, Tomasz Sukiennik, Natalia Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- 6 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

wskazują na kluczowe znaczenie magazynów *pulp fiction* dla współczesnych opowiadań transmedialnych, za sprawą serializacji i zręcznego manipulowania zainteresowaniem czytelników również w formie konstrukcji pojedynczych odcinków, utrzymujących odbiorców przy serii. Po drugie, to właśnie literatura pomimo licznych ograniczeń – począwszy od nadal wysokiego procentu analfabetyzmu, niskiego poziomu edukacji, po kwestie ekonomiczne – wciąż była na ziemiach polskich rozrywką najbardziej dostępną, z którą konkurować mogły głównie aktywności na świeżym powietrzu. Przy tym to właśnie tanie powieści zeszytowe i poszytowe miały niebagatelny wpływ na upowszechnianie i demokratyzację czytelnictwa. Już na wstępie zaznaczę jednak, że interesują mnie jedynie publikacje samodzielne – choć oczywiście wspominam również o prasie brukowej, powieściach drukowanych w odcinkach oraz znaczeniu prasy dla przekroczenia pierwszego progu masowości w ogóle. Warto nadmienić, że powieść prasowa wykazywała liczne podobieństwa z zeszytową i poszytą – także ze względu na przedruki. To ograniczenie pola było konieczne również ze względów technicznych – by utrzymać w ryzach rozmiary pracy. Przede wszystkim interesuje mnie jednak funkcjonowanie społeczne tej formy twórczości literackiej, wraz z produkcją i dystrybucją, i praktyki odbiorcze, bo to one – a zatem swoista kultura profanowska – byłaby bodaj najbliższa transmedialności we współczesnym rozumieniu.

W pierwszym rozdziale przyglądam się kategorii opowiadania transmedialnego, zaproponowanej i spopularyzowanej przez Henry’ego Jenkinsa w *Kulturze konwergencji. Zderzeniu starych i nowych mediów*<sup>7</sup> wydanej w 2006 roku. Choć już wcześniej termin transmedialność pojawiał się w refleksji badawczej, to właśnie za sprawą Jenkinsa zyskał wyjątkową nośność. Postrzegany i analizowany jest z kilku różnych, niekiedy uzupełniających się perspektyw – działania odgórne/oddolne; praktyki instytucjonalne/artystyczne/społeczne – które syntetycznie charakteryzuję. Jenkins posłużył się nim, przyglądając się fenomenowi serii *Matrix* (1999–2003), wskazując na odgórne (od strony produkcyjnej) rozproszenie opowiadania na różne platformy. Badacz zasugerował jednak, że pierwociny transmedialności odnaleźć można już w *Odysei* Homera, a Jezus Chrystus byłby bohaterem transmedialnym. Podstawowa trudność, którą napotkałam przy próbie opisu, wynika z faktu, że Jenkins nie tyle tworzy zamkniętą definicję, ile charakterystykę, rozrastającą się wraz z jego dalszą aktywnością naukową. To kolejni badacze zdają się kategorię domykać lub rozszerzać (choćby o refleksje dotyczące adaptacji czy paratekstów). Ku działaniom historyzującym tę kategorię skłania się wspomniany już Matthew Freeman w *Historicising Transmedia Storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*<sup>8</sup>, analizując twórczość L. Franka Bauma (*Land of Oz*) i Edgara Rice’a Burroughsa (*Tarzan*) oraz postać Supermana. Freeman podkreśla oczywiście istotność kontekstu zarówno historycznego (przełom XIX i XX wieku wraz z narodzinami produkcji oraz kultury masowej i konsumenckiej), jak i geograficznego (Stany Zjednoczone). Ze względu na dobór przykładów analizy Freemana wypadają w związku z tym przekonywająco, nawet kiedy opisuje potknięcia twórców/właścicieli francyz. Jego badania stanowią istotny punkt odniesienia dla moich rozważań, dlatego poświęcam im znaczną część rozdziału.

Drugi rozdział dotyczy już narodzin kultury masowej w Polsce i w ogóle wysiłku modernizacyjnego międzywojnia. Rozpaczynam od uwag „technicznych”, a zatem przyglądam się

7 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

8 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*, Routledge, New York–London 2017.

pokrótkie modernizacji w ogóle oraz przemysłowi papierniczemu i drukarskiemu. Następnie przechodzę do rozwoju prasy i czasopism (w tym do uwag o powieści odcinkowej) oraz rynku wydawniczego, opornie się kształtującego, gdzie nie mogło być mowy o masowych nakładach. Sporo miejsca poświęcam również kinu, radiu oraz widowiskom. Były to istotne formy spędzania wolnego czasu w polskim krajobrazie rozrywki, choć również relatywnie mało masowe, a przy tym stanowiły także metody upowszechniania literatury i dodatkowe źródła utrzymania dla literatów. Część rozdziału dotyczy zresztą profesjonalizacji zawodu pisarza wraz z powstaniem instytucji zajmujących się ochroną praw artystów, prawu autorskiemu, rolem społecznym pisarzy, których sytuacja materialna (oczywiście z wyjątkami), była, ogólnie rzecz biorąc, dość trudna. Wszystkie media dotykał problem cenzury, zatem i systemom kontroli poświęcam nieco miejsca, na marginesie rozważań sytuując państwową politykę kulturalną (elitarystyczną). Ponieważ to poziom edukacji był jednym z kluczowych czynników wpływających na uczestnictwo w kulturze, przyglądam się również systemowi szkolnemu. Drugim była oczywiście sytuacja ekonomiczna mieszkańców Polski – z przywołanych badań wynika wyraźnie, że uczestnictwo w kulturze miało charakter klasowy, a kultura stawała się coraz bardziej (wielko)miejska, co oczywiście miało znaczący wpływ na wykluczenie znacznej części społeczeństwa.

Rozdział trzeci poświęcony jest badaniom empirycznym czytelnictwa i jego przemianom. Na podstawie refleksji Janusza Kosteckiego<sup>9</sup> sięgam jeszcze do XVIII wieku – zachodzące zmiany nie mają bowiem charakteru skokowego. Tworzę syntetyczne charakterystyki poszczególnych grup czytelników, ze wskazaniem na nowych – chłopów i robotników – których grupy rozrastają się w dwudziestolecie oraz mają znaczący wpływ na produkcję i dystrybucję treści oraz wykształcają nowe formy kontaktu z lekturą (obok inteligentkiego obcowania z literaturą). To dzięki nim dochodzi do wyłaniania się nowego czytelnictwa masowego. Przyglądam się również instytucjom inicjującym i upowszechniającym książkę, tworzącym (czy też próbującym tworzyć) kanony lekturowe, poradnictwu oraz krytyce literackiej, a także funkcjonowaniu bibliotek. Sporą część rozdziału poświęcam preferencjom czytelnictwa poszczególnych grup. Instytucje i organizacje społeczne organizujące kulturę miały znaczący wpływ na czytelnictwo zwłaszcza nowych czytelników, dla których literatura miała znaczenie emancypacyjne. Obok utilitarnego podejścia do książki funkcjonowało jednak również to rozrywkowe. Należy podkreślić także znaczenie tożsamościowe lektury oraz jej funkcję budowania wspólnoty, nie tylko narodowej, ale również klasowej. Rozważania zawarte w tym rozdziale z konieczności mają charakter przybliżony, wskazują jednak na charakterystyczny lokalny rys kultury czytelnictwa.

Podstawą refleksji w rozdziale czwartym, ostatnim, są obiegi literatury wyłonione przez Żółkiewskiego. Nacisk oczywiście kładę na obieg brukowy, ale sporo miejsca poświęcam również obiegowi jarmarczno-odpustowemu ze względu na bliskość (także genealogiczną) czytelników obu obiegów oraz fakt, że część dobrze znanych w jego obrębie utworów zyskiwała kolejne życia w formie brukowej. Swoistym łącznikiem między obiegami jest ballada podwórzowa. Poruszam zagadnienie przekładów, przedruków i plagiatów oraz autorstwa utworów (najczęściej anonimowych lub pisanych pod pseudonimem) wraz z ich druzgocącą krytyką. Znaczna część rozdziału to refleksje dotyczące formy edytorskiej (kluczowej dla

---

9 Kosteczki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce (do roku 1945)*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz Kosteczki, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006;

odróżnienia przynależności utworów często występujących w kilku obiegach równocześnie), skuteczności reklamy oraz kolportażu gdzie odwołuję się do ustaleń Janusza Dunina<sup>10</sup> oraz Feliksy Bursowej. Za sprawą badań tej ostatniej mamy również wgląd w opinie części odbiorców tej literatury – ich motywacje czytelnicze także zostają opisane. Świadczą przy tym o dalszej poczytności publikacji tego obiegu w dwudziestoleciu międzywojennym (choć Żółkiewski wskazywał, że tracił on publiczność na rzecz trywialnego). Traktuję przy tym powieść zeszytową jako swoisty gatunek i, korzystając z rozległych wyliczeń Anny Gemry<sup>11</sup>, przywołuję najczęściej pojawiające się motywy fabularne, archetypy bohaterów oraz wyznaczniki konstrukcji pozwalające na mnożenie wątków właściwie *ad infinitum*. Powtarzalność tych rozwiązań powoduje, że są to utwory uschematyzowane i trudno właściwie mówić o szczególnej niepospolitości zdarzeń czy straszliwości przygód. Warto również na marginesie zaznaczyć, że Anna Gemra w swoich rozważaniach nie posługuje się rozróżnieniem na zeszyty i poszyty. Badaczka skupia się jednak na tasiemcowych powieściach poszytowych, niemniej wyliczane z nich motywy są łatwe do odnalezienia również w utworach, gdzie każdy zeszyt stanowi całość – nie ma bowiem ucieczki od tak rozbudowanego arsenału wydarzeń i postaci. To również powieść poszytowa skuteczniej realizuje zawieszenie akcji jako kluczowy element konstrukcyjny.

Konieczne jest poczynienie jeszcze jednego zastrzeżenia/wyjaśnienia. Choć, zwłaszcza przy kreśleniu kontekstu społeczno-ekonomiczno-kulturalnego, koncentruję się na dwudziestoleciu międzywojennym, w częściach poświęconych brukom wielokrotnie odnoszę się również do okresu wcześniejszego. W przypadku obiegu jarmarczno-odpustowego, który traktuję jako swoiste tło, taka decyzja nie będzie z pewnością budziła wątpliwości. Odwoływanie się do utworów obiegu brukowego wydanych jeszcze przed I wojną światową wynika przede wszystkim z kronikarskiego obowiązku. Przełom XIX i XX wieku uznaje się za moment reorientacji kultury literackiej w stronę umasowienia<sup>12</sup>. Badacze zgodnie twierdzą, że szczytowy okres popularności powieści tego obiegu przypadła na koniec pierwszej dekady XX wieku. Większość serii miała powstawać w drugiej. Utwory te były jednak wielokrotnie przedrukowywane, przerabiane czy zwyczajnie plagiatowane także w międzywojniu. Również arsenał motywów wykształcił się wcześniej i był jedynie aktualizowany. Nie ulega przy tym wątpliwości, że twórczość ta była nadal żywotna i była najprzystępniejszą formą literacką dostępną czytelnikom.

Na ruch wykonany przez Freemana, a zatem cofnięcie się w czasie w celu zidentyfikowania pierwocin strategii i praktyk transmedialnych, nakładam również ruch w przestrzeni – z kraju z rozwiniętą już kulturą masową do Polski, zapóźnionej cywilizacyjnie względem Zachodu. Pragnę jednak podkreślić, że moim celem jest uchwycenie specyficzności polskiego kontekstu, a nie upajanie się jej peryferyjnością. Polska kultura dwudziestolecia stawiała przed sobą bowiem inne zadania – emancypacyjno-narodowościowe i konsolidujące wspólnotę – również wtedy, gdy służyła rozrywce.

10 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.

11 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

12 Kolbuszewski Jacek, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896–1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci Profesora Jana Trznadłowskiego*, red. Bogdan Zakrzewski, Andrzej Bazan, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 56.



# 1. TRANSMEDIALNOŚĆ

Opowiadanie transmedialne jako kategoria spopularyzowana przez Henry’ego Jenkinsa jest punktem wyjścia zarówno dla refleksji akademickiej z zakresu medioznawstwa, z którego się zresztą bezpośrednio wywodzi, socjologii, kulturoznawstwa oraz coraz częściej – zwłaszcza na polskim gruncie – literaturoznawstwa i badań narratologicznych<sup>1</sup>, jak i działań produkcyjnych i marketingowych. Dość powiedzieć, że w 2010 roku Amerykańska Gildia Producentów przychyliła się do propozycji utworzenia osobnej funkcji producenta transmedialnego<sup>2</sup>. Choć termin ten zrobił zawrotną karierę oraz doczekał się licznych analiz i omówień – w tym w 2019 roku *The Routledge companion to transmedia studies* podsumowujący dotychczasowe ustalenia, a zarazem konstytuujący badania nad transmedialnością jako (sub)dyscyplinę – i mówi się nawet o zwrocie transmedialnym<sup>3</sup>, trudno o jego jednoznaczne zdefiniowanie i uzasadnione wydaje się przyjęcie, że nie istnieje obowiązująca definicja, a raczej mamy do czynienia z transmedialnościami.

W poniższym rozdziale postaram się uchwycić najpierw moment wyłonienia się terminu-zjawiska, a następnie „deficytowy impas” (którego tylko jednym z przejawów jest dyskusja na temat adaptacji) i swoiste „rozwidlenie dróg”, które nastąpiło po publikacji *Kultury konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*<sup>4</sup> Jenkinsa w 2006 roku. Na marginesie warto zaznaczyć, że sam autor również nie ustaje w rozważaniach i redefiniowaniu transmedialności za pośrednictwem strony internetowej „HenryJenkins.org” i cyklu *Confessions of an Aca-Fan*, funkcjonujących również jako swoista legitymizacja badawczych „odnóg” oraz ich agregat. Fenomen postrzegany i interpretowany jest z kilku różnych, niekiedy uzupełniających się, a niekiedy wzajemnie wykluczających perspektyw: jako działania odgórne i oddolne; praktyki instytucjonalne, w tym szczególnie widoczna reprezentacja użycia transmedialności w działaniach marketingowych<sup>5</sup>, artystyczne czy społeczne. Stosunkowo dobrze udokumentowane są zwłaszcza te instytucjonalne/odgórne, zarówno w ramach praktyk określanych mianem transmedialności z zachodniego wybrzeża (*west coast*), jak i wschodniego (*east coast*). Dlatego też sporo miejsca poświęcam działaniom oddolnym, konwergencjom lokalnym, jak nazywa

1 Por. *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.

2 Finke Nikki, *Producers Guild Of America Agrees On New Credit: “Transmedia Producer”*, “Deadline.pl” 5 kwietnia 2010, <https://tiny.pl/cmg4j> (dostęp: 7.07.2020).

3 „Uważamy, że przy tak wysokiej koncentracji transmedialnych praktyk i koncepcji obecnych w kulturze i nauce nadszedł czas zacząć postrzegać to jako «zwrot», którego nie można zignorować. Choć powiązany ze «zwrotem technologicznym» z lat 2000 w badaniach nad przekładem opisanym przez Michaela Cronina, «zwrot transmedialny» wykracza poza technologiczny: podczas gdy ten ostatni jest definiowany przez zmiany techniczne, «transmedialność» na pierwszy plan wysuwa główną logikę działania kultury, która stała się wyjątkowo wyraźna w czasach rozwoju nowych mediów. Jednocześnie pojęcie transmedialności może rzucić światło i przyczynić się do badań poszczególnych praktyk z przeszłości, poprzedzających bardziej bieżące zmiany techniczne”. „Transmedial Turn? Potentials, Problems, and Points to Consider”. Call for papers konferencji organizowanej na Uniwersytecie w Tartu 8–11 grudnia 2020, <https://transmedia.ut.ee/call-papers> (dostęp: 7.07.2020).

4 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji*, dz. cyt.

5 Por. Zeiser Anne, *Transmedia Marketing. From Film and TV to Games and Digital Media*, Routledge, New York–London 2015.

je Matthew Freeman, interesującym oraz zaskakującym zwłaszcza w świetle dominującego rozumienia transmedialności, oraz społecznemu funkcjonowaniu tekstów (a raczej tekstu, odwołuję się bowiem do badań Carlosa A. Scolariego nad komiksem *El Eternauta*) o potencjale transmedialnym. Stanowi to przejście do, kluczowej dla moich rozważań, archeologii transmedialności i źródłowych badań Freemana zawartych w wydanej w 2017 roku książce *Historicising transmedia storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*<sup>6</sup>.

## 1.1. WYŁANIANIE SIĘ TERMINU

Posługując się określeniem transmedialna intertekstualność – jako kluczowym elementem „wciąż rozszerzającego się supersystemu rozrywki” – Marsha Kinder w opublikowanej w 1991 roku książce *Playing with power in movies, television, and video games* analizowała telewizyjne utwory skierowane do dzieci (między innymi *Wojownicze żółwie ninja*), choć jak sama zauważa, jest to fenomen „przenikający komercyjną telewizję w ogóle”<sup>7</sup>. Badaczka wskazywała na intertekstualne powiązania między mediami narracyjnymi (intermedialność) oraz na umiejętność poruszania się w światach opowiadań cechującą młodych odbiorców:

W nabywaniu umiejętności rozumienia historii dziecko jest postrzegającym, myślącym, czującym, działającym, mówiącym podmiotem wewnątrz serii fabularnych pól – jest osobą w sadze rodzinnej, widzem włączającym się do indywidualnych opowieści i identyfikującym z jej bohaterami, performerem, który powtarza kulturowe mity i czasem tworzy nowe przekształcenia<sup>8</sup>.

Intertekstualność rozumie jako funkcjonowanie tekstów „w większym kulturowym dyskursie”, co skutkuje koniecznością „czytania ich w relacji do innych tekstów i ich różnorodnych tekstualnych strategii i ideologicznych założeń”<sup>9</sup>. Publikacja powstała na początku zapowiadanej w niej „rewolucji interaktywnych multimediiów”<sup>10</sup>, a intertekstualne powiązania między programami telewizyjnymi emitowanymi w sobotnie poranki<sup>11</sup>, konsolami do gier (*home video games*) i „filmami, reklamami i zabawkami pomagają przygotować młodych graczy do pełnego udziału w tej nowej epoce”, zwłaszcza za sprawą „łączenia interaktywności i konsumeryzmu”<sup>12</sup>. Posłużenie się przymiotnikiem „transmedialna”, jako dopełniającym intertekstualność, należy powiązać ze skupieniem się na „specyfice medium”<sup>13</sup>. W wywiadzie przeprowadzonym przez Henry’ego Jenkinsa przy okazji wydania antologii *Transmedia*

6 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt.

7 Kinder Marsha, *Playing with power in movies, television, and video games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 1, 41.

8 Tamże, s. 2.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 4.

11 Amerykańskie stacje telewizyjne nadawały w sobotnie poranki programy dla dzieci (w tym animacje).

12 Tamże, s. 6.

13 Kinder Marsha, *Wandering Through the Labyrinth. An Interview with USC’s Marsha Kinder (Part Two)*, „HenryJenkins.org” 2015, 9 marca, <https://tiny.pl/cm4v> (dostęp: 25.04.2020).

*frictions*<sup>14</sup>, tłumaczy, że ukuła termin ponieważ chciała wydobyć ten „celowy, dynamiczny ruch przez media”<sup>15</sup>. Badaczka podkreśla w tym kontekście, że „intertekstualność funkcjonuje jako skuteczny środek tworzenia towarów” oraz „strategia przetrwania” rynkowych graczy i jest wykorzystywana w ten sposób od wczesnych lat istnienia radia i telewizji<sup>16</sup>. Praktyki te zintensyfikowały się jednak w latach 80.

Takie programy [„tak zwane reklamy długości programu, półgodzinne telewizyjne kreskówki zaprojektowane specjalnie by sprzedawać nowe linie zabawek”] stały się możliwe na skutek deregulacji amerykańskiego systemu nadawania w latach 80., a dokładniej, likwidacji przez Federalną Komisję Łączności zakazu dla programów skupionych na produkcie (*product-based programs*) w 1984 roku<sup>17</sup>.

Kinder zwraca przy tym uwagę na fakt, że „telewizyjne spin offy popularnych filmów (i *vice versa*) są powszechnie bardziej akceptowaną formą towaru w sprzedaży wiązanej (*tie-in*)”, choć w oczywisty sposób kolejne „zabawki i crossovery są angażowane w reklamy”<sup>18</sup>. Podkreśla, że choć z jednej strony takie funkcjonowanie tekstów wspiera rozwój zdolności poznawczych dzieci, z drugiej stanowi wychowanie do konsumeryzmu<sup>19</sup>. W ten sposób więź między odbiorcą-konsumentem a utworem-towarem i promowanymi przez niego innymi, nawet niezwiązanymi z nim bezpośrednio, towarami (na przykład wspomniane przez autorkę, reklamowane przez Billa Cosby’ego galaretki) zostaje nawiązana.

Ta powszechna intertekstualność telewizji dla dzieci umożliwia programom zwracanie się do widzów różnych pokoleń i zatrzymanie widowni wraz z jej dojrzewaniem, oferując nowe znaczenia i nowe przyjemności, zwłaszcza w powtórkach. [...] Ta dynamika jest szczególnie widoczna w odrodzeniu *Looney Tunes*, w których intertekstualne aluzje z kreskówek Warner Brothers z lat 30., 40. i 50. są zrekontekstualizowane w nieprzerwanie rosnącą komercyjną intertekstualność lat 80. i 90. [...] „tematyczne nawiązania do popularnych piosenek, powiedzeń, filmów, sztuk, programów radiowych, książek, magazynów, gwiazd, polityków, haseł reklamowych etc.” nie są rozpoznawalne dla dzisiejszych widzów, a fakt ten powoduje, że kreskówki są łatwe do przystosowania do nowego konsumpcyjnego kontekstu<sup>20</sup>.

To „utowarowienie wielopokoleniowej struktury”, kwestionuje – jak podkreśla autorka – „sztywne granice, które John Fiske stawia między intertekstualnością i bezpośrednią aluzją”<sup>21</sup>:

---

14 Antologia jest pokłosiem konferencji *Interactive frictions*, która odbyła się w 1999 roku. Wraz z Tarą McPherson, współredaktorką, zdecydowały o zmianie tytułu z „interactive” na „transmedia”, choć Kinder zauważa przy tym, że termin ten wciąż generuje wiele sporów. Tamże.

15 Tamże.

16 Kinder Marsha, *Playing with power...*, dz. cyt., s. 38, 40.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 41.

19 Tamże, s. 43.

20 Tamże, s. 44.

21 Tamże, s. 45.

Teoria intertekstualności proponuje, by każdy tekst był koniecznie czytany w odniesieniu do innych i że zaangażowanie zasobów wiedzy tekstualnej wpływa na niego. Te odniesienia nie przybierają formy konkretnych aluzji jednego tekstu do drugiego i nie ma potrzeby, by czytelnicy znali konkretne czy te same teksty. Intertekstualność istnieje raczej w przestrzeni *między* tekstami<sup>22</sup>.

Badaczka zgadza się, że „rozpoznanie konkretnych aluzji nie jest warunkiem koniecznym dla wszystkich intertekstualnych powiązań”, perspektywa Fiske’a uniemożliwia jednak dostrzeżenie, że „intertekstualność może funkcjonować jako forma tworzenia towarów” – „w określonych społecznych i ekonomicznych kontekstach rozpoznanie konkretnych aluzji czyni pewne intertekstualne powiązania opłacalnymi”. Wyróżnienie przez brytyjskiego medioznawcę intertekstualności horyzontalnej (teksty podstawowe, „zorganizowane wokół gatunku czy bohatera”) i wertykalnej („między tekstami podstawowymi, takimi jak program telewizyjny czy serial, i pozostałymi tekstami innego typu odwołującymi się do nich bezpośrednio”, „takimi jak reklama, identyfikacja stacji, artykuły prasowe i krytyka”) jest w efekcie ograniczające<sup>23</sup>.

Wplątanie tych różnych form intertekstualności w jeden komercyjny system unieważnia granice między tekstami podstawowymi a pobocznymi (*secondary*), umożliwiając tekstom podstawowym (takim jak seriale telewizyjne i gry wideo) funkcjonowanie jako materiały promocyjne dla innych tekstów podstawowych (takich jak filmy czy zabawki) i *vice versa*<sup>24</sup>.

To również powód, dla którego ograniczanie czasu nadawania reklam w telewizji dziecięcej nie rozwiąże problemu – „tak długo, jak programy dla dzieci będą osadzone w strukturach amerykańskiej telewizji komercyjnej, będą reprodukować przedmioty konsumpcji”<sup>25</sup>. Przyglądając się sobotnim programom prezentowanym na CBS, badaczka zauważyła spójność formy transmedialnej intertekstualności – edukuje ona młodych widzów jako odbiorców kultury „rozpoznających, rozróżniających i łączących różne popularne gatunki i odpowiednio ich ikonografię przecinającą (*cut across*) filmy, telewizję, komiksy, reklamy, gry wideo i zabawki” oraz „dostrzegających zarówno niebezpieczeństwo wychodzenia z użycia (jako potencjalne zagrożenie dla jednostek, programów, gatunków i mediów), jak i wartość kompatybilności z większym systemem intertekstualności, wewnątrz którego uprzednio sprzeczne kategorie mogą zostać wchłonięte”<sup>26</sup>.

Opowiadanie transmedialne (*transmedia storytelling*)<sup>27</sup> zaproponowane przez Jenkinsa w 2003 roku pojawiło się w momencie, w którym wyraźny stał się brak właściwych metod

---

22 Fiske John, *Television Culture*, Routledge, New York–London 1987, s. 107. Za: Kinder Marsha, *Playing with power...*, dz. cyt., s. 46.

23 Tamże, s. 45–46.

24 Tamże, s. 45.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 47.

27 Krzysztof M. Maj sugeruje tłumaczenie terminu na „narracja transmedialna”: „[...] w narratologii anglosaskiej termin *storytelling* jest tożsamy z tym, co w Polsce określa się zwykle mianem praktyki narracyjnej czy też, przy pewnym uogólnieniu, samej narracji”. Maj Krzysztof M., *Jeden, by wszystkimi rządzić. Świat transmedialny (transmedial world) a uniwersum Wiedźmina*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017,

opisu zmian zachodzących w sposobie tworzenia i funkcjonowaniu wytworów kultury – dominował „paradygmat utowarowionej intertekstualności”<sup>28</sup>. Przykładem przywołanym przez Christy Denę w pracy *Transmedia practice. Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* jest serial *Twin Peaks* i jego, dziś powiedzielibyśmy, transmedialne rozszerzenia, analizowane jednak, jak wskazuje badaczka – nieadekwatnie, jako towarowe interteksty (*commodity intertext*, określenie zaproponowane przez Jima Collinsa w 1992 roku<sup>29</sup>) czy nowe intertekstualne towary (*new intertextual commodity*, kategoria P. Davida Marshalla z 2002<sup>30</sup>)<sup>31</sup>. Jako trzeci termin w podobnym kluczu interpretacyjnym

---

nr 1(9), s. 16. Badacz krytykuje tłumaczenie książki *Kultura konwergencji*, za którego sprawą „umyka to, co stanowi o subtelnej paradoksalności oryginalnej definicji”. „«Opowiadanie transmedialne» pasuje tymczasem znakomicie do tej właśnie niszy, w której polska humanistyka lubi alokować większość zjawisk kojarzących się jej z popkulturą. W związku z tym transmedialność, której nie było dane wykorzystać szansy na przededefiniowanie dwudziestowiecznego projektu intertekstualności i stać się terminem popularnym w badaniach specjalistycznych, pozostaje terminem specjalistycznym w badaniach popularnych”. Tamże. „Oddawszy zaś angielski *storytelling* polskiemu «opowiadaniem», tłumacze niebezpiecznie zbliżyli się do sytuacji, w której łatwo o pomylenie czynności z jej wytworem, a więc o zrównanie znaczenia opowiadania jako czynności opowiadania z opowiadaniem jako formą podawczą narracji lub nawet gatunkiem literackim”. Maj Krzysztof M. *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017, s. 287–288. Zastrzeżenia zgłasza również Agnieszka Całek, proponując, by termin opowiadanie transmedialne rozumieć jako proces, natomiast jego efekt jako opowieść transmedialną, którą nazywa zresztą metagatunkiem medialnym (wielomodalnym tekstem). Oba terminy są używane również w tłumaczeniu książki Jenkinsa synonimicznie, podobnie zdaje się to robić sam autor. Całek Agnieszka, *Opowieść transmedialna. Teoria – użytkowanie – badania*, IDMiKS UJ, Kraków 2019, s. 18. Przywołuję te wątpliwości na marginesie głównych rozważań, ponieważ interesuje mnie tutaj transmedialność jako szeroko pojęte zjawisko i jego sposób społecznego funkcjonowania. Posługiwać się więc będę terminami przyjętymi w tłumaczeniu *Kultury konwergencji*.

- 28 Dena Christy, *Transmedia practice. Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* [rozprawa doktorska], Department of Media and Communications, University of Sydney, Australia 2009, <https://tiny.pl/cmgnv> (dostęp: 29.04.2020), s. 33.
- 29 Por. Collins Jim, *Television and Postmodernism*, [w:] *Channels of Discourse, Reassembled*, red. Robert C. Allen, Routledge, New York 1992, s. 758–773.
- 30 Por. Marshall P. David, *The New Intertextual Commodity*, [w:] *The New Media Book*, red. Dan Harries, British Film Institute, London 2002, s. 69–81.
- 31 Dena Christy, *Transmedia practice*, dz. cyt., s. 35. Badaczka określa to opowiadanie mianem interkompozycyjnego fenomenu (*intercompositional phenomena*) – konkretne utwory (w tym wypadku serial, książki, film pełnometrażowy), czy też kompozycje, bo takim określeniem się posługuje, funkcjonując niezależnie, jednak stają się interkompozycyjne, gdy badać ich wzajemne powiązania: „fikcyjny świat, relacje między nimi i producentem”. Fenomen ten „był praktykowany przez wieki i tłumaczony przez wiele teorii”, a transmedialność jest jego szczególną odmianą, którą teoretycy (z Jenkinsem na czele) wyróżniają na podstawie produktu końcowego cechującego się ekspansywnością (co Dena uznaje za nieuzasadnione). Tamże, s. 104, 105–106. Zaproponowane przez siebie rozróżnienie na interkompozycyjne i intrakompozycyjne (*intra-compositional*), „występujące wyłącznie w ramach poszczególnych dzieł”) fenomeny transmedialne wywodzi z prac Wenera Wolfa i jego analiz intermedialności, kategorii wprowadzonej przez Aage A. Hansen-Löve, mającej poszerzyć Genette’owskie rozumienie transtekstualności (jako odwołujące się do tekstów literackich). Wolf tłumaczy, że intermedialność ma „uchwycić relacje między literaturą a sztukami wizualnymi”, w końcu jednak zostaje rozszerzona i dotyczy „nie tylko różnych gatunków i grup tekstów, ale również artefaktów, performansów, instalacji itd.”. Wolf Werner, *Intermediality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Jahn Manfred, Marie-Laure Ryan, Routledge, New York–London 2005, s. 252–253. Jak zauważa Magdalena Wasilewska-Chmura „praktyka badawcza pokazała jednak, że nie do utrzymania jest wynikający z koncepcji semiotycznych pantekstualizm (Müller, Paech); jeśli bowiem przyjąć szeroką koncepcję tekstu jako systemu semiotycznego, pojęcie intermedialności okaże się zbędne. Jak słusznie zauważa Paech, konieczny jest zewnętrzny punkt odniesienia, który pozwoli ująć specyfikę jakości różnicującej artefakty; takim

wymienia również komercyjne interteksty (*commercial intertext*, opisane przez Eileen Meehan w 1991<sup>32</sup>). Dlatego właśnie obecny w teorii opowiadania transmedialny aspekt estetyczny (a nie jedynie skupienie na wymiarze ekonomicznym) był tak przełomowy i odróżnił ją od poprzednich modeli. Dena rozlicza się z kategoriami wypracowanymi na gruncie literaturoznawstwa, zauważając, że dialogiczność, transtekstualność, intertekstualność i transfikcjonalność, choć oczywiście znaczące dla transmedialności, opisują odmienne fenomeny. Dialogiczność Michaiła Bachtina jest już cechą samego języka (żyjącego „wyłącznie w dialogicznym obcowaniu posługujących się nim ludzi”<sup>33</sup>), za jej sprawą zarówno słowa, pojedyncze wypowiedzi, jak i całe teksty wchodzą we wzajemne relacje. Transtekstualność Gérarda Genette’a – na którą składa się pięć typów: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność, architekstualność – opisuje złożone i różnorodne relacje zachodzące między tekstami<sup>34</sup>. Jak zauważa Dena, nawet w przypadku gdy badacz przygląda się praktykom „hiperartystycznym” (pozaliterackim), są to „raczej relacje między pracami w obrębie tych samych form sztuki niż relacje między różnymi formami sztuki”. Wspomina on również o autotekstualności (relacje między tekstami tego samego autora), przyglądając się jednak transpozycji i translacji w przypadku autorów dwujęzycznych (Samuela Becketta i Władimira Nabokowa), dokonujących tłumaczenia własnych tekstów. Dena podkreśla jednak, że praktyki „intratekstualności”, „autotekstualności” i „autografii” są dla badacza osobną formą transtekstualności, niejako antytezą hipertekstualności zajmującej się „relacjami między tekstami (literackimi) różnych autorów”. Zauważa również, że w badaniach mediów lepiej przyjęła się intertekstualność („mozaika cytatów”, jak komentuje tę propozycję Danuta Ulicka<sup>35</sup>) Julii Kristevej odwołującej się do dialogiczności Bachtina, ponieważ prace autorki były wydawane po angielsku wcześniej, w latach 80., teksty Genette’a dopiero od 1997 roku. Kategoria została wykorzystana do opisu masowej rozrywki, „intertekstualność rozpoznaje wciąż rosnący zestaw relacji między tekstami stworzonymi w ramach francyz i w kulturze popularnej w ogóle, niezależnie od ich źródeł”, także ze względu na inne znaczenie autorstwa niż w przypadku literatury<sup>36</sup>. Richard Saint-Gelais wprowadził termin transfikcjonalność jako rozszerzenie „postmodernistycznego przepisania” Lubomíra Doležela (rozwijającego z kolei Genette’owską hipertekstualności). Dotyczy on relacji, w której teksty

---

czynnikiem jest medium i wpisany weń potencjał rozwiązań formalnych. Z tego powodu współczesne teorie intermedialności odróżniają intertekstualność jako relacje między tekstami werbalnymi od intermedialności, która bada funkcje konceptów medialnych w procesach znaczeniowych”. Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 32.

32 Por. Meehan Eileen, „*Holy commodity fetish, Batman!*” *The political economy of a commercial intertext*, [w:] *The many lives of Batman. Critical approach to a superhero and his media*, red. Roberta Pearson, William Uricchio, Routledge, New York–London 1991, s. 47–65.

33 Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska, Warszawa, PIW 1970, s. 277.

34 Por. Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

35 Por. Mitosek Zofia, *Bachtin raz jeszcze*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5; Ulicka Danuta, *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6(71).

36 Dena Christy, *Transmedia practice...*, dz. cyt., s. 111, 112.

współdzielą [...] takie komponenty narracyjne, jak postaci, wyobrażone lokacje lub nawet fikcyjne światy. Transfikcjonalność można uznać za odmianę intertekstualności, lecz zazwyczaj maskuje ona intertekstualne odniesienie, jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia źródeł. W zamian traktuje ona świat tekstu i jego mieszkańców w taki sposób, jakby funkcjonowali oni od tego tekstu niezależnie<sup>37</sup>.

Powoduje to, jak punktuje Dena, że „transtekstualność mogłaby być analizowana jako praktyka transmedialna”<sup>38</sup>. Powołując się na Marie-Laure Ryan i jej interpretację kategorii, zauważa jednak, że „transtekstualność to badanie relacji między tekstami, których logika jest rozbieżna i nie ma w nich ciągłości”<sup>39</sup>. Nie dotyczy zatem „ekspresji (kompozycji) fikcyjnego świata, a tego, w jaki sposób logika skonstruowana w poprzednim tekście zostaje znacząco zmieniona w kolejnym”<sup>40</sup>.

Jednakże, na co wskazywało wielu teoretyków transmedialności, utwory te wyróżniają się brakiem niespójności. To znaczy, że nie ma w nich zmiany logiki fikcyjnego świata, ma on ciągłość. Zatem teoria transfikcjonalności dotyczy producentów, którzy mogą mieć prawa autorskie, rzeczywiście posiadają licencję na rozszerzenie fikcyjnego świata, jednak stworzyli kompozycje pełne niekonsekwencji. Pojęcie autorstwa musi być więc sproblematyzowane w przypadku transfikcjonalności. Powstała na gruncie literatury definicja autorstwa okazuje się kłopotliwa, gdy stosować ją w kontekście współpracy. Dlatego też fenomen transmedialności jeszcze bardziej komplikuje sprawę – nawet jeśli istnieje autor w rozumieniu własności intelektualnej, trzeba poczynić dalsze rozróżnienia między autorem obserwującym logikę fikcyjnego świata a tymi, którzy tego nie robią<sup>41</sup>.

Również w przywoływanym już ujęciu Fiske’a, „w pewnym sensie odnoszącym się do intertekstualnego procesu czytania”, z relacjami między tekstami sąsiadującymi ze sobą, doświadczanymi mniej lub bardziej intensywnie za sprawą funkcjonujących wokół nich „tekstów pobocznych”, nie byłaby to teoria praktyki transmedialnej<sup>42</sup>. Na niekorzyść transmedialnej intertekstualności Kinder działałby z kolei fakt, że w supersystemie rozrywkowym, tak jak go przedstawia, nad wszystkim czuwa „autorska kontrola” w rozumieniu „maszyny franczyzy” i nie można jej utożsamić, zdaniem Deny, z praktykami (*practitioner*) transmedialności oraz ich metodami<sup>43</sup>. Badaczka podkreśla, że

istniejące teorie relacji interkompozycyjnych są skonstruowane, by obserwować relacje między kompozycjami stworzonymi w obrębie tego samego medium,

---

37 Saint-Gelais Richard, *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, dz. cyt., s. 612 (tłum. za: Olkusz Ksenia, *Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu Once Upon a Time*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 83).

38 Dena Christy, *Transmedia practice...*, dz. cyt., s. 118.

39 Tamże.

40 Tamże.

41 Tamże, s. 118, 119.

42 Tamże, s. 113.

43 Tamże, s. 113, 114.

przez różnych i odrębnych praktyków, często niezaangażowanych kreatywnie w kompozycję, którą przekształcają lub w jakiś sposób rozszerzają<sup>44</sup>.

W ten sposób zatem kategoria zaproponowana przez Jenkinsa miałyby się odróżniać od innych, potencjalnie zbliżonych, propozycji, a przy tym skuteczniej opisywać strategie widocznie podejmowane w ramach tworzenia i rozpowszechniania treści medialnych.

Henry Jenkins to badacz wywodzący się z obszarów dziennikarstwa, nauk politycznych oraz o komunikowaniu – promotorami jego doktoratu, poświęconego wczesnej amerykańskiej komedii filmowej, byli David Bordwell, teoretyk i historyk filmu, czołowy przedstawiciel neoformalizmu, oraz wspomniany już powyżej John Fiske. Zwłaszcza ten drugi miał znaczący wpływ na kierunek badań Jenkinsa zainteresowanego kulturą fanowską oraz telewizją i jego zwrot w stronę studiów kulturowych. „Fiske był głównym orędownikiem etnograficznych badań widowni, dowodzącym, że konsumenci mediów mają w zanadrzu więcej sztuczek niż przyznawano w większości teorii badawczych” – pisze o swoim mentorze Jenkins, zauważając, że zazwyczaj traktowano ich jako w najlepszym wypadku biernych odbiorców<sup>45</sup>. To entuzjastyczne przyznanie autonomii widowni (czy też raczej widowniom) wyraźnie łączy obu naukowców i stanowiło asumpt do pogłębionych analiz kultury konwergencji. Ten wręt biograficzny jest o tyle istotny, że choć transmedialność została z sukcesem zaadaptowana na gruncie badań literaturoznawczych i narratologicznych<sup>46</sup>, to u podłoża refleksji leżą właśnie badania widowni oraz produkcji – Jenkins jest zresztą częstym współpracownikiem i doradcą producentów treści medialnych, zwłaszcza w zakresie strategii angażowania fanów<sup>47</sup>.

W objętościowo skromnym artykule *Transmedia Storytelling* opublikowanym w „MIT Technology Review” Jenkins, zaczyna od przywołania niechętniej reakcji jednego z producentów pełnometrażowych filmów animowanych, postrzegającego wykorzystanie bohaterów „w grach, zabawkach, komiksach i innych produktach” jako „rozproszenie i zepsucie (*corruption*)”. Dla niego było to natomiast „wzmocnienie procesu kreatywnego”<sup>48</sup>. Z czasem również producenci treści medialnych zaczęli dostrzegać, że to, co „nazywamy transmedialnością, wieloplatformowością czy poszerzonym opowiadaniem (*enhanced storytelling*), reprezentuje przyszłość rozrywki”<sup>49</sup>.

Spójrzmy prawdzie w oczy: wkroczyliśmy w erę konwergencji mediów, która sprawia, że przepływ treści pomiędzy wieloma kanałami medialnymi jest właściwie nieunikniony. Przejście w kierunku efektów cyfrowych w filmie i lepsza jakość grafiki w grach oznacza, że coraz bardziej realne jest obniżenie kosztów za sprawą dzielenia zasobów między mediami. Wszystko w strukturze współczesnego

---

44 Tamże, s. 108.

45 Jenkins Henry, *Who the %&# is Henry Jenkins?*, „HenryJenkins.org”. <http://henryjenkins.org/about-mehtml> (dostęp: 13.07.2020).

46 Por. przypis 1.

47 Jenkins Henry, *Who the %&# is Henry Jenkins?...*, dz. cyt.

48 Jenkins Henry, *Transmedia Storytelling*, „MIT Technology Review” 2003, 15 stycznia, <https://tiny.pl/cmng2s> (dostęp: 31.01.2020).

49 Tamże.



przemysłu rozrywkowego zostało zaprojektowane z tą konkretną ideą na uwadze – konstrukcją i poszerzaniem francyz franczyz rozrywkowych<sup>50</sup>.

Krótki tekst, tworzący jednak ramy rozumienia terminu, można potraktować jako swoistą odezwę/manifest. Badacz zwraca uwagę na fakt, że młodsza publiczność, sprawnie poruszająca się w świecie nowych mediów, ma inne, wyższe oczekiwania względem rozrywki. Określa ich mianem myśliwych i zbieraczy „czerpiących przyjemność ze śledzenia biografii (*backgrounds*) bohaterów, wątków fabularnych i tworzenia połączeń pomiędzy różnymi tekstami tej samej franczyzy”<sup>51</sup>. Pomimo możliwości technicznych oraz dużego potencjału finansowego w obrębie przemysłu medialnego widać nieumiejętność współpracy – poszczególne, wysoce wyspecjalizowane jednostki konglomeratów medialnych są ściśle hierarchiczne i konkurują ze sobą, ograniczając wzajemnie swoje możliwości, zamiast połączyć siły. W skutek tych działań (czy może raczej braku działań) powstaje rozrywka

redundantna (nie pozwalająca na nową biografię bohaterów czy rozwój fabuły), rozcieńczona (nowe media niewolniczo duplikują doświadczenia lepiej osiągnane za pośrednictwem starych) lub pogrążona w niechlujnych sprzecznościach (nie respektując źródłowej spójności, której od franczyzy oczekuje widownia). Te porażki powodują złą reputację sequeli i francyz<sup>52</sup>.

Zamiast kierować się wizją artystyczną Hollywood poddaje się raczej logice ekonomicznej, dostarczając więcej tego samego, podczas gdy publiczność oczekuje czegoś nowego. Przy tym najskuteczniejsze okazały się te franczyzy transmedialne, którymi zarządzał jeden autor lub zespół. Jenkins wylicza sukcesy Lucasfilm w rozszerzaniu opowiadania o Indianie Jonesie czy uniwersum *Gwiezdnych Wojen*. Wskazuje również na osiągnięcia twórców niezależnych – Kevina Smitha, Jossa Whedona – czy telewizyjnych (Sony i *Jezioro marzeń* [1998–2003]).

W idealnej formie opowiadania transmedialnego każde medium robi to, co potrafi najlepiej – tak, by historia wprowadzona w filmie, rozwinęła się w telewizji, powieściach oraz komiksach i której świat może być eksplorowany w grach. Każdy punkt wejścia do franczyzy musi być dostatecznie samowystarczalny, by można było go konsumować osobno. To znaczy, że nie musisz znać filmu, by cieszyć się grą i *vice versa*. *Pokemon* robi to bardzo dobrze, każdy produkt umożliwia wstęp do franczyzy jako całości<sup>53</sup>.

Jest to również istotne ze względu na możliwość zwiększenia grupy odbiorczej danego medium. W przeciwieństwie do kina i telewizji, zainteresowanie komiksami i grami nie jest tak powszechne – rozproszenie opowiadania może jednak wpłynąć na poszerzenie zasięgu ich oddziaływania. Jenkins proponuje swoistą apologię – „nie są to konicznie złe historie; to po prostu inny rodzaj historii”. Dobre opowiadanie zaczyna się bowiem od „zniewalającego bohatera lub interesującego świata”, a „dobry bohater może utrzymać wiele opowiadań, co

---

50 Tamże.

51 Tamże.

52 Tamże.

53 Tamże.

proceeds to the success of the film franchise. A good «world» can hold many characters (and their stories), which results in a successful start of transmedial franchise<sup>54</sup>. Sequels are not for nothing – in the end „*Huckleberry Finn* is a sequel to *Tom Sawyer*” and even the most anglophobic writers – in that case Mark Twain – were aware of the fact, that the continuation of the story should propose to the audience „a new perspective”. They also understood, in that place, the importance of J.R.R. Tolkien and William Faulkner, whose key role was „the creation of worlds and the development of rich environments, which could be the basis for many heroes”<sup>55</sup>.

Przez większość historii ludzkości uznawano za pewnik, że wspinała historia przybiera wiele form, zapisana w witrażach czy gobelinach, opowiadana za pośrednictwem słowa pisanego czy śpiewana przez bardów i poetów lub odgrywana przez wędrownych artystów<sup>56</sup>.

In this way the researcher refers to the long tradition of creating and telling stories, not only suggesting, that transmediality may not be such a new phenomenon, as it seems to be – this type of storytelling „relates to a new aesthetics, which developed in response to the convergence of media”<sup>57</sup>, and „this transmedial impulse lies in the very heart of this, what we call convergence culture”<sup>58</sup>, concept developed in the book *Kultura konwergencji* (Polish edition 2007), understood as:

przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowanie odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę. Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne – w zależności od tego, kto je używa i o czym wydaje mu się, że mówi<sup>59</sup>.

It is therefore convergence as a phenomenon in the contemporary world, and „they intersect [in it] the paths of old and new media, fan and corporate media, the power of the media producer and the media consumer enter into unforeseen interactions”<sup>60</sup>, it is not for nothing – in the original, source text of the researcher – „both a top-down process driven by corporations, and a bottom-up process driven by consumers”<sup>61</sup>. Obviously Jenkins looks at the dominant popular culture (which „is what happens when mass culture becomes popular culture”<sup>62</sup>), not only analyzing its changes,

---

54 Tamże.

55 Tamże.

56 Tamże.

57 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji*, dz. cyt., s. 25.

58 Tamże, s. 128.

59 Tamże, s. 9.

60 Tamże, s. 8.

61 Tamże, s. 23.

62 Tamże, s. 134.

ale również formułując rozwiązania i propozycje rozwoju dla przedsiębiorstw medialnych, nierzadko upominając producentów treści:

Jakiegokolwiek granice wyznaczą firmy, będą musiały szanować nowe przekonania odbiorców na temat tego, co konstytuuje właściwe użycie treści medialnych. Będą musiały się zgodzić, by publiczność odgrywała znaczącą rolę w jej własnej kulturze. Aby uzyskać tę równowagę, media powinny zaakceptować (i aktywnie promować) pewne podstawowe podziały: pomiędzy konkurencją komercyjną i amatorskim zawłaszczaniem, pomiędzy użyciem dla zysku i internetową ekonomią wymiany, pomiędzy kreatywnym recyklingiem i piractwem<sup>63</sup>.

W rozdziale poświęconym opowiadaniu transmedialnemu Jenkins rozwija refleksje zawarte w przywoływanym powyżej artykule i za czołowy przykład obiera serię *Matrix* (1999–2003), określając ją mianem rozrywki „doby konwergencji mediów”, ponieważ „integruje niezliczone teksty kultury, by stworzyć opowieść tak wielką, że nie zmieściłaby się w jednym tylko środku przekazu”<sup>64</sup>, bazującą na zbiorowej inteligencji i kulturze wiedzy (jak istotne są to kategorie przekonuje w rozdziale poświęconym spoilowaniu programu *Robinsonowie*). Według sformułowanej definicji wyjściowej „opowieść transmedialna rozwija się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości”, przy tym „całość jest czymś więcej niż tylko sumą poszczególnych części”<sup>65</sup>. Oznacza to, że „każda część jednoznacznie pasuje do całości, spełniając jednocześnie wymogi tak różnych form przedstawiania”, dzięki czemu może „przyciągnąć odmiennych zwolenników”<sup>66</sup>. Podstawowa jest jednak rozpoznawalność elementów tworzących dane uniwersum, tak by widzowie byli w stanie zidentyfikować i powiązać ze sobą poszczególne opowiadania jako należące „do tego samego fikcyjnego świata”<sup>67</sup>. Zresztą to właśnie budowanie światów staje się elementem kluczowym w tworzeniu narracji –

Budowanie narracji w coraz większym stopniu staje się sztuką budowania światów. Artyści tworzą frapujące środowiska, których nie da się w pełni zbadać w ramach jednego dzieła lub nawet jednego medium. Świat jest większy niż film, większy nawet niż cała marka – spekulacje i szczegółowe omówienia tworzone przez fanów rozciągają ten świat w jeszcze innych kierunkach<sup>68</sup>.

Trzema kluczowymi do stworzenia opowiadania transmedialnego elementami byłyby zatem **historia** (dobra historia generuje zainteresowanie umożliwiające stworzenie sequeli), **bohater** („dobry bohater może dźwigać różne opowieści” i jest kluczowy dla potencjału i nośności kolejnych części) i wreszcie **świat** („taki świat pomieści wielu różnych bohaterów oraz wiele różnych historii i przekazuje je poprzez różne rodzaje mediów”)<sup>69</sup>. Jak zauważa

---

63 Tamże, s. 166–167.

64 Tamże, s. 95.

65 Tamże, s. 95, 101.

66 Tamże, s. 96, 111.

67 Tamże, s. 112.

68 Tamże, s. 112.

69 Tamże.

„doświadczony scenarzysta”, rozmówca Jenkinsa, to ten ostatni stał się szczególnie istotny – nie tylko ze względów fabularnych (umożliwiając tworzenie kolejnych opowieści), ale również jako strategia rynkowa „w czasach, gdy filmowcy są równie zaangażowani w przemysł tworzący licencjonowane produkty, jak i opowiadanie historii” i „zaczyna odgrywać ważniejszą rolę w koncepcji marki”<sup>70</sup>.

Co interesujące, badacz stwierdza:

Sądzę jednak, iż nie mamy jeszcze dobrych kryteriów estetycznej oceny dzieł wykorzystujących różne media. Zbyt mało było w pełni transmedialnych opowiadań, by twórcy mediów mogli z wystarczającą pewnością ocenić, jak wygląda najlepsze wykorzystanie tej nowej formy narracji lub by krytycy i konsumenci wiedzieli, jak rozmawiać o tym, co działa lub nie działa wewnątrz takiej marki<sup>71</sup>.

Zauważa przy tym, że „nawet jeśli weźmiemy pod uwagę jego innowacyjność i eksperymenty”, to, ot choćby, sposób funkcjonowania Jezusa Chrystusa jest bliski opowiadaniu transmedialnemu – w Średniowieczu nawet osoba niepiśmienna знаła tego bohatera za sprawą jego wizualnych reprezentacji i przekazów ustnych („witraż, gobelin, psalm, kazanie, przedstawienie”)<sup>72</sup>. W analogiczny sposób działały opowieści mitologiczne (na przykład poematy Homera)<sup>73</sup>. Tak również, zdaniem Jenkinsa, dzieje się we współczesnej kulturze popularnej<sup>74</sup> (nie tylko zresztą zapożyczającej się u wcześniejszych wytworów kultury). Bohaterowie znani z innych mediów są często raczej przypominani, a nie przedstawiani odbiorcom, także ze względu na organizację utworów podług monomitu wyabstrahowanego przez Josepha Campbella „z międzykulturowych analiz największych religii świata”<sup>75</sup>. Odbiorcy są zatem zaznajomieni „z podstawową strukturą fabuły” oraz archetypami, co „pozwała scenarzystom na pominięcie momentów przejściowych lub wyjaśniających”<sup>76</sup>.

Zdaniem badacza, abstrahując od ciekawych strategii marketingowych (na przykład przy *Blair Witch Project* [1999]) oraz rozszerzania rzeczywistości fikcjonalnej (na przykład *Jezioro marzeń*), najskuteczniejsze w kreowaniu opowiadań transmedialnych są marki dziecięce – wspomniane

---

70 Tamże, s. 113.

71 Tamże.

72 Tamże, s. 117, 118.

73 Tamże, s. 118.

74 Warto na marginesie zaznaczyć, że kino nieme (zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku) często polegało na znanych publiczności historiach, głównie adaptacjach utworów literackich oraz w przypadku filmów biblijnych. Por. Kłys Tomasz, *Kartki z historii kina światowego*, [w:] *Kino bez tajemnic*, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, Stentor, Warszawa 2009; *Encyclopedia of early cinema*, red. Richard Abel, Routledge, New York–London 2005; Shepherd David J., *The Bible on silent film. Spectacle, story and scripture in the early cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

75 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji*, dz. cyt., s. 119. Tok myślenia Campbella – jak zauważa między innymi Maciej Karpiński – jest zbliżony do obserwacji Włodzimierza Proppa opublikowanych w *Morfologii bajki* (1928). Propp przeanalizował bajki „magiczne”, „to znaczy odwołujące się do pewnych uniwersalnych doświadczeń (a przy okazji najbliższe czystemu folklorowi z jednej strony a mitologii z drugiej)”, i doszedł do wniosku, że we wszystkich „zamknięty krąg bohaterów przeżywa zamknięty, dający się sklasyfikować ciąg sytuacji fabularnych” o ustalonej kolejności i konkretnym miejscu w fabule, „by należycie spełniać swoją rolę”. Karpiński Maciej, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006, s. 170, 176.

76 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji*, dz. cyt., s. 118.

już powyżej *Pokemony* oraz *Yu-Gi-Oh*. Dzięki nim dzieci uczą się jak być nie tylko konsumentami kultury, ale również jej aktywnymi uczestnikami. Jenkins widzi w nich szkołę współpracy, partycypowania w zbiorowej inteligencji oraz „jak płynnie dopasowywać się do zmieniającego się środowiska”<sup>77</sup>.

Choć „nie każdą historię da się opowiedzieć w ten sposób”<sup>78</sup>, to

rosnąca liczba konsumentów wybiera taką, a nie inną formę kultury popularnej [...]. Coraz więcej osób czerpie satysfakcję z uczestnictwa w sieciowych kulturach wiedzy, z odkrywania, jak to jest, gdy poszerza się własne pojmowanie przez wykorzystywanie ekspertów należących do tych oddolnych społeczności<sup>79</sup>

a również „koncentracja mediów tworzy ekonomiczny bodziec do podążania w tym kierunku”<sup>80</sup>. Badacz rozwija definicję terminu w artykule *Transmedia 202: Further Reflections*:

Termin „**transmedialność**” (*transmedia*), używany samodzielnie, oznacza „na przestrzeni mediów” (*across media*). Transmedialność, na tym etapie, to jeden ze sposobów mówienia o konwergencji jako zestawie praktyk kulturowych. [...] **Opowiadanie transmedialne** opisuje jedną z logik w myśleniu o przepływie treści poprzez media (*across media*). Możemy też pomyśleć o transmedialnym **kreowaniu marki** (*branding*), transmedialnym **performansie**, transmedialnym **rytuale**, transmedialnej **sztuce teatralnej**, transmedialnym **aktywizmie** i transmedialnym **spektaklu**, jako innych logikach. Jeden tekst może pasować do wielu z nich. Więc, na przykład, możemy wyobrazić sobie *Glee* jako transmedialną fabułę (*narrative*), podążamy za bohaterami i sytuacjami przez media, ale częściej transmedialne strategie *Glee* podkreślają transmedialny performans, z piosenkami przemieszczającymi się między YouTube’em, iTunesem, występami na żywo etc., które odczytujemy względem siebie, by szerszy fenomen *Glee* nabrał sensu<sup>81</sup>.

Strategie transmedialne mogą być zatem szeroko wykorzystywane. Kluczowe są dla Jenkinsa jednak „wyłaniające się formy opowiadania (*storytelling*) wykorzystujące przepływ treści pomiędzy mediami i tworzenie się sieci reagujących na nie fanów”<sup>82</sup>. Odżegnuje się również od interpretacji zrównującej transmedialność z franczyzą – choć jest to praktyka o „długiej historii” i w jej trakcie „podejmowano próby przenoszenia ikon i marek między kanałami medialnymi”, nie były one jednak równoznaczne z „rozwijaniem historii w sposób mogący rozszerzyć jej zakres i znaczenie”<sup>83</sup>. Jako przeszkodę podaje kwestię porozumień licencyjnych, często utrudniających „dodawanie lub zmienianie ponad to, co znajduje się już w tekście

77 Tamże, s. 127.

78 Tamże, s. 129.

79 Tamże.

80 Tamże.

81 Jenkins Henry, *Transmedia 202: Further Reflections*, „HenryJenkins.org” 2011, 31 lipca, <https://tiny.pl/cm88> (dostęp: 28.04.2020).

82 Tamże.

83 Tamże.

pierwotnym czy statku-matce<sup>84</sup>. Transmedialność polega na współpracy i współtworzeniu, jednak im szerszy zakres działań, tym trudniej je koordynować i pilnować spójności<sup>85</sup>. Odwołuje się również do uwag Christy Deny krytycznie odnoszącej się do sztywnego podziału na rozszerzenie transmedialne i adaptację. Badaczka problematyzuje kwestię wykluczenia adaptacji z badań nad transmedialnością i postrzega to działanie jako co najmniej kłopotliwe. Wylicza dwie funkcje wprowadzenia tej reguły: różnicującą i pedagogiczną. W pierwszej chodzi o dostarczenie merytorycznego uzasadnienia dla nowej kategorii, a zatem o „podkreślenie istnienia innego podejścia do praktyk wieloplatformowych” i odróżnienie transmedialności od znanych już wcześniej teorii i praktyk, w tym marketingowych i licencyjnych, „biznesu jak zwykle” –

transmedialność jest wyjątkowo trudnym fenomenem do naświetlenia, ponieważ ludzie wykorzystywali wiele platform medialnych dla tego samego świata opowiadania, odkąd sięgamy pamięcią. Od dawna robił to zarówno przemysł, jak i [twórcy] niezależni. [...] Adaptacja istniała od zawsze, ale kontynuacje na przestrzeni mediów już niekoniecznie. Sequele i prequele pojawiają się w obrębie jednej platformy medialnej, rzadziej na ich przestrzeni<sup>86</sup>.

W drugiej służy zrozumiałemu wyjaśnieniu zjawiska nowicjuszom. Badaczka wskazuje jednak, że zarzuty redundancji i „prostego opowiadanie tego samego od nowa (*retelling*)” są krzywdzące – nie tylko dlatego, że wykluczają z analiz duży obszar rynku (badania pokazują, że najlepiej zarabiające produkcje to te powstałe na bazie wcześniej istniejących własności medialnych [*media property*])<sup>87</sup>. Adaptacja polega na „interpretacji i projektowaniu czegoś nowego”, ponieważ twórcy „zawsze muszą coś dodać i odjąć”, to balansowanie między „swojskością i nowością”<sup>88</sup>. To wykluczenie jest szczególnie kłopotliwe w kontekście badań nad praktykami twórczymi, a zwłaszcza preferencjami estetycznymi widzów. Badacze adaptacji wskazują na istotną wartość takich utworów, jako dających możliwość doświadczenia lubianego opowiadania na nowo, swoistego uchwycenia i powtórzenia przeżycia związanego z pierwszym kontaktem. Byłoby to poniekąd bliskie transmedialnemu pragnieniu (*transmedial desire*), zaproponowanemu przez Susanę Toscę, „nieświadomej chęci (*pulsion*) wspólnej wszystkim entuzjastycznym publicznościom zdeterminowanym, by poszukiwać kontaktu z ukochanymi przez siebie fikcjami”<sup>89</sup>. Dena cytuje również Shannon Wells-Lassagne zwracającą uwagę na istotny paradoks:

transmedialność zapewnia spójność fabuły kontynuowanej poza źródłem, uzupełniając luki tekstu źródłowego. O ironio, jak na formę, której natura jako adaptacji

---

84 Tamże.

85 Tamże.

86 Dena Christy, *Transmedia adaptation. Revisiting the no-adaptation rule*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies*, red. Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, Routledge, New York–London 2019, s. 197.

87 Tamże, s.200.

88 Tamże, s.201.

89 Tamże, s. 203.

jest wątpliwa, w szczególności transmedialny tekst jest prześladowany przez *bête noire* adaptacji – wierność (*fidelity*)<sup>90</sup>.

W efekcie dyskusji o roli adaptacji w badaniach transmedialności Jenkins skonstatował:

Adaptacje mogą być bardzo dosłowne lub głęboko transformatywne. Każda reprezentuje interpretację danego utworu, a nie jedynie reprodukcję, więc wszystkie do pewnego stopnia dodają coś do zakresu znaczeniowego historii. [...] Być może lepiej jest myśleć o adaptacji i rozszerzeniu jako częściach kontinuum, w którym oba bieguny są jedynie teoretycznymi możliwościami, a większość akcji rozgrywa się gdzieś pomiędzy<sup>91</sup>.

Przyznał również, że „ci z nas badający transmedialność (i fan fiction) i ci badający adaptacje zadają pokrewne zestawy pytań”<sup>92</sup>. Zaproponowane przez siebie rozróżnienie, jak tłumaczy, miało służyć podkreśleniu rozumienia przyłączeniowego (*additive comprehension*)<sup>93</sup>, czyli stopnia, w jakim każdy nowy tekst dodaje coś do naszego rozumienia całości historii.

Większość transmedialnych treści służy jednej lub kilku z poniższych funkcji:

- oferuje biografię;
- mapuje świat;
- oferuje punkt widzenia innych postaci na akcję;
- pogłębia zaangażowanie widowni<sup>94</sup>.

Dla powstania transmedialności istotna jest serializacja, rozumiana jako

rozwijanie się historii w czasie, zazwyczaj poprzez kawałkowanie (*chunking*) (tworzenie mających znaczenie części historii) i rozpraszenie (dzielenie historii na powiązane ze sobą odcinki [*installments*]). Kluczowe dla tego procesu jest stworzenie haczyka (*story hook*) czy zakończenia trzymającego w napięciu (*cliffhanger*) motywujących konsumenta, by wrócił po więcej tej samej historii. Historycznie serializacja występuje w obrębie tego samego tekstu. [...] Struktura większości transmedialnych historii jest zserializowana, ale nie wszystkie serie są transmedialne<sup>95</sup>.

Badacz używa określenia radykalna intertekstualność w kontekście przypadków, w których zachodzi „ruch między tekstami czy też między strukturami tekstualnymi w obrębie jednego

---

90 Tamże. Por. Tosca Susana, *We have always wanted more*, „International Journal of Transmedia Literacy” 2015, nr 1(1); Wells-Lassagne Shannon, *Television and serial adaptation*, Routledge, New York 2017.

91 Jenkins Henry, *Transmedia 202...*, dz. cyt.

92 Jenkins Henry, *Adaptation, Extension, Transmedia*, „Literature/Film Quarterly” 2017, nr 2(45), <https://tiny.pl/cmgs7> (dostęp: 13.07.2020).

93 Jenkins pożywa ten termin od twórcy gier – Neila Younga.

94 Tamże.

95 Tamże.

medium<sup>96</sup>. Przykładem są uniwersa DC i Marvela „tworzące tuziny tytułów wzajemnie ze sobą powiązanych. Bohaterowie poruszają się pomiędzy nimi. Fabuły (*plots*) rozwijają się pomiędzy nimi<sup>97</sup>. Czasem dochodzi również do wydarzeń następnie opisywanych w kolejnych tytułach z różnych, nierzadko sprzecznych, perspektyw. W optyce Jenkinsa opowiadanie, by stało się transmedialne, musi połączyć radykalną intertekstualność z wielomodalnością<sup>98</sup>, rozumianą tutaj jako specyficzność obrazowania właściwą konkretnym mediom („to jak wygląda Zielona Latarnia różni się od komiksu, przez film żywego planu, grę, telewizyjny serial animowany<sup>99</sup>). „Każde medium ma inną afordancję – gra umożliwia różne sposoby interakcji z treścią niż książka czy film pełnometrażowy. Historia rozgrywająca się za pośrednictwem różnych mediów wykorzystuje różne modusy<sup>100</sup>. I dlatego też, zdaniem badacza, skrótowe określanie transmedialności „opowiadaniem na przestrzeni wielu mediów” jest redukcyjne<sup>101</sup>. Odżegnuje się również od przyznawania mediom cyfrowym szczególnego statusu. Nie jest także „zaabsorbowany «nowością» transmedialności” (można odnaleźć przypadki „poprzezdzające rozwój sieci komputerowej i rozrywki interaktywnej” – L. Franka Bauma, z jego „budowaniem światów za pośrednictwem różnych mediów”, Walta Disneya, z jego „skupieniem na transmedialnym tworzeniu marki”, czy Tolkiena, z jego „eksperymentami w radykalnej intertekstualności<sup>102</sup>, choć zauważa, że nacisk na taką formę rozrywki

wynika ze zmian w produkcji (w niektórych wypadkach ukształtowaną przez koncentrację mediów) i recepcji (narodziny Web 2.0 i mediów społecznościowych), ale również z powstania nowego estetycznego rozumienia jak działają teksty popularne (po części ukształtowanego przez dojście geeków i fanów do władzy w obrębie przemysłu rozrywkowego)<sup>103</sup>.

Przyjęta przez Jenkinsa optyka stanowi główny punkt wyjścia dla dwóch sposobów rozumienia funkcjonowania transmedialności, których nazwy odwołują się do zachodniego i wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych oraz „konfliktu” między Los Angeles i Nowym Jorkiem<sup>104</sup>.

---

96 Tamże.

97 Tamże.

98 Termin zaproponowany przez Gunthera Kressa. „Teoria komunikacji wielomodalnej podkreśla z naciskiem, że używanie do porozumiewania się i wytwarzania znaczeń wyłącznie jednego trybu zdarza się niezwykle rzadko. Najczęściej użytkujemy jednocześnie odmienne tryby o różnych, wzajemnie uzupełniających się funkcjach w dyskursie. [...] Zależy to m.in. od afordancji – zdolności danego modusu do przekazywania określonych znaczeń i sprawowania takich a nie innych funkcji komunikacyjnych. Na przykład mowa może do pewnego stopnia odzwierciedlać melodię, ale znacznie skuteczniej uczyni to muzyka, dla której jest to jedna z podstawowych afordancji”. Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych. Od teorii do schematu analitycznego*, [w:] Szymańska Agnieszka, Lisowska-Magdziarz Małgorzata, Hess Agnieszka, *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, IDMiKS UJ, Kraków 2018, s. 148. Termin został zaadaptowany do badań nad transmedialnością przez Christy Denę.

99 Tamże.

100 Tamże.

101 Jenkins Henry, *Transmedia 202...*, dz. cyt.

102 Tamże.

103 Tamże.

104 Saverio Giovacchini wiąże polaryzację między tymi dwoma miastami z okresem po II wojnie światowej, kiedy to „nowojorscy intelektualiści zdefiniowali kulturę masową i Los Angeles jako przeciwieństwo



## 1.2. ZACHODNIE WYBRZEŻE (WEST COAST): STATEK-MATKA

Hollywoodzkie konglomeraty medialne i przemysł rozrywkowy (ze studiami znajdującymi się na zachodnim wybrzeżu), stanowiące główny przedmiot analiz Jenkinsa, zaadaptowały/ reprezentują metodę działania ze „statkiem-matką” w centrum (na przykład filmem, serialem) i funkcjonującymi na zasadzie satelitów opowiadania „rozszerzającymi, rekontekstualizującymi lub bawiącymi się głównym elementem”<sup>105</sup>. Określa się je również mianem francyz transmedialnych<sup>106</sup>. W ten sposób, jak wyliczają Pablo Muñoz i Daniel Calabuig, w najbardziej tradycyjnym rozumieniu rozszerzenia te:

- 1) „są podrzędne względem głównego elementu”;
- 2) „ich celem jest rekrutowanie i/lub utrzymywanie publiczności tegoż elementu”<sup>107</sup>.

Model pozwala jednak na „różnorodność, wzbogacanie i pogłębianie”<sup>108</sup> opowiadania. Jak podsumowuje Andrea Phillips, powiązania są raczej łagodne, „każdy element może być konsumowany osobno”, a odbiorca wciąż ma poczucie obcowania z „kompletną opowieścią”, jak w przypadku *Gwiezdnych wojen*<sup>109</sup>. Muñoz i Calabuig podają przykłady działań będących dodatkowym doświadczeniem dla odbiorców (funkcjonujących w ramach kampanii reklamowych), niewykluczającym tych, którzy nie zapoznali się z materiałami – *Green Lantern* (2011, reż. M. Campbell), *The Walking Dead* (2010–2022), *Gra o tron* (2011–2019). Na przeciwnym biegunie byłyby ich zdaniem działania twórców serialu *Czysta krew* (2008–2013) i filmu *Super 8* (2011). W przypadku *Czystej krwi* wykorzystano zarówno praktyki marketingu partyzanckiego, jak również nawiązano współpracę z markami, które stworzyły specjalne produkty odpowiadające tym znanym z fikcjonalnych światów lub adresowały swoje kampanie do wampirów (grupą docelową byli fani produkcji, dla laików miały one niewiele sensu). W *Super 8* wykorzystano poprzedzającą premierę grę komputerową, rozwijającą biografię głównej postaci – gracze zyskiwali w ten sposób niejaka przewagę nad widzami kinowymi<sup>110</sup>. Warto już w tym miejscu, zwłaszcza w kontekście przykładów zaproponowanych przez hiszpańskich ekspertów od marketingu treści, przywołać spostrzeżenia Matthew Freemana, wskazującego na fakt, że choć w dobie konwergencji mediów opowiadania transmedialne wydają się naturalnym sposobem występowania fabuł, a za jej sprawą są bardziej widoczne, bieżący

---

sztuki, modernizmu i Nowego Yorku”. „Ten dyskurs o Hollywood jest, w pewnym sensie, stanem umysłu w dużej mierze amerykańskiej inteligencji z Nowego Yorku, która stworzyła ten kulturowy obraz filmowej cytaдели jako antyintelektualnej «fabryki kielbasy»”. Scott Janny, *East Coast, West Coast, and Where the Twain Meet; Noting Similarities, Scholars Reject New York-Los Angeles Rivalry*, „The New York Times” 2003, 13 kwietnia, <https://tiny.pl/cmgs8> (dostęp: 4.05.2020). Por. Giovacchini Saverio, „Hollywood is a state of mind”. *New York film culture and the lure of Los Angeles from 1930 to the present*, [w:] *New York and Los Angeles. Politics, society, and culture – a comparative view*, red. David Halle, University of Chicago Press, Chicago–London 2003.

105 Muñoz Pablo, Calabuig Daniel, *Chapter 2. Transmedia Storytelling: Two models with a single purpose*, „Anuncios. Semanario de publicidad y marketing” 2012, nr 1402(16). Tekst w wersji angielskiej dostępny na stronie <https://tiny.pl/cmgs8> (dostęp: 21.01.2020).

106 Phillips Andrea, *A creator's guide to transmedia storytelling. How to captivate and engage audiences across multiple platforms*, McGraw-Hill, New York 2012, s. 13.

107 Tamże.

108 Tamże.

109 Phillips Andrea, *A creator's guide...*, dz. cyt., s. 13–14.

110 Muñoz Pablo, Calabuig Daniel, *Chapter 2*, dz. cyt.

układ nie jest dla nich idealny<sup>111</sup>. Wynika to z, opisywanego przez Briana Clarka, modelu finansowania produkcji – większość transmedialnych projektów w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych czerpie środki z budżetu na promocję i marketing, znajdując się w rękach agencji reklamowych i digital media – jest to efektem udowodnionej taktycznej skuteczności transmedialności<sup>112</sup>. Jakkolwiek ich producenci argumentują, że powinno się je traktować jako treść, a nie jedynie promocję (to rozróżnienie ma znaczenie ekonomiczne), nierzadko prowadzi to do postrzegania tych „transmedialnych odnóg” jako mniej istotnych. Freeman zauważa, że „narzucone kulturowo linie demarkacyjne między mediami mają negatywny wpływ na to, jak opowiadania transmedialne są postrzegane i konsumowane”<sup>113</sup>. Podziały „między nowymi i starymi mediami oraz między treściami a materiałami promocyjnymi” mają się dobrze, a nawet ulegają wzmocnieniu<sup>114</sup>. Paradoksalnie okazuje się, że „media internetowe, pomimo wszechogarniającej łączności i swojego zasięgu są uznawane za marginalne”<sup>115</sup>, a peryferyjny status publikowanych tam przedłużeń wyraża się już w samej przydawce: online (episode), web(isode), mini(sode) etc<sup>116</sup>.

### 1.3. WSCHODNIE WYBRZEŻE (EAST COAST): TRANSMEDIA „NATURALNE”

W tym wariacie opowiadania transmedialne są bardziej interaktywne i skupione w sieci.

Projekty te korzystają z mediów społecznościowych i są, raczej niż bezterminowo, prowadzone jedynie w określonym czasie. Fabuła rozproszona między mediami jest tak ściśle powiązana, że możesz nie rozumieć w pełni, co się dzieje, jeśli aktywnie nie szukasz kawałków opowiadania<sup>117</sup>.

Andrea Phillips wiąże je z tradycjami niezależnego kina, teatru oraz sztuki interaktywnej i jako przykład podaje krótkometrażowy *indie* film Lance’a Weilera *Pandemic 41.410806,-75.654259* (2011). Jak podsumowują Muñoz i Calabuig, zamiast budować wokoło dobrze ugruntowanej fabuły, w tym wydaniu transmedia są tworzone od postaw. Ilustrują to strategią marketingową Audi, którą uznają za przełomową, zrealizowaną w duchu poszukiwania skarbu z punktem wyjścia w postaci (fikcyjnej) kradzieży nowego modelu samochodu<sup>118</sup>. Trójka autorów określa takie działania mianem doświadczeń (*experience*), gdzie istotne jest aktywne tropienie informacji i często również współpraca między spontanicznie uformowanymi grupami uczestników w celu rozwiązania zagadki/problemu.

111 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 196.

112 Clark Brian, *Dissecting the „traditional” transmedia models*, „HenryJenkins.org”, *Brian Clark on Transmedia Business Models (Part Two)*, 8 listopada 2011, <https://tiny.pl/cm6g6c> (dostęp: 21.01.2020).

113 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 197.

114 Tamże, s. 198.

115 Tamże.

116 Tamże.

117 Phillips Andrea, *A creator’s guide...*, dz. cyt., s. 14.

118 Muñoz Pablo, Calabuig Daniel, *Chapter 2*, dz. cyt.

## 1.4. TRANSMEDIALNOŚĆ „REALNA”/ODDOLNA I KONWERGENCJE LOKALNE

Za sprawą dostępności dystrybucji wieloplatformowej transmedialność stała się strategią globalną, wykraczającą poza (show)biznes, służącą również celom niekomercyjnym – jest wykorzystywana w niefikcyjnych projektach kulturalnych, edukacyjnych, socjopolitycznych czy budowaniu lokalnych wspólnot i przekazywaniu w ich obrębie informacji<sup>119</sup>. Matthew Freeman zwraca uwagę, że postrzeganie konwergencji jedynie przez pryzmat jej potencjału handlowego jest ograniczające, a – jak sugerowali przywoływani przez badacza James Hay i Nick Couldry – należy mówić o kulturach konwergencji raczej niż jednej kulturze. Analizowanie transmedialności jako fenomenu kulturowego wymaga „wzięcia pod uwagę polityki, ludzi, ideologii, wartości społecznych, trendów kulturowych, historii, sposobów spędzania czasu wolnego i dziedzictwa poszczególnych krajów i ich mniejszych wspólnot”<sup>120</sup>. I tak europejskie badania tej kategorii ujawniają inny, niż ten znany z amerykańskich czy brytyjskich studiów, wizerunek. Transmedialność jest

narzędziem promocyjnym dla niezależnych filmowców, placem budowy gier społecznych rzeczywistości (*social reality games*), może nawet służyć jako metoda politycznego aktywizmu. Tymczasem w krajach takich jak Hiszpania całe programy nauczania są rozwijane wokół możliwych aplikacji transmediów jako narzędzi edukacyjnych i wspomagających alfabetyzację uczniów chcących rozwijać globalne umiejętności obywatelskie (*global citizenship skills*)<sup>121</sup>.

Wyprowadzona z mniej lub bardziej komercyjnego świata fikcji transmedialność przestaje służyć opowiadaniu, a zyskuje znacznie głębsze – politycznie, społecznie, ideologicznie – znaczenie<sup>122</sup>. Badacz opisuje swoje doświadczenia na kolumbijskim Universidad EAFIT, gdzie uczestniczył w opracowaniu programu studiów o komunikacji transmedialnej. Dla tamtej publiczności

transmedialność nie jest – czy raczej nie powinna być – komercyjną praktyką promocji, fikcji, budowania światów, francyz i innych. To polityczny system, który jest kluczowy w inicjowaniu przemian społecznych w lokalnych wspólnotach; dla nich w transmedialności chodzi o rekonstrukcję wspomnień<sup>123</sup>.

Freeman, podkreślając istotność filmów dokumentalnych w medialnym krajobrazie Ameryki Południowej, przywołuje projekt, którego celem jest oddanie głosu ofiarom kolumbijskiego konfliktu zbrojnego i stworzenie narracji równoległych do tej oficjalnie funkcjonującej<sup>124</sup>. Ofiary z Medellín, uznanego niegdyś za najniebezpieczniejsze miasto świata, mogą dzielić się

---

119 Freeman Matthew, „Real” Transmedia: Cultures and Communities of Cross-Platform Media in Colombia, „Antenna. Responses to media & culture” 2016, 27 stycznia, <https://tiny.pl/cm6j> (dostęp: 21.01.2020).

120 Tamże.

121 Tamże.

122 Tamże.

123 Tamże.

124 Tamże.

swoimi doświadczeniami za pośrednictwem „gier, map, seriali internetowych, książek i muzeów” z lokalną, jak i krajową publicznością. W innej inicjatywie przesiedleni mieszkańcy Kolumbii opowiadają o byciu pozbawionymi domu – „zrekonstruowane zostaje całe pokolenie historycznych wspomnień dotyczących ofiar wewnętrznego przesiedlenia za pomocą niefikcyjnych historii i zaprezentowaniu tych historii różnymi platformami”<sup>125</sup>. Transmedialność może w tym wypadku pomóc „zrekonstruować kraj po ponad 50 latach konfliktu”, a być może nawet przywrócić zgodę<sup>126</sup>.

Badacz, przywołując kilka analiz dotyczących „realnej” (*real*) transmedialności, to znaczy odnoszącej się do niefikcyjnych wykorzystania przysługujących się rzeczywistości<sup>127</sup>, zauważa, że

być może nadeszła pora, by przestać kłaść nacisk na przemysł oraz technikę i zamiast tego pełniej doświadczyć jak *kulturowa swoistość* (polityka, dziedzictwo, tradycje społeczne, ludzie, spędzanie wolnego czasu i więcej) może natchnąć „prawdziwe” transmedialne opowiadania prawdziwym kulturowym znaczeniem i możliwością silnego oddziaływania na społeczności na całym świecie<sup>128</sup>.

Przykład kolumbijski, zdaniem Freemana, ujawnia ograniczenia wpisane w zachodnie rozumienie transmedialności i powinien stanowić przyczynek do dalszych badań nad jej lokalnymi odmianami. Dodatkowo przysłuży się rozważaniom na temat przyszłości kategorii, badań nad nią oraz sposobów, w jaki może ona wpływać na lokalne społeczności<sup>129</sup>.

#### 1.4.1. EL ETERNAUTA

Carlos A. Scolari w kluczu archeologii transmedialności<sup>130</sup> – tropiącej przypadki rozbudowanych światów opowiadań poprzedzających ukucie przez Jenkinsa terminu – przygląda się społecznemu funkcjonowaniu argentyńskiego komiksu *El Eternauta*, a właściwie jego tytułowej postaci. Szkicując kontekst historyczny powstania utworu, wskazuje na fakt, że lata 50. były złotym wiekiem w rozwoju powieści graficznej w Argentynie, także za sprawą napływu artystów i ilustratorów z wyniszczonej wojną Europą. To właśnie w tym czasie pojawiły się na rynku wysokonakładowe magazyny, w których publikowano paski komiksowe, a następnie dzięki Héctorowi Germánowi Oesterheldowi pierwsze periodyki, w których w odcinkach wydawano przygody wielu najważniejszych rodzimych komiksowych bohaterów. El Eternauta, postać stworzona przez Oesterhelda, zadebiutował w 1957 roku (pierwsza wersja ukazywała się do 1959) w „Hora Cero Semanal” i na zawsze zmienił argentyński rynek powieści graficznych i science fiction – między innymi negując rolę herosa/superbohatera, podobnie jak uczynili

125 Tamże.

126 Tamże.

127 Freeman wskazuje na analizy formatu *reality* Susan Kerrigan i J.T. Velikovsky oraz odczytanie sposobu relacjonowania londyńskich igrzysk olimpijskich przez BBC w kluczu transmedialności przez Paula Grainge’a i Catherine Johnson.

128 Tamże.

129 Tamże.

130 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt.

to dwie dekady później Alan Moore i Frank Miller na gruncie amerykańskim. W 1961 roku powrócił w osobnym komiksie poświęconym tylko jemu, *El Eternauta*, nakładem innego wydawcy, jednak złoty wiek miał się już ku końcowi (również za sprawą napływu publikacji z innych krajów, głównie Meksyku, co w pierwszej kolejności zmusiło Oesterhelda do sprzedania wydawnictwa)<sup>131</sup>.

Punktem wyjścia fabuły jest inwazja kosmitów – z „niezapomnianą [niczym Londyn w *Wojnie światów* H.G. Wellsa] panoramą Buenos Aires podbitego przez obce siły”<sup>132</sup>. Bohater jest zbiorowy, to heterogeniczna (różnych klas i zawodów) „grupa normalnych ludzi walczących o przetrwanie, reprezentujących silne wartości, od solidarności po lojalność”<sup>133</sup>, z Juanem Salvą i jego rodziną na czele. Salvo uosabia typ bohatera-herosa stworzonego przez okoliczności – to everyman stawiający czoła niezwykłym przeciwnościom losu. Komiks został doceniony przez publiczność, krytyków i badaczy właśnie ze względu na wykraczające poza stereotyp kreacje protagonistów, jak i znane z science fiction podejście do techniki – nie zostaje ona przedstawiona jako niszczyielska, wręcz przeciwnie, okazuje się użyteczna w walce o odzyskanie miasta. Równie wyjątkowy jest wizerunek najeźdźców – zostają pokazani jako (współ)ofiary, przymuszone do dokonania inwazji przez nigdy niezaprezentowaną na kartach opowieści rasę Tamtych (*Los Ellos*). Próbując wraz z najbliższymi uciec ze zniszczonego miasta statkiem kosmicznym obcych, Salvo zostaje przeniesiony w kontinuum czasoprzestrzenne i tak staje się Eternautą – podróżnikiem przez czas i przestrzeń próbującym odnaleźć żonę i córkę. Jak wskazuje przywoływany przez Scolarięo Haywood Ferreira, w tym południowoamerykańskim wariacie science fiction dokonuje się interesujące, lokalne przekształcenie gatunku – przy odwołaniach do znanych motywów (pustkowia, kosmitów, miasta, robotów) „to nie siła fizyczna, lepsza broń czy nawet zwycięstwo decyduje o wartości człowieka, a raczej wola oporu i walki w obronie wyznawanych wartości”<sup>134</sup>.

O ile w pierwszej wersji komiksu widoczne były optymizm dotyczący „rozwoju ekonomicznego i społeczna wiara w praktyki industrializacyjne lat 50.” wraz z zaufaniem do argentyńskich sił zbrojnych, o tyle w wersji z lat 60. swoje odbicie znalazły niepokoje i pragnienie rewolucyjnej zmiany<sup>135</sup>. Publikowana w czasopiśmie „Gente” opowieść była mroczniejsza i bardziej radykalna politycznie (po śmierci Che Guevary i kubańskiej rewolucji siły zbrojne zostały przedstawione jako kolaborujące z kosmitami), po części również autobiograficzna – Germán wzorowany na Oesterheldzie był jednym z głównych bohaterów obok Juana Salvy. Stylistyczny i fabularny zwrot okazał się nie odpowiadać estetyce czasopisma, które wymogło szybsze zakończenie historii. Jednak to właśnie ta edycja była przedrukowywana i publikowana w europejskich periodykach. Trzecia wersja, będąca efektem wznowienia pierwowzoru z lat 50., *El Eternauta II* z 1975 roku, również komentowała i odzwierciedlała dramatyczne przemiany polityczne (represje, zamach stanu i czasy dyktatury). Oesterheld zaangażowany w działalność organizacji rewolucyjnej ukrywał się przed władzami gdzieś w Buenos Aires

131 Scolari Carlos A., *El Eternauta: transmedia expansions, political resistance and popular appropriations of a human hero*, [w:] Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. 56–67.

132 Tamże, s. 57.

133 Tamże, s. 58.

134 Ferreira Haywood, *Oesterheld's Iconic and Ironic Eternautas*, [w:] *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*, red. Elizabeth M. Ginway, J. Andrew Brown, Palgrave MacMillan, New York 2012, s. 171, za: Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. 59–60.

135 Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. 60.

i nie ustawał w publikowaniu kolejnych odcinków (w 1977 roku został porwany, a po 1979 ślad po nim zaginął, podobnie jak po części jego najbliższej rodziny). Protagonista Juan Salvo nabywa nadnaturalne moce, co przybliża go do północnoamerykańskich superbohaterów, Germán walczy z nim ramię w ramię, pełniąc jednocześnie funkcję narratora. Kolejna volta wykonana przez twórców wpłynęła na jakość – protagoniści i antagoniści stali się dużo bardziej banalni.

Wraz z powrotem demokracji w Argentynie w 1983 roku powrócił również El Eternauta – seria została wznowiona w formie reprintów oraz lepszych i gorszych sequeli (ostatni odnotowany przez Scolariego pochodzi z 2010 roku). Oryginalny komiks doczekał się statusu klasyka lokalnej odmiany science fiction o „doskonałej równowadze między przygodą, rozważaniami egzystencjalnymi a ogólnoludzkimi wartościami”<sup>136</sup>, a postać od ponad 30 lat ma status ikony ruchu oporu przeciwko dyktaturze i wojsku. Badacz opierając się na dwóch wyszczególnionych przez siebie cechach charakterystycznych opowiadania transmedialnego – rozbudowywanie fabuły za pośrednictwem różnych mediów i platform oraz udziału użytkowników w procesie rozwijania uniwersum (przy pomocy „fan fiction, parodii, podsumowań, alternatywnych zakończeń”) – opisuje próby rozszerzenia historii<sup>137</sup>. Zaczyna od – niedokończonej i sprawiającej wrażenie nieco pospiesznej – wydawanej w odcinkach beletryzacji komiksu autorstwa samego Oesterhelda, a następnie przytacza głównie projekty, które nie doszły do skutku w efekcie technicznych, finansowych oraz prawnych problemów i komplikacji (w latach 60. – serial animowany, film pełnometrażowy; w latach 80. – nigdy niewyemitowane słuchowisko radiowe; w latach 90. – spektakl teatralny, który w końcu nie trafił na deski). Dopiero w XXI wieku El Eternauta doczekał się adaptacji w postaci dwóch spektakli zrealizowanych przez różne grupy teatralne, słuchowiska radiowego oraz hołdu w formie musicalu. Wyprodukowano również film dokumentalny. Niejaką wątpliwość budzi określanie tych utworów transmedialnymi rozszerzeniami – Scolari pisze o nich jako o adaptacjach, a jak zauważa Matthew Freeman: „opowiadanie transmedialne musi ostatecznie wyprodukować serię tekstów medialnych funkcjonujących nie jako wersje tej samej fikcji, jak w adaptacji, a raczej jako dalsze rozszerzenia tej samej historii”<sup>138</sup>. Dla argentyńskiego badacza największe znaczenie ma jednak społeczne funkcjonowanie Eternauty – w kształtowaniu uniwersum największe znaczenie miały treści wygenerowane przez użytkowników (*user-generated contents*). Postać została przechwycona przez oddolne polityczne inicjatywy zwolenników zaangażowanego w działania na rzecz praw człowieka prezydenta Néstora Kirchnera (który między innymi zniósł amnestię dla oficerów oskarżonych o morderstwa i tortury w trwającej w latach 1976–1983 tzw. brudnej wojnie). Jego nagła śmierć zmotywowała do społecznych i politycznych inicjatyw dotąd zdemobilizowaną młodzież. Tak powstał Nestornauta zaprezentowany na jednym z plakatów w czasie wiecu w 2010 roku.

136 Tamże, s. 62.

137 Tamże.

138 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 23. Z Freemanem nie zgodziłaby się przywoływana już wcześniej Christy Dena, o czym zresztą pisze w cytowanym już tekście *Transmedia adaptation. Revisiting the no-adaptation rule* opublikowanym w *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, którego jednym z redaktorów jest Freeman. Por. Dena Christy, *Transmedia adaptation...*, dz. cyt., s. 203.

*Nestornauta* ma ciało Juana Salvy w kombinezonie ochronnym znanym z oryginalnego komiksu, ale z twarzą Néstora Kirchnera. Istotny szczegół: *Nestornauta* nie niesie na plecach strzelby. Nowe polityczne grupy jak La Campora – jedna z najbardziej aktywnych organizacji młodego pokolenia – dystrybuowała szablon, by obraz mógł być namalowany sprayem na argentyńskich murach. Ale to nie wszystko. Zgodnie z długą tradycją kukła *Nestornauty* została spalona 31 grudnia 2011 roku w La Plata przez Megafon Commando, grupę młodych zwolenników ruchu peronistów. Artysta Ignacio Brizzo stworzył również serię małych rzezb przedstawiających Perona, Evit i *Nestornaut*<sup>139</sup>.

Scolari zauważa przy tym, że da się zidentyfikować „intertekstualną sieć czy też łańcuch semiologiczny rozpoczynający się oryginalnym *Eternaut* z lat 50. i 60.,” który nastepnie w 2001 roku, w czasie najcięższego kryzysu w Argentynie, znalazł się, z twarzą Oesterhelda (*Oesternauta*) i hasłem „Sprzeciw się,” na wielu murach i transparentach do *Nestornauty*<sup>140</sup>. Ta „mutacja fikcyjnej postaci w ikon polityczną” była, jak zauważa badacz, szeroko komentowana i doczekała się licznych naukowych analiz<sup>141</sup>. Zwracano uwagę choćby na rozdwiek między wymow oryginalnego utworu („antypanstwowa fikcja”<sup>142</sup>, oryginalny bohater by partyzantem, podczas gdy Kirchner to raczej „prototyp polityka, który nie ryzykuje” i zawsze znajduje się „na linii srodkowej”<sup>143</sup>) a celem przechwycenia postaci oraz na fakt, że *Nestornauta* funkcjonuje jako „symboliczny aczni między młodym pokoleniem i ruchami politycznymi z lat 70.” (*Eternauta* uosabia opór i powieczenie, tak jak Kirchner poświęcił swoje życie dla sprawy)<sup>144</sup>. W 2012 roku przy wsparciu Ministerstwa Edukacji kirchenisci stworzyli gr opartą na *El Eternaucie* i wprowadzili ją do szkól jako pomoc w kształtowaniu obywatelskich postaw (spotkało się to oczywiście z zarzutami panstwowej indoktrynacji)<sup>145</sup>.

Ten proces, „stworzenie, cyrkulacj i recepcj politycznych treści,” umożliwiły nowe technologie i media<sup>146</sup>, choć – jak konstatuje Laurato Cossia – „Każda skonsolidowana lub powstająca polityczna konstrukcja żywi się symbolami funkcjonującymi na zasadzie tożsamości marki aczcej ich z tradycj walki, szkól myślenia i społecznych wartości”<sup>147</sup>. Wtoruje mu Scholari, zwracając uwagę, że „dyskursy polityczne nie tylko odzyskuj histori, odzyskuj (*re-appropriate*) również fikcyjne swiaty opowiadania. Fikcja oferuje zestaw srodkowisk, postaci i opowiada użytecznych w rozwijaniu politycznych dyskursów”, a „każdy polityczny czy społeczny aktor tworzy opowiadanie, ktore rozpoznaje «przyjacil» i «wrogów»”<sup>148</sup>. Oprócz analizowanego przez niego przypadku, wspolcześnie przechwycono również reprezentacj Na’vi, postaci z *Avatara* (2009) Jamesa Camerona, w ramach lokalnych protestów (na przykład ekologicznych, pacyfistycznych, przeciwko deweloperom etc.), a za spraw internetu informacja

139 Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. 66.

140 Tamże.

141 Tamże.

142 Tamże, s. 67.

143 Tamże, s. 68.

144 Tamże, s. 67.

145 Tamże, s. 68.

146 Tamże, s. 67.

147 Aguirre O., *Los mitos de la historieta argentina*, „La Capital” 2012, 9 września. <https://tiny.pl/cmgbm> (dostep: 23.04.2014). Cyt. za: Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. 68.

148 Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. s. 69, 70.

o tych lokalnych celach dotarła do globalnych odbiorców<sup>149</sup>. W ten sposób „opowiadania transmedialne i treści generowane przez użytkowników proponują nowy model aktywizmu, «i atrakcyjny, i partycypacyjny. Zaczerpnie on bowiem emocjonalną energię z historii, które już mają znaczenie dla masowego odbiorcy»<sup>150</sup>. To, co czyni opisywany przykład szczególnie interesującym dla argentyńskiego badacza, to fakt, że „przywłaszczenie (*appropriation*) tego bohatera zaczęło się na peryferiach systemu politycznego, a zostało w końcu wykorzystane przez jego najważniejszego wyraziciela: państwo”<sup>151</sup>. Stanowi to przykład „złożoności tekstualnej produkcji sensów i procesów interpretacyjnych”, które w przypadku transmedialności mają swój początek w działaniach („interesach i intencjach”) korporacyjnych, ale nie sposób określić, gdzie się kończą – ponieważ, jak podsumowuje słowami pisarza Ricarda Piglii, „historie nie domykają swoich znaczeń”, „nie są interpretowane, a opowiadane na nowo”, a „kulturową tradycję można rozumieć jako system replikowanych, anulowanych, krytykowanych i upadłych (*folded*) opowiadań”<sup>152</sup>.

Opisana przez Scolarię strategia zawłaszczania/przechwytywania wytworów kultury popularnej i umieszczanie ich w innym kontekście jako żywo przypomina *détournement*, działanie kultywowane przez międzynarodówkę sytuacjonistów, powstałą w 1957 roku we Francji grupę

artystyczno-ideową wywodzącą się z ruchu lettrystów zajmujących się poszukiwaniami nowej formuły sztuki (czy antysztuki, jak określali to krytycy) i różnymi happeningami – od malowania graffiti po podszywanie się pod kapłana w czasie mszy<sup>153</sup>.

Termin *détournement* tłumaczy się często jako „odwrócenie”, „sprzeniewierzenie”. Dla sytuacjonistów, jak zauważa Grzegorz Dziamski, był on

przechwyceniem i skierowaniem sztuki przeciwko zastanej kulturze, odebraniem sztuce jej afirmatywnego charakteru, jak mówił Herbert Marcuse. W przypadku street artu może to być celnie umieszczony w przestrzeni ulicy plakat bądź umiejętnie użyty rekwizyt, jak białe rowery w akcji amsterdamskich provosów z 1965 roku. Są to więc działania z użyciem różnych znaków wizualnych [...]”<sup>154</sup>.

Artur Kinal jako przykład przywołuje natomiast film *Czy dialektyka może rozbijać cegły?*, gdzie wykonano dubbing japońskiego filmu karate, w którym w usta aktorów włożono kwestie

---

149 Tamże, s. 69.

150 Tamże, s. 70. Cytat za: Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua, *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, tłum. Michał Wróblewski, red. Magdalena Zdrodowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 341.

151 Scolari Carlos A., *El Eternauta...*, dz. cyt., s. 71.

152 Tamże.

153 Kinal Artur, *Perspektywy wykorzystania dorobku międzynarodówki sytuacjonistów w poznawaniu i kształtowaniu przestrzeni miejskiej*, „Studia Sociologica. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego” 2008, nr 18(517), s. 67.

154 Dziamski Grzegorz, *Neoawangarda. Wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 13.



omawiające sytuacjonistyczną, krytyczną wizję społeczeństwa spektaklu<sup>155</sup>. Oczywiście już sami sytuacjoniści zwracali uwagę na fakt, że praktyki ponownego użycia istniejącego uprzednio elementu nie są nowe, kluczowa była dla nich jednak kontestacja, a co za tym idzie polityczność działań (pisali o sobie jako o „partyzantach konkretnej przyszłości i życia”<sup>156</sup>). Metoda zresztą jest wciąż wykorzystywana – w mniej lub bardziej subwersywnym kontekście – zarówno w praktykach artystycznych, jak i codziennych działaniach użytkowników internetu – można bowiem przy użyciu tej kategorii interpretować funkcjonowanie memów<sup>157</sup>. Powtórne/powrotne przechwytywanie emblematów działań kulturowo wywrotowych i początkowo niszowych przez kulturę dominującą nie stanowi tematu tej pracy, warto jednak na marginesie zaznaczyć, że nie jest to zjawisko niespotykane<sup>158</sup>.

Powyższe uwagi podają w wątpliwość przyjętą przez Scolariego optykę – analizowanie *El Eternauty* w kontekście transmedialności jest problematyczne, zwłaszcza rozkładając akcenty w taki sposób, w jaki robi to badacz. O ile sama postać może posiadać transmedialny potencjał, nie został on jeszcze w pełni zrealizowany – poza komiksem i powieścią w odcinkach pozostałe realizacje są raczej adaptacjami. Jako „obiekt archeologiczny” również sprawdza się jedynie do pewnego stopnia – jego historia sięga czasów sprzed konwergencji mediów jednak zarówno adaptacje, które ujrzały światło dzienne, jak i przejęcie wizerunku postaci przez działaczy politycznych są *stricto* współczesne.

## 1.5. ARCHEOLOGIA TRANSMEDIALNOŚCI, MAGAZYNY PULPOWE<sup>159</sup> I PULP FICTION<sup>160</sup>

Istotnym kontekstem dla archeologii transmedialności, choć bezpośrednio niewysłowionym w pracach zajmujących się nią badaczy, są archeologia mediów<sup>161</sup> i zwrot historyczny w myśleniu zwłaszcza o historii kina<sup>162</sup>. Według Thomasa Elsaessera badania takie odchodziłyby od ujęć deterministycznych, linearnie chronologicznych, „retroaktywnych przyczynowości” czy nawet poniekąd genealogicznych (tu przeszkodą „jest nasz brak wiedzy o wielu korelacjach – a nawet

155 Kinal Artur, *Perspektywy wykorzystania...*, dz. cyt. s. 68.

156 *Détournement as Negation and Prelude*, tłum. Ken Knabb, „Situationist International Online”, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html> (dostęp: 22.04.2020). Pierwodruk: „Internationale Situationniste” 1959, nr 3.

157 Por. Iwanicki Juliusz, *Memy internetowe w kulturze popularnej. Charakterystyka zjawiska*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2018, nr 1(21).

158 „Społeczeństwo dobrobytu wykształciło takie modele kultury (dostępne dla wszystkich w myśl podstawowego założenia dobrobytu), które wchłaniają każdy model kontrkultury, obracając w swoje przeciwieństwo, instytucjonalizując i czyniąc przedmiotem produkcji, co neutralizuje kontrkulturę jako formę oporu”. Duleba Jarosław, *Świat „milczącej większości” jako kontekst edukacji kulturowej – o źródłach animacji kultury oporu*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2014, nr 15, s. 237.

159 *Pulp* odnosi się do taniego papieru produkowanego z pulpy drzewnej. Wpłynęło to na obniżenie kosztów produkcji, co z kolei poskutkowało zwiększeniem nakładów, a co za tym idzie również dostępności treści drukowanych. Por. Gemra Anna, *Przedmowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014.

160 Lokalna, amerykańska odmiana powieści brukowych.

161 Por. Parikka Jussi, *What is Media Archeology?*, Polity Press, Cambridge 2012.

162 Por. Pabiś-Orzeszyna Michał, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020.

bardziej o lukach – między mediami<sup>163</sup>), choć to ostatnie dałoby się jeszcze obronić. Na przykładzie kinematografii – bo to nowa historia filmu była swoistą poruszcicielką dla archeologii mediów – wskazuje na bardzo rozbudowane „relacje rodzinne”, czyli stanowienie pewnej całości przy jednoczesnym braku przyczynowych czy teleologicznych powiązań<sup>164</sup>.

Możliwym podejściem byłoby to dotyczące „teorii systemu”, która zakłada, że różne media – powiedzmy: kino, telewizja, Internet – nie zmierzają do konwergencji, ale dążą do większego zróżnicowania, zarówno jeśli chodzi o ich (pragmatyczne) zastosowania, jak i fundamentalne wzajemne relacje<sup>165</sup>.

Poszczególne wynalazki, na przykład lampa kineskopowa i kino, powstawały często w zbliżonym czasie, nie w relacji następstwa, a raczej będąc technicznymi alternatywami. Badacz zauważa również pewien wątek nostalgiczny – badanie dziewiętnastowiecznej kultury wizualnej i zachwyty nad jej „różnorodnością” może wynikać z tego, „że przeczuwamy jej nieuchronne zniknięcie”. W tej perspektywie konwergencja byłaby „bardziej nazwą niedopuszczalnego lęku nadającego nostalgiczny, ale również szaleńczy charakter naszym wysiłkom związanym z pracami «wykopaliskowymi» i konserwacyjnymi”<sup>166</sup>. W ten sposób archeologia mediów nie odcina się od „najbardziej prominentnej patologii naszej kultury”, to znaczy: „potrzeby zachowania przeszłości, fetyszyzowania «pamięci» i «materialności» w formie traumy i straty”<sup>167</sup>. Perspektywa ściśle „archeologiczna” „nie implikuje żadnej ciągłości ani jej nie zakłada”, a „przeszłość jest rozpoznawana jako zarazem bezpowrotnie «inna» i oddzielona od nas – i jako taka może zostać uchwycona jedynie przez hermeneutykę fragmentu, dyskurs metonimiczny czy «alegoryczne» spojrzenie na (zawsze już utracone) całości”<sup>168</sup>. Choć badacz sympatyzuje z motywacjami stojącymi za archeologią mediów, pytaniem, które sobie stawia jest nie „czym jest?”, a „dlaczego (teraz)?”, traktując ją jako symptom raczej niż metodę<sup>169</sup>. Podejście do przeszłości jako „«stanowiska archeologicznego» może zachęcić do „rozważenia wizji innej przyszłości niż ta już dla nas przygotowana, przetworzona i zapośredniczona (*pre-mediated*)”<sup>170</sup>. I tak dyscyplina ta niekoniecznie tworzyłaby „nową wiedzę *per se*, a odzwierciedlałaby uprzedzenia i preferencje obecnych czasów, a więc jedynie wprowadzałaby do tej wiedzy nowe zasady porządkowania”, na przykład odejście od „historycznej nieuchronności na rzecz logiki bazodanowej”<sup>171</sup>. Zgadza się Elsaesser z Wolfgangiem Ernstem, że jest ona jednocześnie „autorefleksyjną metodą i archiwalnym obiektem badania”<sup>172</sup>.

163 Elsaesser Thomas, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 22.

164 Por. Tamże, s. 21.

165 Tamże, s. 22.

166 Tamże, s. 21.

167 Elsaesser Thomas, *Media archaeology as symptom*, dz. cyt., s. 206.

168 Elsaesser Thomas, *Nowa Historia Filmu...*, dz. cyt., s. 26.

169 Elsaesser Thomas, *Media archaeology as symptom*, dz. cyt., s. 183. Między innymi metodę radzenia sobie z kryzysem (*crisis management*) „historii i przyczynowości, który przerodził się w kryzys pamięci i przypominania, co znalazło odzwierciedlenie w kryzysie narracji i opowiadania”, a w kontekście kina również „kryzysem reprezentacji i obrazu”. Tamże, s. 188.

170 Co jest niejako utopijną aspiracją. Tamże, s. 189.

171 Tamże, s. 192, 201.

172 Tamże, s. 192.

Paolo Bertetti w artykule *Transmedia archeology. Narrative expansions cross media before the age of convergence* zauważa, że „obieg fabuł, bohaterów i światów fikcyjnych w różnych mediach jest praktyką o długiej historii, która wciąż musi się w pełni uszczegółowić”<sup>173</sup>. Transmedialność jako „nowa koncepcja teoretyczna czy kategoria analityczna” pozwala na „ponowne odczytanie niektórych aspektów historii naszej kultury w nowy sposób”<sup>174</sup>. Wylicza następujące próby analizowania w tym kluczu tekstów sprzed konwergencji mediów:

Roberta Pearson (2009) sugeruje, że historie biblijne, często doświadczane przez różne publiczności za pośrednictwem słowa pisanego, teatru, sztuk wizualnych etc., mogą być rozumiane jako opowiadania transmedialne<sup>175</sup>. Podobnie Elizabeth Evans (2011) przytacza mity, jak te o królu Arturze czy Robinie Hoodzie<sup>176</sup>. Carlos Scolari (2013) również wnosi wkład do tej argumentacji, analizując, jak przygody Don Kichota z La Manchy rozprzestrzeniały się pomiędzy niepiśmiennymi ludźmi<sup>177</sup>. Colin Harvey (2015, 57–58) także bierze udział w tej debacie, obserwując, jak nadejście *penny dreadfuls*<sup>178</sup> w latach 40. XIX wieku przyniosły pojawienie się kilku głośnych postaci, takich jak Sweeney Todd, który zgrabnie przemieszczał się z jednego medium do drugiego<sup>179</sup>. Pomimo oczywistych migracji wątków i bohaterów na przestrzeni różnych mediów, okaże się jeszcze w tych wypadkach do jakiego stopnia jesteśmy świadkami prostych i bardziej tradycyjnych form przekładu intersemiotycznego i adaptacji raczej niż faktycznych rozszerzeń fabuły<sup>180</sup>.

Bertetti wylicza trzy wzajemnie ze sobą powiązane podejścia do badań nad archeologią transmedialności:

- „tekstualne, narratologiczne (i czasem semiotyczne) podejście, skupiające się na sposobach w jakich fabuły są organizowane jako transmedialne rozszerzenia”<sup>181</sup>. W ramach tego podejścia wskazuje się na (podkreślaną już przez Jenkinsa) istotność serializacji fabuły (obecnej w kulturze popularnej od XIX wieku), budowania światów opowiadania oraz – zwłaszcza w przypadku komiksów – problematyzuje kwestię fabularnej ciągłości (*continuity*). Dodatkowo tematem rozważań jest również funkcjonowanie bohaterów transmedialnych, definiowanych przez Bertettiego jako „fikcyjni herosi, których przygody są opowiadane na przestrzeni różnych platform medialnych, a każda z nich

173 Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Narrative expansions cross media before the age of convergence*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies...*, dz. cyt., s. 264.

174 Tamże.

175 Por. Pearson Roberta, *Transmedia storytelling in historical and theoretical perspective*, prezentacja na konferencji „The ends of television”, 29 czerwca–1 lipca 2009, University of Amsterdam.

176 Por. Evans Elizabeth, *Transmedia television. Audience, new media and daily life*, Routledge, New York–London 2011.

177 Por. Scolari Carlos A., *Don Quixote of La Mancha. Transmedia storytelling in the gray zone*, „International Journal of Communication” 2013, nr 8.

178 Lokalna, angielska odmiana powieści groszowych, zwykle przygodowych, kryminalnych i grozy, często eksplorujących wątki nadnaturalne. Por. Flanders Judith, *Penny dreadfuls*, „Discovering Literature: Romantics & Victorians” 2014, 15 maja, <https://tiny.pl/cmgb3> (dostęp: 03.05.2020).

179 Por. Harvey Colin, *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.

180 Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology...*, dz. cyt.

181 Tamże, s. 266.

podaje więcej szczegółów dotyczących ich życia<sup>182</sup>. Jak zauważa, o ile transmedialność współcześnie opiera się na „sztuce budowania światów”, o tyle „starsze formy francyz transmedialnych mogą być oparte na prostszej logice skoncentrowanej na współdzieleniu postaci (*character sharing*)”<sup>183</sup>.

- produkcyjne, „łączące różne formy opowiadań transmedialnych z szerszym przemysłowym i kulturowym kontekstem. Zarazem śledzą socjo-historyczne warunki i ekonomiczne, prawne oraz produkcyjne mechanizmy, które sprzyjały ich rozwojowi”<sup>184</sup>. Istotną rolę odgrywa w tym wypadku licencjonowanie, „prowadzące do powstania francyz transmedialnych przed powstaniem konglomeratów czy konwergencji technicznej”<sup>185</sup>. Avi Santo zwracał uwagę na fakt, że w tym kontekście, prawne aspekty były „dalekie od bycia *jedynie* umowami ekonomicznymi [...], wyraźnie widać, że stanowiły również przestrzeń twórczych i kreatywnych rozważań”<sup>186</sup>. Za sprawą licencjonowania „dysponenci własności intelektualnej byli w stanie rozszerzyć zasięg swojej własności na prawie każdy obszar życia konsumenckiego bez konieczności inwestowania w infrastrukturę produkcyjną czy kanały dystrybucyjne”<sup>187</sup>.
- „skoncentrowane na roli publiczności, jej doświadczeniach na przestrzeni mediów i jej wkładzie w transmedialne konstrukcje”<sup>188</sup>. Bertetti zauważa, że jest to najrzadziej wykorzystywane podejście – jako przykład podaje jedynie *Transmedia archaeology*, którego jest współautorem<sup>189</sup>. Może to oczywiście wynikać z problemów w dostępności źródeł do badania aktywności odbiorczych.

Scolari, Freeman i Bertetti w *Transmedia archaeology* zapewnijają o decydującym znaczeniu śledzenia „relacji między starszymi praktykami opowiadania i na pierwszy rzut oka nowszymi strategiami transmedialnymi”. Postrzegają przy tym *pulp fiction* jako „prawdopodobnego prekursora i być może protoplastę dzisiejszych rozległych transmedialnych uniwersów fabularnych”<sup>190</sup>. Przyjmują definicję transmedialności rozpisaną w formie równania:

przemysł medialny (kanon) + kultura współpracy (*collaborative culture*) (fandom)  
= opowiadanie transmedialne<sup>191</sup>

i zwracają uwagę na interdyscyplinarny charakter badań oraz wynikającą z niego wielość punktów widzenia. Identyfikują dwa typy rozszerzeń: medialne – „opowiadanie rozszerza się od jednego medium do drugiego”<sup>192</sup> – i fabularne (*narrative*) –

182 Bertetti Paolo, *Toward a typology of transmedia characters*, „International Journal of Communication” 2014, nr 8, s. 2345.

183 Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology...*, dz. cyt., s. 266.

184 Tamże, s. 266–267.

185 Tamże, s. 267.

186 Santo Avi, *Selling the silver bullet. The Lone Ranger and transmedia brand licensing*, University of Texas Press, Austin 2015, s. 12.

187 Tamże, s. 7.

188 Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology...*, dz. cyt., s. 267.

189 Tamże.

190 Pearson Roberta, *Foreword*, [w:] Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. vii.

191 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. 3.

192 Tamże.

opowiadanie występuje w tym samym medium i włącza nowych bohaterów i/lub zdarzenia fabularne<sup>193</sup> [...]. Z narratologicznego punktu widzenia można by powiedzieć, że poziom historii (wydarzenia i światy) jest niezależny od medium/semiotycznego systemu manifestacji. Z tej perspektywy doskonały przypadek opowiadania transmedialnego ma miejsce, gdy rozszerzenia medialne i fabularne konwergują w jedno doświadczenie fabularne<sup>194</sup>.

A zatem:

rozszerzenie fabularne + rozszerzenie medialne = opowiadanie transmedialne<sup>195</sup>

Strategie umożliwiające rozszerzenia fabularne często ułatwiają również „przekraczanie różnych mediów”<sup>196</sup>. Z zakresu badań nad transmedialnością nie należy również wykluczać takich tekstów jak „trailery, zapowiedzi (*sneak-peeks*) i streszczenia”, jako że są one częścią transmedialnego świata fabuły<sup>197</sup>. W tym kluczu można również badać teksty niefikcyjne – jak na przykład teksty prasowe – choć trójka autorów przyznaje, że szczególne gatunki i typy fabuł sprawdzają się lepiej niż inne<sup>198</sup>.

Bliższe przyjrzenie się tekstom kultury, zauważają Freeman, Scolari i Bertetti, ujawnia, że transmedialność nie jest zjawiskiem nowym – dla medioznawstwa istotne jest rekonstruowanie źródeł i zrozumienie jego ewolucji. Należy cofnąć się w czasie, by „zidentyfikować tekstualne sieci, poszukiwać tekstualnych «skamielin» i zrekonstruować praktyki produkcyjne i konsumpcyjne”<sup>199</sup>. Można bowiem powiedzieć, że „konwergencja między przemysłem medialnym i praktykami współpracy” została zapoczątkowana przez Gutenberga wraz z drukiem<sup>200</sup>. Autorzy nie sięgają jednak tak daleko w przeszłość, skupiając się w swoich analizach na utworach z XX wieku – z lat 30. Supermana i Conana Barbarzyńcy; z lat 50. wyżej wspomnianego już Eternauty. Rodowód wszystkich tych bohaterów sięga, nie przypadkowo, komiksów i magazynów pulpowych<sup>201</sup>. Historię tych ostatnich zapoczątkował *The Argosy* z 1882 roku, jednak dopiero w dwudziestoleciu między I a II wojną światową doszło do ich znaczącego rozwoju<sup>202</sup>. Przed pojawieniem się w 1931 roku *The Shadow* i bohatera „samodzielnej” powieści, magazyny były antologiami, z każdym numerem zawierającym kilka odcinków z przygodami różnych powracających bohaterów (od ich popularności zależało, jak często się pojawiali). Fabuły, wierne określonej identyfikacji gatunkowej poszczególnych tytułów (science fiction, horror, przygodowe etc.), dotyczyły zazwyczaj tajemniczych wydarzeń, „sugerując publiczności większą mitologię” „rozwijaną i ujawnianą w kolejnych wydaniach”<sup>203</sup>. I tak *Shadow* był samozwańczym stróżem prawa, występującym w licznych przebraniach, którego tożsamość

193 Rozumienie bliskie Jenkinsowskiej radykalnej intertekstualności.

194 Tamże, s. 3–4.

195 Tamże, s. 4.

196 Tamże.

197 Tamże.

198 Tamże.

199 Tamże, 6.

200 Tamże.

201 Tamże, s. 7.

202 Tamże, s. 8.

203 Tamże.

pozostawała tajemnicą zarówno dla jego antagonistów, jak i dla czytelników<sup>204</sup>. Informacje były „rozrzucone między różnymi personami i kilkoma edycjami magazynów”<sup>205</sup> na zasadzie zdefiniowanej przez Gregory’ego Steirera fabularnej implikacji (*narrative implication*) – „szczegóły pojedynczej, niezależnej historii odsyłają (*gesture*) do dodatkowych opowieści, wydarzeń lub lokalizacji nie w pełni rozwiniętych w obrębie samej historii” – ujawniającej istnienie większego świata opowiadania wykraczającego poza daną fabułę wraz z bohaterami i ich biografiami<sup>206</sup>. W ten właśnie sposób funkcjonowała literatura brukowa będąca „kamieniami w strumieniu (*stepping stones*) rozrywki”<sup>207</sup> – w taki sposób widział je również Edgar Rice Burroughs, twórca Tarzana i „być może jeden z najpopularniejszych brukowych pisarzy”<sup>208</sup>, zauważając, że „czytanie fikcji motywuje umysł do przechodzenia na kolejny kamień, [...] i oto nowy świat otwiera się przed nim”<sup>209</sup>. Ten „świat” jest kolejnym istotnym elementem opowiadania. „Czytelnicy zaczęli łączyć aktywność czytania fabuł z konsumpcją produktów: teksty z epoki stawały się dla nich kamieniami milowymi w strumieniu rozrywki – fabuła rozwijała się dalej na przestrzeni tekstów”<sup>210</sup>. Podobnie jak w fabularnej ekspansji (*narrative expansion*), drugiej z przywoływanych kategorii Steirera powiązanej z implikacją, w której „fabuła wykracza poza ramy pojedynczego tekstu, w taki sposób, że wielu oryginalnych bohaterów, miejsc i opowieści zostaje zachowanych lub/i dalej rozwijanych przez spotkania z nowymi bohaterami, miejscami i wydarzeniami”<sup>211</sup>. Na tej zasadzie funkcjonowały powieści brukowe.

Redaktorzy magazynów pulpowych z lat 20. odkryli, że najlepszą metodą przyciągania czytelników z powrotem do tej samej publikacji z miesiąca w miesiąc było opowiadanie (*narrate*) toczących się przygód tak, by w każdym numerze zakończenie historii trzymało w napięciu, odsyłając jednocześnie do innej<sup>212</sup>.

W taki sposób historia mogła ciągnąć się niemalże w nieskończoność, co widocznie wiąże ekspansję fabularną z serializacją, zdefiniowaną przez Bena Singera jako „rozciągającą doświadczenie pojedynczego tekstu przez podział, sprzedając produkty medialne w rozdziałach, prezentując nadrzędną historię przenoszoną z odcinka na odcinek”<sup>213</sup>. Jakkolwiek wydaje się to różnić z definicją Jenkinsa, w świetle której każdy tekst powinien być zamkniętą całością, serializacja zdaniem badaczy (powołujących się w tym miejscu na Sama Forda) „stała się świadomą częścią tworzenia immersyjnych światów opowiadania”<sup>214</sup>. Strategie opisane przez Forda (odwołującego się do współczesnych przejawów transmedialności) dobrze podsumowują również praktyki obecne w XX-wiecznych magazynach pulpowych, takie jak serializacja

204 Tamże, s. 8–9.

205 Tamże, s. 9.

206 Tamże, s. 8.

207 Tamże, s. 9.

208 Tamże.

209 Tamże.

210 Tamże.

211 Tamże.

212 Tamże, s. 9–10.

213 Tamże, s. 10. Por. Singer Ben, *Female power in the serial-queen melodrama*, „Camera Obscura” 1990, nr 22.

214 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. 10.

historii, długoterminowa ciągłość (*long-term continuity*), trwałość (*permanence*) oraz bogate zaplecze (*backlog*) różnych postaci<sup>215</sup>.

W latach 20. redaktorzy pulpów wykorzystywali budowanie i rozszerzanie światów o kolejnych bohaterów.

Zakładali, że czytelników, którzy pozytywnie zareagowali na jedną historię, będzie łatwiej przekonać do innej z innym protagonistą – a więc do kupowania kolejnych numerów magazynu – jeśli obie grupy postaci będą dzielić ten sam fikcyjny świat, łączący wyczynny jednego pulpowego bohatera z tymi drugiego<sup>216</sup>.

Strategię tę autorzy wiążą z zaproponowanym przez Marka J. P. Wolfa retroaktywnym połączeniem (*retroactive linkage*), służącym *stricto* komercyjnym celom – autor liczy, że uda mu się zwiększyć sprzedaż nowych utworów w efekcie powiązania ich z tymi cieszącymi się już popularnością<sup>217</sup> –

Połączenie dwóch stworzonych niezależnie [fikcjonalnych] światów, wcześniej istniejących osobno, zazwyczaj za sprawą bohatera pojawiającego się w obu albo ujawnienia (*revelation*), że oba światy są geograficznie powiązane. Autorzy rozwijający kilka światów często łączą je retroaktywnie, by zintegrować swoje wysiłki budowania światów w jedno<sup>218</sup>.

Przykładem takiego działania jest kraina Pellucidar opisana przez Burroughsa w serialu *At the Earth's Core* publikowanym w magazynie „The All-Story” w 1914 roku. Następnie w 1916 roku w serii o Tarzanie, *Tarzan and the Jewels of Opar*, również publikowanej w „The All-Story”, protagonista natyka się na zaginioną cywilizację (odkrytą w ramach fabuły z *At the Earth's Core*). Warto dodać, że w serii *The Return of Tarzan* („New Story Magazine” 1913) bohater poznaje kapłankę z Opar. W 1918 w „Blue Book Magazine”, w *The Land That Time Forgot* czytelnicy zapoznają się z historią „tego niegdyś wielkiego miasta, tu nazwanego Caspak, miejsca zamieszkanego przez dinozaury”, a dopiero pod koniec historii okazuje się, że miasto graniczy z dżunglą Tarzana<sup>219</sup>.

Cztery wyróżnione przez badaczy narratologiczne atrybuty:

- 1) fabularna implikacja
- 2) fabularna ekspansja;
- 3) serializacja;
- 4) retroaktywne połączenia;

cechują także współczesne transmedialne realizacje. Na tej podstawie wnioskuje się, że „niektóre podstawowe cechy [...] działały w innych okolicznościach i okresach historycznych,

215 Tamże, s. 11. Por. Ford Sam, *Immersive Story Worlds (Part One)*, „HenryJenkins.org” 2007, 1 maja. <https://tiny.pl/cmzg1> (dostęp: 20.04.2020); Ford Sam, *Immersive Story Worlds (Part Two)*, „HenryJenkins.org” 2007, 2 maja. <https://tiny.pl/cmzg4> (dostęp: 20.04.2020).

216 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. 11.

217 Tamże.

218 Wolf Mark J.P., *Building imaginary worlds. The theory and history of subcreation*, Routledge, New York–London 2012, s. 380–381.

219 Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology*, dz. cyt., s. 12.

co umożliwia nam zobaczenie skąd opowiadanie transmedialne mogło wyewoluować i w ramach których przemysłowo-kulturowych warunków<sup>220</sup>. Również w przypadku literatury brukowej istotne były treści tworzone przez użytkowników – „kultura fanowska zaczęła się rozwijać w latach 30. w ramach zjazdów science fiction i targów pamiątek (*memorabilia fairs*) zachęcających do zaangażowania publiczności i producentów<sup>221</sup>. Współpraca między czytelnikami a autorami w tworzeniu kanonu jest zresztą istotnym kontekstem analizy *Conana Barbarzyńcy* Paola Bertettiego, stawiającej w centrum funkcjonowanie bohatera transmedialnego (podróżującego od lat 30. do współczesności przez różne media: „apokryficzne powieści, komiksy, kino, telewizję i gry”, choć jego transmedialna przygoda rozpoczęła się późno, dopiero komiksem w latach 70.)<sup>222</sup>.

Serializacja oraz funkcjonowanie na zasadzie antologii to strategie magazynów pulpowych przejęte przez kolejne media – radio i kino. Korzystały one z „tych samych modeli i strategii opowiadania”, nierzadko polegając na „wstępnie uformowanej publiczności” oraz utrwalo-nych gatunkach<sup>223</sup>.

Jedynie za sprawą dziedziczenia tych historycznych strategii fabularnych, często szkalowanych i marginalizowanych *pulp fictions*, opowiadanie transmedialne wyewoluowało w międzybranżowe praktyki wielu sąsiadujących ze sobą przemysłów medialnych. Jak konkluduje Roger R. Reed, „dokładnie dlatego, że fenomeny te były peryferyjne (*fringe*), na obrzeżach kultury, pomogły zdefiniować jej całokształt<sup>224</sup>.

Zresztą kwestia gatunkowości nie jest bez znaczenia – również współcześnie konkretne gatunki lepiej od innych działają transmedialnie – „strukturalnie i tematycznie fantasy i science fiction zdają się zapewniać pokaźne możliwości w kreowaniu światów (*world-creation*)” – rozbudowana rzeczywistość przedstawiona jest w nich wręcz koniecznością<sup>225</sup>.

## 1.6. HISTORYZOWANIE TRANSMEDIALNOŚCI

Matthew Freeman w książce *Historicising transmedia storytelling* rozwija refleksje zawarte w *Transmedia archaeology*, przyglądając się zwłaszcza przemysłowym strategiom „utrzymywania razem fikcyjnych światów opowiadań na przestrzeni wielu mediów i kierowania publiczności pomiędzy tymi mediami<sup>226</sup>. To one są kluczowe dla funkcjonowania transmedialności i oczywiście uległy przyspieszeniu wraz z konwergencją – przemysł medialny wykształcił „technologie, praktyki i systemy operacyjne”, które stały się bardziej „uregulowane (*aligned*) i usieciowione”, co poskutkowało „jasnym modelem rozszerzania historii<sup>227</sup>. Poza tym jednak – za Derekiem

220 Tamże, s. 12.

221 Tamże.

222 Tamże, s. 13, 73

223 Tamże, s. 74.

224 Tamże.

225 Tamże, s. 76.

226 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 3.

227 Tamże.



Johnsonem – badacz podkreśla, że „najnowszym wymiarem współczesnej rozrywki transmedialnej jest nasze rozpoznawanie jej jako takiej”<sup>228</sup>.

Historyzowanie zjawiska rozpoczyna Freeman wraz z początkiem XX wieku w Ameryce, ponieważ za kluczowe w rozwoju tej praktyki uznaje produkcję i konsumpcję – to „konkretne zestrojenie się mediów, branży (*industry*), publiczności i techniki rozprzestrzenia światów opowiadania na przestrzeni wielu mediów” umożliwiło zaistnienie transmedialności<sup>229</sup>. Ta przemysłowo-kulturowa konfiguracja epoki historycznej – umasowienie produkcji, a co za tym idzie narodziny kultury masowej i w konsekwencji kultury konsumenckiej – miała znaczący wpływ na funkcjonowanie transmedialności jako systemu tworzącego wariacje tego samego (*variation on sameness*). Tego samego (*sameness*) ponieważ „każda z historii w danym świecie opowiadania musi wydawać się pasować do innych”, wariacja (*variation*) „ponieważ każda z historii w danym świecie opowiadania musi również rozszerzać ten świat opowiadania, prezentując inne wydarzenia z tego świata”<sup>230</sup>.

Badacz wyróżnia trzy okresy historyczne (reprezentowane i analizowane na przykładach konkretnych utworów i/lub bohaterów) wraz z właściwymi im modelami produkcji umożliwiającymi transmedialność oraz determinantami.

### 1.6.1. REKLAMA (ADVERTISING)

Dwie pierwsze dekady XX wieku (**lata 1900 i 10.**) pełniły swoiście założycielską funkcję – „opierały się na znaczących postępach w industrializacji, proponowały wspaniałe fikcyjne przygody, które publiczność mogła śledzić na przestrzeni mediów, jednak często zawodziły komercyjnie”<sup>231</sup>. Analizowanym przykładem jest uniwersum Krainy Oz L. Franka Bauma, a determinantą reklama.

Już przełom wieków był zwrotem w stronę miejskiego spektaklu – z billboardami, kolorowymi wystawami sklepowymi – przekształcającego publiczność w kupujących. Należy przy tym zwrócić uwagę, że ze względu na opisywane zjawiska głównymi konsumentami kultury była klasa średnia „przyciągana do ciągłego zakupu produktów za pomocą strategicznego wykorzystania koloru, postaci [w tym z pasków komiksowych – przyp. M.R.], spektaklu i plakatów”<sup>232</sup>. Te cztery kategorie, zaczerpnięte bezpośrednio z reklamy, umożliwiały również skuteczną strategię światotwórczą. W ogóle reklama sprawnie wykorzystywała możliwości różnych mediów, by osiągnąć zamierzony efekt, łącząc rozrywkę z praktykami promocyjnymi – funkcjonując w relacji symbiotycznej z fikcją – „kierując czytelników od tekstu do produktu” (za czym poszło wykorzystywanie fikcyjnych postaci), dostarczając tym samym modeli działania<sup>233</sup>. Istotne znaczenie ma kolor – wraz z rozwojem techniki drukarskiej zaczęto go wykorzystywać jako strategię reklamową: przypisany danemu produktowi lub serii

228 Tamże, s. 4.

229 Tamże, s. 7.

230 Tamże, s. 8.

231 Tamże.

232 Tamże, s. 100. Jak zauważa Freeman między konsumentami literatury, spektakli broadwayowskich i produktów występowała silna korelacja w formie przynależności klasowej (do klasy średniej). Tamże, s. 83. Klasowy „rozłam” publiczności nastąpił natomiast na linii publiczność teatralna–publiczność kinowa. Tamże, s. 96–98.

233 Tamże, s. 71, 75. Zresztą bohaterowie pasków komiksowych reklamie właśnie służyli.

produktów stawał się kodem, dzięki któremu rozpoznawano ich przynależność. Między mediami następował nie tylko przepływ treści, ale również swobodny przepływ kadr i tak autorzy migrowali od powieści do teatru i z powrotem, a spektakle zachęcały widzów do zakupu powieści<sup>234</sup>. W ten sposób funkcja teatru była zasadniczo zbliżona do okna wystawowego (jako okna iluzji [*illusion window*])<sup>235</sup>.

Doświadczenia zawodowe L. Franka Bauma zakorzenione w nowoczesnej technice i nowoczesnej kulturze miejskiej (był organizatorem, wydawcą prasy, scenarjopisarzem, a nawet pionierem aranżacji wystaw sklepowych) było kluczowe dla stworzenia jego fikcyjnego świata i wykorzystania wszystkich czterech strategii promocyjnych jako metody opowiadania<sup>236</sup>. Zarówno spektakle teatralne (musicale), jak i same reklamy prasowe powieści służyły rozszerzaniu świata przedstawionego i czasu wydarzeń. Taką funkcję pełniły także publikowane w gazetach (w charakterze reklamowym) zupełnie nowe ilustracje oraz kolorowe (zwykle rozdawane za darmo) mapy<sup>237</sup>, dodatkowo „trzymające światy opowiadań razem”<sup>238</sup>. Paski komiksowe Bauma (wszystkie pisał osobiście) promowały kolejne książki, często wracając do już wcześniej znanych bohaterów, działając jako „zserializowane sequele jednej powieści, a prequele następnej”<sup>239</sup>. Na styku strategii promocyjnych i światotwórczych znajdowały się również publikowane w prasie streszczenia czy zapowiedzi przybierające formę wiadomości ze świata Oz, a także fikcyjny dziennik („The Ozmopolitan”, 1905)<sup>240</sup>. W analogicznej funkcji występowały plakaty (wraz ze sloganami i informacjami, że dana sztuka to siostra/towarzyszka [*sister play/companion play*]), a nawet recenzje i informacje publikowane w czasopiśmie (w tym branżowych i filmowych), ponieważ za ich sprawą poszczególne realizacje były wiązane w jedną całość<sup>241</sup>. Publiczność angażowano również przy pomocy konkursów z nagrodami (czasem ich sugestie uwzględniając w fabułach komiksów)<sup>242</sup>.

Freeman podkreśla jednak, że w przypadku Krainy Oz nie można mówić o skutecznie realizowanej strategii transmedialnej. Jednym z powodów był swoisty rozłam franczyzy na konkurujące ze sobą wersje – współwłaścicielem praw do Oz był W.W. Denslow ilustrator pierwszej książki – wypuścił on własny komiks (1904–1905)<sup>243</sup>. Drugim natomiast fakt, że strategii promocyjne/transmedialne (skrótowo opisane powyżej) nie zawsze były skuteczne w kierowaniu publiczności od jednego medium do drugiego. W przypadku publiczności teatralnej i literackiej, o wspólnym adresie klasowym, metoda ta się sprawdziła. Inaczej jednak było w przypadku filmów, co poskutkowało stratami finansowymi dla założonej przez Bauma Oz Film Manufacturing Company, a w końcu bankructwem. Wynikało to po pierwsze z faktu, że kino w tamtym czasie kojarzone było głównie z nickelodeonami dla klas niższych (nie nastąpił więc transfer widowni). Po drugie „raporty z kas wskazują, że film baśniowy, wraz z podobnie fantastycznymi «trickowymi» filmami Georges’a Méliès’a – kinematograficzne

---

234 Tamże, s. 83–84.

235 Tamże, s. 84.

236 Tamże, s. 74.

237 Mapy już pod koniec XIX wieku były popularnym materiałem reklamowym.

238 Tamże, s. 81, 86.

239 Tamże, s. 88.

240 Tamże, s. 90, 92. Mock-prasa również była popularną strategią marketingową tamtych czasów.

241 Tamże, s. 93–96.

242 Tamże, s. 90.

243 Tamże, s. 91–92. Tytuł jednak informował o jego autorstwie: *Denslow’s Scarecrow and Tin Man*, a same paski komiksowe były raczej sequelem do scenicznego musicalu.

manifestacje tak samo fantastycznej literatury dziecięcej – w większości wyszły już z mody około 1905 roku”<sup>244</sup>.

### 1.6.2. LICENCJONOWANIE (*LICENSING*)

**Lata 20. i 30.** „napędzane rodzącą się kulturą konsumencką, często odnosiły sukcesy komercyjne, czasem jednak rozbijając światy opowiadania na konkurujące ze sobą wersje, które zawodziły w kierowaniu publiczności od medium do medium”<sup>245</sup>. Analizowanym przykładem jest uniwersum Tarzana stworzone przez Edgara Rice’a Burroughsa, a determinantą licencjonowanie.

W tym okresie, jak twierdzi Freeman, opowiadania transmedialne stały się praktyką korporacyjną (*corporatised*). Strategia przyjęta przez Burroughsa pozwoliła wykroczyć tworzonym przez niego historiom poza działania *stricte* promocyjne/reklamowe w stronę wypuszczenia licencjonowanych produktów zastrzeżonych znakiem handlowym, korzystając ze wznoszącej fali kultury konsumenckiej – „wzrost konsumpcji zwielokrotnił pragnienie dla kolejnych i następnych opowieści”<sup>246</sup>. Świat Tarzana zyskał rozszerzenia w postaci magazynów pulpowych, filmów, gazetowych pasków komiksowych, serialu radiowego oraz powieści. Niemniej w przypadku Burroughsa licencjonowanie wygenerowało innego rodzaju problemy. Twórca dysponował swoją własnością intelektualną albo zbyt, albo nie dość swobodnie – „w obu przypadkach doprowadziło to do fragmentacji świata opowiadania Tarzana, co [...] frustrowało część publiczności i wytworzyło sytuację, w której partnerzy licencyjni musieli ze sobą wzajemnie konkurować”<sup>247</sup>. Fragmentacja była widoczna zwłaszcza w przypadku wersji filmowych, ponieważ twórca zdecydował się sprzedać prawa (zamiast udzielić licencji) kilku różnym producentom, jednocześnie przekazując im kontrolę nad utworami. Poskutkowało to tym, że pierwsze filmowe wcielenia niewiele miały wspólnego z literackim oryginałem – łącznie z tym, że charakterystyka bohatera się różniła – w *Tarzan of the Apes* z 1918 roku protagonista nie był „bezwzględnym brytyjskim arystokratą”, a „cywilizowanym amerykańskim ojcem rodziny”<sup>248</sup>. Odbiorcy przywiązani do „uniwersum Burroughsowskiego” byli srodze rozczarowani. Podobnie zresztą jak sam autor, którego nazwisko nie zajmowało nawet prominentnego miejsca na plakatach promujących. Doświadczenie to spowodowało, że w przypadku komiksu odmówił sprzedaży praw, a przyznał jedynie licencję, w ramach „modelu inspirowanego przez franczyzy sprzedaży detalicznej (*retail franchises*)”, gdzie już, pomimo faktu, że nie napisał żadnego paska, ukazywały się one pod tytułem *Tarzan–By Edgar Rice Burroughs* lub *Edgar Rice Burroughs’ Tarzan*<sup>249</sup>. W ten sposób nazwisko autora stało się takim samym produktem jak Tarzan i to ono łączyło poszczególne rozszerzenia. Autor podjął również współpracę z radiem, które w tamtym czasie rozpoczęło kooperacje sponsorskie

244 Tamże, s. 98–99.

245 Tamże, s. 8.

246 Tamże, s. 109.

247 Tamże, s. 138.

248 Tamże, s. 118.

249 Tamże, s. 121–122. Należy też zaznaczyć, że to w tym czasie paski komiksowe wykroczyły poza swoją funkcję reklamową i stały się niezależnymi produktami.

z korporacjami działającymi w całym kraju, a nie jedynie lokalnie<sup>250</sup>. I tak Signal Oil and Gas Company zostało sponsorem serialu radiowego o przygodach Tarzana i „wkrótce konsumenci mogli kupować benzynę Tarzana” (w zamian otrzymywali bilet reklamujący audycję w radiu, poza tym stacje rozdawały również poszczególne elementy puzzli, które trzeba było skompletować)<sup>251</sup>. Także rola licencjonowanych produktów (zabawek, biżuterii etc.) była już wtedy istotna przy rozwijaniu opowiadania transmedialnego. Założona przez twórcę firma Edgar Rice Burroughs, Inc. wydała łącznie 26 licencji producentom na stworzenie produktów takich jak chleb, noże, paski, przybory kuchenne, ozdobne łuki i strzały itd.<sup>252</sup> W latach 30. podjęto dalsze próby filmowe. Tym liczniejsze, że z filmami MGM-u<sup>253</sup> konkurował nie tylko Sol Lesser, ale również sam Burroughs (Burroughs-Tarzan Enterprises), wypychany przez wielką wytwórnię z dużych kin. Ta zbyt duża swoboda w rozporządzaniu licencjami poskutkowała oczywiście konfliktem prawnym, a firma producencka i tak szybko zakończyła swój żywot (podobnie jak w przypadku Bauma).

### 1.6.3. PARTNERSTWA BRANŻOWE (*INDUSTRY PARTNERSHIP*)

**Lata 40. i 50.** – „oparte na przepisach regulujących media tego konkretnego okresu, zapewniały zarówno zyskowność jak i transmedialność historii, kierujących publiczność od medium do medium, co znamienne polegały jednak na okolicznościach wojny, w przeciwnym wypadku funkcjonowały na marginesie przemysłu”<sup>254</sup>. Analizowanym przykładem jest Superman, a determinantą partnerstwa branżowe.

W opisywanym okresie zacieśniła się współpraca między różnymi branżami medialnymi wraz z migracjami pracowników i wymianą treści. Dla nawiązania współpracy kluczowe znaczenie miała II wojna światowa wraz z propagandą wojenną – „która przybrała formę masowej komunikacji nakierowanej na wpływanie na zachowanie publiczności i prowadzenie jej między mediami” oraz „stała się istotnym źródłem rozprzestrzenialności dla mediów”<sup>255</sup>. Drugim czynnikiem było oczywiście upowszechnienie się telewizji oraz narodziny serialu i filmu telewizyjnego. W odróżnieniu od Burroughsa Harry Donenfeld (założyciel Superman, Inc.<sup>256</sup>) w ramach ekspansji superbohatera z pulpowego magazynu korzystał ze strategii, w której pracownicy DC Comics przechodzili wraz z bohaterem do nowego medium – było tak już w przypadku prasowego paska komiksowego i dalej<sup>257</sup>. Z mediów drukowanych Superman zawędrował w 1940 roku do radia, zyskując formę serialu emitowanego trzy razy w tygodniu. To za jego sprawą bohater zyskał nową, pokojową twarz – latarni nadziei. Kolejną transmedialną odnogą były krótkometrażowe filmy wojenne (produkowane przez studio Fleischerów dla

250 Freeman zwraca uwagę, że „prawdopodobnie żadne medium nie odegrało większej roli w korporacjonalizacji opowiadań transmedialnych niż radio”. Tamże, s. 123.

251 Tamże, s. 124, 126.

252 Tamże, s. 130. Produkty niekoniecznie przydatne w dżungli bardziej użyteczne były w zagubionym mieście Athne znanym z powieści *Tarzan and the City of Gold*.

253 Umowa z MGM-em zresztą zakładała wykorzystanie postaci, ale już nie konkretnych fabuł czy innych elementów wykreowanego świata.

254 Tamże, s. 8.

255 Tamże, s. 146, 160.

256 Kwestia autorstwa Supermana nie jest kluczowa dla moich rozważań, więc pozwałam sobie ją pominąć.

257 Tamże, s. 157.

Paramountu – z tej wersji pochodzi też słynny slogan o szybkości większej od kuli). Zresztą z radia do kinowej animacji przeszli również aktorzy użyczający głosów protagoniście i Lois Lane. Powstała również powieść (napisana przez scenarzystę serialu radiowego); miała nawet specjalne wydanie dla amerykańskich żołnierzy<sup>258</sup>. „Tak jak wojna «zjednoczyła wszystkie przemysły medialne we wspólnym celu» poprzez komiks, radio, film i teraz powieść, tak samo zrobiła postać Supermana”, a jego biografia była rozwijana z kolejnymi medialnymi inkarnacjami<sup>259</sup>. Wraz z wojną skończyła się głównonurtowa prominencja bohatera. Wrócił on w formie serialu kinowego – a zatem formatu klasy B. Niemniej takie usytuowanie w krajobrazie rynkowym umożliwiło większą swobodę, nie tylko twórczą ale również w dyktowaniu zasad współpracy, także dlatego, że mniejsze studia podlegały mniejszej kontroli niż wielkie wytwórnie (tzw. majors)<sup>260</sup>. Migracja Supermena do telewizji w latach 50. wiązała się natomiast z rosnącym zapotrzebowaniem publiczności na treści – choć główne stacje preferowały programy na żywo, były one zdecydowanie trudniejsze w organizacji i droższe w wykonaniu. Dzięki temu niezależne małe firmy zajmujące się produkcją telewizyjną znalazły dla siebie niszę (było to zresztą również efektem przepisów antymonopolowych skierowanych przeciwko majorsom). W ten sposób produkcja klasy B przeszła do telewizji. Analizowany przez Freemana przypadek potwierdzałby też tezę Michaela Kackmana, że opowiadania transmedialne „mogą być lepiej rozumiane jako strategie przetrwania outsiderów”<sup>261</sup>.

Czynnikiem wyróżnionym przez Freemana, a łączącym te trzy okresy, jest jednostkowa sprawczość (*individual agency*) – wylicza oczywiście „wielu autorów, firm, studiów i stacji”, jednak „różne strategie, praktyki i przemysłowe konfiguracje leżące u podstaw opowiadań transmedialnych w przeszłości można zrozumieć jedynie przez uznanie roli odegranej przez jednostki” – „jedynie niewielka liczba kreatywnego personelu była integralna w tworzeniu rozległych światów”<sup>262</sup>. Czynnikiem ten – jako autorstwo (*authorship*) – zaliczy badacz w poczet trzech charakterystycznych cech transmedialności.

#### 1.6.4. BUDOWANIE POSTACI (*CHARACTER-BUILDING*)

To „konstruowanie i rozwijanie fikcyjnego bohatera, między innymi za pośrednictwem biografii, wyglądu, psychologii, dialogów i interakcji z innymi postaciami”<sup>263</sup>. Bohater „nigdy nie jest zamknięty w jednym tekście”<sup>264</sup>. Proces zachodzi za sprawą tworzenia postaci drugoplanowych i uzupełniania biografii przy pomocy form seryjnych – prequeli i sequele<sup>265</sup>.

---

258 Tamże, s. 171.

259 Tamże, s. 172.

260 Tamże, s. 173.

261 Tamże, s. 182. Por. Kackman Michael, *Nothing On But Happy Badges: Hopalong Cassidy, William Boyd Enterprises, and Emergent Media Globalization*, „Cinema Journal” 2008, nr 47(4).

262 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 8.

263 Tamże, s. 10.

264 Tamże, s. 23.

265 Tamże, s. 26.

### 1.6.5. BUDOWANIE ŚWIATÓW (WORLD-BUILDING)

To (za Jenkinsem) „proces projektowania fikcyjnego uniwersum [...]. Musi być odpowiednio szczegółowe, by umożliwić rozwój wielu różnych fabuł, ale też na tyle spójne, by każda historia sprawiała wrażenie, że pasuje do pozostałych”<sup>266</sup>. Kategoria szersza od budowania postaci, „polega na rozwijaniu fikcyjnych miejsc danego świata opowiadania, tak by nowe postacie mogły go zaludnić”<sup>267</sup>. Światy opowiadania to „intertekstualne struktury, które trwają na przestrzeni kilku tekstów przenoszonych przez media”<sup>268</sup>. Podtrzymywanie ich funkcjonowania „niezależnie od różnych kulturowych, przemysłowych i historycznych kontekstów” świadczy o pewnym wyrafinowaniu opowiadań transmedialnych<sup>269</sup>. „Jak pokazał Wolf wyobrazone światy opowiadań mogą sięgać nawet fikcyjnych wysp *Odysei* Homera”<sup>270</sup>. Kluczowe znaczenie ma „zachowanie równowagi między tym, co Jenkins nazywa rozprzestrzenialnością (*spreadability*) kontra zwiercalnością (*drillability*)”<sup>271</sup>:

Rozprzestrzenialność odnosi się do procesu rozpraszania – skanowania całego medialnego krajobrazu w poszukiwaniu znaczących kawałków informacji [natomiał] zwiercalność odnosi się do zdolności osób do dogłębnego eksplorowania głębokiej studni fabularnych rozszerzeń, gdy natkną się na fikcję, która naprawdę przyciągnie ich uwagę<sup>272</sup>.

Warta podkreślenia jest również immersyjność świata – konsument wchodzi do niego – oraz jego ekstrakcyjność (*extractability*) – „fan zabiera ze sobą aspekty tej historii jako zasoby, które wykorzystuje w przestrzeni swojego codziennego życia”<sup>273</sup>. Opowiadanie transmedialne jest zarówno „opowiadaniem samym w sobie, jak i promocją dalszego opowiadania”, „zwiększa apetyt na dalszą konsumpcję tego świata, dodając nowe punkty wejścia”. Z tego względu nie należy pomijać materiałów skoncentrowanych na promocji, takich jak trailery, reklamy internetowe, ich rola jest nie do przecenienia<sup>274</sup>. W rozważaniach nad światami opowiadania Freeman posługuje się również terminem inter-tekstualności zaproponowanym przez Tony’ego Benneta i Janet Woollacott – opisuje on „złożone sposoby, na jakie fikcje mogą istnieć w szczelinach między tekstualnymi wczynami, z tymi elementami «z pomiędzy» przekształcającymi sposób w jaki publiczność czyta teksty, dostosowując ich znaczenie”<sup>275</sup>. W przeciwieństwie do intertekstualności rozumianej przez Julię Kristewą jako sposób, w jaki

---

266 Jenkins Henry, *Kultura konwergencji*, dz. cyt., s. 264.

267 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 10.

268 Tamże, s. 28.

269 Tamże.

270 Tamże.

271 Tamże.

272 Jenkins Henry, *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, „HenryJenkins.org” 2009, 12 grudnia, <https://tiny.pl/cm3v> (dostęp: 3.05.2020).

273 Jenkins Henry, *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling*, „HenryJenkins.org” 2009, 12 grudnia, <https://tiny.pl/cm3z> (dostęp: 3.05.2020).

274 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 30–31.

275 Tamże, s. 31.

„tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej”<sup>276</sup>, wchłania i przekształca inne teksty, będąc systemem odniesień widocznych w jego wewnętrznej kompozycji, inter-tekstualność „służy wyjaśnieniu w jaki sposób popularne postacie takie jak James Bond niejako wymykają się ograniczeniom tekstowym i istnieją w przerwach między swoimi tekstowymi wyczynami”<sup>277</sup>. Zarówno intertekstualność, jak i inter-tekstualność są kluczem do opowiadania transmedialnego<sup>278</sup>. Kolejnym terminem wykorzystywanym przez Freemana w jego analizach funkcjonowania światów opowiadań jest paratekst, zaadaptowany do badań nad mediami – z refleksji Gérarda Genette’a nad transtekstualnością<sup>279</sup> – przez Jonathana Gray’a<sup>280</sup>. Parateksty to „produkty i produkty uboczne między własnością (*ownership*) i formacją kulturową oraz pomiędzy treścią i materiałami promocyjnymi”<sup>281</sup>. Opowiadanie transmedialne byłoby w tej optyce „złożeniem tekstu i paratekstu” (nierzadko zawartego zresztą również w diegizie samego tekstu)<sup>282</sup>.

Wyróżnione przez badacza składniki budowania postaci i światów to: „prequely, sequele, rozbudowywanie biografii, uzupełnianie mitologii świata opowiadania, rozwijanie osi czasu, odkrywanie nowych fikcyjnych miejsc etc. – wszystkie wymagają kreatywnej własności, czy to strategicznie zaplanowanej, czy nie”<sup>283</sup>. By opowiadanie transmedialne zadziałało potrzebne było w przeszłości i wciąż jest współcześnie wspólne działanie tych trzech elementów<sup>284</sup>.

#### 1.6.6. AUTORSTWO (AUTHORSHIP)

zarządzająca funkcja pełniona przez centralną figurę autora panującego nad rozszerzeniami historii na przestrzeni mediów, czy to pojedynczy pisarz, czy firma, czy coś pomiędzy. Krótko mówiąc – jeśli budowanie postaci jest aspektem budowania światów, to autorstwo jest kluczowe dla osiągnięcia obu<sup>285</sup>.

Autor może zarówno spajać całą historię, jak i doprowadzić do jej rozpadu. Sprawuje pieczę nad kanonem – w oczach pewnej części widowni pełni funkcję prawodawcy i sędziego, rozsądza, co jest uprawnionym rozszerzeniem świata opowiadania, a co nie<sup>286</sup>. Jako przykład Freeman podaje uniwersum *Gwiezdnych Wojen*, gdzie brak autorskiego nadzoru doprowadził do separacji filmów i transmedialnych rozszerzeń (książki, gry, komiksy na licencji) – George

---

276 Kristeva Julia, *Problemy strukturyzowania tekstu*, tłum. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63/4, s. 246.

277 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 31.

278 Tamże, s. 32.

279 Por. Genette Gérard, *Palimpsesty*, dz. cyt.

280 Por. Gray Jonathan, *Show sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts*, New York University Press, New York–London 2010.

281 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 32.

282 Tamże.

283 Tamże.

284 Tamże, s. 35.

285 Tamże, s. 10.

286 Tamże, s. 34.

Lucas określił je mianem równoległych uniwersów (*parallel universe*)<sup>287</sup>. Współcześnie „z dużymi, wielonarodowymi konglomeratami, w których dobra medialne przechodzą przez ręce niezliczonych producentów, pisarzy, specjalistów od marketingu i tak dalej” trudno utrzymać „spójną autorską kontrolę”<sup>288</sup>. Skutkuje to między innymi tym, że nie wszystkie treści, których bohaterem jest Batman, można włączyć do opowiadania transmedialnego – wraz z upływem czasu powstawały kolejne wersje opowiadające od nowa tę samą historię czy też ponownie ją adaptujące<sup>289</sup>.

W oparciu o refleksje Michela Foucaulta z eseju *Kim jest autor?*<sup>290</sup> Freeman proponuje dwa sposoby funkcjonowania autora:

- autor w funkcji rynkowej (*market author-function*) – „gdy sama obecność nazwiska autora na tekście w danym medium (na przykład na okładce książki, plakacie filmowym etc.) może kierować publiczność na przestrzeni wielu mediów do innych tekstów medialnych tworzących świat opowiadania”. Inter-tekstualna forma autorstwa – „przekształca sposób, w jaki odbiorcy czytają teksty na przestrzeni mediów i dostosowuje ich znaczenie”<sup>291</sup>.
- autor w funkcji tekstowej (*textual author-function*) – sposób w jaki autor „narzuca i utrzymuje określenie tego, co tworzy i tego, co nie tworzy fikcyjnego świata opowiadania”. Intertekstualna forma autorstwa – „autor dyktuje celowe odniesienia w tekście do innych tekstów”<sup>292</sup>. Przykładem jest Burroughs, „którego nazwisko było kulturowo zrośnięte z opisem tego, kim Tarzan był, zarówno jako postać, jak i świat opowiadania”<sup>293</sup>, znacząco różniące się od hollywoodzkiej, nie-Burroughsowskiej adaptacji<sup>294</sup>.

W tym kontekście można by powiedzieć, że problem Batmana zasadza się na tym, że DC Comics, skutecznie pełniące funkcję autora rynkowego, kierującego publiczność od medium do medium, niewystarczająco skutecznie pełniło funkcję autora tekstowego – „wielu Batmanów przez lata [było] produkowanych rękami bardzo wielu jednostek”, co „doprowadziło do fragmentacji opisu i znaczenia świata opowiadania”, „tworząc kilka różnych [koegzystujących] wersji”<sup>295</sup>. Freeman podkreśla zatem, że równoczesne występowanie obu tych autorskich funkcji zdaje się znacząco wpływać na sprawne działanie opowiadania transmedialnego i jego ciągłość<sup>296</sup>.

Warto w tym miejscu zaakcentować, że Freeman, za Karin Fast i Henrikiem Örnebringiem, zauważa, że postrzeganie powstawania opowiadań transmedialnych jako „zaplanowanych,

---

287 Tamże, s. 34–35.

288 Tamże, s. 35.

289 Tamże, s. 36.

290 Foucault Michel, *Kim jest autor?*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tegoż, tłum. Bogdan Banasiak, Aletheia, Warszawa 1999.

291 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 37.

292 Tamże.

293 Tamże, s. 36.

294 U Burroughsa, jak już wspominałam, Tarzan jest bezwzględnym brytyjskim arystokratą i samozwańcym stróżem prawa, w hollywoodzkiej wersji to przestrzegający prawa, nie pochodzący z wyższych sfer Amerykanin. Tamże.

295 Tamże.

296 Tamże, s. 38.



strategicznych aspektów kreacji” jest jednak ograniczające<sup>297</sup>. Przesuwa więc akcent na „wyłanianie się”, „narastanie” bardziej „*ad hoc/przypadkowo (contingent)*” niż w sposób zamierzony, zwłaszcza że wiele takich „światów opowiadań tworzonych jest na przestrzeni wielu lat, za sprawą wielu osób”<sup>298</sup>. Wizualizuje swoją perspektywę, posługując się poręczną metaforą domu – rozbudowywanego o kolejne pomieszczenia, by uczynić go większym.

### 1.6.7. TRANSMEDIALNE PARATEKSTY

Ze spostrzeżeniami Freemana na temat nietransmedialności niektórych inkarnacji Batmana nie zgodziłby się zapewne Matt Hills. Podkreślając istotność transmiedialnych paratekstów, wyróżnia on parateksty diegetyczne – z kluczowym zagadnieniem oceny ich wpisywania się w kanon – i auratyczne – „dążące do nadania kulturowej wartości” (na przykład za pośrednictwem muzeów i/lub wystaw poświęconych danym utworom i seriom<sup>299</sup>. W tym kontekście pojawia się również kategoria transmiedialności dotykanej [*tactile transmediality*] zaproponowana przez Sarah Gilligan<sup>300</sup>. Badacz przygląda się funkcjonowaniu francyz medialnych (transmedialność *west coast*) i zauważa, że to za sprawą polityki licencyjnej stają się one markami (*brands*), marki natomiast to nie niezmiennie teksty – w ramach franczyzy może dojść do ich przepisania, by ugruntować „teraz-niejszość” (*now-ness*) samej marki. Zauważa również, że w takich przypadkach „transmedialność często stawała się z ducha paratekstualna, zamiast stanowić formę dystrybuowanej tekstualności” – dodatkowe treści mogą krążyć w różnych mediach, ale nie mogą być kluczowe dla zrozumienia całości fabuły z nośnikiem w postaci statku-matki<sup>301</sup>. Wskazuje przy tym, że parateksty służą nie tylko jako suplementy do tekstów źródłowych (nie-identyfikatory, *non-identifiers*), ale również „katalogowaniu, promowaniu i identyfikowaniu rozszerzeń transmiedialnych fabuł” i często są strategicznie zapominane, czy też nie-pamiętane (*non-remembered*), zarówno przez fanów, jak i producentów – co bywa także losem oficjalnych rebootów – poprzez „stworzenie nowych, oficjalnych, kanonicznych fabuł”<sup>302</sup>. Ich funkcje kanonicznych weryfikatorów, jak i nie-identyfikatorów „mogą zostać z czasem zagubione, zrekonfigurowane, odzyskane czy odrzucone”<sup>303</sup>. Nie są one jednak zaledwie „obramowaniem dla preferowanego odczytania tekstu” (jak sugerował Jonathan Gray), sposobem egzekwowania nowych znaczeń (jak u Melissy Aronczyk), czy licznymi punktami wejścia do świata opowiadania (jak u Keitha Johnstona)<sup>304</sup>. Zdaniem Hillsa nie należy ich wykluczać z refleksji nad transmiedialnością – ich istotność zasadza się na

297 Tamże, s. 22. Por. Fast Karin, Örnebring, Henrik, *Transmedia World Building: „The Shadow” (1931 – present) and „Transformers” (1984 – present)*, „International Journal of Cultural Studies” 2017, nr 20(6).

298 Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling*, dz. cyt., s. 22.

299 Hills Matt, *Transmedia paratexts. Informational, commercial, diegetic, and auratic circulation*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies...*, dz. cyt., s. 290.

300 Por. Gilligan Sarah, *Heaving cleavages and fantastic frock coats. Gender fluidity, celebrity and tactile transmediality in contemporary costume cinema*, „Film, Fashion and Consumption” 2012, nr 1(1), s. 7–38

301 Hills Matt, *Transmedia paratexts*, dz. cyt. s. 290.

302 Tamże, s. 291.

303 Tamże, s. 292.

304 Tamże, s. 295. Por. Aronczyk Melissa, *Portal or police? The limits of promotional paratexts*, „Critical Studies in Media Communication” 2017, nr 34(2), s. 111–119; Gray Jonathan, *Shows sold separately*, dz. cyt.; Johnstone Keith, *Review: Jonathan Gray, Shows sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts 2010*, „Screen” 2011, nr 52(3), s. 419–422.

budowaniu i utrzymywaniu wspólnoty wiernych odbiorców, budowaniu tożsamości utworu (oraz jego oddanej widowni), a wraz z kolejnymi reinterpretacjami stają się one w konsekwencji przestrzenią kulturowo-politycznych zmagania społeczności fanowskich. Przykładem tychże są kolejne filmy, których akcja rozgrywa się w uniwersum Gwiezdných wojen (*Gwiezdne wojny: Przebudzenie Mocy*, 2015, reż. J.J. Abrams; *Gwiezdne wojny: Ostatni jedi*, 2017, reż. Rian Johnson; *Gwiezdne wojny: Skywalker. Odrodzenie*, 2019, reż. J.J. Abrams) z Rey w roli protagonistki, co miało służyć rozprawieniu się z wyraźną w pierwszych odsłonach patriarchalnością. Ta kluczowa dla fabuły postać początkowo nie otrzymała reprezentacji w formie figurki – spotkało się to z licznymi głosami krytyki opatrzonymi hashtagiem #wheresrey. Również *Ghostbusters. Pogromcy duchów* (2016, reż. Paul Feig), *reboot* z damską obsadą, sprowokowali między innymi wielbicieli wersji z lat 80. (*Pogromcy duchów*, 1984; *Pogromcy duchów II*, 1989, reż. Ivan Reitman) do bojkotu i zaniżania oceny („paratekstualnej reputacji”) filmu na portalu Rotten Tomatoes. Parateksty stają się zatem współcześnie bronią w wojnach kulturowych między postawami progresywnymi a reakcyjnymi<sup>305</sup>. Na trudności wynikające z funkcjonowania paratekstów w ramach współczesnego obiegu (i analiz) mediów wskazuje również Raúl Rodríguez Ferrándiz –

nie lada zadaniem jest odróżnienie tych paratekstualnych elementów bezpośrednio przysługujących się postępowi fabuły (bez wątpienia kwalifikujących się jako składowe opowiadania transmedialnego) od tych, które wskazują utwory, ale dodają niewiele lub nic do ich fabularnego rozwoju (choć przykładają się do produkcji znaczeń w ramach odbioru, na przykład zakotwiczając ogólne oczekiwania). Innymi słowy – wygląda na to, że koncepcja paratekstu, przynajmniej w analizach [Jonathana] Graya, jest szersza niż koncepcja opowiadania transmedialnego Jenkinsa (i, nawiasem mówiąc, koncepcja Genette’a)<sup>306</sup>.

Przywoływane powyżej badania i analizy wykorzystujące oraz rozbudowujące (o kolejne terminy i właściwości) transmedialność wyraźnie wskazują na różnorodność jej rozumienia, a czasem nawet potencjalne sprzeczności. Już w przywoływanych cytatach z Jenkinsa widać dość swobodne posługiwanie się terminem „transmedialność” i „opowiadanie transmedialne”. Również Agnieszka Całek zwraca uwagę na chaos terminologiczny i fakt, że sam Jenkins zdaje się unikać definicji, a skłania się ku charakteryzowaniu, choć ze względu na różnorodne przypadki i przykłady nie skutkuje to lepszym uporządkowaniem<sup>307</sup>. Nawet te (zasadniczo nieliczne) zjawiska wykluczone z (nie)definicji założycielskiej, jak adaptacja, z czasem zostały dopuszczone w jej obręb. W związku z tym wydaje mi się, że transmedialność należałoby traktować jako naturalną cechę opowieści/wytworów kultury (zwłaszcza w świetle sugestii jej długiego trwania) czy w ogóle doświadczenia i komunikowania rzeczywistości, a niekoniecznie jako odrębną kategorię (chyba że chcemy czytać je w bardzo współczesnym kontekście zsynchronizowanych działań konglomeratów medialnych i/lub pojedynczych autorów oraz ich interakcji z publicznością).

305 Hills Matt, *Transmedia paratexts*, dz. cyt., s. 289–296.

306 Ferrándiz Raúl Rodríguez, *A Genettian approach to transmedia (para) textuality*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies...*, dz. cyt., s. 429–437.

307 Całek Agnieszka, *Opowieść transmedialna...*, dz. cyt., s. 16.

Niemniej wyczerpująca propozycja historyzowania transmedialności w wykonaniu Freema-  
na jest bez wątpienia interesująca, również ze względu na jej skuteczność. Sam autor oczywiście wskazuje na istotny kontekst historyczny (ekonomiczno-społeczno-kulturowy), w którym osadzone były analizowane przez niego przypadki. Dobór taki wydaje się szczególnie użyteczny – badania współpracujących z nim przy *Transmedia Archaeology* Bertettiiego i Scolariiego budzą już zdecydowanie więcej wątpliwości i wskazują raczej na potencjalność niż faktyczną transmedialność w wydaniu przedkonwergencyjnym. W kolejnym rozdziale przyjrę się więc sytuacji na ziemiach polskich na początku XX wieku, wraz z narodzinami kultury masowej, co ujawni, czy w rodzimym kontekście o takiej potencjalności może być w ogóle mowa.



## 2. NARODZINY KULTURY MASOWEJ W POLSCE

Narodziny kultury masowej – rozumianej jako treści (głównie zestandaryzowane i „ludyczno-rekreacyjne”<sup>1</sup>) rozpowszechniane z nielicznych źródeł przy pomocy środków masowego komunikowania bardzo licznej grupie odbiorców – w Polsce były efektem „podwójnego procesu społecznikowskiego upowszechniania i spontanicznego, komercyjnego rozrostu kultury”, analogicznie do innych krajów, konstatuje Antonina Kłoskowska<sup>2</sup>. Badaczka wskazuje jednak na specyficzną lokalną sytuację i zauważa, że ograniczenia polityczne odbijają się zdecydowanie bardziej „na masowej akcji oświatowej aniżeli na elitarnym ruchu kulturalnym” oraz niekorzystnie wpływało to na już istniejące nierówności „między warstwą szlachecko-burżuazyjnej inteligencji oraz masami chłopskimi i miejskim proletariatem”<sup>3</sup>. O ile zachodnie trendy myślowe docierały w XIX wieku do „polskich Europejczyków” bez przesadnych opóźnień, o tyle kultura masowa dużo dotkliwiej odczuwała „hamujący wpływ czynników politycznych”<sup>4</sup>.

Podczas gdy w innych krajach Europy władze publiczne albo same podejmowały zadanie rozpowszechniania kultury wśród mas, albo przynajmniej współdziałały z podobną inicjatywą społeczną, w Polsce efemeryczny charakter wielu wydawnictw popularnych, ograniczenia zakresu i skuteczności wielu akcji oświatowych podejmowanych przez społeczeństwo wynikały z restrykcyjnej lub wręcz prohibicyjnej działalności władz zaborczych. [...] cała kultura piśmiennicza była jeszcze wówczas kulturą wąskiego zasięgu<sup>5</sup>.

Działalność upowszechniająca kulturę wśród szerszych grup miała już wtedy wymiar oświatowy z „poczuciem misji narodowego uświadomienia” jednak w duchu religijnego moralizmu, służącego zachowaniu kontroli nad niższymi warstwami ludowymi, co miało nie dopuścić do radykalizacji nastrojów polityczno-społecznych<sup>6</sup>. O rząd, bardzo dosłownie rozumianych, dusz walczyły zwłaszcza organizacje patronackie odpowiadające na wezwanie papieża Leona XIII ogłoszone w encyklice *Rerum novarum* z 1891 roku. Głównym zadaniem, jakie głowa Kościoła stawiała przed swoimi instytucjami, była walka z socjalizmem, rozumianym jako zagrożenie dla moralności oraz tradycyjnej rodziny. Należało podjąć próby uratowania przed jego zgubnym wpływem proletariatu. Pod koniec XIX wieku powstały więc stosunkowo liczne periodyki katolickie adresowane do chłopów, robotników oraz kobiet z tych

---

1 Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 96.

2 Tamże, s. 411–412.

3 Tamże, s. 404.

4 Tamże, s. 405.

5 Tamże, s. 405, 407.

6 Tamże, s. 408–409.

klas<sup>7</sup>. Wspominam o tym, ponieważ ruch patronacki będzie wciąż aktywny po odzyskaniu niepodległości, nawet jeśli zagospodarowywać będzie poza obiegiem trywialnym, głównie obiegi reliktowe. Był to zresztą specyficzny rys polskiej kultury masowej: stosunkowo mało komercyjnej, oświatowej, moralizatorskiej, religijnej, patriotycznej i społecznej, dominujący również w XX wieku (z mniejszym lub większym komponentem religijnym)<sup>8</sup>.

To dwudziestolecie międzywojenne w efekcie radykalnej przemiany politycznej było momentem przekroczenia pierwszego progu umasowienia kultury. Postępująca modernizacja techniczna umożliwiła kształtowanie się komunikacji masowej w Polsce<sup>9</sup>. Przemysł poligraficzny oraz wydawniczy był unowocześniany, rozwój „prasy publikującej w coraz większych nakładach także teksty literackie” oraz radia „stanowiącego jeden ze środków przekazu literackiego”<sup>10</sup> miały kluczowe znaczenie dla tego procesu. Być może w ogóle spróbować przyjrzeć się polskiej odmianie *pulp fiction* w perspektywie transmedialnej nie można pominąć kontekstu ekonomiczno-gospodarczo-społecznego Polski po odzyskaniu niepodległości. Kultura masowa, jak wskazuje Kłoskowska, „narodziła się jako produkt uboczny rewolucji przemysłowej wraz z industrializmem i urbanizacją”<sup>11</sup> i na takim gruncie powstawała, zasadne jest zatem przyjrzenie się lokalnym okolicznościom jej kształtowania.

„Książka była w ówczesnej Polsce towarem rzadkim i drogim dla ewentualnych nabywców”, jako istotny „składnik życia kulturalnego” była „narzędziem wielu działań społecznych i politycznych” – konstatuje Stefan Żółkiewski w *Kulturze literackiej 1918–1932*<sup>12</sup>. Pomimo tego faktu, wydaje się, że to jednak słowo pisane było najbardziej dostępne i miało największy zasięg jako medium treści kulturalnych. W tym rozdziale postaram się przedstawić i opisać przemiany modernizacyjne wpływające na kształtowanie się masowego obiegu tekstów kultury oraz specyficzny kontekst ich rozwoju i funkcjonowania: próby integracji środowisk czytelniczych oraz walkę o nowych czytelników (z klasy robotniczej i chłopskiej). Już w tym miejscu należy podkreślić znaczenie rozwarstwienia geograficznego tych procesów, a będącego spadkiem po 123 latach nieistnienia Polski jako samodzielnego państwa na mapie Europy – dziedzictwo zaborów będzie bowiem widoczne właściwie w każdym opisywanym aspekcie: od zagadnień związanych z poligrafią po alfabetyzację społeczeństwa i profesjonalizację zawodu pisarza. To ostatnie zagadnienie zostanie również możliwie syntetycznie opisane: było ono zarówno efektem umasawiania się przekazów drukowanych, jak i samo wpływało na dynamizację rynku kultury.

## 2.1. MODERNIZACJA: UWAGI OGÓLNE

Ze względu na podział ziem polskich pomiędzy trzech zaborców tempo i poziom rozwoju przemysłowego był, co już awizowałam, zróżnicowany. Jak wskazuje Żółkiewski, pod koniec XIX wieku industrializacja przebiega dwutorowo:

7 Urbanik Kopeć-Alicja, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 116.

8 Por. Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 410–411.

9 Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 11.

10 Tamże, s. 7.

11 Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 94.

12 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 7.

W regionach rozwiniętych dominuje szybki rozwój form wielkokapitalistycznych i początki monopolizacji niektórych gałęzi przemysłu. W regionach opóźnionych mieliśmy do czynienia z tzw. „wtórnym” uprzemysłowieniem, dokonywanym przez rodzimy średni i drobny rzemieślniczy kapitał<sup>13</sup>.

Choć tempo zmian było gwałtowne, same inwestycje były dość skromne. Rozwój przemysłu wpłynął również na rolnictwo – wzrosła ogólna produkcja, natomiast poziom życia na wsi pozostawał niski (co w konsekwencji hamowało rozwój przemysłu)<sup>14</sup>. Kluczowym problemem było bezrobocie – „już w 1921 r. aż 2 miliony ludzi były faktycznie bez pracy, w 1935 zaś aż 4,5 miliona”<sup>15</sup>. Po 1918 roku Polska „wchodzi w fazę kapitalizmu monopolistycznego” (Żółkiewski pisze, że po 1926 roku „następuje intensywna kartelizacja [...] przemysłu”)<sup>16</sup>. Istotne zmiany wynikają z postępującej urbanizacji, choć należy mieć na uwadze fakt, że jeszcze w 1931 roku jedynie 25% ludności mieszkało w miastach, a liczba ta wzrosła do 30% w 1938 roku<sup>17</sup>. W 1931 roku powyżej 50 tysięcy mieszkańców miały 22 miasta. 10 powyżej stu tysięcy (z ponadmilionową Warszawą) – to największe miasta zaliczały zresztą największy wzrost ludności<sup>18</sup>. Odbywało się to oczywiście kosztem miast małych oraz było skutkiem migracji z obszarów wiejskich. Za sprawą tych przemian kultura polska zaczęła zyskiwać nowoczesny charakter wielkomiejski. Nie zmienia to faktu, że liczby wyglądały zupełnie inaczej dla rozwiniętych krajów europejskich z 75,5% dla Wielkiej Brytanii, 69,9% Niemiec i 52,4% Francji<sup>19</sup>.

Wraz z upowszechnieniem się miejskiego stylu życia dochodzi do powstania i integracji ponadlokalnej kultury narodowej, a w efekcie zaczynają zanikać (pod)kultury lokalno-tradycyjne. Funkcję integracyjną pełniła rozwijająca się komunikacja wraz z rozbudowywaną infrastrukturą (zwłaszcza województw centralnych). Rozwijał się transport autobusowy (liczba szlaków niemal się podwoiła między 1927 a 1931 rokiem), powstała również „regularna komunikacja samolotowa, krajowa i międzynarodowa”, wzrosła także liczba samochodów („do 1931 r. niemal pięciokrotnie”)<sup>20</sup>. Pomimo postępu należy pamiętać, że Polska była zapóźniona względem Zachodu o przynajmniej ćwierć wieku – pierwszy próg masowości kultury (w tym czytelnictwa) przekroczono dopiero w latach 30.<sup>21</sup> To również wtedy poziom życia kulturalnego w poszczególnych częściach kraju względnie się wyrównał.

13 Tamże, s. 12. Był to „istotny czynnik rozwoju rynku wewnętrznego”.

14 Oczywiście nie we wszystkich uprawach.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 13.

17 Filiciak Mirosław, *The media, i.e. ...?: The notion of the media with regard to Polish territories before WW II*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1(47), s. 46.

18 *Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność*, GUS, Warszawa 1936, s. 1. W miastach wielkich liczby mieszkańców między 1870 a 1921 rokiem właściwie się podwoiła. Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 13.

19 Żarnowski Janusz, *Spółczesność XX wieku*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 44.

20 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 14.

21 Tamże, s. 17. Por. Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt.

## 2.2. DRUKARSTWO I PRZEMYSŁ PAPIERNICZY

Umasowienie się przekazów drukowanych to zasługa rozwoju przemysłu papierniczego i technik poligraficznych – za ich sprawą maleją koszty produkcji, a co za tym idzie ceny książek, dzięki czemu stają się one bardziej powszechnie dostępne (zwiększają się również nakłady).

W XIX stuleciu zecer ręczny składał (a to był główny koszt produkcji) 2 000–4 000 czcionek dziennie. Od 1862 r. maszyna pozwala w takim samym czasie składać 40 000–50 000. Dalszy postęp drukarstwa wyznacza wynalezienie maszyny rotacyjnej w 1873 r., linotypu w 1884, monotypu w 1897<sup>22</sup>.

I tu jednak Polska była zapóźniona. Choć pospieszna maszyna drukarska (drukująca 1 600 arkuszy na godzinę) wprowadzona została w 1838 roku (dla porównania w Anglii był to 1814, w Niemczech 1823 rok), to stosowane w XX wieku techniki drukarskie były wciąż przestarzałe ze względu na niewystarczającą modernizację parków maszynowych (do 1928 roku rzadko stosowano druk offsetowy i w 80% warsztatów jeszcze w 1937 roku pracowano na maszynach sprzed I wojny światowej)<sup>23</sup>. Zwłaszcza niewystarczająca była liczba linotypów. Drukarnie nie były „przygotowane do obsługi masowego rynku wydawniczego na miarę ówczesnej produkcji angielskiej czy niemieckiej”<sup>24</sup>. Rozmieszczenie zakładów było przy tym nierówne. Na początku XIX wieku Królestwo przeżywało rozkwit przemysłu drukarskiego, przodowała zwłaszcza Warszawa, gdzie zresztą uruchomiono pierwszą w Polsce pospieszną maszynę drukarską<sup>25</sup>. Przemysł druczarski Królestwa utrzymał się również u schyłku XIX wieku, niemniej następujące zmiany odpowiadały rozwojowi życia kulturalnego. Dlatego też zabór austriacki (wyposażony w ośrodki kulturalne takie jak Kraków i Lwów) wytwarzał około połowy wszystkich publikacji książkowych<sup>26</sup>. W dwudziestoleciu międzywojennym to również Warszawa była centrum przemysłu drukarskiego i ruchu wydawniczego<sup>27</sup>.

Przemysły papierniczy i drukarski przez okres dwudziestolecia międzywojennego rozwijały się i były nawet w stanie przetrwać wielki kryzys (liczba drukarni spadła wprawdzie z ponad 800 w 1928 roku do ponad 550 w 1936, przeważały przy tym nieduże zakłady, „warunki pozwalały małym, kiepskim warszatom wyrastać jak grzyby na krótko”)<sup>28</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę, że znaczny był wówczas import papieru – polskie papiernie miały inny profil i ich materiały nie sprawdzały się w produkcji gazet (w 1931 roku udział ten spadł do 40% dzięki rozwojowi rodzimego przemysłu)<sup>29</sup>.

22 Tamże, 21–22.

23 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków w XIX–XXI wieku*, red. Agnieszka Chamera-Nowak, Dariusz Jarosz, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2015, s. 256.

24 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 22.

25 Szwejkowska Helena, *Wybrane zagadnienia z dziejów książki XIX–XX wieku*, PWN, Warszawa–Wrocław 1981, s. 83. Żółkiewski wskazuje, że na Królestwo przypadało 50% całej produkcji; 23% na ziemię zabraną, zabór pruski i austriacki po 6%. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 23.

26 Dla Królestwa było to około 40%, ziemię etnicznie niepolskie, tylko 0,5%, zabór pruski 14%. Tamże.

27 Szwejkowska Helena, *Wybrane zagadnienia...*, dz. cyt., s. 90.

28 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 25.

29 Tamże, s. 24.



## 2.3. PRASA I CZASOPISMA

Podobnie jak w innych krajach masowe czytelnictwo w Polsce zostało zapoczątkowane za sprawą czasopism. Choć w latach 30. masowo korzystano z dzienników, powszechność czytania nie została osiągnięta. W skutek modernizacji czasopiśmiennictwa powstał „model magazynu informacyjno-rozrywkowego adresowany do szerokiej publiczności”, choć liczne były również tygodniki ideowe (zdobywające publiczność robotniczo-chłopską, często związkowe), nieskomercjalizowane, małonakładowe<sup>30</sup>. W 1928 roku ukazywało się 1945 tytułów (w tym 786 nowych), a w 1935 roku przekroczone 2 tysiące (2089 w tym 1011 nowych)<sup>31</sup>.

Choć kryzys zatrzymał nieco intensywny rozwój czasopiśmiennictwa, to po 1935 roku „pojawiły się prawdziwe dwudziestowieczne, prawie milionowe nakłady niektórych wydawnictw”, a przyrost nowych periodyków był większy niż liczba tych znikających<sup>32</sup>. Wzrost liczby tytułów w dwudziestolecie był ponad czterokrotny (z 575 w 1918 roku do 2547 w 1937)<sup>33</sup>. Swistość rynku polegała na znacznym udziale wydawnictw religijnych<sup>34</sup>. W zawrotnym tempie postępował również proces koncentracji:

W końcu lat dwudziestych około 30% ogółu tytułów czasopiśmienniczych stanowiły wydawnictwa przynoszące informację polityczną i sensacje codzienne. Ich nakład roczny był w sumie prawie 20 razy większy od nakładu innych czasopism, choć tytułów tych ostatnich mieliśmy dwa razy więcej aniżeli informacyjnych<sup>35</sup>.

Na marginesie warto zaznaczyć, że tygodniki i miesięczniki osiągały nakłady większe niż prasa codzienna (co najpewniej wynikało z tego, że drukowane w nich informacje nie dezaktualizowały się tak szybko jak te z prasy codziennej). Procesy te wiązały się oczywiście z postępującą komercjalizacją prasy oraz coraz większymi dysproporcjami między wydawnictwami partyjnymi, ideowymi a informacyjnymi. Po 1926 roku powstały wielkie koncerny prasowe. W Krakowie IKC (założony jeszcze w 1910 roku) wydawał flagowiec „Ilustrowany Kurier Codzienny” oraz magazyny „Na szerokim świecie”, „Tajny Detektyw”<sup>36</sup>, „Raz, dwa, trzy”, satyryczny tygodnik „Wróble na Dachy”. W Warszawie Dom Prasy S.A. (koncern tak zwanej prasy czerwonej, założony w 1922 roku) wypuszczał „Express Poranny”, „Przegląd Sportowy”, „Kino”, „Dobry Wieczór” (później „Dobry Wieczór – Kurier Czerwony”) i „Dzień

30 Tamże. Żółkiewski wskazuje, że łączne nakłady poszczególnych pism ideowych mogły konkurować nawet z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym”. Tamże, s. 27.

31 Czarnowska Maria, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965. Dane szczegółowe o książkach 1929–1938 i 1951–1960 oraz o czasopiśmie 1933–1937 i 1956–1960*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1967, s. 179.

32 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 27.

33 Czarnowska Maria, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego...*, dz. cyt., s. 179.

34 Por. Tamże, s. 152; Kolasa Władysław Marek, *Kierunki badań nad historią prasy polskiej 1918–1939. Prasa województw zachodnich*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2012, z. 2(30). To zresztą województwa zachodnie miały największy katolicki dorobek wydawniczy. Por. Kraśko Nina, *Instytucje wydawnicze II Rzeczypospolitej*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001, s. 46, 73.

35 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 29.

36 „Tajny Detektyw” został zlikwidowany (w efekcie oburzenia opinii publicznej), a jego miejsce zajęła popołudniówka „Tempo Dnia”. Por. Harasimowicz Julia, *Składanie tygodników. Projekty graficzne Janusza M. Brzeskiego dla koncernu „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”*, „Kultura Popularna” 2015, nr 4(46), s. 110.

Dobry”. W lepszych miesiącach nakłady wynosiły nawet ponad 200 tysięcy egzemplarzy, przeciętnie było to jednak od 150 do 180 tysięcy dzienników w latach 30.<sup>37</sup> Nakłady przewyższające 200 tysięcy Żółkiewski uznaje już za masowe. Obok komercyjnych, sensacyjnych dzienników (krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny”, łódzki „Express Ilustrowany”) wysokie nakłady miały również popularne miesięczniki (na przykład „Łącznik Pocztowy”) oraz czasopisma religijne – tygodnik „Przewodnik Katolicki” i miesięcznik „Rycerz Niepokalanej” – aż 680 000 egzemplarzy!<sup>38</sup>

Dla kształtowania się nowej publiczności literackiej szczególnie znaczące były zdaniem Żółkiewskiego czasopisma ideowe. O niskich nakładach, często nietrwałych, były pismami chłopskimi i robotniczymi, nierzadko utrzymującymi się ze składek (kupowane były przez koła organizacji lub wspólnie przez kilku czytelników), których publicyści pracowali bez wynagrodzenia<sup>39</sup>. Przy tym czasopisma o małych nakładach dominowały na rynku liczbą tytułów aż do 1939 roku. Dane wskazują również, że kierunek modernizacji prasy w Polsce był zbliżony z innymi krajami przemysłowymi. Należy jednak podkreślić, że pomimo masowych możliwości polityka kulturalna kościoła nie miała szczególnego wpływu na kształtowanie się nowej kultury literackiej. Działo się tak pomimo liczebności pism pravicowych i centrowych (ówczesne centrum było społecznie i kulturalnie bliższe prawicy) oraz monopolizowania kolportażu przez sanację. Choć „Ruch” rozprawdzał około 10% produkcji prasowej w połowie lat 30., to miał monopol na 80–90% dzienników wydawanych w Warszawie oraz małych i średnich pism pozawarszawskich, które chciały docierać do czytelników szerzej<sup>40</sup>. Jest to istotne zwłaszcza ze względu na fakt dużej koncentracji wydawnictw właśnie w Warszawie. Dysproporcje geograficzne prezentowały się następująco: w Warszawie i województwach centralnych wychodziło około 50% wszystkich tytułów; po około 20% w województwach zachodnich i południowych, województwa wschodnie (etnicznie niepolskie) poniżej 10%<sup>41</sup>. Niemniej zwyczaj wydawania lokalnej prasy był wyjątkowo żywotny w Polsce – zapotrzebowanie było na tyle duże, że kryzys dotknął w pierwszej kolejności pisma wydawane w dużych ośrodkach, a prowincjonalnym wydawcom udało się utrzymać<sup>42</sup>.

37 Rudziński Eugeniusz, *O koncernach: „Prasy Czerwonej” i „IKC” 1926–1939*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, nr 7/1, s. 159. Mieczysław Krzepakowski w swoich wspomnieniach zauważał jednak, że do zwiększania nakładów najbardziej przyczyniało się losowanie premii – czytelnicy przesyłali do redakcji kupony wycięte z kolejnych numerów. Swoją drogą, zwłaszcza w przypadku pism najtańszych, pięciogroszowych, nakład musiał być przynajmniej stutysięczny, by opłacić koszty wydawnicze (w tym kolportaż). Krzepakowski Mieczysław, *Ze wspomnień dziennikarza, [w:] Moja droga do dziennikarstwa. Wspomnienia dziennikarzy z okresu międzywojennego, 1918–1939*, red. Łojek Jerzy, PWN, Warszawa 1974, s. 175, 177.

38 Gawlas Kalina, „Łącznik Pocztowy”: 1932–1936, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1982, nr 21/1, s. 35. Należy jednak pamiętać, że zecerami i dziennikarzami byli tam zakonnicy niepobierający wynagrodzenia za swoją pracę. Krzepakowski Mieczysław, *Ze wspomnień dziennikarza*, dz. cyt., s. 176.

39 W przypadku prasy ideowej wpływy ze sprzedaży i prenumerat, a nie reklamy, zapewniały płynność finansową.

40 Paczkowski Andrzej, *Prasa polska 1918–1939*, PWN, Warszawa 1980, s. 457.

41 Dane na 1931 rok. Andrzej Paczkowski zauważa jednak, że pozycja Warszawy (z wyjątkiem prasy specjalistycznej, na przykład o tematyce wojskowej) nie była monopolistyczna. Tamże, s. 431–432.

42 Paczkowski Andrzej, *Prasa drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939). Ogólna charakterystyka statystyczna*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972, nr 11/1, s. 77.

### 2.3.1. CZASOPISMA I POWIEŚCI W ODCINKACH

Ze względu na fakt, że rynek książkowy był stosunkowo niewielki, pisarze utrzymywali się z pisania do prasy. Było to działanie o tyle opłacalne, że nakłady czasopism wielokrotnie przerastały te książek. Drukowanie powieści w formacie gazetyowym zapoczątkował „Tydzień Powieści” już w latach 80. XIX wieku. W latach 1909–1914 przy lwowskim „Nowym Wieku” wydawano serię „Skarbnica Polski” (redagowaną przez Bronisława Laskowskiego, popyt był jednak niewielki i próba okazała się porażką). W międzywojniu była to jednak praktyka bardzo częsta. Zdarzało się, choć rzadko, również „premiowanie prenumeratorów dodatkami powieściowymi, takimi jak np. dziesięcioarkuszowe tomy co miesiąc”<sup>43</sup>. W prasie informacyjnej drukowano zazwyczaj beletrystykę popularną (polską i obcą); część doczekała się nawet ekranizacji<sup>44</sup>.

Oczywiście w zależności od profilu pisma publikowano konkretnych autorów, a w przypadku periodyków zaangażowanych preferowano również takie utwory (na przykład „Zielony Sztandar” PSL Piast publikował *Kordiana i chama* Leona Kruczkowskiego). I tak „obywatelski «Kurier Warszawski» drukuje [Piotra] Chojnowskiego, «Świat» [Wacława] Sieroszewskiego, obok trywialnych [Wandy] Miłaszewskiej i [Juliusza] Germana”<sup>45</sup>. Zdarzało się wprowadzanie nowinek literackich (poetyckich nawet), na przykład w łódzkiej Republice, a czasopisma upowszechniały ówczesnie popularnych pisarzy światowych – Jacka Londona, później Jamesa Oliviera Curwooda, Ericha Marię Remarque’a<sup>46</sup>. Trzeba przy tym jednak zauważyć, że Oskarem Czarnikiem, że prasa codzienna często przedrukowywała również publikacje już wcześniej wydane w formie książkowej, a także odcinkowe powieści obce (niemieckie, rosyjskie, francuskie etc.)<sup>47</sup>. Serie gazetowe często posługiwały się aktualizacją dziennikarską, „a źródłem pomysłów mogą być reportaże i artykuły zamieszczane na łamach gazety oraz listy do redakcji”, zdarzały się również konkursy, jak „Kto chce zostać bohaterem powieści?”<sup>48</sup>. Literacką strategię następująco podsumowywał Mieczysław Krzepakowski, piszący dla periodyków wydawanych przez spółkę Prasa Popularna:

Zasady były niezwykle proste, ale chyba niezawodne: już w pierwszym odcinku musiało być postawione pytanie. Niekoniecznie: kto zabił? czy: kto obrabował?, jak w normalnym kryminale. Raczej nawet nie; lepiej było postawić jakiś problem psychologiczny, społeczny, moralny, którego nie można rozstrzygnąć prostym potępieniem czy aprobatą. Okoliczności problemu nie mogły być też zbyt skomplikowane. [...] W powieściach odcinkowych należało brać problemy jak najbardziej aktualnie. Dalej: akcja powinna rozgrywać się w mieście dobrze znanym, a przynajmniej w kraju. Czytelnicy powinni mieć możliwość zobaczenia

43 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 33.

44 *Dzikuska* Ireny Zarzyckiej, pierwodruk: 1927 w „Rzeczpospolitej”, film w reżyserii Henryka Szary z 1928 roku wyprodukowany przez Lux; *Tajemnica przystanku tramwajowego* Józefa Relidzyńskiego, pierwodruk: 1922 w „Świecie”, w tym samym roku premierę miał film w reżyserii Jana Kucharskiego wyprodukowany przez Sfinksa.

45 Tamże, s. 34.

46 Tamże.

47 Czarnik Oskar Stanisław, *Literatura w prasie codziennej. Wzorce fabularne sensacyjnych powieści w odcinkach z lat 1918–1926*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1979, nr 18/3, s. 25.

48 Tamże, s. 28.

ulic i domu, gdzie się ona toczy. Autentyzm miejsc był sprawą bardzo ważną i wówczas, kiedy akcję przenosiliśmy chwilowo czy na pewien czas na inny teren. W powieści powinna wystąpić „uciśniona niewinność”, najlepiej młoda kobieta czy szlachetny człowiek, mający przeciwko sobie złych ludzi i złe moce. Akcja powinna się toczyć w czasie możliwie bliskim. Sprawy z odległej przeszłości wyjątkowo chwytają problem, częściej sensacyjnością. Ideałem było opisywać wydarzenia wczorajsze wplecione w odcinek dzisiejszy. Powieść musiała mieć wyraźnie odcinkowy charakter: dziś w odcinku powinno się znaleźć rozwiązanie wczoraj postawionego problemu, powinno się odpowiedzieć na zadane wczoraj pytanie, w końcu odcinka musi znaleźć się kwestia, skłaniająca czytelnika do kupienia następnego numeru<sup>49</sup>.

Praktyka publikowania w czasopismach przed wydaniem powieści czy tomików poezji była częsta, a czytelnicy zapoznawali się, nawet w ramach przypadkowego kontaktu tylko z pojedynczymi utworami, z większością pisarzy tworzących dla różnych obiegu, w tym wysokoartystycznego (traktujących taką działalność *stricte* zarobkowo; na przykład Maria Dąbrowska publikująca w „Żołnierzu Polskim” nieukończoną powieść *Luna*). Należy podkreślić, że publikowane w prasie utwory nie odstawały raczej od poziomu reszty produkcji literackiej. Czarnik zauważa jednak, że wyraźnie widać, że w przeciwieństwie do powieści z końca XIX wieku i początków XX prasa nie zapewniała takiego sukcesu późniejszym wydaniom książkowym<sup>50</sup>.

Choć literackie dodatki były efemeryczne, bywało, że przekształcały się w osobne periodyki. Za przykład może posłużyć „Kurier Literacko-Naukowy”, który z dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” stał się samodzielnym pismem osiągającym 150 000–200 000 egzemplarzy nakładu<sup>51</sup>. Ukazywały się oczywiście również czasopisma społeczno-kulturalne i literackie (w latach 30. liczba tytułów przekroczyła 100). Wśród nich największe nakłady miały „Wiadomości Literackie” (6 000–14 000 egzemplarzy) i „Tęcza” (8 000–10 000). Nakłady pism satyrycznych były z reguły większe – „Cyrulik Warszawski” drukowany był w 25 000 egzemplarzy – zwłaszcza w przypadku tytułów z obiegu trywialnego („Wróble na Dachy”: 30 000; „Mucha”: 50 000)<sup>52</sup>. Podobne nakłady osiągała prasa sportowa (włączająca mistrzów sportu w popularny społeczny obieg literatury, a w latach 30. drukująca również powieści o tematyce sportowej)<sup>53</sup>.

## 2.4. RYNEK WYDAWNICZY

„Ubogi, nieruchliwy, kramarski” – tak określano ówczesny rynek wydawniczy i księgarski – „i był taki w istocie”, konstatuje Żółkiewski<sup>54</sup>. Rynek masowy kształtował się opornie („w latach

49 Krzepkowski Mieczysław, *Ze wspomnień dziennikarza*, dz. cyt., s. 172–173.

50 Czarnik Oskar Stanisław, *Literatura w prasie codziennej*, dz. cyt., s. 26.

51 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 34.

52 Paczkowski Andrzej, *Prasa polska 1918–1939*, dz. cyt., s. 262, 268, 286–288.

53 Tamże, s. 289–291.

54 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 36.

1929–1938 na jednego mieszkańca przypadało 0,7 egz. książki”<sup>55</sup>. Jednak produkcja również w tym zakresie skokowo rosła. W 1911 roku wydano 3391 tytułów (najwięcej w okresie do 1914), natomiast w 1920 było to już 3840, w 1929 – 6019<sup>56</sup>. Janusz Dunin wskazuje, że w 1934 roku „przeciętny nakład beletrystyki osiągnął dopiero 4300 egzemplarzy”<sup>57</sup>. Zresztą 86,6% nakładów nie przekraczało 3500 egzemplarzy<sup>58</sup>. Towarzystwo wydawnicze Rój (specjalizujące się w kieszonkowych wydaniach beletrystyki) założone w 1925 roku w ciągu czterech lat wydało 454 tytuły i było jedną z najaktywniejszych ówczesnych oficyn<sup>59</sup>.

Tempo wzrostu było wyraźne, a przy tym przyspieszone: od 440 egzemplarzy na 1000 mieszkańców w 1910 roku, do 870 w 1930<sup>60</sup>. Również w tym obszarze Polska była zapóźniona względem krajów przemysłowo rozwiniętych, gdzie jednak wyniki sprzedaży książek także nie były szczególnie wysokie – w Stanach Zjednoczonych przeciętna powieść sprzedawała się w 400 egzemplarzach przed I wojną światową, niewiele więcej drukowano we Włoszech czy Czechosłowacji, natomiast w krajach rozwiniętych jak Francja jednorazowy nakład był już trzy razy większy<sup>61</sup>.

W Polsce w 1920 podręczniki dla szkół podstawowych miały około 25 000 egz. jednorazowego nakładu. Powieści, nawet eseje – od 3000 do 5000. Prace naukowe około 2000. [...] Poezje jednak ukazywały się w 300–400 egzemplarzach. Publikacje jarmarczne np. *Pieśni o cudownym św. Antonim z Radecznicy* itp., (różnych nakładców) nie przekraczały 2000–5000 egz.<sup>62</sup>

Pomimo wzmiankowanego już ogólnego wzrostu nakładów popularne i sensacyjne powieści w latach 30. doszły do 3000 egzemplarzy, przygodowe broszury 7000 (jedynie czasami więcej), klasyka literatury i lektury szkolne sporadycznie przekraczały pięć tysięcy jednorazowego nakładu; ponad dziesięć tysięcy egzemplarzy miewały „jedynie tanie broszury polityczne”<sup>63</sup>. Nakłady można określić jako stabilne, choć przybywało tytułów.

Główny udział w rynku miały zawodowe przedsiębiorstwa wydawnicze – 35,4% wszystkich zarejestrowanych, następnie instytucje religijne (15%); gospodarcze (14,2%) i pozostałe (22,2%), niezawodowe<sup>64</sup>. „Jeśli idzie o liczbę egzemplarzy wydawnictwa urzędów przewyższały księgarskie czterokrotnie”<sup>65</sup>. Po 1918 roku znikają powoli wydawnictwa „dla ludu”, jarmarczne i odpustowe – „funkcje ich przejmują uprzemysłowione wydawnictwa dewocyjne, zależne od instytucji kościelnych”<sup>66</sup>.

55 Tamże.

56 Czarnowska Maria, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu...*, dz. cyt., s. 173.

57 Dunin Janusz, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 108.

58 Reszta (13,4%) to nakłady do 20 tysięcy egzemplarzy. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 37.

59 Kraśko Nina, *Instytucje wydawnicze...*, dz. cyt., s. 29.

60 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 38.

61 Tamże.

62 Tamże.

63 Tamże.

64 Kraśko Nina, *Instytucje wydawnicze...*, dz. cyt., s. 19. Jak zauważa Janusz Dunin „Spory procent publikacji ukazywał się sumptem autora”. Dunin Janusz, *Rozwój cech wydawniczych...*, dz. cyt., s. 77.

65 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 39.

66 Tamże, s. 41.

Przy wzroście nakładów koszty produkcji były wciąż podobne do tych z pierwszego pięćlecia XX wieku (koszt egzemplarza: 2 złote), a dla umasowienia się rynku znaczenie kluczowe miało obniżenie kosztów produkcji, co udało się w Polsce osiągnąć dopiero po 1930 roku<sup>67</sup>.

Niedostateczne zmodernizowanie drukarstwa i wysoki koszt produkcji książki powodował jej wysoką cenę (10% droższa niż przed pierwszą wojną). „Wedle opinii ówczesnej jedynie 1 mln mieszkańców Polski na łączną liczbę 30 mln w 1930 stać było na kupno książki. Przeciętnie powieść w 1924 r. kosztowała 2–3 zł”<sup>68</sup>. Żółkiewski zwraca uwagę na to, że ceny „przeciętne” mogą być mylące: w 1930 roku tom powieści *Saga rodu Forsythe’ów* kosztował na przykład 12 złotych, obiad w jadłodajni 60 groszy. Jak konkluduje: „Książka, wydaje się, była w stosunku do kosztów utrzymania trzy razy droższa aniżeli dzisiaj” (to jest na początku lat 70., gdy powstała jego monografia)<sup>69</sup>.

Demokratyzacja lektury i prawdziwe umasowienie książki mogły nastąpić dopiero wraz z obniżeniem cen, do czego starano się dążyć, tworząc serie wydawnicze w prenumeracie. Na tej zasadzie działała od 1924 roku Biblioteka Dzieł Wyborowych (założona już w 1898 roku) z liczbą prenumeratorów wahającą się między 8 000 a 15 000. W jej repertuarze przeważali twórcy popularni (Gustaw Daniłowski, Zofia Nałkowska, Wanda Melcer, Kornel Makuszyński, Ferdynand Antoni Ossendowski, Władysław Reymont, Andrzej Strug)<sup>70</sup>. Doczekała się naśladowców w postaci Biblioteki Groszowej (95 groszy za tom, 9,95 zł w prenumeracie za 12 tomów z wysyłką)<sup>71</sup> i Biblioteki Domu Polskiego. Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej wyceniała tomiki klasyków między 20 a 90 groszy. Biblioteka Beletrystyczna wydawała tomy po 2 złote, Biblioteka Humoru po 1 złoty i także Dobre Książki dla Młodzieży (wszystkie trzy to przedsięwzięcia Jakuba Mortkowicza)<sup>72</sup>. Wybrane czasopisma, jak „Tygodnik Ilustrowany”, przesyłały swoim prenumeratorom książki „w prezencie”. Jak wylicza Żółkiewski, prenumerata miesięczna około 1925 roku kosztowała 7 złotych, podczas gdy 4 numery – 4 złote! W ramach prenumeraty czytelnik otrzymywał jednak również książkę (3,50 poza prenumeratą) oraz numer „Naokoło świata” (2,50 poza prenumeratą)<sup>73</sup>.

W drugiej połowie lat 20. maleje liczba tanich wydawnictw i do początku lat 30. nowości wydawnicze kosztują 5–6 złotych za tom<sup>74</sup>. Książką pozornie najtańszą była ta brukowa (zeszytowe i poszytowe wydawnictwa seryjne), z którą od drugiej połowy lat 20. zaczynają już konkurować nowoczesne koncerty i wydawnictwa groszowe. Pozorność polegała na tym, że choć jeden zeszyt nie był kosztowny, to już cały cykl – owszem. To zagadnienie opiszę szerzej w czwartym rozdziale pracy. Dla porządku dodam jedynie, że wszystkie odcinki łącznie potrafiły przewyższać ceną dobrze wydane powieści (choć komplety były również wyprzedawane

67 Badacz zauważa, że dopiero w drugiej połowie lat 30. nastąpiła racjonalizacja produkcji; „lata 1918–1921 i 1924–1925 to okresy szaleńczej produkcji. Nakładów nie rozprzedawano. Małe firmy bankrutowały”. Tamże

68 Tamże.

69 Tamże, s. 42.

70 Wydawała ona kilkanaście tomów rocznie, „dziesięcioarkuszowych po 1,39 zł w prenumeracie, a po 2,20 w sprzedaży”. Tamże. Por. Dunin Janusz, *Rozwój cech wydawniczych...*, dz. cyt., s. 209–212.

71 W jej ramach wydawano Jacka Londona, Adolfa Dygasińskiego, Guy de Maupassanta, Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Aleksandra Dumasa, Marka Twaine’a, Herberta George’a Wellsa, Józefa Korzeniowskiego i Josepha Conrada. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 42. Por. Dunin Janusz, *Rozwój cech wydawniczych...*, dz. cyt., s. 214.

72 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 42.

73 Tamże.

74 Tamże.

po zakończeniu cyklu, ceny bliższe były wtedy przeciętnej powieści). Nakłady literatury popularnej, trywialnej, kryminałów i romansów przygodowych czy sentymentalnych nie były jednak wyższe od dzieł wysokoartystycznych. Trudności nastęrcza określenie liczby druków brukowych i zeszytowych. Choć dane urzędowe z połowy lat 20. wskazują na spadek nakładów, Żółkiewski uznaje to za mało prawdopodobne i odwołuje się do opinii Marii Czarnowskiej, wedle obliczeń której każdy tytuł jeszcze w latach 30. liczył 20 000 egzemplarzy<sup>75</sup>. Wątpliwości dotyczące nakładów wynikają również z faktu, że w latach 30. literatura brukowa wciąż była wydawana i to nie tylko w formie przedruków. Kazimierz Krukowski wspominał: „na osobistą prośbę wielkiego naszego pisarza J.B. [najpewniej chodzi o Jana Brzechwę – przyp. M.R.] nie podaję, że to on mając dwadzieścia kilka lat był jednym z autorów tej tygodniowej produkcji, tworząc owe trzydzieści dwie stroniczki w ciągu nocy za jedyne sześćdziesiąt złotych”<sup>76</sup>. Warto zaznaczyć, że badacze zajmujący się ówczesną literaturą popularną raczej wątpią w legendy o wielkich, kilkunasotysięcznych nakładach. Żółkiewski nazywa je wręcz przechwałkami<sup>77</sup>. Z kolei Janusz Dunin zwraca uwagę, że często o ogromnych, jak na owe czasy, nakładach pisali adwersarze literatury brukowej i ludowej, co miało wzmacniać efekt dramatyczny i wskazywać na realne zagrożenie zalewem takiej twórczości<sup>78</sup>. Niemniej należy zaznaczyć, że w latach 30. przemysł wydawniczy wchodził już na tory właściwe masowemu typowi kultury literackiej.

Sieci księgarskie ustępowały oczywiście swoim zakresem krajom zachodnim – na przykład w Anglii w 1911 roku obejmowały one 62,5% ludności, 15 lat później już 96,3%<sup>79</sup>. Można wnioskować, że zapóźnienie wynosiło (ponownie) jakieś 25 lat. Szacuje się, że w 1911 roku księgarni było od 500 do ponad 900, natomiast w 1918 roku miało ich być 666, pod koniec dwudziestolecia międzywojennego księgarni asortymentowych miało być około 800 oraz 1200 punktów księgarskich<sup>80</sup>. Widoczny jest wzrost liczby miejscowości z punktami księgarskimi od 265 w 1918 roku do 490 w 1928<sup>81</sup>. Sieć była najgęstsza w województwach zachodnich, najrzadsza na kresach wschodnich<sup>82</sup>. Wzrost robił więc największe wrażenie w przypadku tych drugich (na przykład z jednej księgarni w 1918 roku do 22 w dekadę później na Wołyniu), choć i w tych z gęstą siecią (wielkopolskie, śląskie, centralne) nastąpił skok o 100–150%<sup>83</sup>. „W województwach centralnych jedna księgarnia wypadała w 1929 na nieco mniej niż 30 000 mieszkańców, w dużych miastach jedna na około 10 000 osób”<sup>84</sup>. Wyraźnie widać, że księgarnie występowały głównie w dużych miastach. Dystrybucja książek na wieś nie została skutecznie zorganizowana i nawet pojawienie się księgarń spółdzielczych nie zaspokajało potrzeb<sup>85</sup>. Sieć

75 „Stwierdza ona, że w 1934 r. należy wskaźnik przeciętnego nakładu książki ówczesnej powiększyć o jedną czwartą (z przeszło 3000 na 4000 egz.), gdy doliczymy teksty zeszytowe, publikowane zwykle na prowincji, poza Warszawą”. Tamże, s. 43. Por. Czarnowska Maria, *Ruch wydawniczy w Warszawie 1918–1939*, [w:] *Warszawa II Rzeczypospolitej*, z. 3, Warszawa 1971, s. 260.

76 Krukowski Kazimierz, *Moja Warszawa*, Inicjał, Warszawa 2015, s. 27.

77 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 44.

78 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 220.

79 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 43.

80 W ramach swoich szacunków Żółkiewski dodaje jeszcze 700 wypożyczalni. W 1928 roku księgarni (najpewniej asortymentowych i punktów łącznie) miało być 1116. Tamże, s. 45.

81 „Liczba miejscowości, a więc gęstość sieci, wzrosła w ciągu 10 lat o 85%, zaś księgarń o 68%”. Tamże, s. 45.

82 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestolecu międzywojennym*, dz. cyt., s. 257–258.

83 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 45.

84 Tamże.

85 Tamże, s. 46.

jednak zagęszczała się stopniowo i poprawiała tuż przed II wojną światową. Warto również ponownie wspomnieć o Towarzystwie Księgarń Kolejowych „Ruch” założonym w 1918 roku (ze 150 księgarniami na stacjach już w kolejnym roku) oraz organizacji wydawców i księgarzy (początkowo zrzeszonych w jednej organizacji, a w drugiej połowie lat 20. w osobnych: Związku Księgarzy Polskich i Polskim Towarzystwie Wydawców Książek, stowarzyszeniu właścicieli największych firm)<sup>86</sup>.

Choć jedną z najpoważniejszych instytucji programujących kulturę był sam rynek komercyjnych wydawnictw, bo to one decydowały o tym jakie utwory będą upowszechniane, musiały się jednak liczyć z zewnętrznymi naciskami pozostałych instytucji, zwłaszcza tych, które angażowały i „zagospodarowywały” nowych, masowych odbiorców. Instytucje programujące kulturę z jednej strony napędzały przemysł książkowy, a z drugiej jednak ograniczały potencjalną przestrzeń wyboru. Układ instytucje–rynek książki działał na zasadzie sprzężenia zwrotnego: jeśli dany rodzaj literatury czy konkretni autorzy zdobyli czytelników – starano się zapewnić więcej podobnych lub dokładnie takich publikacji. Duże zawodowe i stałe oficyny wydawnicze, choć stanowiły niewielki procent wszystkich nakładców (Nina Kraśko szacuje, że było to 5% w okresie 1929–1938) dostarczały niemal 50% całości produkcji<sup>87</sup>. Przy tym to głównie koncerny prasowe i ich zamówienia literackie tworzyły najkorzystniejszy komercyjnie model.

## 2.5. KINO I RADIO

Dla charakterystyki okresu i funkcjonowania kultury literackiej istotny jest również rozwój radia i filmu. O ile „służebny stosunek gazety [najpopularniejszego środka masowej komunikacji – M.R.] wobec literatury ulega odwróceniu – gazeta zaczyna tworzyć własne modele literatury, wzory zachowań pisarskich i czytelniczych, zaczyna rządzić i decydować o swoistym typie literatury”, o tyle radio i film taki model musiały wytworzyć – „scenariusz i słuchowisko, własne wzory pisarstwa i zupełnie nowe, swoiste wzory odbioru”<sup>88</sup>. W latach 20. oba media korzystają z pracy pisarzy, dzielących swoją działalność między „nowe” media a tradycyjną literaturę. I same też „dzielą się publicznością literacką, czytelnikami, którzy przynajmniej początkowo stają się lwią częścią widzów i słuchaczy”<sup>89</sup>.

### 2.5.1. KINO

Za swoistą inaugurację kina na ziemiach polskich można uznać pierwszy pokaz filmowy, który odbył się 18 lipca 1896 roku w Warszawie (za pomocą aparatury Edisona, cynetografu; kine-matograf braci Lumière został zaprezentowany w Krakowie w Teatrze Miejskim 14 listopada tego samego roku)<sup>90</sup>. „Żywe fotografie” pokazywano w formie objazdowej (często w salach

86 Tamże, s. 45–46. Por. Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 255; Paczkowski Andrzej, *Prasa polska 1918–1939*, dz. cyt., s. 456.

87 Kraśko Nina, *Instytucje wydawnicze II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 18.

88 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 46.

89 Tamże, s. 46–47.

90 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 20–21.



teatralnych i „nie traktowano tego jako profanacji szacownej sceny”<sup>91</sup>), a na pierwsze stałe kina trzeba było poczekać<sup>92</sup>. Miały one początkowo charakter efemeryczny, „stopniowo [...] w większych miastach zaczęły powstawać kina solidne i stałe” – jak pisze Tadeusz Lubelski w *Historii kina polskiego*, przywołując łódzką Uranię, założoną przez Teodora Junoda (ojca Eugeniusza Bodo), funkcjonującą już na początku XX wieku jako „centrum rozrywkowe”<sup>93</sup>. Dla rodzimej produkcji nie do przecenienia była działalność pionierów kinematografii (Piotr Lebedziński, Bolesław Matuszewski, Kazimierz Prószyński), którzy w pierwszym okresie (1895–1902) produkowali krótkie filmy. Po kilkuletniej przerwie „produkcja ożywa na dobre w ciągu dwóch sezonów, między 1907 i 1909 rokiem”<sup>94</sup>. Wynika to z dwóch podstawowych zmian: rezygnacji „z dotychczasowego systemu sprzedawania kopii filmowych, na rzecz wprowadzenia systemu koncesji, czyli wynajmowania kopii na określony czas” oraz wydłużenia metrażu filmów<sup>95</sup>. W związku z tymi zmianami zwiększyło się zainteresowanie tą formą rozrywki, co z kolei wymusiło szybsze krążenie kopii i poskutkowało tym, że kiniarze sami zaczęli produkować filmy, by rozbudować repertuar. To zresztą z ich inspiracji powstały pierwsze polskie filmy fikcyjne (bo produkowano głównie aktualności filmowe), oba w 1908 roku. Pierwszy był zablokowanym przez cenzurę utworem o (aktualnej) tematyce narodowo-patriotycznej, drugi komedią. Lubelski zauważa jednak, że komedie nie była domeną rodzimej kinematografii w dobie kina niemego i „miały najwięcej wspólnego z niewybredną farsą bulwarową”, dopiero w drugiej dekadzie XX wieku zaczęła się wstępnie kształtować lokalna odmiana „satyrycznej farsy filmowej”<sup>96</sup>. Druga dekada XX wieku to również pojawienie się adaptacji klasycznej literatury narodowej (w szczególności o społeczno-politycznym rysie), co stanie się swoistą specjalnością polskiego kina<sup>97</sup>. Adaptowano początkowo, co stanowiło istotną różnicę względem innych kinematografii, głównie literaturę obiegu wysokoartystycznego, a nie trywialnego, choć należy podkreślić, że utwory melodramatyczne i sensacyjne cieszyły się popularnością. Mogło to wynikać, jak sugeruje Małgorzata Hendrykowska, z prób uzyskania „akceptacji społecznej dla filmu”, „związania się z kulturą kanoniczną, wykorzystania jej doświadczeń”, również dlatego, że za jej sprawą uczono się „reguł narracji i obrazowania”<sup>98</sup>. Liczyło się jednak również zadowolenie dotychczasowej publiczności, a zatem „niezbyt przychylnie przyjęcie adaptacji literatury wysokiej szybko skłoniło producentów do sięgania po literaturę drugorzędą”<sup>99</sup>. Wątki melodramatyczno-sensacyjne przenikały do kina z powieści trywialnej i brukowej, a motywy mediumiczno-psychiatryczne z „popularnych melodramatów

91 Tamże, s. 21.

92 Jako pierwsze stałe kino Tadeusz Lubelski podaje założony w Łodzi w grudniu 1899 roku przez braci Władysława i Antoniego Krzemińskich Gabinet Iluzji przy Piotrkowskiej 120. Działo przez trzy miesiące. Tamże, s. 27.

93 Tamże, s. 28.

94 Tamże, s. 30.

95 Tamże.

96 Tamże, s. 32.

97 W ramach dyskusji po premierze adaptacji *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego w 1911 roku Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich ustaliło, że „przerabianie utworów literackich w ogóle, a więc i dla kinematografów, nie powinno się odbywać bez uzyskania na to pozwolenia autorów lub ich spadkobierców”. Tamże, s. 35.

98 Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993, s. 211–212.

99 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 36.

duńskich”<sup>100</sup>. „Z oczywistych względów w okresie I wojny światowej rola kinematografii zmieniła się” – aktualności filmowe cieszyły się największym zainteresowaniem, pojawiła się specyficzna odmiana melodramatu: „kicz patriotyczny o antyrosyjskiej wymowie”, jak nazywa filmy wytwórni Sfinks Lubelski<sup>101</sup>.

„Trudno się dziwić, że odrodzone po 123 latach niewoli państwo polskie, borykające się z dziesiątkami problemów i trudności, niepewne ani pokoju, ani granic, nie przywiązywało do spraw kinematografii zbyt wielkiej wagi” – konstatuje Lubelski<sup>102</sup>. Nie traktowano tego medium jako nośnika wysokich wartości artystycznych, „także jako spektaklowi nie przyznawano mu zbyt wielkiej wartości”<sup>103</sup>. Inteligencja była raczej nastawiona negatywnie do wytworów X muzy. Dodatkowo, jak wskazuje Paweł Sitkiewicz, pokutował stereotyp, że typowo męskie rozrywki to gry karciane, wyścigi lub ewentualnie kabaret z girlsami, natomiast kino to przyjemność dla kobiet, zwłaszcza dla kucharek i służących, które lubią popłakać nad swym ciężkim losem<sup>104</sup>. Najbardziej zajadli wrogowie kinematografu „uważali, że film to plebejska i gorsząca forma rozrywki, a siła, która ciągnie ludzi przed ekran, jednocześnie wywiera na nich zły wpływ”<sup>105</sup>. Przekonanie to stanowi zresztą odbicie opinii o literaturze rozrywkowej, zwłaszcza brukowej. O pozycji kina w krajobrazie polskiej kultury dwudziestolecia świadczy również fakt, że aż do września 1939 roku sprawy kinematografii podlegały Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (co uchwalono dekretem z 7 lutego 1919 roku, a co podtrzymała ustawa o kinematografii z marca 1934 roku).

Przemysł i rynek filmowy były skromne i słabe, z kiepską bazą techniczną, z konkurencją produkcji importowanych. Brakowało kapitału, nie było w zasadzie skutecznych producentów z wyjątkiem (potwierdzającym regułę) Aleksandra Hertza – jego Sfinks był najdłużej działającym polskim przedsiębiorstwem filmowym (założony w 1909 roku, produkował filmy do 1936). Podobnie jak w przypadku rynku wydawniczego spora część producentów filmowych była efemerydami: z 146 firm, które w okresie międzywojennym wyprodukowały łącznie 321 pełnometrażowych filmów fikcyjnych, ponad 90 przestało na jednym<sup>106</sup>. Jak wskazuje Edward Zajiček, óczesna produkcja filmów miała „incydentalny, chałupniczy i spekulacyjny charakter”<sup>107</sup>. Sieć dystrybucyjna była do tego rzadka – co powodowało również, że koszty produkcji nie zawsze się zwracały<sup>108</sup>, a na kina nałożono „mocno zawyżony podatek od wyświetlanych filmów, co w latach 1923–1925 doprowadziło do poważnego kryzysu tej instytucji”<sup>109</sup>. W międzywojniu liczba sal oczywiście rośnie od 428 w 1923 roku, przez 727 w 1929

100 Tamże, s. 37. Trzeba jednak zaznaczyć, że XIX wiek był czasem wyjątkowego ożywienia parapsychicznego. Zainteresowanie zjawiskami paranormalnymi było rewersem przełomu pozytywistycznego i utrzymało się zresztą również w dwudziestoleciu międzywojennym. Por. Haska Agnieszka, Stachowicz Jerzy, *Jasnowidze i detektywi*, Post Factum, Katowice 2019.

101 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 38.

102 Tamże, s. 41.

103 Tamże.

104 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 166.

105 Tamże, s. 31.

106 Zajiček Edward, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 10.

107 Tamże.

108 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 47.

109 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 42. W latach 1923 i 1926 przez Polskę przetoczyła się fala strajków kiniarzy. Tamże, s. 45.

do 771 w 1930<sup>110</sup>. Poza kinami stacjonarnymi funkcjonowały również kina wędrowne – także w miastach była to popularna forma dystrybucji aż do I wojny światowej. Na jej funkcjonowanie miał wpływ przełom dźwiękowy (aparatura wymagała zasilania), liczba wędrownych kiniarzy zmniejszyła się „z 183 w rekordowo dobrym 1929 roku do 36 w 1938”<sup>111</sup>. Jak jednak zauważa Paweł Sitkiewicz:

W dwudziestoleciu międzywojennym kino słusznie uchodziło za rozrywkę miejską. Wędrowni kinematograf nie wszędzie docierał. A jak docierał – nie każdy mógł sobie pozwolić na kupno biletu. A jak mógł sobie pozwolić – nie zawsze chciał. A jak chciał i mógł – to wybuchła wojna i opóźniła pierwszą wizytę w kinie o kilka lat. Uprzywilejowane były gminy znajdujące się na szlaku prowadzącym do dużych miast, gdzie łatwiej było dojechać przedstawicielom instytucji zajmujących się krzewieniem kultury. Stanowiły one niewielki odsetek w skali kraju<sup>112</sup>.

Dla społecznego oddziaływania największe znaczenie miały utwory niefikcjonalne, publicystyka filmowa, w tym „Kronika filmowa” Polskiej Agencji Telegraficznej (powstała w 1928 roku), za pomocą której na opinię publiczną oddziaływał rząd<sup>113</sup>. W przypadku filmów fikcjonalnych ważny pozostawał rodowód literacki: w latach 1918–1929 30% to albo adaptacje dzieł literackich, albo scenariuszy autorstwa zawodowych literatów<sup>114</sup>. Współpraca ta wzmogła się oczywiście wraz z pojawieniem się filmu dźwiękowego (w 1929 roku w Warszawie otworzono pierwsze kino dźwiękowe)<sup>115</sup>. Już w 1920 roku krajowe kina były na bieżąco ze światowym repertuarem, a w imporcie kopii specjalizowały się „warszawskie biura najmu, obsługujące cały kraj”<sup>116</sup>. Kontrast „między rosnącym poziomem kina za granicą a mizérią rodzimej produkcji” był „wręcz dojmujący i trudny do zrozumienia”, zwłaszcza w przypadku komedii<sup>117</sup>. „Mizéria” ta kontrastowała również z żywym zainteresowaniem ówczesnej publiczności i popularnością kina w ogóle<sup>118</sup>. Jak zauważa Sitkiewicz: „Oczywiście przez całe dwudziestolecie narzekano na niski poziom polskiego kina, które krytykowano za anachronizm treści, ideową pustkę, amatorską formę. Publiczność świadomie przymykała oko na te grzechy i jeżeli wierzyć ankiptom, celowo wybierała z repertuaru polskie filmy”<sup>119</sup>. Powody były różne – znajomość języka, kontekstu kulturowego czy nawet bliskość krajobrazu i repertuaru (wynikająca z faktu, że opowiadano o wydarzeniach historycznych czy korzystano ze znanych z literatury opowiadań) miała oczywiście duże znaczenie. Z cytowanych przez badacza wypowiedzi, wynikało

---

110 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 51. Por. Jewsiewicki Władysław, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego. 1895–1929/30*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Szlakami nauki, nr 11, Łódź 1966. Warto jednak zaznaczyć, że najprawdopodobniej nie wszystkie z nich prowadziły „pełną działalność przez cały tydzień”. Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 42.

111 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 88.

112 Tamże, s. 90.

113 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 48.

114 Tamże, s. 49.

115 Tamże, s. 50.

116 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 42.

117 Tamże.

118 Tamże, s. 41–42.

119 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 24.

jednak również, że oglądanie rodzimych produkcji traktowano jako akt patriotyzmu i celebracji własnej narodowej i niepodległej kultury<sup>120</sup>.

Lubelski przywołuje refleksję Stefanii Zahorskiej wskazującej na „podwójną specjalizację” polskiej produkcji: „absolutna dominacja tematyki miłosnej, przedstawianej jednak w sposób uproszczony, pozbawiony jakiejkolwiek psychologicznej wiarygodności” oraz „idea narodowa” w formie (pseudo)romantyzmu militarnego<sup>121</sup>. Badacz proponuje przy tym trzy modele, które można było wyróżnić w produkcjach lat 1919–1929:

- 1) upolityczniony (z filmami patriotyczno-propagandowymi oraz adaptacjami literatury narodowej, występującymi wtedy w funkcjach wyraźnie bardziej upolitycznionych);
- 2) ludyczny (oblicza mabuzerii – filmy z jednej strony wzorujące się na kinie niemieckim od filmów grozy po *Kammerspiel*, z drugiej na melodramatach rosyjskich – i „złota seria Sfinksa” pod patronatem wzorca „amerykańskiego kina sensacyjnego”, gdzie „sentymentalna fabuła romansowa osadzona była na jakimś pretekstowym tle politycznym lub społecznym, mającym ją sztucznie «uwznioślić»<sup>122</sup>);
- 3) autoteliczny z „indywidualnościami autorskimi”, które pojawiły się w tej dekadzie (Wiktor Biegański, Franciszek Zyndram-Mucha oraz debiutujący pod koniec okresu Leon Trystan, Juliusz Gardan, Józef Lejtes)<sup>123</sup>.

Lata 30. to „okres światowej dominacji «amerykańskiego kina klasycznego»” nastawionego na opowiadanie historii i „gust powszechny” przy jednoczesnym narzucaniu widowni „pewnych wzorów estetycznych, jak i etycznych”<sup>124</sup>. W przypadku produkcji rodzimej, której sytuacja finansowa nie uległa realnej poprawie, głównym celem było zaspokojenie wymagań publiczności. Podlegała również naciskom ze strony kiniarzy, mających decydujący głos i prawo stawiania wymagań (gwiazdorska obsada reżyserowana przez twórców odnoszących sukcesy, nośne tematy i ogólna atrakcyjność wizualna), żądali więc tego, co już sprawdzone. Stąd też „wrażenie jednolitości ówczesnego kina polskiego, kontrastujące z różnorodnością innych dyscyplin artystycznych – literatury czy teatru”<sup>125</sup>. Niemniej w takiej formie, jak już wspominałam, zdobywało sobie liczną publiczność.

Kryzys gospodarczy sprawił, że przełom dźwiękowy nastąpił w Polsce z opóźnieniem (około trzyletnim) w stosunku do reszty Europy, a sam proces przystosowania kin do nowej techniki trwał długo. Główną trudnością, oprócz fatalnego stanu gospodarki, były opory same branży. Najlepiej zorganizowana grupa zawodowa, kiniarze, była również najbardziej niechętna i nawet ogłosiła bojkot kina dźwiękowego (mowa o Związku Kinoteatrów Łódzkich)<sup>126</sup>. I tak „w 1932 roku na 752 polskie kina aż 353 były nadal nieme, co oznacza, że grano w nich stare filmy w nadziei na kataklizm, który zatrzyma rewolucję dźwiękową”<sup>127</sup>. Ze względu na koszty produkcji i trudności techniczne początkowo posiłkowano się kompromisowym częściowym udźwiękowieniem (powstawały hybrydy dźwiękowo-nieme)<sup>128</sup>. Zmiana ta wiązała się również

---

120 Tamże.

121 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 43–44.

122 Tamże, s. 62.

123 Tamże, s. 46–60, 62, 67–71.

124 Tamże, s. 73.

125 Tamże, s. 74.

126 Tamże, s. 74–75.

127 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 150.

128 Pierwszy film dźwiękowy polskiego producenta Juliusza Zagrodzkiego (zrealizowany jako koprodukcja z Austrią) to adaptacja powieści Mieczysława Srokowskiego *Kult ciała*, w reżyserii Michała Waszyńskiego;

ze zmianą odbioru. Należy zaznaczyć, że kino tak naprawdę nigdy nie było do końca nieme – „Zapowiadacze, komentatorzy, objaśniacze i prezenterzy pomagali w rozumieniu fabuły od zarania kina”, zdarzały się również pokazy, gdzie aktorzy podawali kwestie na żywo<sup>129</sup>. Jak zauważa Paweł Sitkiewicz „Komentator w prowincjonalnym kinie były jednym z ostatnich elementów łączących międzywojenne pokazy filmowe z kulturą popularną przełomu stuleci”<sup>130</sup>. Problemy z udźwiękowieniem polskich filmów to jedno, produkcje zagraniczne musiały być zaopatrywane w napisy, a z ich czytaniem publiczność miewała problemy – w starych projektorach, napędzanych korbką, można było zwolnić tempo odtwarzania, by widzowie zdążyli doczytać plansze, w tych przystosowanych do filmów dźwiękowych już nie. Widzowie zresztą, jak relacjonował Norbert Hochman, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, decydowali o zakupie biletu na podstawie informacji „czy będzie taki, co gada”<sup>131</sup>. O trudności w czytaniu napisów świadczy między innymi taka wypowiedź Ańdzi Smolarek: „Wszystkie filmy musowo powinny być tłumaczone na polskie. [...] Człowiek się spieszy i denerwuje żeby wyczytać do końca i ja przynajmniej to prawie nigdy nie zdązę i zaraz zresztą zapomnę”<sup>132</sup>.

Dominującym typem kina w Polsce był model branżowy, z wiodącą rolą kinarzy i producentów, i znaczącą komercjalizacją – nastawieniem na zaspokajanie rodzimej widowni. Służyło temu kino gatunkowe: film historyczno-patriotyczny, komedia i melodramat (przeważające kolejno w ciągu dekady lat 30.). Film historyczno-patriotyczny odtwarzał „wydarzenia historyczne, z których polska zbiorowość mogła być dumna”, a jego funkcją było wzmacnianie uczuć patriotycznych<sup>133</sup>. Były to często romanse kostiumowe i filmy kostiumowo-przygodowe (zwykle osadzone we wcześniejszej historii, od XVI do XIX wieku). Wydarzeniem, do którego chętnie nawiązywano, była rewolucja 1905 roku<sup>134</sup>. Popularność komedii w połowie dekady (w 1935 roku było to na przykład 9 na 11 premier) tłumaczy Lubelski przełomem dźwiękowym; gatunek ten mógł dzięki przemianom technicznym korzystać z popularności kabaretu literackiego i teatru rewiowego, typy bohaterów i motywy przejmując z warszawskiego kabaretu, choć zapożyczał wzorce fabularne również z zagranicy<sup>135</sup>. Melodramat (zwłaszcza zestawiony z konwencjami innych gatunków, jak kryminał czy film szpiegowski) cieszył się popularnością

---

został on zresztą pokazany w kraju w wersji niemej (premiera 18 stycznia 1930). Pierwszym polskim dźwiękowcem (choć nie w pełni udźwiękowionym, dialogi wciąż znajdowały się na planszach, na płytach nagrane były muzyka ilustracyjna i efekty dźwiękowe, głównie atmosfery) była bardzo swobodna adaptacja *Moralności pani Dulskiej* (premiera 29 marca 1930 roku), wyreżyserowana przez Bolesława Newolina i wyprodukowana przez Bolesława Landa, ciesząca się powodzeniem u publiczności (i niechęcią krytyki). Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 76. Pierwszym polskim filmem dźwiękowym, którego ścieżka dźwiękowa została zarejestrowana na taśmie (na pasku optycznym) była komedia *Każdemu wolno kochać* Mieczysława Krawicza (premiera w 1933 roku). Por. „Filmpolski.pl”, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22415> (dostęp: 11.12.2022).

129 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 159, 160.

130 Tamże, s. 160.

131 Jasielski Aleksander [Norbert Hochman], *Wyprawa po celuloidowe runo*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1959, s. 26.

132 *Język polski, czy obcy. Ostatnie głosy w naszej ankiecie o dublażu filmów. Co mówi szara publiczność?*, zebrała Zawadzka M., „ABC” 1934, nr 331, s. 6. Paweł Sitkiewicz zwraca przy tym uwagę, że „dubbing był w większym stopniu problemem politycznym niż estetycznym. [...] w narodowo-radkałnym tygodniku «Prosto z Mostu» [...] dano do zrozumienia, że niemiecki aktor Conrad Veidt mówiący po polsku to profanacja, a nie osiągnięcie techniczne”. Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 158.

133 Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 80.

134 Tamże.

135 Tamże, s. 87.

przez całą dekadę, bo i „melodramatyczne z ducha było [...] całe kino polskie omawianego okresu”<sup>136</sup>. Jednak dopiero w drugiej połowie lat 30. w pełni się rozwinął – widownia potrzebowała eskapizmu, a „kicz zapewniał poczucie bezpieczeństwa i utwierdzał w schematycznym spojrzeniu na świat”, choć wykorzystywano też możliwości propagandowe, wzmacniając wiarę w siłę II Rzeczypospolitej<sup>137</sup>. Adaptowano utwory literatury trywialnej (Helena Mniszkówna); literaturę „wartościowszą”, choć czerpiącą z „pozytywistycznego dydaktyzmu” lub „rzeczywiście pozytywistyczną” (Maria Rodziewiczówna, Michał Bałucki); popularną literaturę współczesną, poruszającą aktualne tematy obyczajowe (Tadeusz Dołęga-Mostowicz)<sup>138</sup>. W tej dekadzie pojawiają się również teoretycy i twórcy zrzeszeni w grupie START, działającej w ramach modelu kinofilii zaangażowanej<sup>139</sup>, podejmowane są próby awangardowe<sup>140</sup>. Druga połowa lat 30., to również złota era filmu żydowskiego<sup>141</sup>.

Warto w tym miejscu wskazać jeszcze na dwa zjawiska. Pierwszym było, zbieżne zresztą z tendencjami obecnymi w literaturze popularnej, poruszanie wątków sportowych w filmie, wynikające z sukcesów polskich atletów na arenie międzynarodowej, co sprzyjało dodatkowej ich promocji. Za przykład może posłużyć komedia omyłek z 1936 roku *Jadzia* bazująca na zainteresowaniu i sympatii Polaków do Jadwigi Jędrzejowskiej, tenisistki, która w roku premiery filmu była szóstą raketą świata<sup>142</sup>. Drugim była bliskość przemysłu filmowego i muzycznego. Dotyczy to oczywiście zwłaszcza polskich komedii szlagierowych. Popularne piosenki (posługujące się czasem tytułem filmu) zyskiwały drugie (nieraz bardzo długie) życie dzięki wypuszczaniu ich na płytach gramofonowych<sup>143</sup>. Sukces piosenki był również gwarantem sukcesu filmu, więc wybór skutecznego tekściarza i kompozytora miał znaczenie zarówno dla producentów, jak i dla kiniarzy<sup>144</sup>. Co interesujące, wydania płytowe nie raz różniły się od wersji filmowych: aranżacją, tekstem, a nawet wykonaniem: śpiewali je nie aktorzy znani z filmu, a popularni artyści kabaretowi, rewiowi czy operetkowi. Stąd do dziś niektóre szlagiery funkcjonują w kilku równoprawnych wersjach (na przykład znana z filmu *Piętro wyżej* [1937, reż. Leon Trystran]

136 Lubelski podkreśla znaczenie konstrukcji melodramatu i sięga po definicję literaturoznawczą z trzema właściwościami gatunku: „fabuła, zawsze pełna niespodzianek i intryg, nasycona jest sentymentalizmem i patosem”, „operuje uproszczoną, w sposób jaskrawy wyostrzoną psychologią”, „posługuje się konwencjonalnymi, umownymi postaciami, najczęściej zmierzając do tragicznego zakończenia”. Tamże, s. 92.

137 Tamże, s. 92, 97.

138 Tamże, s. 93.

139 Por. Biskupski Łukasz, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Przepis, Łódź 2017.

140 Por. Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 104. Warto wymienić w tym miejscu twórczość Franciszki i Stefana Themersonów oraz krakowskich grup KTO, SPAF i lwowskiej Awangardy (działalność głównie krytyczno-filmowa).

141 „W ciągu zaledwie trzech sezonów zrealizowano [...] dziewięć pełnometrażowych filmów fabularnych” oraz liczne filmy niefikcyjne (w tym portrety „sześciu miejskich skupisk żydowskich”). Tamże, s. 107.

142 Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, NCK, Warszawa 2022, s. 164-168.

143 W dwudziestolecie działało kilka firm, największymi były rodzima Syrena-Rekord (Syrena-Elektro) oraz zagraniczne: niemiecki Odeon i angielska Columbia. Por. Tamże, s. 139.

144 Skutecznymi kompozytorami byli Henryk Wars, Jerzy Petersburski, Zygmunt Wiehler; tekściarzami Emanuel Schlechter, Jerzy Jurandot, Julian Tuwim czy Ludwik Starski. Por. Tamże, s. 138-139. Anegdotą wskazującą na decyzyjność producentów jest *casus* piosenki *Sex appeal* (muzyka: Henryk Wars, tekst: Emanuel Schlechter), która, na zasadzie antraktu czy numeru rewiowego, pojawia się w filmie *Piętro wyżej*, w wykonaniu Eugeniusza Bodo przebranego za Mae West, choć fabuła w zasadzie nie uzasadnia w żaden sposób jej obecności oraz sposobu podania. Było to podobno życzenie jednego z finansujących film sponsorów. Por. Tamże, s. 147-148.

w wykonaniu Eugeniusza Bodo piosenka *Umówiłem się z nią na dziewiątą*<sup>145</sup> jest równie znana jako utwór z repertuaru Mieczysława Fogga czy Adama Astona)<sup>146</sup>. Warto dodać, że konkurencyjne wersje wydawały również różne wytwórnie fonograficzne, na przykład *Miłość ci wszystko wybaczy* w wykonaniu Hanki Ordonówny (z filmu *Szpieg w masce* [1933, reż. Mieczysław Krawicz]; muzyka: Henryk Wars, tekst: Julian Tuwim) wypuściła Syrena-Elektro, zaś Odeon w wykonaniu Jerzego Czaplickiego (popularnego ówczesnie barytona)<sup>147</sup>.

Pozycja rynku książki nie była zagrożona przez film, który nie mógł go sobie podporządkować. W Polsce w latach 20., jak wynika z powyższych rozważań, to literatura wyprzedzała film i torowała mu drogę<sup>148</sup>. Działo się tak zresztą nie tylko w przypadku polskich utworów oryginalnych i już cieszących się popularnością, podobnie było z przekładami. „Najpierw wydawano taki przekład (np. słynnej angielskiej autorki bestsellerów z XIX w. – Marii Corelli) i na okładkach tej książki zapowiadano film adaptujący jej fabułę, który miał być dopiero w najbliższej przyszłości wyświetlony”<sup>149</sup>. Sytuacja ulegnie odwróceniu w latach 30. Jednak za sprawą kina, a wcześniej fotografii<sup>150</sup>, jak zauważa Tadeusz Lubelski, „horyzont zainteresowań normalnego uczestnika kultury w Polsce, tradycyjnie od wieków zorientowanego na kulturę słowa, stał się nagle nieograniczony”<sup>151</sup>.

## 2.5.2. RADIO

Radio, analogicznie do innych krajów europejskich, „stanowiło monopol państwowy”, a zatem jego repertuar był nienastawiony komercyjnie<sup>152</sup>. Oddziaływanie tego medium na kulturę literacką określa Żółkiewski jako silniejsze: „angażując pisarzy i narzucając im własne swoiste wzory kulturowe”<sup>153</sup>. Na tym obszarze Polska nie była szczególnie opóźniona. „W porównaniu do rozwoju masowej prasy i wielkonakładowych tanich książek z komunikacją radiową wręcz nadążaliśmy za czołówką”<sup>154</sup>. Pod względem radiofonizacji i liczby abonentów pod koniec lat 30. (czyli pod koniec pierwszego dziesięciolecia działania stacji) Polska zajmowała 8. miejsce w Europie (861 256 abonentów i 2,5% zradiofonizowania kraju)<sup>155</sup>. Około 1932 roku

---

145 Muzyka: Henryk Wars, tekst: Emanuel Schlechter.

146 Tamże, s. 140.

147 Tamże, s. 146.

148 W przeciwieństwie do praktyk, znanych na przykład w Anglii przed 1932 rokiem, gdzie funkcjonowała swoista beletryzacja: „wprowadzano zwyczaj pisania powieści filmowych, które zamieniały na opowiadanie oryginalną fabułę przedstawioną filmowo”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 52.

149 Tamże.

150 Warto w tym miejscu zaznaczyć, że rozwój fotografii na ziemiach polskich przebiegał w zbliżonym tempie do krajów rozwiniętych, a „w pewnym momencie fotografia zaczęła u nas nawet pełnić funkcję historyczno-polityczną istotniejszą niż gdziekolwiek indziej”, konstatuje Tadeusz Lubelski, wskazując na wpływ, jaki fotografia miała na zaostrzenie nastrojów społecznych, co doprowadziło w końcu do powstania styczniewego. Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, dz. cyt., s. 18.

151 Tamże, s. 19.

152 Kłosowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 419.

153 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 52.

154 Tamże, s. 53.

155 Dla porównania pierwsza trójka: Niemcy (ponad 10 milionów abonentów i 13,2% zradiofonizowania kraju), Anglia (ponad 8 milionów abonentów, 18,1% zradiofonizowania kraju), Francja (ponad 4 miliony abonentów, 9,9% zradiofonizowania kraju). Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, „Książka a Radio”

„kończy się prehistoria polskiego radia, staje się ono w pełni efektywnym środkiem masowej komunikacji” i na początek lat 30. przypadają liczne działania modernizacyjne, jak budowa w Raszynie stacji o zasięgu krajowym czy rozbudowa stacji już istniejących<sup>156</sup>. Warto przy tym wspomnieć o istotnym znaczeniu „czasopism o tematyce radiotechnicznej, publikujących schematy budowy odbiorników w celu propagowania «radio-manii» wśród szerszego grona radiosłuchaczy”<sup>157</sup>. Być może podana powyżej liczba abonentów nie robi szczególnego wrażenia (zwłaszcza w porównaniu z Niemcami), niemniej trzeba podkreślić skokowy wzrost: o ile w 1926 roku liczba ta wynosiła 839, o tyle rok później było to już 51 143, a w 1929 aż 202 591<sup>158</sup>! W 1939 roku liczba użytkowników radia przekroczyła milion, niemniej były to wciąż trzy osoby na 100<sup>159</sup>.

Żółkiewski podkreśla, że radio miało istotny wpływ na przekształcanie się zawodu pisarza oraz odbiorcy literatury, który z czytelnika stawał się słuchaczem. Znacząca była tu kwestia zapewnienia utrzymania twórcom:

Tantiemy i honoraria autorskie (oczywiście wszystkie, nie tylko literackie) wynosiły w 1927 r. zaledwie 4679 zł, już jednak w 1928 – 50 042 zł. W kolejnych latach następuje szybki wzrost tych sum. W 1930 r. jest to już przeszło 100 000 zł. W 1932 roku 360 084. Potem tempo wzrostu wyraźnie słabnie. W sumie w ciągu 8 lat wypłacono autorom nieco powyżej 2 mln. zł. Jeszcze wyżej kształtują się wydatki na wykonawców. [...] W ciągu jedenastu lat (1926–1936) wypłacono wykonawcom programów 11,5 mln. zł, czyli średnio rocznie 1,5 mln.<sup>160</sup>

Choć większą część czasu antenowego pochłaniała muzyka, audycjom słownym (słuchowiska, recytacje<sup>161</sup>, odczyty, felietony, reportaże, pogadanki, skrzynki listów, dziennik radiowy, transmisje itd.) poświęcano 25,8–36,7%<sup>162</sup>.

Już jednak w 1928 w każdą niedzielę – jak ustalono – odczytywany był fragment prozy, co wtorek aktorzy recytowali poezję, w środę wieczór wygłaszano fragment bieżącej nowości literackiej. W czwartki wieczorem mieliśmy słuchowisko,

---

Warszawa 1938, s. 68. Por. Kwiatkowski Maciej Józef, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, PWN, Warszawa 1972.

156 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 53.

157 „Ówczesna prasa poświęcona radiu podzieliła się na dwie frakcje – z jednej strony publikowano przeznaczony dla czytelników zainteresowanych radiotechniką «Radio Amatora», z drugiej wychodził skupiony bardziej na problemach programowych «Radjofon Polski»”. Walewska Joanna, „Dzisiejszy Sputnik lub Łajka to szczeniaczki w porównaniu z pojawieniem się radioodbiornika...” *Zachwyceni oraz zdziwieni mówią o pierwszym zetknięciu z radiem*, „Kultura popularna” 2015, nr 4(46), s. 8.

158 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 53–54.

159 Filiciak Mirosław, *The media, i.e. ...*, dz. cyt., s. 46.

160 „Nie więcej rocznie miał do dyspozycji Fundusz Kultury Narodowej, główna materialna państwowa dźwignia rozwoju kulturalnego, dotująca jednak i naukę (w przeważającej mierze), i sztukę (w granicach zaledwie prawie 4 mln. przez 8 lat)”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 54–55.

161 „Recytacje utworów były niżej opłacalne aniżeli słuchowiska. Dlatego ubogie prowincjonalne stacje miały ich tak wiele”. Żółkiewskiemu chodzi tu między innymi o Wilno, gdzie w roku 1937 recytacji było 374, a słuchowisk 54. Tamże, s. 56. Por. Broniewski Stanisław, *Przez sitko mikrofonu*, Ossolineum, Warszawa 1965, s. 337–338.

162 Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 75, 262.



fragmenty dramatyczne lub udratyzowane. Były to zatem 4 audycje literackie tygodniowo, 17–18 miesięcznie. Nadawały te programy kolejno różne stacje lokalne dla całego kraju. Ważne jest, że miały one możliwość popularyzowania także twórczości miejscowych środowisk, prowincjonalnych, a nie tylko warszawskiego<sup>163</sup>.

Liczba godzin poświęconych literaturze w latach 30. utrzymywała się na stałym poziomie (ok. 350–420). Pojawił się również specyficzny gatunek: powieść radiowa. Radio zyskało popularność i przełamało uprzedzenia klas robotniczej i chłopskiej – lęk przed wynalazkiem wynikał z tego, że ludzie nie wiedzieli, jak działa – dzięki pojawieniu się w świetlicach organizacyjnych i szkołach<sup>164</sup>. Istotne znaczenie dla upowszechnienia radioodbiornika miała akcja społeczna promująca Detefon, tani i prosty obornik kryształkowy, wynaleziony przez Wilhelma Rotkiewicza. Detefon kosztował ułamek ceny odbiornika lampowego – 39 złotych (lampowy 500), możliwe było nabycie go na raty i to w lokalnym urzędzie pocztowym. Zakup urządzenia dawał również ulgę abonamentową (miesięczna opłata była o połowę niższa i wynosiła 1,5 złote, od 1934 roku działała również ulga dla mieszkańców wsi i miesięczna opłata wynosiła 1 złoty). Dodatkowo urządzenie nie wymagało zasilania elektrycznego (znaczne obszary Polski były przecież niezelektryfikowane)<sup>165</sup>. Sprzedało się 500 tysięcy egzemplarzy. Akcja radiofikacyjna przysłużyła się zapobieganiu wykluczeniu informacyjnemu nieuprzywilejowanych grup. Nie do przecenienia jest rola radia w kształtowaniu wspólnoty. Zarówno ogólnonarodowej, jak i radiowej. W tym pierwszym wypadku należy podkreślić znaczenie medium dla tworzenia wzorca językowego wraz z wyznaczeniem norm poprawnej polszczyzny i zacieraniem pozaborczych różnic oraz umożliwienie szerokiemu gronu Polaków uczestnictwa w wydarzeniach konsolidujących wspólnotę, jak transmisje z uroczystości (na przykład ze sprowadzenia z Francji do Polski prochów Juliusza Słowackiego)<sup>166</sup>.

Właściwie od samego początku słuchacze kontaktowali się ze stacją za pośrednictwem listów (odczytywanych również na antenie w poświęconych tej korespondencji, napływającej z całego świata, audycjach)<sup>167</sup>.

Tworzy to charakterystyczne dla kultury masowej pseudopersonalne więzi między odbiorcą a nadawcą. Uczy liczenia się z gustem, zakresem wyobrażeń i pojęć, hierarchiami wartości odbiorcy. Pozwala nadawcy zdobyć wiele informacji

163 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 55–56.

164 W 1937 roku około 20% szkół (około 6 tysięcy placówek) było zaopatrzonych w odbiorniki. Dla porównania dwa lata wcześniej było to 3,5 tysiąca odbiorników. Lepiej zaopatrzone były jednak szkoły średnie. Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 63.

165 Urządzenie miało również wady: było ciche, ponieważ nie miało wzmacniacza i słuchało się go przy pomocy jednej pary słuchawek (późniejsze wersje umożliwiały podłączenie drugiej pary, a niektórzy słuchacze wykorzystywali wzmacniacz głośnikowy). Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 79–81.

166 Por. Tamże, s. 57; Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 169–170.

167 Stacje miały swoje kluby wielbicieli, podobnie spikerzy, cieszący się statusem gwiazd. Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 70, 83–86. W 1937 roku Polskie Radio otrzymało 300 tysięcy listów i kartek od słuchaczy. Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 36.

o odbiorcy, ale też narzuca nadawcy z tej racji odpowiednie ograniczenia, cenzury wewnętrzne<sup>168</sup>.

Literatura radiowa musiała wykształcić specyficzne metody komunikowania, podobnie jak musiały wykształcić się specyficzne sposoby nadawania literatury tradycyjnej za pośrednictwem tego medium. Nowe były „rola intonacji, rola stylu mówionego, typy zdań”<sup>169</sup>, ale również atmosfery, swoiste „dekoracje akustyczne” czy muzyka ilustracyjna<sup>170</sup>. Jak zauważa Żółkiewski, brakowało specjalistów piszących do radia – „nie dość było autorów słuchowisk, nie często zdarzały się pomysłowe adaptacje utworów jako słuchowiska, jak na przykład przeróbka *Dialogów* Platona, uwieczniona ogromnym sukcesem [!]”<sup>171</sup>. Badacz przytacza listę, w latach 20. skromną, pisarzy zaangażowanych w tworzenie audycji literackich: Maksymilian Woronicz (pionier), Witold Hulewicz, Stanisław Wasylewski, Emil Zegadłowicz, Zenon Kosidowski, Waław Sieroszewski<sup>172</sup>. W latach 30. radio przystąpiło do ofensywy – do grona współpracowników zaliczali się „Jan Parandowski, z reżyserów [Leon] Schiller i [Waław] Radowski”, a komisję literacką Polskiego Radia tworzyli Waław Sieroszewski, Juliusz Kaden-Bandrowski, Tadeusz Boy-Żeleński, Zofia Nałkowska, Piotr Choynowski i Władysław Zawistowski<sup>173</sup>. Stawki dla twórców i odtwórców zdecydowanie przewyższały subsydia państwowe i, co w skali krajowej wyjątkowe, umowy były zbiorowe, negocjowane i bronię przez związki zawodowe. Z ankiety Związku Zawodowego Literatów Polskich wynikało, że w 1929 roku 68 (na 198 ankietowanych, czyli trochę ponad jedna trzecia) wygłaszało swoje utwory przez radio, z czego 37 utworów specjalnie napisane (czyli ponad połowa)<sup>174</sup>. Tymczasem ankietę dotyczącą preferencji słuchaczy z 1936 roku wskazywała, że rewie muzyczno-słowne były wśród publiczności najpopularniejsze, na drugim miejscu były natomiast słuchowiska<sup>175</sup>. Warto zauważyć, że w popularyzacji nowszych, żyjących twórców radio odgrywało większą rolę niż biblioteki oświatowe w ich utwory zwykle ubogie. Publicystyka literacka plasowała się natomiast na drugim końcu spektrum upodobań, choć przed recytacją prozy i zwłaszcza poezji. Ankietę ujawniła przy tym fakt, że wśród słuchaczy przeważała inteligencja (rozumiana jako osoby z ukończoną szkołą średnią). Upodobania, niezależnie od wykształcenia i miejsca zamieszkania, były jednak podobne, trudno mówić o polaryzacji wyborów, a gusta polskiej publiczności nie odbiegały od tej z innych krajów (również tych, w których kultura masowa miała już dłuższą tradycję)<sup>176</sup>.

168 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 57.

169 Tamże.

170 Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 89.

171 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 57.

172 Tamże.

173 Tamże, s. 58.

174 *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety związku zawodowego Literatów Polskich w Warszawie*, Wydawnictwo Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie, Warszawa 1932, s. 155.

175 Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 287.

176 65% ankietowanych pochodziło z małych miast i wsi, 25% z miast wojewódzkich. Ponad połowa z województw centralnych (52%), z południowych 23%, z zachodnich 16%, ze wschodu Polski 7%. Publiczność, ogólnie rzecz biorąc, oczekiwała treści „pogodnych”. Niemniej Krzysztof Eydziatowicz zdobywa się na następującą refleksję: „*Żadna zachodnio-europejska radiofonia nie ma tylu kłopotów z humorem co polska* [podkreślenie oryginalne – M.R.], ale na Zachodzie ludzie są o wiele mniej łaskotliwi, bo od dawna zrozumieli, że dobry żart nikogo nie może obrazić”. Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, dz. cyt., s. 173, 181, 283, 285.

Radio starało się zaspokajać potrzeby słuchaczy możliwie wszechstronnie. Pojawiały się w nich wiadomości i ciekawostki ze świata, programy oświatowe (w tym nauka języków obcych – francuskiego i angielskiego z towarzyszącymi im podręcznikami lub na wcześniejszych etapach zadaniami i materiałami pomocniczymi drukowanymi w „Radjofonie Polskim”), literacko-teatralne, transmisje muzyki (również z dancingów i restauracji) i sportowe, audycje skierowane do dzieci i młodzieży (na przykład bajki terapeutyczne ciotki Heli z Polskiego Radia Katowice), folklorystyczne (na przykład *Gadki podhalańskie*), propagujące ćwiczenia gimnastyczne (w tym nauka tańca!) czy humorystyczne<sup>177</sup>. Warto przy okazji tych ostatnich wspomnieć o duecie Szczepcio i Tońko, czyli Kazimierz Wajda i Henryk Vogelfänger, z audycji *Wesoła Lwowska Fala* realizowanej przez Polskie Radio Lwów. Duet zyskał tak wielką popularność, że nie tylko program zaczął być transmitowany w paśmie ogólnopolskim (niedzielne wieczory) i szacuje się, że słuchało go 6 milionów słuchaczy, ale bohaterowie wkroczyli również na srebrny ekran. Powstała trylogia ich przygód: *Będzie lepiej* (1936), *Włóczęgi* i *Serce batiara* (1939, ostatni film nie zdążył już trafić na ekrany) w reżyserii Michała Waszyńskiego. Komedijowy duet udanie wpisał się w popularność innych filmowych ansamblów: Flipa i Flapa czy Pata i Pataszona<sup>178</sup>.

Medium to pod koniec lat 30., jak konstatuje Kłoskowska, „reprezentowało najbardziej masowy pojedynczy środek przekazywania identycznych treści”<sup>179</sup>. Niemniej należy podkreślić, że na tysiąc mieszkańców przypadało 26,5 odbiornika, z czego większość użytkowników rekrutowało się z miast; wieś była pod tym względem zaniedbana („radio obsługiwało głównie dwór, plebanie i szkołę”), a przecież to właśnie wieś była ludnościowo najliczniejsza<sup>180</sup>.

Na marginesie należy zaznaczyć, że Polskie Radio i Państwowy Instytut Telekomunikacyjny (a wcześniej różne inicjatywy prywatne) podejmowały z sukcesem prace nad rozwojem telewizji. Eksperymenty te przerwała II wojna światowa<sup>181</sup>.

## 2.6. TEATR / WIDOWISKA

Teatry państwowe (wspierane często przez instytucje centralne lub samorządowe) i prywatne traktowane były przede wszystkim jako instytucje kultury „wysokiej”. Jak zauważa Stanisław Marczak-Oborski zmiana funkcji ze *stricte* rozrywkowej i ukierunkowanie na zadania narodowe, społeczne i artystyczne były celem teatru polskiego w dwudziestoleciu<sup>182</sup>.

W 1918 roku, w przeddzień uzyskania niepodległości, grało na ziemiach polskich od 12 do 16 teatrów, nie licząc drobnych teatrzyków, których było zaledwie kilka. Stałe czynnych teatrów mieliśmy 12, a 4 sezonowe: 6 w Warszawie, 1 w Poznaniu, 1 w Łodzi, 1 w Lublinie, 1 w Wilnie, 2 w Krakowie i 2 we Lwowie. W 1923 r. istniało już w Polsce 38 teatrów stałych, 31 dramatycznych, a 7 operowo-operetkowych.

177 Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 43–97; Tuszyński Bogdan, *Radio i sport w okresie międzywojennym (1925–1939)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1989, nr 28/4, s. 49–94.

178 Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 93–94, 162–163.

179 Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 419.

180 Tamże, s. 420.

181 Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 99–111.

182 Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, PWN, Warszawa 1985, s. 12.

W 1926 roku liczba teatrów polskich wynosiła 65, żydowskich 15, ukraińskich 14, niemieckich 2<sup>183</sup>.

Choć w 1929 roku dzienna średnia widzów teatralnych i kinowych wynosiła 200 tysięcy widzów, to przewyższały ją duże miasta, zwłaszcza Warszawa. Dla Łodzi było to na przykład w 1921 roku 293 tysiące widzów (0,6 raza rocznie na jednego mieszkańca) i 474 tysiące w 1938 (nastąpił wtedy w ogóle wzrost liczby mieszkańców, ale to i tak 0,7 raza)<sup>184</sup>. W tym samym roku dla Warszawy było to 1,6 raza, Krakowa raz, w Poznaniu 0,8<sup>185</sup>. Kina w skali roku wypadały zdecydowanie lepiej: w Warszawie statystycznie chodzono do kina 11,4 razy; w Krakowie 10,4; w Poznaniu 10,9; w Łodzi 9,1 razy<sup>186</sup>. Liczba widzów teatralnych dla Warszawy w 1929 roku wynosiła 1,2 miliona dla rozrywkowych i 1,5 dla dramatycznych<sup>187</sup>. Niemniej rzadko kiedy grano więcej niż 50 spektakli, „sporo sztuk miało wtedy 20–30 przedstawień”, a „wiele schodziło po 6 przedstawieniach, w tym nawet sztuki Fredry”<sup>188</sup>. Na tej podstawie Żółkiewski stwierdza, że publiczność teatralna była raczej stała i niewielka. O sukcesie teatralnym „decydował albo wielki repertuar i wybitne zalety reżyserskiej pomysłowości czy efekty inscenizacji”, albo... „skandalizujące sensacje obyczajowe” (czy też „trywialny bulwarowy charakter sztuki” – *Kochankowie* Wacława Grubińskiego, sztuka o miłości kazirodczej, byli grani 70 razy)<sup>189</sup>. Jak łatwo się domyślić, na liczebność widzów wpływ miały również wszelkie wahania sytuacji ekonomicznej: pierwsza stabilizacja waluty doprowadziła do tego, że, nawet na popularnych sztukach, widownia była tylko w połowie zapełniona. Podana liczebność widzów nie zawsze jednak świadczy w pełni o gustach; należy pamiętać, że nie wszystkie spektakle były płatne (instytucje polityki kulturalnej w ramach swoich działań proponowały przedstawienia darmowe). Janusz Warnecki, aktor, reżyser i dyrektor teatralny, w *Najdłuższym moim monologu* wspominał, że we Lwowie frekwencja w Teatrze Wielkim i Teatrze Rozmaitości „wahała się od kilku do 50 przedstawień, w tym duża część darmowych, gdy sztuka nie znalazła uznania”<sup>190</sup>. Dalej wylicza:

*Swaty* Gogola zagrano siedem razy (w tym jedno przedstawienie bezpłatne dla inwalidów), *Sissi Kreislera* czy *Króla włóczędów* Frimla – ponad 40 razy. *Legenda* Wyspiańskiego [...] ukazywała się na afiszu przez 24 wieczory, w tym jednak pełnopłatnych przedstawień 3, szkolnych 13, zniżkowych (dla zakładów pracy) 2, darmowych 6<sup>191</sup>.

183 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 326.

184 Ginsbert Adam, *Łódź. Studium monograficzne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962, s. 151,

185 Tamże, s. 152.

186 W Łodzi roczna frekwencja w 1921 roku to 2 580 000 i 5,6 raza; w 1938 roku – 6 107 000 i 9,1 raza. Tamże.

187 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 326.

188 Tamże, s. 327.

189 Tamże.

190 Warnecki Janusz, *Najdłuższy mój monolog*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 269–270.

191 Warnecki wspomina, że „premiery najbardziej interesujących i wartościowych sztuk uzyskiwały maksimum wpływu w wysokości 450 zł”. Dane dotyczą okresu od 1 września 1937 do 1 kwietnia 1938. Współpraca z instytucjami, „przygodnymi mecenasami teatru”, zwłaszcza wojskiem, ratowała frekwencję. Tamże, s. 270, 271.

Należałoby właściwie mówić o dwóch publicznościach teatralnych wybierających spektakle funkcjonujące w różnych obiegach: wysokoartystycznym i trywialnym. To ta druga publiczność miała w swoich szeregach zamożniejsze mieszczaństwo i drobnomieszczaństwo, spotykające się „z literaturą jedynie w ramach kultury rozrywki”, odwiedzające także teatryki obok teatrów dramatycznych jako widzowie sztuk bulwarowych. Nie należy się więc dziwić, że repertuary były komercyjne (z czym próbowano walczyć w imię wyższych wartości artystycznych). Warto jednak zaznaczyć, że zawodowi twórcy, dostrzegając potencjał publiczności masowej, „dążyli do wzbogacenia artystycznego i wysublimowania teatru ludycznego, który wywodził się z tradycji jarmarcznej, bulwarowej, trywialnej. Stąd częste modernizujące i artystyczne adaptacje sztuk trywialnych dokonywane przez najlepszych mistrzów” (na przykład Leon Schiller, Julian Tuwim)<sup>192</sup>. Grupy składające się na widzów obiegu wysokoartystycznego to głównie „niezamożni inteligenci, młodzież, studenci, których nie stać było często na bilety”<sup>193</sup>.

Tak prezentowała się przykładowo dostępność finansowa:

Ceny biletów teatralnych w 1925 r. wynosiły w Warszawie (Teatr im. Bogusławskiego) od 30 zł za łożę, 7 zł za miejsca w 1–4 rzędzie krzeseł, do 2–3 zł na parterze w ostatnich (17–20) rzędach. Amfiteatr kosztował od 5 do 2 zł, balkon II piętra od 3 do 1 zł, galeria III piętra od 2 do 50 gr (4–6 rząd). Za najtańszy bilet płacono zatem tyle, ile za tani obiad<sup>194</sup>.

### 2.6.1. KABARET

„W kulturze typu masowego następuje bardzo istotne zbliżenie sfery kultury literackiej i sfery kultury rozrywki”<sup>195</sup>. Literatura zaspokaja potrzeby ludyczne, wypełnia wolny czas. Z tymi przemianami wiązać można również powstawanie (pod koniec XIX wieku) i popularność kabaretu. „Od początku formy kabaretowe były sublimacjami form jarmarcznych, czasem parodiami trywialnych, miały genezę często wysokoartystyczną”<sup>196</sup>. To odróżniało kabaret od wcześniejszego teatru popularnego, „wystawiającego melodramaty, wodewile i komedie bulwarowe” służące „społecznemu obiegowi literatury trywialnej”<sup>197</sup>. W ten sposób kabaret łączył publiczności poruszające się zwykle w różnych obiegach literatury i następowała swoista demokratyzacja treści „wysokich” oraz rozszerzała się możliwość kontaktów z nimi. Dodatkowo forma ta pozwalała na upolitycznienie zabawy, poruszanie kwestii społecznych, nie tylko sublimowała tradycje ludyczne, ale również była przestrzenią realizacji dla pisarzy

192 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 328.

193 Tamże.

194 Tamże.

195 Tamże.

196 Początkowo obok kabaretów istniały też „szantany” z numerami cyrkowymi. Tamże, s. 329, 330. „Jeszcze przed wojną kabaret klasyczny, w którym śpiewano piosenki, połączył się z teatrykiem małych form, skeczów i obrazów. Od 1913 r. zaczynają się upowszechniać szopki polityczne, tak później spopularyzowane przez skamandrytów”. Tamże, s. 331.

197 Tamże, s. 329.

zawodowych<sup>198</sup>. Ich popularność spowodowała wyparcie teatrzyków ogródkowych, fenomenu XIX wieku, które właściwie zniknęły<sup>199</sup>.

Zanim jednak nową formę i popularność uzyskały kabarety, to operetki były sceniczną rozrywką o największym zasięgu (i konkurencja między tymi dwiema formami scenicznymi będzie trwała aż do końca lat 30.). „Styl kabaretowy przenikał z Zachodu. Od 1917 r. mieliśmy już typowe rewie, które tak jak kabarety były przedsiębiorstwami, musiały zatem przynosić zyski”, były więc wrażliwe na wszelkie zmiany na rynku<sup>200</sup>. Twórczością kabaretową parali się poeci (Jan Brzechwa, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, a następnie Konstanty Ildefons Gałczyński i Lucjan Szczerba), a zespoły miały też nieukrywane ambicje artystyczne (Qui Pro Quo)<sup>201</sup>. Pojawiają się i zyskują popularność teatry estradowe, wystawiane są musicale. Teatry prezentują swój repertuar także na wyjeździe (we wschodniej Polsce). Satyra polityczna jest znaczącą częścią kultury i rozrywki. O ile jednak kabaret służył na świecie demokratyzacji publiczności, o tyle w Polsce widownia była głównie drobnomieszczańska, inteligencka i burżuazyjna (choć istniały też kabarety innych grup, na przykład robotnicza Czerwona Latarnia). Kryzys oczywiście nie ominął również tego typu komercyjnych rozrywek.

## 2.6.2. KAWIARNIE, SPOTKANIA LITERACKIE I FORMY W ZANIKU

Innym, jakże odmiennym, sposobem uczestniczenia w kulturze były kawiarnie literackie oraz wieczory i poranki literackie. Żółkiewski zwraca uwagę, że nie były one jednak tylko elitarne; zdarzały się bowiem wieczory ukierunkowane na publiczność robotniczą („komponowane tak, by odpowiadały bardziej upolitycznionym kryteriom wyboru wartości literackich, właściwym tej publiczności”)<sup>202</sup>. W ramach takich spotkań pisarze i poeci osobiście prezentowali swoje utwory, była to dla nich metoda promowania swojej twórczości i pozyskiwania nowej publiczności – starano się zainteresować potencjalnie jak największą grupę widzów i dlatego częściowo pomyślane były jako widowiska (zwłaszcza w dużych miastach, gdzie generalnie cieszyły się popularnością)<sup>203</sup>. Inicjatorami wieczorów byli zazwyczaj sami literaci, czasem organizowane były przez lokalnych działaczy i towarzystwa kulturalne. Była to jednak metoda uczestnictwa w kulturze przeważnie zarezerwowana dla mieszkańców dużych ośrodków

198 Należy nadmienić, że początkowo była to forma zabawy bohemy artystycznej. Fox Dorota, *Polski kabaret – tradycja i współczesność*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2(8), s. 124, 127.

199 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 330.

200 Tamże, s. 331.

201 Fox Dorota, *Polski kabaret...*, dz. cyt., s. 129.

202 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 333.

203 W 1918 roku w Warszawie skamandryci zainicjowali taką formę w kawiarni Pod Picadorem. Por. Fox Dorota, *Polski kabaret...*, dz. cyt., s. 128. Żółkiewski wskazuje na dwa modele funkcjonowania: organizowanie w kawiarniach płatnych wieczorów (dochód dla pisarzy), oraz kawiarnie, w których spotykali się poeci i pisarze. Badacz podaje jako przykład wieczór parodystyczny *Żywy dziennik* z 1925 roku: „wygłaszano tam parodie artykułu wstępnego, depesz, kroniki miejskiej, wiadomości politycznych, telegramów ze świata, felietonu literackiego, radiowego, zapowiedzi wydawniczych, kącików mody itp.”. Powołując się na analizy Janusza Stradeckiego, badacz wskazuje, że przed 1926 rokiem wieczory takie „miały raczej charakter ludyczny, po 1926 raczej polityczny, społecznie zaangażowany”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 333, 334. Por. Janusz Stradecki, *Funkcje społeczne wieczoru literackiego na przykładzie grupy Skamandra*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 3(64), s. 83–120.

miejskich. Zdarzało się, że odwiedzano mniejsze miejscowości, niemniej dobór bywał zupełnie przypadkowy (niektóre miasteczka były odwiedzane częściej, niektóre wcale)<sup>204</sup>.

Formą reliktową, zanikającą w latach 20. w dużych miastach były popularne w pozytywnym odczyty. Jeżdżono z nimi jednak do mniejszych miejscowości i wsi. Badacz wskazuje na ciekawą zależność: odczytów było więcej tam, gdzie słabło życie literackie. Poza tym modna publiczność literacka uważała je za *démodé*<sup>205</sup>. Podobnie sytuacja miała się z salonem literackim.

Jako masową formę uczestnictwa w kulturze literackiej można by też uznać uroczystości publiczne i jubileusze pisarskie.

### 2.6.3. TEATRY AMATORSKIE

Dla uczestnictwa w kulturze literackiej teatr miał oczywiste znaczenie. Tworzenie (czy próby utworzenia) amatorskich teatrów inaugurowały często, zwłaszcza młodzieżowe, zespoły organizacyjne – pisano wręcz, że wyrastały „samorodnie”<sup>206</sup>. Jako próbujące dotrzeć do nowej publiczności, były jedną z „niskich” form uczestnictwa w kulturze. Nie sposób podać konkretnej liczby zespołów czy granych przez nie spektakli, niemniej bezpieczne szacunki wskazują, że na terenie Polski zespołów było kilkanaście tysięcy i łącznie grały kilkadziesiąt tysięcy spektakli: „w przybliżeniu mielibyśmy 1 zespół na 2000 mieszkańców”<sup>207</sup>. Nie jest to więc bynajmniej działalność marginalna.

Początkowo repertuar bazuje na treściach trywialnych i pozostałościach po XIX-wiecznej tradycji (pseudo)ludowej. Jeszcze w połowie lat 20. „zaczyna się walka o własny repertuar” w środowiskach chłopskich. W widoczny sposób w latach 30. stają się one istotną częścią działań ruchów emancypacyjnych. Tradycje miały przeciwstawiać się kulturze masowej, konsekwentnie je wypierającej. Dążono do stworzenia teatru obrzędowego, mającego „podtrzymać więzi wspólnoty obrzędowej za pośrednictwem nowej, teatralnej formy kulturowego współżycia kolektywu”<sup>208</sup>. Miał być on również repozytorium wytworów kultury ludowej, choć istniało ryzyko, że ta muzealność, skansenowość będzie poważnym ograniczeniem. Udało się jednak osiągnąć funkcje kulturotwórcze, rozwijające lokalność. Z czasem zaczęto odchodzić

204 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 334.

205 Tadeusz Boy-Żeleński jeździł z odczytem o Villonie (przy okazji reklamując swoje przekłady), nazywa je Żółkiewski „objazdami pasterskimi”, jeździł Janusz Kaden-Bandrowski. „Odczyty takie często budziły sensację. Przeciwnicy autora starali się nie dopuścić do ich wygłoszenia. Zwolennicy – urządzali owacje”. Spotkania organizowali Wiciowcy. Odczyty były organizowane masowo i „stanowiły [...] formę kontaktu z przywódcami ruchów społecznych. Był to typowy przejaw kultury zgromadzeń, kultury wiecowej – kształtowanej przez masowe ruchy społeczne”. Tamże, s. 334–335, 341; Por. Hen Józef, *Boy-Żeleński. Błazen – wielki mąż*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 220.

206 Budzyński Wacław, *Znaczenie teatru ludowego*, [w:] *Teatry dla masowej publiczności*, red. Piotr Olkusz, Monika Wąsik, Przypis, Łódź 2017, s. 41.

207 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 337.

208 To właśnie odwołanie do lokalnych tradycji miało umożliwić zaadaptowanie się instytucji teatru, „która ukształtowana wedle antycznego wzorca była obca dotychczasowej [...] kulturze wsi”. Tamże, s. 339. Propozycje zakorzenienia repertuaru w „twórczości naprawdę ludowej” w kluczu obrzędowym proponował na przykład Jędrzej Cierniak na łamach „Teatru Ludowego”. Cierniak Jędrzej, *Cztery doroczne widowiska na wsi*, [w:] *Teatry dla masowej publiczności*, dz. cyt., s. 80–84.

od czystego folkloru<sup>209</sup> na rzecz społecznych aktualizacji, od etnografizmu i „autentyczności” na rzecz upolitycznienia: „inscenizuje się ballady o ludowym buncie i ludowej sprawiedliwości”, aż wreszcie przechodzi się do „realistycznych tekstów dotyczących doli chłopskiej w przeszłości i terażniejszości”<sup>210</sup>.

Teatr robotniczy od 1918 roku programowo tworzy treści dla sceny robotniczej, choć również zaczyna od wykorzystywania kultury ludowej, ale jako nośnika treści politycznych (posługując się na przykład nawiązaniem do szopek ludowych i alegoryzując dostępne w ten sposób systemy znaków). Niemniej robotnicze zespoły amatorskie były przeważnie kierowane przez zawodowców i wystawiały profesjonalny materiał. „Tworzyły coś w rodzaju stałej sceny robotniczej, nastawionej na zaspokajanie potrzeb widowni proletariackiej, potrzeb związanych z funkcjami i uczestnictwem swoich widzów w społecznym ruchu robotniczym”<sup>211</sup>.

## 2.7. CENZURA

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na problem cenzury. Dotykał on oczywiście wszystkich mediów, wydaje się jednak, że szeroko pojęty przemysł wydawniczy (prasa i książki), a zaraz potem kino, najczęściej musiało się z nią mierzyć. Należy tutaj jeszcze raz podkreślić, że polski rynek książki w wielu przypadkach nie podlegał aż tak prawom samego rynku, jak mechanizmom polityki literackiej i kulturalnej – kościelnej i państwowej – oddziałującej również w formie zamówienia publicznego.

Publiczność literacka różnicuje się: do wcześniej wysokoartystycznego społecznego obiegu literatury wkroczyła publiczność robotnicza i chłopska. Klasowe zróżnicowanie skutkowało tym, że próby dotarcia do „czytelników z klas uciskanych” bywały cenzurowane i represjonowane<sup>212</sup>. Żółkiewski zauważa, że „polityka karania miała donioślejsze społeczne znaczenie dla rozwoju kultury literackiej aniżeli polityka nagradzania”<sup>213</sup>. Wśród systemów kontroli należy wymienić: cenzurę państwową, społeczną cenzurę polityczną, społeczną i kościelną cenzurę obyczajową i tabu religijne, cenzurę estetyczną oraz cenzurę rynkową i instytucjonalną (wynikającą z wymogów komercyjności).

W latach 20. cenzura niesformalizowana, w postaci różnych tabu oraz wynikającej z nacisków społecznych samokontroli autorów, była bardziej dokuczliwa. Zdarzało się, że opinia publiczna postulowała bojkoty twórczości, organizowała nagonki, pisała listy otwarte przeciw pisarzom. W latach 30. za sprawą sanacji kontrola państwowa rozszerzyła swój zakres wraz z ograniczeniem wolności słowa, szła z tym w parze radykalizacja społeczna, a jednocześnie miała miejsce modernizacja obyczajowości, w efekcie „purytanizm literacki przegrywał w konkurencji handlowej”, a „autorytet cenzury obyczajowej słabł”<sup>214</sup>.

209 Przenoszenie na scenę wesel i sobótek.

210 Wystawiano na przykład *Kordiana i chama* Kruczkowskiego i *Słowo o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 339.

211 Tamże, s. 340.

212 Cenzura w ogóle miała wymiar klasowy, ponieważ w jej ramach chciano między innymi bronić czytelnika „niewyrobionego”, a zatem najczęściej z klas niższych. Czasem takie działania odnosiły skutki odwrotne – pobudzano raczej grupy, które były z różnych względów ideowo niewygodne.

213 Tamże, s. 205.

214 Tamże, s. 208.



Ze sprzeciwem spotykały się nie tylko idee komunistyczne, ale i inne przejawy radykalizmu (na przykład idee rewolucyjne), a cenzura państwowa nie potrzebowała autorytetu moralnego. Choć konstytucja marcowa z 1921 roku zapewniała wolność słowa, druku i prasy, jednocześnie dopuszczała ich ograniczanie, a w efekcie kosztownej cenzury represyjnej (wydane drukiem materiały mogły zostać zatrzymane, wydawcy obłożeni grzywną lub nawet aresztem) w drugiej połowie lat 20. oddawano materiały do oceny cenzurze prewencyjnej<sup>215</sup>. Doprowadziło to zresztą do zmiany systemu z represyjnego na prewencyjny. Cenzura prewencyjna obowiązywała również w przypadku filmów i widowisk<sup>216</sup>. Co również znamienne, ze szczególnym upodobaniem prawica społeczna powoływała się na ochronę czytelników przed zgorzeniem.

W wytycznych sporo miejsca zajmowały kwestie religijno-obyczajowo-narodowe. Warto tutaj zaznaczyć, że tabu religijne nie było tylko obyczajowe, a prawne – gwarantowały je postanowienia konkordatu, w 1930 roku ukazał się również zaktualizowany papieski indeks książek zakazanych<sup>217</sup>. A przy tym zakazywano pokazywania „obrazów osnutych na brudach życiowych” czy „o założeniu nihilistycznym lub tendencji rozkładowej”<sup>218</sup>. Przepisy określały również wiek widzów, na przykład do teatrzyków („Variété-Kabaretów”) nie miały wstępu osoby poniżej 18. roku życia, do kin poniżej 17. (chyba że na seanse filmów zakwalifikowanych jako dozwolone dla młodzieży)<sup>219</sup>. Publicyści filmowi na łamach prasy postulowali przejście do cenzury represyjnej oraz przeniesienie medium filmowego pod skrzydła Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Walczyli również z tzw. kastrowaniem filmów, a zatem wycinaniem niedopuszczonych przez cenzora fragmentów, domagając się jednoznacznych decyzji – albo całkowitego zakazu, albo dopuszczenia do wyświetlania, co siłą rzeczy nie opłacałoby się producentom i kiniarzom<sup>220</sup>. Cenzurze prewencyjnej podlegało również radio, które było w całości kontrolowane przez władze, również za

215 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym...*, dz. cyt., s. 271.

216 Zakazywano oczywiście prezentowania treści pornograficznych oraz dotyczących przestępczości (w tym kryminałów), traktowanych jako potencjalna zachęta do zejścia na ścieżkę bezprawia czy wręcz materiały instruktażowe. Zalecenia były poza tym jednak dość ogólnikowe i w związku z tym dopuszczały subiektywne interpretacje.

217 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 223, 225. Warto tu przywołać choćby sprawę Anatola Sterna, który odsiedział kilka miesięcy w areszcie (skazany na rok w twierdzy, który to wyrok szczęśliwie umorzono), za obrazę uczuć religijnych. Cieślak Tomasz, *Bóg i niebo w poezji rewolucyjnej dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 106.

218 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 211. Por. *Przepisy prasowe i widowiskowe obowiązujące w granicach państwa Polskiego*, zebrał i wydał Stanisław Lam, Warszawa 1921.

219 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 211.

220 Warto tu również zaznaczyć, że cenzurowano nie tylko rodzimą produkcję, ale również utwory importowane. Pisał o tym między innymi Antoni Słonimski w „Wiadomościach Literackich” (najczęściej w *Kronice tygodniowej*) na przykład w przypadku *Na Zachodzie bez zmian*: „Powykreślano z filmu najmocniejsze sceny. Koniec stał się jakimś błżeństwem”. Słonimski Antoni, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 13, s. 4. W *Kronice* z numeru 18 zwracał uwagę, że cenzura nie wtrącała się tylko do filmów potencjalnie niebezpiecznych lub szczególnie drastycznych – „Otóż trzeba wiedzieć, że nawet takie «Marokko» jest poobcinane”. Uznawał decyzje cenzorów za pozbawione logiki i wyraźnego klucza: „Nie wolno wyświetlać w Polsce filmów o motywach rosyjskich, i dlatego cenzura nie puszcza jakiegos filmu (i to dobrego), bo jest tam piosenka «Oczy czarne», ale jednocześnie idzie film «Noce kaukaskie», w których śpiewają tą właśnie piosenkę. [...] Widz kinematograficzny w Polsce jest stale oszukiwany. Często wcale o tem nie wie. Gdyby cenzura na miejsce wykreślonych scen puszczała pustą, białą taśmę, widz miałby przynajmniej świadomość skreśleń. W obecnych warunkach orientuje się czasem, widząc wyraźny bezsens albo oglądając wystawione przed kinem fotosy ze scen na filmie wyciętych”. Konstatuje również, że „wartości artystyczne filmu nie są przez nikogo bronione” i autor jest właściwie bezbronny w sytuacji, gdy agent filmowy, który nabył prawa do filmu, „uważa się za uprawnionego do

pośrednictwem licznych komisji i rad programowych. Ponieważ istniało biuro badające publiczność radiową, nie tylko oczekiwaniom władzy musiał podlegać program, także publiczności, której wrażliwość nazywa Żółkiewski „szczególną”, „zaściankową” i określa ją wręcz mianem „drażliwości”<sup>221</sup>.

W przypadku literatury sprzeciwu wobec cenzury na łamach prasy najczęściej służyły obronie utworów z obiegu wysokoartystycznego i przez całe lata 20. uważano za dużo dotkliwszą cenzurę społeczną. „Opinia nawet piszących uczyła się powoli” – konstatuje Żółkiewski, a przecież „trudno doprawdy znaleźć taką grupę poetycką młodych w Warszawie lub na prowincji we wczesnych latach dwudziestych, której choćby jeden członek nie miał zatargu z cenzurą walczącą z rzekomymi bluźnierstwami czy pornografią”<sup>222</sup>. Sprawy sądowe, choć często były umarzane, kończyły się czasem wyrokami skazującymi dla pisarzy. Cenzurze prewencyjnej podlegały również spotkania autorskie! Zgłaszano uprzednio utwory do wglądu, konieczne były zgody na organizację takich wydarzeń (na przykład starostwa w przypadku wiejskich). Spotkania były również potem kontrolowane przez lokalnych przedstawicieli policji weryfikujących, czy treści zgłoszone zgadzają się z tymi wygłaszanymi.

W przypadku sztuk teatralnych dochodziło do wprowadzania zmian w tekstach już po premierach (obserwowano reakcje publiczności) – nawet w przypadku utworów zaakceptowanych w wersji drukowanej. Był to choćby *casus Zenobii Palmury* Jarosława Iwaszkiewicza (obrażającej poczucie wstydu i piękna). Teksty, które miały być wystawiane na scenie były zresztą kreślone tym zajadlej<sup>223</sup>. Decyzje cenzorskie były arbitralne i często niekonsekwentne – numer „Skamandra” z *Zenobią Palmurą* został skonfiskowany, a redaktor na 3 tygodnie trafił aresztu<sup>224</sup>. Dopuszczono natomiast dwa wydania książkowe.

Konfiskaty w ogóle najdotkliwiej dotykały prasę, kształtującą ówczesną kulturę literacką dzięki masowemu czytelnictwu czasopism. Podobnie jak w przypadku poszczególnych pisarzy i poetów dotyczyły w przeważającej większości periodyków lewicowych i ludowych (dochodziło nawet do sytuacji, w której 100% numerów w roku było konfiskowanych – to *casus* „Chłopskiego Życia” w latach 1928–1929)<sup>225</sup>. Choć w latach 30. już każda opozycja (nawet prawicowa) była ściśle nadzorowana i uciszana. Warto przy tym zaznaczyć, że już jeden zatrzymany numer „kosztował wydawcę w latach trzydziestych około 300 zł, czyli miesięczną pensję urzędnika średniego stopnia”<sup>226</sup>. Ofiarą padały również „Wiadomości Literackie”, które zresztą na swoich łamach niejednokrotnie podejmowały temat cenzury, informując także o jej przejawach zagranicą (na przykład sprawa Henry’ego Louisa Menckena z „Baltimore Sun”) i często z kronikarskim zapałem ewidencjonowały konfiskaty<sup>227</sup>. Równie skuteczną metodą

---

wprowadzania zmian, wykreśleń, dorabiania napisów i fałszowania dialogów” i to samo robi potem cenzura. Słonimski Antoni, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18, s. 6.

221 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 212.

222 Tamże, s. 214.

223 Tamże, s. 215

224 Degler Janusz, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 12.

225 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 216. Czasopismo to zostało zresztą zlikwidowane w 1931 roku. W tym samym roku zdelegalizowano zresztą wydającą je partię Zjednoczenia Lewicy Chłopskiej „Samopomoc”. Por. Paczkowski Andrzej, *Prasa polityczna ruchu ludowego (1918–1939)*, PWN, Warszawa 1970, s. 159.

226 Tamże.

227 Por. Szpakowska Małgorzata, „Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012, s. 46–48.

wypierania treści politycznie niewygodnych był monopol kolportażu – „Ruchu” mógł odmawiać przyjmowania prasy do rozpowszechniania i z tej możliwości korzystał<sup>228</sup>. Koncesyjna z reguły sprzedaż przed 1926 rokiem umożliwiła wyeliminowanie pism rewolucyjnych, po przewrocie majowym los ten podzieliła prasa opozycji. Dodatkowo wymuszano na małych drukarniach odmowę drukowania periodyków rewolucyjnych, co powadziło do upadku nawet legalnych publikacji<sup>229</sup>. Jak konstatuje Żółkiewski: „urzędnik cenzury rzeczywiście miał prawo uznać pewien styl myślenia za podlegający konfiskacie”<sup>230</sup>.

## 2.8. PAŃSTWOWA POLITYKA KULTURALNA

Niejako na marginesie rozważań o narodzinach kultury masowej w Polsce warto wspomnieć o państwowej polityce kulturalnej – z ducha arystokratycznej i elitarnej. Za przykład niech posłuży krótki żywot Ministerstwa Kultury i Sztuki. Co interesujące, Minister, Zenon Przesmycki, w rozmowie z dziennikarzem „Świata” odpowiadał na zarzut zbyteczności samodzielnej instytucji zajmującej się kulturą i sztuką. Mówił wprawdzie „o wszechstronnej pomocy i opiece”, niemniej wprost informował, że państwo i jego instytucje powinny zajmować się „osłanianiem przed konkurencją beztwórczej tandety” poprzez wychowanie estetyczne, kształcenie artystów oraz zachowanie i udostępnianie dziedzictwa minionego, wsparcie finansowe i bytowe artystów oraz zabezpieczenie praw autorskich<sup>231</sup>. Swoją drogą w ramach działań ministerstwa zakładano również ochronę krajobrazu<sup>232</sup>. Upowszechnianie kultury nie było zagadnieniem podejmowanym ani przez ministerstwo, ani wydziały i departamenty sztuki podlegające pod kolejne Ministerstwa (Ministerstwo Spraw Wewnętrznych; Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), głównym celem była zasadniczo ochrona zabytków i inwentaryzacja, a możliwości finansowe ograniczone.

Działania instytucji polityki kulturalnej, w tym Fundusz Kultury Narodowej, służyły zapewnianiu ciągłości kulturze narodowej i tradycji artystycznej – nie interesowały się one raczej demokratyzacją kultury, ani nowymi uczestnikami<sup>233</sup>. Należy również pamiętać o istotnej dysproporcji geograficznej w podziale dotacji: Warszawa była tutaj wyraźnie uprzywilejowana.

228 Paczkowski Andrzej, *Prasa polska...*, dz. cyt., s. 457.

229 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 217.

230 Tamże, s. 220.

231 Z. [Jan Żywnowski], *W Ministerstwie Sztuki i Kultury*, „Świat” 1919, nr 15, s. 6.

232 Ministerstwo miało dwie sekcje: Sztuk plastycznych (w jej ramach wydział architektury i opieki nad krajobrazem; wydział malarstwa, rzeźby i sztuk zdobniczych; wydział zabytków i muzeów) i Literatury, Muzyki i Teatru (i stosowne wydziały dla każdej z dyscyplin). Już w 51 numerze „Świtu” podawano, że straci swój niezależny byt (wraz z Ministerstwem Zdrowia Publicznego). Żywnowski Jan, *W Ministerstwie Sztuki i Kultury*, „Świat” 1919, nr 16, s. 6; *Najważniejsze wypadki minionego tygodnia* „Świat” 1919, nr 51, s. 16.

233 Por. *Fundusz Kultury Narodowej (1928–1937). Zarys działalności*, Wydawnictwo Funduszu Kultury Narodowej, Warszawa 1937.

## 2.7. EDUKACJA

Znaczenie absolutnie kluczowe zarówno dla polityki kulturalnej, jak również umasowienia kultury i komunikacji miał oczywiście system edukacji – również dlatego, że w przeciwieństwie do innych instytucji miał on kontakt z odbiorcami kultury. Tu również widoczne były dysproporcje:

W zaborze pruskim prawie wszystkie dzieci chodziły do szkół podstawowych, w zaborze austriackim 87%. W zaborze rosyjskim nie było przymusu szkolnego. Uczniowie szkół podstawowych stanowili 20% ogółu dzieci w wieku szkolnym. Na 3585 szkół istniejących w obszarze województw centralnych przyszłej polski aż 3449 były to najniżej zorganizowane jednoklasówki<sup>234</sup>.

Szkolnictwo było rozbudowywane jeszcze w okresie zaborów, po odzyskaniu niepodległości proces ten przyspieszył, a już w 1919 roku wprowadzono przymus szkolny. W stosunku do lat 1910/1911 w 1922 roku liczba szkół wzrosła o 119% (od 1917 o 30%), niemniej statystyki wskazują, że średnio w roku szkolnym 1920/1921 na 100 kilometrów kwadratowych przypadało 6,9 szkoły<sup>235</sup>. W latach 1922/1923 objętych nauczaniem było:

WOJEWÓDZTWA	PROCENT OGÓŁU DZIECI W WIEKU SZKOLNYM
zachodnie	94,7
Śląsk	86,3
południowe	76,0
centralne	66,2
wschodnie	34,7

Wraz z kolejnymi latami również coraz więcej dzieci faktycznie się uczyło: od 54,5% w latach 1910/1911 do 82,6% w 1925/1926. Niemniej tutaj też widoczna była dysproporcja geograficzna: w miastach obowiązek wypełniało 99,5%, na wsi 77,8% (w województwach wschodnich 55,7%)<sup>236</sup>. Choć w dalszych latach widoczny jest znaczny postęp (najwyższy procent w latach 1928/1929 – 96,4%), sytuacja zaczęła się pogarszać. Spadały nakłady na szkolnictwo, zmniejszała się liczba szkół wyżej zorganizowanych, a w latach 1932/1933 poza szkołą pozostało ponad 700 tysięcy dzieci<sup>237</sup>.

Należy podkreślić fakt, że niewiele dzieci kończyło pełną, siedmioklasową, szkołę podstawową (widoczny był postęp, jednak niewielki). W latach 1920–1929 na wsiach było to 8% dzieci; w Kongresówce 7,4%; w Małopolsce – 5,3%; w województwach wschodnich: 3,4%; zachodnich – 2,2%. Śląsk stanowił tu wyraźny wyjątek z 56,9%<sup>238</sup>. „W omawianym czasie około

234 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 82.

235 Tamże; Adamkiewicz Sebastian, *Edukacja w II Rzeczypospolitej*, „Niepodległa.gov.pl”, <https://tiny.pl/7whmt> (dostęp: 25.05.2023).

236 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 82–83.

237 Tamże, s. 83.

238 Tamże.

80% dzieci w wieku 13-14 lat przestawało chodzić do szkoły<sup>239</sup>. Problemem było organizacyjne zacofanie – liczba szkół jednoklasowych malejąca w latach 20. zaczęła znów wzrastać w 30. W latach 1932/1933 42,2% szkół podstawowych było czteroklasowych, tymczasem ukończenie czterech klas nie wystarczało, by wyrobić nawyki czytelnicze<sup>240</sup>.

Analfabetyzm, dotykający zwłaszcza wieś, był jednak głównym ograniczeniem dla rozwoju czytelnictwa. Oczywiście alfabetyzacja przyniosła poprawę sytuacji, jednak wysiłki były wyraźnie niewystarczające: po 10 latach różnica wynosiła od 3,1% do 10,8%<sup>241</sup>. Znowu widoczna jest rozbieżność geograficzna: na Śląsku Cieszyńskim w 1921 roku procent analfabetów wynosił jedynie 2,7%, na Polesiu zaś 78,1%<sup>242</sup>. Badania Głównego Urzędu Statystycznego wskazują, że w 1921 roku 33,1% osób powyżej 10. roku życia nie potrafiło czytać i pisać (62,4% potrafiło co najmniej czytać), w 1931 roku było to natomiast 23,1%<sup>243</sup>.

Niemniej to właśnie rozwój szkolnictwa i rosnąca kadra nauczycieli działaczy społecznych i kulturalnych miały niebagatelne znaczenie dla demokratyzacji kultury literackiej. Niestety wyraźny jest rosnący elitaryzm polityki szkolnej – szkoły średnie były płatne (z nieraz wysokim czesnym), co stanowiło, wraz z nierównomiernym i dość przypadkowym rozmieszczeniem, kolejną przeszkodę w dalszej edukacji – liczba uczniów szkół średnich zmniejszyła się w czasie (a i sporo ze szkół upadło)<sup>244</sup>.

Na początku lat trzydziestych obliczano, że w szkołach średnich było 30% dzieci kapitalistów, 30% inteligencji, 12% drobnomieszczanstwa, 13% chłopów i 15% robotników (w tym tylko 3% robotników wielkoprzemysłowych). [...] podkreślano, że zmiany w składzie społecznym uczniów szkół średnich między r. 1921/1922 a 1930/1931 dokonywały się na niekorzyść dzieci chłopskich i robotniczych. Szkoła średnia robiła niestety mniej dla wykształcenia nowej publiczności czytelniczej aniżeli podstawowa<sup>245</sup>.

Na marginesie warto zaznaczyć, że oświata była głównie pod wpływem politycznej prawicy, choć lewicowa opozycja istniała, miała swoje organizacje („Nowe Tory”) i pręźnie działała w terenie. Lewica ideowa miała większe wpływy w finansowanych z funduszy publicznych organizacjach oświatowych, ponieważ skład polityczny samorządów często różnił się od składu sejmu. Samorzady organizowały raczej oświatę pozaszkolną i prowadziły biblioteki gminne

239 Tamże.

240 Tamże. W latach 20. obok szkoły powszechnej działały też gimnazja niższe. Wymagały one umiejętności zdobytych w dwóch pierwszych klasach szkoły powszechnej. Edukacja w takim gimnazjum trwała trzy lata; w gimnazjum wyższym pięć lat. „Ośmioletnie gimnazjum stanowiło pełną szkołę średnią. Sześć lat szkoły powszechnej w zasadzie równało się gimnazjum niższemu. W praktyce oczywiście gimnazjum niższe dawało więcej aniżeli najwyżej zorganizowana szkoła powszechna. Tworzyło bowiem programową całość w ramach ośmioletniej szkoły średniej. Miało z reguły lepiej przygotowanych nauczycieli. Lecz gimnazjów było nawet u progu lat trzydziestych zaledwie 711 z językiem polskim, a tylko ponad 100 z językiem wykładowym mniejszości narodowych”. Tamże, s. 314.

241 Tamże, s. 84.

242 Stańczyk Piotr, *Wykształcenie ludności II Rzeczypospolitej w świetle badań GUS*, „Społeczeństwo i ekonomia” 2016, nr 1(5), s. 12.

243 Tamże, s. 11.

244 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 85; Adamkiewicz Sebastian, *Edukacja w II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt.

245 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 85–86.

oraz centrale bibliotek ruchomych<sup>246</sup>. Niestety w obszarach wiejskich ich zasięg był niewielki (średnio 1 książka na 24 mieszkańców, w miastach 1 na 5, „dla kontrastu w Danii na 1 mieszkańca przypadało książek 5”)<sup>247</sup>. Samorządy działały skuteczniej w miastach, również pod kątem instytucji szkolnych – prowadziły kursy początkowe, szkoły dla dorosłych i uniwersytety powszechne, dla dzieci robotniczych działały gimnazja (był ich jednak niewiele).

Sieć placówek kościelnych była zdecydowanie gęstsza niż administracji państwowej (dość powiedzieć, że 5 tysięcy parafii rzymskokatolickich istniało w 3 tysiącach gmin)<sup>248</sup>. Choć Kościół był zdecydowanie gorzej rozwinięty względem organizacji społecznych utrzymujących biblioteki miejscowe i ruchome, już od początku lat 30. „zaczął organizować domy parafialne z odpowiednio zestawionymi bibliotekami, z czytelniami, z seansami kin objazdowych, a nawet – gdzie się dało – z kawiarniami, miejscami «godziwych» spotkań towarzyskich”, zrzeszając coraz liczniejszą grupę członków, rekrutujących się zwłaszcza z warstwy chłopskiej<sup>249</sup>. Organizacje te miały jednak głównie charakter dewocyjny i moralizatorski, niewielki mając wpływ na masowe czytelnictwo czy rozwój kultury literackiej w ogóle – choć na politykę kulturalną i opinię publiczną już tak, choćby za sprawą czasopism i pism tygodniowych<sup>250</sup>.

Obok tych wymienionych już sił wskazać należy związki zawodowe, społeczne organizacje oświatowo-kulturalne, organizacje młodzieżowe, spółdzielcze i rolnicze. Zwłaszcza prężnie, również na prowincji, działał Związek Kolejarzy, którzy stanowili ówczesnie największą grupę proletariuszy wielkoprzemysłowych. W ogóle podkreślić trzeba kulturotwórcze znaczenie ruchu związkowego. Miał on bowiem charakter masowy (pomimo zróżnicowania ideowego i geograficznego), kształtujący wzory zachowań koniecznych w emancypacji społecznej i kulturowej całych grup. Przykładem organizacji takich działań była Komisja Międzyzwiązkowa Kulturalno-Artystyczna<sup>251</sup>. W tym miejscu warto wrócić również do nauczycieli zrzeszonych w związkach zawodowych, którzy, zwłaszcza w obszarach nieurbanizowanych, pełnili kluczowe funkcje w działaniu na rzecz lokalnej społeczności, prowadząc liczne kursy dla dorosłych, odczyty, organizując biblioteki, amatorskie teatry, chóry i orkiestry.

Jak wynika już z powyższych rozważań, kultura dwudziestolecia międzywojennego była wysoce zinstytucjonalizowana i, co za tym idzie, upolityczniona. Struktura tego programowania była trzystopniowa: od szczybla ogólnopaństwowego przez centrale, po komórki lokalne (na przykład konkretne biblioteki). Budżet był zawsze ograniczony, poświęcano go więc na kwestie najbardziej palące. W aktywizacji mas nieocenione było działanie radykalizujących się ruchów społecznych. Żółkiewski charakteryzując badany okres, sporo miejsca poświęca przywoływaniu różnorodnych i licznych organizacji oraz związków, zarówno ukierunkowanych

246 Warto dodać, że do końca międzywojnia nie było ustawy bibliotecznej.

247 Tamże, s. 88.

248 Tamże.

249 88,3% bibliotek oświatowych (gromadzących 67,9% księgozbiorów) utrzymywały organizacje społeczne. Parafie utrzymywały 3% w 1930 roku. Tamże, s. 91.

250 Jednak propozycje edukacyjne Kościoła jedynie powiększały przepaść między elitami i klasami niższymi – zakładano bowiem, że cztery klasy w zupełności wystarczą osobom rekrutującym się z ludu. Tamże, s. 92.

251 Komisja organizowała życie kulturalne, artystyczne i intelektualne (z kursami i odczytami, działaniami samokształceniowymi i głośnym czytaniem czy wycieczkami). Tamże, s. 101. Por. na przykład *Sekcja Turystyczno-Wycieczkowa organizuje cykl wycieczek w lipcu i sierpniu 1930 r.* [druk ulotny], <https://zpe.gov.pl/kronika/16254223> (dostęp: 25.05.2023). Komisja wydawała zresztą również swój periodyk: „Sztuka i Życie”.

na konkretne środowiska, jak i bardziej wielostronnych, wyliczając zakres ich działalności, liczbę członków-działaczy oraz członków-beneficjentów działań. Lista jest oczywiście niewyczerpująca, ale liczby i tak robią wrażenie (niektóre organizacje liczyły ponad 100 tysięcy członków). Pokazuje to masowość tych ruchów, a także ich szerokie zainteresowanie edukowaniem i krzewieniem kultury (oraz kształceniem ideowym) za sprawą organizowania bibliotek, czytelni, odczytów czy zespołów artystycznych (trup teatralnych, chórów, zespołów muzycznych)<sup>252</sup>. Zwraca on również uwagę na znaczenie organizacji młodzieżowych, spełniających funkcję programowania kultury, także literackiej oraz inicjacji do niej. Czytanie, zwłaszcza określonych książek, było istotnym elementem ich działalności i w tym kontekście komunikacja literacka ulegała swoistej instrumentalizacji, co w ramach sprzężenia zwrotnego wpływało na literaturę (jej kody, role społeczne pisarzy, wybory czytelnicze oraz hierarchie wartości artystycznych). Wiązało się to również ze zmianą dominującego paradygmatu czytelniczego: już nie samotnego i intymnego, a głośnego, zespołowego czytania, a nawet jeśli domowego i prywatnego, to wspólnie wybranych tekstów. Żółkiewski dowodzi, że to aktywizacja polityczna pobudzała do czytania i to zwłaszcza literatury dojrzałej, zaangażowanej w bieżącą rzeczywistość lub taką, która umożliwiłaby nowym czytelnikom włączenie się w kulturę narodową – w kolejnym rozdziale bliżej przyjrzy się tym tezom.

## 2.8. PROFESJONALIZACJA PISARSTWA

W dwudziestoleciu międzywojennym następuje stopniowa profesjonalizacja pisarstwa jako zawodu, powstaje również Zawodowy Związek Literatów Polskich oraz Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych. „Zawód pisarza [...] kształtuje się w strukturze dynamicznej działań [...] instytucji kultury literackiej, instytucji programowania polityki literackiej, instytucji zawodowych pisarskich, instytucji mecenatu i kontroli społecznej literatury”<sup>253</sup>.

Rynek wydawniczy, jak już wspominałam, był relatywnie nieduży, a faktycznych czytelników było zdecydowanie więcej niż nabywców książek, a i w tej grupie dominujący był nabywca zbiorowy – biblioteki. Z samodzielnej działalności literackiej trudno było się utrzymać (czasem trzeba było wręcz dopłacać do własnej twórczości) i często była ona łączona przede wszystkim z działalnością pedagogiczną i naukową oraz urzędniczą, ale i z pracą w innych dziedzinach sztuki. W latach 20. pisarze z konieczności wykonywali dwa najczęściej różne zawody, co zmieniało się w latach 30. – działalność literacka była łączona ze sposobami zarobkowania paraliterackimi (na przykład w działalności czasopiśmienniczej czy wydawniczej). Warto zaznaczyć, że dla autorów tworzenie dla różnych mediów było w zasadzie koniecznością. Publikowano w prasie i radiu, pracowano dla filmu, pisano teksty do kabaretu i estrady (nierzadko również występowano za procent z zysków i... posiłek). Działalność społeczna pisarzy (jeżdżenie z odczytami) była przy tym, co już wzmiankowałam, równoczesną reklamą ich twórczości.

Przemysł filmowy ze względu na ogólną sytuację (w tym techniczną), zwłaszcza w latach 20., raczej nie był dziedziną twórczości, w której literaci znajdowali zatrudnienie. W przeciwieństwie do radia, które zamawiało teksty, ale również tworzyło posady dla twórców

<sup>252</sup> Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 106–120.

<sup>253</sup> Tamże, s. 181.

(w komisjach czy w charakterze kontrolerów lub krytyków programowych). Najlepiej przez całe dwudziestolecie płacono za teksty sceniczne, niż za tłumaczenia (ale tylko wykonane przez pisarzy; „wyrobnikom” płacono zdecydowanie mniej, nawet głodowe stawki)<sup>254</sup>. Pomimo faktu, że umowy wydawnicze były w większości spisywane, powieściopisarze (zwłaszcza popularni) zmagali się z nierzetelnymi wydawcami (w tym z efemerydami czy zwyczajnymi łowcami interesów). Zdarzało się, że wydawcy drukowali większe nakłady niż uzgodnione w umowie, płacono weksłami bez pokrycia, zalegano z wypłatami czy nie płacono autorom za wykonania (zwłaszcza na prowincji, gdzie trudniej to było kontrolować)<sup>255</sup>. Sytuacje starały się ratować związki i organizacje zawodowe (miały na swoim koncie takie sukcesy jak zmniejszenie podatku od honorarium w 1927 roku, zbiorowa umowa ZZLP z radiem i ustalenie warunków wykorzystania utworów), które jeszcze przed skutecznym wywalczeniem ustawy o prawie autorskim zawierały porozumienia ze związkami zawodowymi drukarzy i księgarzy, by kontrolować nieuczciwych wydawców<sup>256</sup>. Dość powiedzieć, że zatargów było tyle, że w 1922 roku powołano przyzwiązkowe Biuro Porad Prawnych<sup>257</sup>. Na marginesie warto dodać, że choć pisarze lat 20. byli ogólnie dość płodni (statystyki podwyższali jednak tłumacze), rytm publikacji nie był zbyt regularny, pracowano niesystematycznie – najregularniej publikowali powieściopisarze. Co interesujące, 44% ankietowanych beletrystów miało książki tłumaczone na języki obce (była to prawdopodobnie zasługa wspieranego przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych PEN-Clubu Polskiego)<sup>258</sup>.

W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości podziały i tradycje regionalne są wciąż dobrze widoczne, również w przypadku rynków i środowisk literackich. Na korzyść integracji środowiska oddziaływała ogólna ruchliwość przestrzenna pisarzy. Skład klasowy zawodu ulegał jednak (jako takiej) demokratyzacji – dwukrotnie wzrósł udział autorów pochodzenia robotniczego i chłopskiego<sup>259</sup>. Wciąż nie były to duże liczby, przeważała inteligencja i ziemiaństwo (mimo znacznego spadku udziałów tego ostatniego), a w dwudziestolecie było to już środowisko miejskie (a nawet wielkomiejskie). Ośrodkiem, w którym ta grupa zawodowa była najliczniejsza, była Warszawa<sup>260</sup>. Należy wskazać na zderzenie kultur: miejskiej rozpow szechnianej za pomocą środków masowych, zwłaszcza prasy) i lokalno-tradycyjnej, wiejskiej, podmiejskiej (z folklorem, zabawami i balladami podwórzowymi). Choć zderzenie to początkowo zaowocowało „ożywieniem i swoistą modernizacją kultur lokalnotradycyjnych” – z uwidocznieniem twórców niezawodowych: ludowych poetów, gawędziarzy, pamiętnikarzy – prowadziło jednak do zepchnięcia ich „na pozycje reliktyw ginącej przeszłości” (na przykład podwórzowi artyści byli wypierani choćby przez kino), również wskutek przechwycenia przez

254 Por. *Życie i praca pisarza polskiego...*, dz. cyt., 112.

255 Por. Tamże, s. 93, 96.

256 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 137, 178.

257 Wiśniewski Grzegorz, *100 lat ZLP – Związek Zawodowy Literatów Polskich w latach 1920–1939*, „Złpinfo.eu”, <https://tiny.pl/cm96v> (dostęp: 26.05.2023).

258 Por. *Życie i praca pisarza polskiego...*, dz. cyt., s. 140.

259 „Piszcząca młodzież chłopska już profesjonalizowała się”, a „zawodowi pisarze chłopscy wchodzili do literatury poprzez działalność polityczną”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 148, 185, 189. Por. *Życie i praca pisarza polskiego...*, dz. cyt., s. 23, 24, 25, 38 oraz tabela s. 216.

260 Por. *Życie i praca pisarza polskiego...*, dz. cyt., s. 17 i tabele z podziałem na miejsce zamieszkania. Warto na marginesie zaznaczyć, że prowincja po roku 1930 zaczyna się wyraźnie aktywizować (wcześniej powstające tam grupy potrafiły szybko skończyć żywot), a przy tym jej działania były oryginalne i mniej komercyjne niż warszawskie. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 170.



organizacje, upolityczniające przejawy tradycji (zwyczaże przeradzały się w widowiska i teatr obrzędowy, u schyłku lat 30. coraz częściej w teatr polityczny)<sup>261</sup>.

Pomimo rozpoznania wielu nowych problemów środowiska twórców literackich oraz walki ze starymi dla ZZLP twórcy szlagierów i piosenek nie byli priorytetem (choć zarabiali tak wielu poetów, ukrywając się jednak pod pseudonimami). To Związek Artystów i Kompozytorów Scenicznych był instytucją skuteczniejszą na coraz bardziej komercjalizującym się rynku. Rozwój produkcji i kultury masowej miał bowiem swoją drugą stronę w postaci trudnego do kontrolowania masowego upowszechniania tekstów i to tu warunki były, jak określa to Żółkiewski, „wilcze” – „jak dotrzeć do honorariów za piosenki śpiewane po małych miastach, w zakazanych teatrach czy zgoła knajpach?”<sup>262</sup>. Z potrzeby rozwiązania takich problemów powstał ZAiKS. Organizacja ta zajmowała się funkcjonującymi na szerszą skalę technikami literackimi pracującymi na zamówienie dla zespołów i/lub w zespołach w przemyśle rozrywkowym, motywowanymi finansowo i nastawionymi komercyjnie twórcami, których twórczość miała być reprodukowana, działającymi w ramach pisarstwa ludycznego w obiegu trywialnym (choć, co warto zaznaczyć, łączącymi ten wymiar twórczości również z działaniami wysokoartystycznymi). Byli to więc między innymi twórcy kabaretowi, piosenkarze, autorzy szlagierów. Do ZAiKS-u dołączyli kompozytorzy, jak również aktorzy. Nadzorowano i egzekwowano tantiemy od właścicieli kin (gdzie filmom niemym towarzyszył akompaniament), knajp, dyrektorów teatrzyków i teatrów, imprez estradowych, wytwórców płyt (nagrywających melodie i słowa), cyrków, hoteli, orkiestr. Ponadto ZAiKS współpracował z „analogicznymi organizacjami w Europie i Ameryce”<sup>263</sup>.

### 2.8.1. ROLE SPOŁECZNE PISARZA

Stefan Żółkiewski w przypadku polskiej kultury wyróżnia trzy podstawowe wzory, a wraz z nimi role społeczne pisarza, zbieżne jednak z ogólnymi tendencjami funkcjonującymi również w krajach lepiej rozwiniętych:

- 1) Upolitycznienie kultury; literatura zaangażowana (społecznie instrumentalna); pisarz jako działacz („swoiste *novum*”, bo i „stopień upolitycznienia pisarstwa w XX w. był bez precedensu w historii kultury europejskiej”), jednak nie „«na usługach» ideologicznych i politycznych”<sup>264</sup>;
- 2) Dążenie autoteliczne do negowania lub kontynuowania tradycji kultury; literatura kanoniczna; pisarz jako ekspert kultury i znawca kanonów (najbardziej rozpowszechniona w środowisku, dziedzicząca jeszcze po tradycji romantycznej)<sup>265</sup>;

261 Pamiętnikarstwo rozwijało się dalej, również za sprawą ogłaszanych przez instytucje konkursów. Jednak odkryci za ich sprawą twórcy byli zwykle autorami tylko jednej książki i nie kontynuowali działalności. Natomiast „Teatr obrzędowy musiał okazać się niedostatecznym i niewiernym sojusznikiem w chłopskiej walce o samodzielność oraz awans kulturowy”. Tamże, s. 184–185, 189.

262 Tamże.

263 Tamże, s. 165. Na marginesie należy również wspomnieć o Polskim Związku Artystów Widowiskowych (POLZAWID) zrzeszającym wykonawców i artystów teatrów *variété* i cyrków oraz Związek Autorów Dramatycznych (ZAD) zrzeszający komediopisarzy i autorów lżejszego repertuaru. Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr polski...*, dz. cyt., s. 14–15.

264 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 241–242, 244, 247.

265 Tamże, s. 241–242.

- 3) kultura wypoczynku, czasu wolnego; literatura ludyczna; pisarz jako technik literacki (wspomniany już powyżej). „Nieźle opłacana, ale nie szanowana społecznie”<sup>266</sup>.

Te trzy typy to oczywiście pewne modele idealne, występujące w różnych proporcjach u poszczególnych pisarzy, zwykle z dominacją któregoś. Jako dominujący występował typ eksperta, wszystkie były jednak istotne dla kultury lat 20. Literatura zaangażowana służyła docieraniu do nowych czytelników, kanoniczna ciągłości kultury narodowej oraz tworzeniu wspólnoty, ludyczna była ściśle związana z masowymi środkami przekazu oraz nowoczesnymi formami uczestnictwa (również w życiu literackim). To również za sprawą tej ostatniej zdobywano nową publiczność literacką niekoniecznie związaną z ruchami społecznymi, a raczej z rynkiem rozrywki i formami spędzania czasu wolnego (także w formie uczestnictwa w masowych widowiskach, na przykład sportowych). Związani z nią najczęściej technicy literaccy korzystali z ustalonych technik narracyjnych, odwołując się do

nawyków czytelniczych dobrze utrwalonych [...]: do szukania rozwiązań zagadki, miłego niecierpliwienia się retardacją i zawieszeniem uwagi, oczekiwania *happy endu*, umiłowania niezwykłości zdarzeń, losów, przygód, do potrzeby łatwego identyfikowania się z bohaterem, który dlatego musiał cenić to samo i szanować te same tabu, co przeciętny czytelnik. Decyzje pisarskie [...] miały ułatwiać łatwą konsumpcję tekstu, a nie aktywne odczytywanie zmiennych w czasie sensów tekstu literackiego<sup>267</sup>.

Warto przy tym podkreślić, że w ramach pisarstwa ludycznego powstawały utwory zarówno z obiegu trywialnego, jak i wysokoartystycznego, a często można było mieć do czynienia z realizacjami hybrydycznymi, łączącymi funkcje ludyczne z kanonicznymi czy politycznym zaangażowaniem.

## 2.8.2. PRAWO AUTORSKIE

Zjawiskiem specyficznym dla Polski, „w przeciwieństwie do wzorów kultury literackiej wczesnego kapitalizmu preferującego umowy indywidualne”, było zapewnienie praw i przywilejów zbiorowych oraz wsparcia instytucjonalnego<sup>268</sup>. Pierwszym krokiem było jednak „prawne unormowania własności wytworów pracy twórczej”, co w świecie nastąpiło zdecydowanie wcześniej, bo w 1886 roku za sprawą (uzupełnianej i nowelizowanej później oczywiście) konwencji berneńskiej<sup>269</sup>. W jej ramach powstała unia „państw dla międzynarodowej ochrony praw twórców, należących do krajów związkowych, jak też utworów po raz pierwszy w tych krajach opublikowanych”<sup>270</sup>. Konwencja zrzeszała państwa członkowskie, a Polska należała do nich „bez zastrzeżeń” od 1920 roku. Nawiasem mówiąc, USA nie było członkiem (natomiast ZZLP działało na rzecz wpierania polskich autorów w Stanach Zjednoczonych). Konwencja

266 Tamże, s. 242–244.

267 Tamże, s. 246.

268 Tamże, s. 177.

269 Tamże.

270 Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 183.

działała wedle dwóch zasad, by uniknąć „kolizji pomiędzy różnymi ustawodawstwami narodowymi”<sup>271</sup>. Zasada asymilacji zrównywała prawa autorów obcych i rodzimych danego kraju. „O warunkach ochrony w ogólności rozstrzygać miało prawo państwa, w którym ktoś żądał ochrony dla dzieła obcego, nie zaś prawo ojczyste utworu”<sup>272</sup>. A zatem to „krajowe prawo autorskie” było punktem odniesienia i „najważniejszym narzędziem normowania”<sup>273</sup>. Drugą zasadą było minimum ochrony, co oznaczało, że „poziom ochrony w stosunkach międzynarodowych państw należących do Związku” nie mógł spaść poniżej pewnego ustalonego minimum<sup>274</sup>.

Polska ustawa o prawie autorskim funkcjonowała od 1926 roku (wcześniej obowiązywało prawo rosyjskie z 1911 roku) z nowelizacją z 1933 roku (ogłoszoną w 1935) zainicjowaną przez ZAiKS „starający się dostosować tekst [...] do rozwoju radia, filmu i wytwórni płyt”<sup>275</sup>. Badacze zajmujący się historią prawa podkreślają nowoczesność i postępowość polskich przepisów<sup>276</sup>.

Przedmiotem prawa był „każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości» ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od sposobu wyrażenia (słowem, piśmem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką czy też rytmiką)”<sup>277</sup>. Katalog dzieł chronionych był bardzo szeroki i uwzględniał nawet te „utrwalone tylko w pamięci niektórych osób”<sup>278</sup>.

Ochroną, na równi z dziełami oryginalnymi, objęte były również ich modyfikacje, takie jak tłumaczenia, kompozycje, piosenki w różnych technikach artystycznych, układy muzyczne, filmy itp., pod warunkiem zgody autora oryginalnego dzieła na tłumaczenie lub modyfikację (zależne prawo autorskie)<sup>279</sup>.

Regulacje były bardzo szczegółowe, zakres praw kompleksowy, dzięki czemu, jak zauważa Joanna Słyszewska, „rola orzecznictwa z ich zakresu w Polsce nie była znacząca”<sup>280</sup>. Wpłynęło to również na widoczne zmniejszenie się spraw sądowych o naruszenie<sup>281</sup>.

Ukazanie się utworu – wydanie, wygłoszenie, wystawienie, szeroko pojęte udostępnienie, „działania, które mogłyby umożliwić rozpowszechnianie dzieła” – było istotnym terminem wprowadzonym przez ustawę i rozumiano je bardziej liberalnie niż konwencja berneńska, która „uznawała tylko te publikacje, które zostały wydane”<sup>282</sup>. Określona również była ochrona

271 Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich...*, dz. cyt., s. 185.

272 Tamże, s. 186.

273 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 178.

274 Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich...*, dz. cyt., s. 186.

275 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 178.

276 Por. Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich...*, dz. cyt.; Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców w świetle ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, „Civitas et Lex” 2020, nr 2(26).

277 Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców...*, dz. cyt., s. 46.

278 Tamże. Jak zauważał Żółkiewski „forma opracowania, układ lub wyjaśnienia” musiały mieć charakter samodzielny – a zatem przedmiotem prawa autorskiego były i teksty literackie, i formularze, i rozkłady kolejowe. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 178.

279 Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców...*, dz. cyt.

280 Tamże, s. 47.

281 Było ich zdecydowanie mniej, niż przed wprowadzeniem prawa polskiego. Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 180.

282 Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców...*, dz. cyt., s. 47.

w przypadku dzieł zbiorowych, wieloautorskich oraz w przypadku utworów ukazujących się pod pseudonimem lub anonimowo<sup>283</sup>. „Ustawa określała warunki umów autorskich”, metody procentowego obliczania wynagrodzeń – na podstawie całkowitego nakładu i obowiązującej kupujących ceny<sup>284</sup>. Wynagrodzenie miało być wypłacane po zakończeniu druku, chyba że było zależne od liczby sprzedanych egzemplarzy. Przepisy określały również „prawa autora w zakresie wglądu do ksiąg finansowych wydawcy” i drukarni, jak również jej ksiąg zamówień i faktur, by skontrolować liczbę drukowanych egzemplarzy – miało to być jedno wydanie do dwóch tysięcy egzemplarzy (lub tysiąca w przypadku nut), chyba że umowa stanowiła inaczej<sup>285</sup>. Majątkowe prawa autorskie wygaszały 50 lat po śmierci autora w przypadku utworów pisanych, 20 w przypadku filmowych, a 10 fotograficznych (liczonych od daty wykonania odbitek)<sup>286</sup>.

Należy jednak zwrócić uwagę, że „w zakresie piśmiennictwa, utworów muzycznych, dzieł graficznych, malarskich, architektonicznych itp.” prawa autorskie mogły być ograniczone na przykład w ramach prawa cytatu, choć wtedy „ich opracowanie, rozpowszechnianie i korzystanie z nich było dozwolone tylko pod warunkiem wyraźnego podania źródła pochodzenia i wymienienia twórcy”<sup>287</sup>. Podobnie było z komunikatami i informacjami prasowymi noszącymi znamiona aktualności (dotyczącymi gospodarki, polityki, religii, społeczeństwa itd.), jeśli opublikowano je bez zastrzeżenia uniemożliwiającego przedruk – miało to służyć swobodnemu rozpowszechnianiu istotnych wiadomości oraz wspieraniu prasy regionalnej<sup>288</sup>. W nowelizacji z 1935 roku wprowadzono za konwencją berneńską „elementy [...] instytucji licencji przymusowej” umożliwiającej ministrowi wyznań religijnych i oświecenia publicznego „«ze względów wyższej użyteczności» i za wcześniejszym odszkodowaniem nakazać upublicznienie drogą radiową dzieł muzycznych lub literackich nawet wbrew woli ich twórców”<sup>289</sup>. Odbywało się to z przeniesieniem praw autorskich na Polskie Radio, „ale bez możliwości naruszania integralności dzieła i bez szkody dla praw osobistych twórcy”<sup>290</sup>.

## 2.9. UCZESTNICTWO W KULTURZE

Jak jednak, w świetle powyższych rozważań, przedstawiało się uczestnictwo w kulturze, zwłaszcza literackiej? Jak już wspominałam czytelnik i nabywca książki to nie były równoznaczne ze sobą pozycje, obieg literatury był zatem szerszy niż rynek książki. Należy jednak

---

283 W przypadku pseudonimów lub prac anonimowych „za autora uznawano wydawcę, którego nazwisko pojawiło się na utworze, ewentualnie osoby, które z polecenia twórcy wykonywały jego utwór. Przy braku dowodu przeciwnego uznawano te osoby za reprezentujące autora, które w tym charakterze były uprawnione do ochrony i egzekwowania praw autora”. Tamże, s. 48.

284 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 178.

285 Tamże.

286 „Pięćdziesięcioletni okres ochrony w stosunku do fotografii odnosił się jedynie do serii zdjęć, które zostały wydane oraz miały znaczenie artystyczne i naukowe i liczony był pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy”. Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców...*, dz. cyt., s. 51. Żółkiewski zauważa, że „W noweli skrócono ten okres w pewnych wypadkach do 30 lat”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 178.

287 Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców...*, dz. cyt., s. 52.

288 Tamże.

289 Tamże, s. 53.

290 Tamże.

wyraźnie zaznaczyć, że publiczność literacka w latach 20. „stanowiła nieznaczną mniejszość”, a „kultura literacka była kulturą tej mniejszości”<sup>291</sup>. Polska, jak hipotetyzuje Żółkiewski, była zapóźniona o jakieś ćwierćwiecze względem rozwiniętego Zachodu.

Tylko najbardziej rozwinięte kraje strefy europejskiej i północnoamerykańskiej, likwidując analfabetyzm w końcu XIX w., uzyskały, jak np. Anglia, powszechność czytania tygodników przed pierwszą wojną światową, powszechność czytania dzienników w latach trzydziestych zbliżała się do powszechności czytania książek w latach pięćdziesiątych<sup>292</sup>.

Kultura literacka pozostawała przede wszystkim niedostępna dla starszych generacji mieszkańców wsi z byłego zaboru rosyjskiego i austriackiego: jeszcze w 1931 roku 27,6% dorosłych mieszkańców wsi to analfabeci (14,5% dla całej grupy dorosłych, czyli mających 20 i więcej lat)<sup>293</sup>.

Rozwój szkolnictwa powszechnego do r. 1928–1929, to znaczy do początku wyżu demograficznego, stworzył możliwość walki o upowszechnienie czytelnictwa właśnie w latach trzydziestych, gdy wychowankowie polskiej szkoły podstawowej z lat 1918–1930 wchodzili w życie jako dorośli. Wśród młodocianych do 1931 r. nie udało się całkowicie zlikwidować analfabetyzmu<sup>294</sup>.

Spadek był jednak znaczny: „na Zachodzie prawie nie było analfabetów”, na Wschodzie zaś w 1931 roku było to „17% wśród młodszych i do 31,3% wśród starszych dzieci” z 71% w roku 1921<sup>295</sup>. Ponownie uwyraźnia się różnicowanie geograficzne. „Do szkół uczęszczała zaledwie jedna piąta młodzieży 15–17-letniej, a właściwie jedna dziesiąta osiemnastolatków”<sup>296</sup>. Choć szkoła wspierała wykształcanie nawyków czytelniczych we wszystkich grupach, te najtrwalsze, wykształcone w efekcie uczęszczania do szkół średnich, były inteligentkim przywilejem.

Tylko 20% młodzieży robotniczej uczęszczało w 1930 r. do różnego typu szkół zawodowych, w których przecież uczyło się kultury czytelniczej. W 1927 roku zaledwie 5,4% dorosłych robotników miało ukończoną szkołę powszechną, przy czym wśród robotników wykwalifikowanych odsetek ten wynosił również tylko 5,7%<sup>297</sup>.

Do partycypowania w kulturze poza wykształconymi na drodze edukacji nawykami konieczne są również czas wolny i środki materialne. Najtrudniejsza sytuacja była na wsi. Zarobki robotników powiązane były oczywiście z koniunkturą; w dobie kryzysu malały, rosło zaś

291 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 263.

292 Tamże, s. 262.

293 Paczkowski Andrzej, *Prasa polityczna ruchu ludowego*, dz. cyt., s. 24.

294 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 265.

295 Tamże.

296 Tamże.

297 Kwalifikacje zawodowe zdobywało się zwykle w trakcie trzyletniego terminowania (tak było dla 61,9% wykwalifikowanych robotników). Tamże.

bezrobocie. „Większość robotników zarabiała 2,5 raza gorzej aniżeli spora część pracowników umysłowych, mimo iż istniał obszerny zakres zbieżności między zarobkami robotników i pracowników umysłowych”<sup>298</sup>. Świadczy o tym poniższa tabela<sup>299</sup>:

KATEGORIE MIESIĘCZNYCH ZAROBKÓW	ROBOTNICY (%)	PRACOWNICY UMYŚLOWI (%)
zarabiający ponad 300 zł	12	44
zarabiający 150–300 zł	39	39
zarabiający do 150	49	17

W dobie inflacji, w latach 20., sytuacja drastycznie się pogarszała za sprawą obciążania klas pracujących podatkiem inflacyjnym. Po drugiej stabilizacji waluty nastąpiła poprawa, niemniej sytuacja materialna robotników nie umożliwiała uczestnictwa w kulturze na takim poziomie, jak inteligencji. Co więcej, większość robotników zarabiała poniżej minimum obliczonego w 1927 roku na utrzymanie rodziny: 200–250 zł, dlatego też zwykle pracowały w nich dwie osoby (średnia to 1,7 osoby)<sup>300</sup>. „Dopiero w 1928 r. pensje robotnicze po raz pierwszy osiągnęły poziom przedwojenny”<sup>301</sup>. Większość środków, którymi dysponowali robotnicy, była oczywiście wydawana na żywność (im niższe zarobki, tym, siłą rzeczy, był to większy procent budżetu, nawet powyżej 70%; przeciętnie, jak podawał dla sześciu grup zarobkowych Instytut Gospodarstwa Społecznego, było to 61%). Pozostałe wydatki obejmowały inne kwestie bytowe (mieszkanie, światło, opał, odzież [najwięcej we wszystkich przedziałach zarobkowych], higienę i zdrowie) oraz używki (alkohol i tytoń; w każdym przedziale zarobkowym więcej niż na higienę i zdrowie). Wydatki kulturalne i społeczne to przeciętnie 3,4% zarobków, widać przy tym oczywiście potwierdzenie tezy o tym, że im wyższe zarobki, tym wyższe nakłady na kulturę (pozostawały one jednak w granicach 6,5% dla najwyższej grupy dochodowej): nakłady na kulturę wzrastały dwukrotnie nawet przy niewielkiej poprawie wynagrodzenia<sup>302</sup>. Niemniej, w porównaniu z innymi krajami, w Polsce wydatki na kulturę stanowiły niewielki procent budżetów. Różnice nie są jednak zatrważające. Polskie 3,4% w 1927 roku porównywano do (w kolejności rosnącej) Czechosłowacji, Szwajcarii, ZSRR, Holandii i Danii, gdzie wydatki były największe, wciąż stanowiły jednak 5,8% budżetu domowego<sup>303</sup>.

W strukturze wydatków na potrzeby kulturalne przeważały oczywiście te przeznaczone na edukację dzieci. Przykładowe wartości procentowe dla warszawskiej rodziny zarabiającej poniżej

298 Tamże, s. 267.

299 Żarowski Janusz, *Rzut oka na strukturę społeczną klasy robotniczej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Najnowsze Dzieje Polski. Materiały i studia z okresu 1914–1939*, t. 9, PWN, Warszawa 1965, s. 50. Por. Landau Ludwik, *Płace w Polsce w związku z rozwojem gospodarczym*, [w:] *Wybór pism*, tegoż, PWN, Warszawa 1957, s. 238.

300 Landau Zbigniew, Tomaszewski Jerzy, *Robotnicy przemysłowi w Polsce. Materialne warunki bytu, 1918–1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971, s. 314.

301 Przywoływane dane pochodzą z ankiet z 1927 roku przeprowadzonych w Warszawie, Łodzi i Zagłębiu Dąbrowskim. Na ich podstawie nie można oczywiście wyrokować na temat całej populacji (zwłaszcza że istnieje szansa, że zawyżają kwoty podane jako środki wydawane na kulturę).

302 Por. *Warunki życia robotniczego w Warszawie, Łodzi i Zagłębiu Dąbrowskim w świetle ankiet 1927 roku*, Instytut Gospodarstwa Domowego, Warszawa 1929, s. 109–112, 257.

303 Tamże, s. 105.

150 zł miesięcznie: 45,1% wydatków na kulturę pochłaniała szkoła, następnie prasa i książki (19,1%), Kościół (10,4%), papier i znaczki pocztowe (6%), teatr i kino (3,5%), sport i życie towarzyskie (1,7%), związki zawodowe i partie (0,6% – ten udział procentowy również wzrastał wraz z zarobkami, do 15% w grupie warszawskich wykwalifikowanych robotników z zarobkami od 200 do 300 zł)<sup>304</sup>. Poza tym wydatki na kulturę to zakup dzienników i opłaty za wypożyczanie książek<sup>305</sup>. 60% ankietowanych wspomina również o kinie i teatrze, ale należy podejrzewać, że częściej chodzono do kina: w Warszawie o tej formie spędzania czasu informowało 86%, w Łodzi 84%, w Zagłębiu 28%<sup>306</sup>. Jednak tylko 14,5% rodzin wydawało na tego typu widowiska więcej niż 1 złoty miesięcznie (a bilet teatralny kosztował przeciętnie właśnie tyle)<sup>307</sup>.

W świetle przywoływanych badań raz w tygodniu czytało gazety 51,1% ankietowanych, raz dziennie 26,9%, niemniej wydatki na dzienniki i książki u przeważających 44,2% nie przekraczały 1 zł miesięcznie (25,7% nie wydawało nic, dla porównania jedynie 1% wydawał powyżej 10 zł)<sup>308</sup>. Ankieta wykazała również, że 21,6% badanych posiadało księgozbiory, 10,8% kupowało książki, a 43,7% wypożyczało. Wyniki te już sami autorzy uznawali za nadmiernie optymistyczne, zakładając, że w skład księgozbiorów wchodziły głównie broszury agitacyjne<sup>309</sup>. W okresach kryzysu, wraz ze wzrostem bezrobocia spadały, siłą rzeczy, nakłady na kulturę (przeciętnie 75 groszy miesięcznie, czyli 0,9% budżetu), a w rodzinach bezrobotnych jedynie 18% dzieci uczęszczało do szkoły bez dłuższych przerw<sup>310</sup>. W przeciwieństwie do rodzin inteligentnych, gdzie wzorce obcowania z kulturą są przeważnie indywidualne (i indywidualnie ponoszą one koszty), robotnicy uczestniczą w życiu kulturalnym częściej poprzez organizacje (i to dość aktywnie, jak na ogólny poziom życia).

Sytuacja na wsi, jeśli chodzi o dostępność kultury, była zdecydowanie gorsza, choć w dobie kryzysu wieś dysponowała nadwyżkami towarowymi, a towary przemysłowe (w tym gazety i książki) były relatywnie tanie. Między 1926 a 1929 rokiem panował względny dobrobyt. Kryzys spowodował, że w 1930 roku ceny towarów przemysłowych wzrosły, a prasa i książki stały się niedostępne<sup>311</sup>. Po tym roku spadła też prenumerata indywidualna, jednak ze względu na znaczący wzrost w pierwszych latach niepodległości, poziom nigdy nie był niższy niż ten sprzed I wojny światowej<sup>312</sup>. Pogarszanie się sytuacji materialnej jest widoczne na przykładzie wydatków na edukację dzieci (z 25,62 zł w latach 1928/1929 do 7,36 zł w 1932/1933)<sup>313</sup>.

Przywołane kwoty wydatkowane przez chłopów i robotników należy jednak umieścić w kontekście ówczesnych cen dóbr, nie tylko kultury:

304 Tamże, s. 257.

305 Tamże, s. 266, 267.

306 Tamże, s. 289.

307 Tamże, s. 290.

308 Tamże, s. 265–266.

309 Tamże, s. 267, 268.

310 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 273, Krahelska Halina, Stefan Pruss, *Życie bezrobotnych. Badania ankietowe*, Instytut Spraw Społecznych, Warszawa 1933, s. 78.

311 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 274.

312 Tamże, s. 274–275. W niektórych okolicach, na przykład w powiecie miechowskim, prenumerata wzrosła czteroipółkrotnie między 1914 a 1922 rokiem. Por. Paczkowski Andrzej, *Prasa...*, dz. cyt., s. 22.

313 Lata 1925–1928 były dla tej grupy społecznej najkorzystniejsze. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, s. 275.

W 1928 r. za gazetę płacono 20 gr. W najlepszym zaś czasie dla chłopów, w 1925 r., już w mieście jajko kosztowało 5 gr, a 1 kg cukru 80 gr. Para butów 12 zł. Bilet na wieczór poetycki w 1930 r. w Łodzi kosztował 1 i 2 zł, a nawet, bywało, i 3 zł. W pierwszej połowie lat dwudziestych koszty utrzymania w Polsce rosły szybciej niż na świecie<sup>314</sup>.

W przypadku chłopów istotnym problemem był również czas wolny i jego nierównomierność w ciągu roku, tygodnia i dnia (zwierzęta gospodarskie wymagały ciągłej opieki). Jak wynika z pamiętników, było to „dokuczliwe” i „nieznośne”<sup>315</sup>.

Zgoła odmiennie kształtowała się sytuacja inteligencji i pracowników umysłowych, choć warto zaznaczyć, że w międzywojniu liczebność tej grupy wynosiła 3,5–5,2% ogółu, podczas gdy w krajach rozwiniętych gospodarczo było to 13–16%<sup>316</sup>. Ponieważ nierzadko łączy się w jedno inteligencję i pracowników umysłowych faktycznie można mówić o znacznym rozwarstwieniu grupy i jej rozroście<sup>317</sup>. Liczebność ekspertów i kierowników („inteligencja właściwa”) wzrosła w tym czasie o około 50 tysięcy (z ponad 200 do około 250 tysięcy) i było to między 1,4% a 1,8% wszystkich zawodowo czynnych w międzywojniu<sup>318</sup>. Kobiety stanowiły przy tym mniej więcej ¼ pracowników umysłowych<sup>319</sup>. Pomimo więc swojego znaczenia dla rozwoju kultury tamtych czasów, była to stosunkowo nieliczna grupa, a jej struktura była charakterystyczna dla krajów mało rozwiniętych gospodarczo.

„Największa część inteligencji zatrudniana była przez państwo w administracji, szkolnictwie, sektorze gospodarczym czy armii”<sup>320</sup>. Zmiany liczebności poszczególnych grup zatrudnienia były w istocie niewielkie. Warto przy tym zwrócić uwagę, że prawie połowa inteligencji miała wykształcenie niższe niż średnie (co 10 przedstawiciel tej grupy miał wykształcenie wyższe)<sup>321</sup>. Stanowiska umysłowe „dziedziczyło” 40% dzieci inteligencji, ale około 30% pochodziło z robotników i chłopów i około 20% klas posiadających<sup>322</sup>. Głównym skupiskiem była Warszawa i Śląsk.

314 Tamże.

315 Tamże, s. 276.

316 Żarnowski Janusz, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939*, PWN, Warszawa 1964, s. 61.

317 Żarnowski zauważa, że już w latach 30., w Polsce widoczne jest rozróżnienie na inteligencję (ludzi wykształconych) i pracowników umysłowych (głównie biurowych, *white collars*). Żarnowski Janusz, *Nowe spojrzenie na społeczeństwo Polski międzywojennej*, [w:] *Metamorfozy społeczne, t. 10. Społeczeństwo międzywojenne: nowe spojrzenie*, red. Janusz Żarnowski, Włodzimierz Mędrzecki, Instytut Historii PAN, Warszawa 2015, s. 23. Por. Podolska-Meducka Aldona, *Inteligencja na przestrzeni stu lat istnienia państwa polskiego*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace” 2018, nr 3(35), s. 181.

318 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 276.

319 Dufurat Joanna, *W okresie powolnej modernizacji. Kobieta w II Rzeczypospolitej – próba bilansu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2020, nr 147, z. 4, s. 818.

320 Podolska-Meducka Aldona, *Inteligencja na przestrzeni stu lat...*, dz. cyt., s. 182. Niewielka (i malejąca) grupa pracowała w rolnictwie, część w dziale produkcji, jednak większość pełniła funkcje urzędnicze lub wykonawcze w handlu czy działach technicznych (zwłaszcza w przypadku zatrudnionych w sektorze prywatnym, stanowiących jednak 40% pracowników umysłowych). Por. Żarnowski Janusz, *Nowe spojrzenie...*, dz. cyt., s. 31.

321 Ze względu na rozwarstwienie tej grupy zaczęto już wtedy identyfikować ją bardziej z wykształceniem wyższym. Jak pisze Żarnowski „sama matura stawała się już niewystarczającą do niej przepustką”. Tamże, s. 27.

322 Żarnowski Janusz, *Struktura społeczna inteligencji...*, dz. cyt., s. 165–167.



Inteligencja dominowała w województwach centralnych (prawie 45%)<sup>323</sup>. Żółkiewski zwraca jednak uwagę na degradację materialną tej grupy w dwudziestolecie międzywojennym (w stosunku do 1914 roku)<sup>324</sup>. Większość narodową stanowili Polacy (64,8% w 1931), religijną katolicy (77,8% w tym samym roku). Pozostałe wyznania (w tym mniejszości słowiańskie) stanowiły zdecydowaną mniejszość i liczebność jeszcze spadała, za wyjątkiem może inteligencji wyznania mojżeszowego, tu widoczny był wzrost (16% w 1931 roku)<sup>325</sup>. Żydzi stanowili również istotną część przedstawicieli wolnych zawodów, a w międzywojniu była to również grupa już dobrze zasymilowana<sup>326</sup>.

Inteligencja, jak już wspominałam, była grupą pracującą głównie w sektorze państwowym, a w jej obrębie następowały „falowania” ideologiczne – nie zmienia to faktu, że zwłaszcza pokolenie urodzone po pierwszej wojnie niekoniecznie utożsamiało się z takimi pojęciami jak misja narodowa czy społeczna (traktując je jako rzecz literackiej XIX-wiecznej fikcji)<sup>327</sup>. Ponieważ to nowe pokolenie wywodziło się w znacznej liczbie z drobnomieszczactwa „rzutowało to na oblicze polityczne polskich studentów, popierających w przewadze ugrupowania prawicowe”<sup>328</sup>. Były oczywiście odstępstwa od tej reguły w osobie twórców, nauczycieli oraz pojedynczych, znaczących, jednostek, angażujących się również w działania polityczne innych klas, a w latach 30. wyraźna jest ponowna (po widocznej w początkach XX wieku) radykalizacja polityczna – temperowana przez sanacyjny rząd. Zmianie nie uległo jednak wykształcenie tej grupy: przeważnie humanistyczne<sup>329</sup>.

W tej grupie inaczej przedstawiał się również podział budżetu rodzinnego. Według danych z 1927 roku 43% budżetu pochłaniała żywność, 19,2% odzież, 2,1% higiena i zdrowie, potrzeby kulturalne i społeczne zaś 6,1% – niższy udział niż w innych krajach europejskich, ale nieznacznie<sup>330</sup>. Za to wynagrodzenia już były niższe. „Zarobki urzędniczo-nauczycielskie, około 250 zł miesięcznie, zapewniały minimum egzystencji rodziny”, na kulturę przeznaczano wtedy ok. 15 zł miesięcznie (czyli prawie dwa razy tyle, co w rodzinach robotniczych z analogicznym wynagrodzeniem)<sup>331</sup>. Jednak „prawie połowa pracowników umysłowych zarabiała ponad 300 zł”<sup>332</sup>. Różnice w wydatkach na kulturę, zdaniem ówczesnego badacza Edwarda Otrębskiego, wynikały z różnic materialnych, a nie „w poziomie kulturalnym”<sup>333</sup>. Żółkiewski zaznacza jednak,

---

323 Tamże, s. 178.

324 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 277.

325 Tamże.

326 Podolska-Meducka Aldona, *Inteligencja na przestrzeni stu lat...*, dz. cyt., s. 184.

327 Ponieważ warstwa rządząca wywodziła się przeważnie z tej grupy, „polityka państwa opierała się na światopoglądzie wytworzonym w tej warstwie i nie wykraczała poza właściwe jej horyzonty”. Żarnowski Janusz, *Nowe spojrzenie...*, dz. cyt., s. 28.

328 Tamże, s. 34.

329 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 183.

330 Najwięcej na te cele wdawano w Niemczech (8,6–10,3%) i Szwajcarii (8,7–12,4%). *Warunki życia robotniczego...*, dz. cyt., s. 112.

331 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 279. Aldona Podolska-Meducka wskazuje, że, ogólnie rzecz biorąc, „nauczyciele zarabiali niewiele. Przeciętna płaca początkującego nauczyciela w latach 20. wynosiła 200 zł (bez dodatków), w latach 30. – 130 zł”. Badaczka wskazuje zresztą na dużą rozpiętość zarobków we wszystkich sektorach. Podolska-Meducka Aldona, *Inteligencja na przestrzeni stu lat...*, dz. cyt., s. 182.

332 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 279.

333 Tamże. Por. Otrębski Edward, *Wynik badania budżetów domowych pracowników umysłowych przeprowadzonego w maju 1932*, „Statystyka Pracy” 1932, R. XI.

że szczególnie aktywne kulturalnie grupy wydawały nawet 13,3% – to w przypadku rodzin nauczycieli szkół podstawowych (a więc ponad dwa razy więcej niż przeciętnie)<sup>334</sup>. Należy jednak pamiętać o tym, że również inteligencja została dotknięta bezrobociem w czasach kryzysu (co „7–8 pracownik umysłowy [...] nie mógł ponosić wydatków na potrzeby kulturalne”, a 2/3 to osoby do 40 lat, przeważali też pracownicy biurowi o niższym wykształceniu)<sup>335</sup>.

Uczestniczenie w kulturze miało zatem, co wynika z wcześniejszych rozważań, charakter klasowy. Instytucje, które to umożliwiały, należały albo do kultury „niskiej”, albo do „wysokiej”. Ta druga miała charakter komercyjny i występowała głównie w dużych miastach, choć upowszechnił się zwyczaj wyjazdów z odczytami, recytacjami, wieczorami poetyckimi (również do mniejszych miejscowości, w tym powiatowych i uzdrowskich). W latach 20. „docierały do takich miast, jak Grodno, Zamość, Chełm, Równe. W wielu z nich, np. w Grodnie [...] istniały lokalne towarzystwa kulturalne, które systematycznie zajmowały się organizowaniem imprez literackich”, na przełomie lat 20. i 30. radykalny ruch chłopski zaczął angażować literatów w swoje działania społeczne, chcąc wprowadzić na wieś wieczory literackie<sup>336</sup>. Warto zaznaczyć, że instytucje „niskie” były również częste w ośrodkach miejskich, jednak na wsiach to one przeważały. Były nimi najczęściej: „lokal organizacyjny, lokal zebrań, rzadziej specjalna świetlica, potem biblioteka, czasem z czytelnią. Najrzadziej dom kultury i ludowy uniwersytet”<sup>337</sup>. Nawet jeśli jakaś przestrzeń kultury znajdowała się blisko miejsca zamieszkania potencjalnych czytelników, nieczęsto działała nieprzerwanie.

Jak wynika z powyższych rozważań, rodząca się kultura masowa w Polsce była zasadniczo mało masowa. Nie tylko ze względu na problemy z dystrybucją, zasięgiem czy szeroko pojętym upowszechnianiem kultury oraz z uczestnictwem w niej. Była przede wszystkim heterogeniczna i pluralistyczna, co – jak zauważa Antonina Kłoskowska – „nie sprzyja maksymalizacji tendencji standaryzacji i umasowienia”<sup>338</sup>. Pomimo widocznej tendencji centralizacyjnej wciąż jednak dość lokalna. Była też relatywnie mało komercyjna. Stopień komercjalizacji zależał oczywiście od medium. Jak już wskazywałam, najbardziej komercyjne były prasa i film oraz wszelkie instytucje utrzymujące się samodzielnie, a nie z subsydiów i mecenatów państwowych (oraz czasem prywatnych) czy abonamentu – jak radio (co nie zmienia faktu, że same opłaty abonamentowe nie wystarczały do utrzymania radiostacji i dodatkowe finansowanie zapewniały reklamy<sup>339</sup>). Żółkiewski utrzymuje, że udział w kulturze miał w Polsce przede wszystkim wymiar emancyipacyjny, służący awansowi kulturalnemu, jeśli nie społecznemu, a sama kultura była, pod wieloma względami, przestrzenią licznych politycznych wpływów, bardziej lub mniej ewidentnych. I to właśnie te czynniki miały najwyraźniej i najskuteczniej kształtować czytelnictwo i obiegi społeczne literatury w Polsce, o czym traktować będą kolejne rozdziały.

334 Uzyskane dane pochodzą z badania przeprowadzonego w 1935 roku (pod koniec kryzysu przemysłowego, ale w trakcie rolnego). Wiązało się to z niższymi kosztami żywienia. W cytowanych danych tylko 30% budżetu miesięcznego rodzin nauczycielskich było przeznaczane na żywność. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 280.

335 Tamże; Czajkowski Tadeusz, Derengowski Jan, *Bezrobocie pracowników umysłowych w Polsce 1927–1932*, Warszawa 1933, s. 69.

336 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 325. „Wiadomości Literackie” publikowały na przykład korespondencje z życia kulturalnego miasteczek.

337 Tamże, s. 326.

338 Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 417.

339 Por. Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia...*, dz. cyt., s. 94–95.

### 3. CZYTELNICTWO

Próby historycznej rekonstrukcji stanu czytelnictwa oraz obiegów literatury na ziemiach polskich stanowią niemałe wyzwanie, wynikające głównie z niedostępności lub szczątkowości źródeł. Obraz, jaki można na ich podstawie stworzyć, jest również w konsekwencji niepełny i należy go traktować jako jedynie przybliżony. Janusz Kostecki w artykule *Dzieje czytelnictwa w Polsce (do roku 1945)* zauważa, że podstawowe materiały do badania czytelnictwa – bibliografie oraz katalogi centralne – nierzadko tworzone były retrospektywnie – gdy instytucje przestawały już istnieć, często na podstawie danych tylko z arbitralnie, czasem według niejasnych kryteriów, wybranych jednostek (bibliotek, wydawców). Pomijano również pewne obszary (na przykład publikacje dla dzieci, dla ludu, religijne publikacje użytkowe, powieści zeszytowe, podręczniki itd.). Również we wnioskowaniu na podstawie produkcji wydawniczej należy być ostrożnym – nierzadko odzwierciedla ona nie tyle zapotrzebowanie odbiorców, ile próby kształtowania go (zwłaszcza przez różnego rodzaju organizacje patronackie i polityczne). Ze względu na brak danych dotyczących nakładów w bibliografiach liczby można jedynie szacować w oparciu o wydajność warsztatów typograficznych, a o zasięgu samego czytelnictwa i wyborach repertuarowych na podstawie „resztek zachowanej dokumentacji poszczególnych nakładców i oficyn drukarskich” oraz „akt wewnętrznej cenzury prewencyjnej”<sup>1</sup>.

Niemniej to właśnie instytucje udostępniające publikacje, najczęściej płatne wypożyczalnie w miastach i miasteczkach, więcej mogą zakomunikować o zwyczajach czytelniczych niż na przykład rodowe księgozbiory, a były one zwykle zapełnione popularną beletrystyką. Analizując tempo narastania zbiorów, kupowanych nowości i liczby egzemplarzy poszczególnych publikacji można wyciągnąć znaczące wnioski, choć – jak wskazuje badacz – „czytelnictwo biblioteczne nigdy nie miało charakteru dominującego”<sup>2</sup>. Co więcej biblioteki publiczne oświatowe i szkolne na ogół kupowały niewiele literatury współczesnej – czytelnicy masowi mieli zatem ograniczony wybór. W księgozbiorach znajdowały się przeważnie dzieła wydane między 1890 a 1920 rokiem, w związku z czym orientacja publiczności bibliotecznej w bieżącej kulturze literackiej była raczej słaba<sup>3</sup>. Większe znaczenie miał nieformalny obieg książki, a zatem biblioteczki prywatne (własne i cudze). Jednak publikacje przechowywane w domowych zbiorach często, choć dziedziczone z pokolenia na pokolenie, wcale niekoniecznie były czytane. Natomiast „te najpopularniejsze zaczytywano i usuwano ze zbiorów, albo ze względu na nikłą wartość materialną nie odnotowywano ich w dokumentach”<sup>4</sup>. Należy jednak pamiętać, że stan zachowanych książek i prasy, również tych ze zbiorów prywatnych jest przeważnie zły – „zarówno z powodów zniszczeń losowych, jak i zaczytania”<sup>5</sup>.

1 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 12–13.

2 Tamże, s. 15. Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 281.

3 Żółkiewski wskazuje, że zapóźnienie sięgało 25 lat. Por. Tamże, s. 365.

4 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 15.

5 W takich egzemplarzach można jednak śledzić ślady lektury. Świadczą o nich nie tylko podkreślenia, uwagi czy komentarze na marginesach, ale również ich brak, jak i na przykład nierozcięte kartki. Tamże, s. 15–16.

Cenne są dlatego również obserwacje świadków: zarówno w formie relacji autobiograficznych, pamiętnikarskich<sup>6</sup>, literatury pięknej, jak i materiałów prasowych. Zwłaszcza klasyczna powieść realistyczna wskazuje na obecność danego typu literatury w konkretnych środowiskach czytelniczych, jej krążenie oraz typowe sceny lektury. Użyteczna jest również szeroko pojęta publicystyka kulturalna i społeczna. Wycinkowość, jak i różnice w interpretacjach zjawisk dokonywanych przez autorów i publicystów uniemożliwia oczywiście stworzenia całościowego obrazu ówczesnej rzeczywistości kulturalnej, niemniej dostarcza informacji w inny sposób niedostępnych<sup>7</sup>. Do tego zestawienia należy również dodać raczkujące, jednak występujące na przełomie XIX i XX wieku, empiryczne badania z wykorzystaniem zestandaryzowanych technik badawczych.

W poniższym rozdziale, opierając się w dużej mierze właśnie na dostępnych badaniach empirycznych, postaram się zrekonstruować stan czytelnictwa w Polsce okresu międzywojennego. Punktem wyjścia będą zjawiska i przemiany zachodzące jeszcze wcześniej – w XVIII, XIX i początków XX wieku – ponieważ mamy do czynienia z kontynuacją, a nie zmianą skokową. Naszkicuję również role instytucji w upowszechnianiu książki i praktyk czytelniczych. Mowa będzie zarówno o kanonie lektur szkolnych, zwłaszcza współcześnie stanowiącym wspólną bazę wiedzy o literaturze – nie było tak jednak w międzywojniu – roli bibliotek, ale również poradnictwa i krytyki literackiej. Interesować mnie będą głównie czytelnicy nowi oraz ci, których Żółkiewski nazywa czytelnikami „bez właściwości” – to oni bowiem, jak się wydaje, sięgali po literaturę z innych, niż głównie wysokoartystyczny, obiegów. To pojawienie się nowych czytelników (czy też w przypadku dwudziestolecia ich zwiększająca się liczebność) wpłynęła na zmianę składu publiczności literackiej oraz specjalizacji systemu produkcji i dystrybucji treści. Obok tradycyjnego czytelnictwa inteligenckiego wyłaniało się bowiem nowe czytelnictwo masowe. Wciąż jednak w Polsce funkcjonują także jego formy reliktowe (odpustowe i jarmarczne), choć wyraźne jest ich powolne zanikanie. Niemniej charakter ówczesnej kultury był przeważnie drobnomieszczański, choć jak wskazywał Janusz Żarnowski najliczniejsza była warstwa chłopska (53%), następnie proletariat (29%), drobnomieszczaństwo (11%), pracownicy umysłowi i inteligencja (6%), wreszcie klasy posiadające (1%)<sup>8</sup>.

Ze względu na wskazane powyżej trudności charakterystyki grup czytelników należy traktować jako przybliżone i o znacznym stopniu ogólności. Wskazują one jednak na liczne elementy wspólne występujące między tymi grupami oraz obrazują specyficzny rys ówczesnej kultury czytelniczej – pełniącej funkcje nie tylko rozrywkowe, ale i inicjacyjne czy tożsamościowe.

---

6 Należy mieć w tym wypadku oczywiście na uwadze dystans czasowy, z którego często pisano relacje, oraz fakt, że zazwyczaj autorzy mieli jakiś powód do ich tworzenia i/lub byli jednostkami szczególnymi (najczęściej wiązało się to z zawodem, pozycją lub aktywnością społeczną). Tamże. Również Stanisław Siekierski zwraca uwagę, że pamiętnikarze byli z reguły „ludźmi wyprzedzającymi [...] swoje środowisko w aktywności intelektualnej lub społecznej”. Siekierski Stanisław, *Pamiętniki jako źródło badań czytelnictwa*, „Studia o Książce” 1976, t. 6, s. 7.

7 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 16–17.

8 W 1931 roku w Polsce było 32 miliony mieszkańców (22 mln Polaków). Por. Nadobnik Marcin, *Ludność Polski w 1931 r.*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1932, nr 12(3), s. 146.

### 3.1. EMPIRYCZNE BADANIA CZYTELNICTWA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Jak zauważa Anna Zdanowicz w artykule *Pierwsze polskie próby badań nad czytelnictwem (1881–1918)*, przyglądając się materiałom z 40 lat przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości (1881–1918), mieszały się w nich inspiracje psychologiczne i socjologiczne, a cel tych badań – często jednorazowych, prowadzonych głównie przez instytucje, takie jak biblioteki, lub kilku pasjonatów często działających w obrębie tych instytucji<sup>9</sup> lub na rynku wydawniczym – był zwykle pragmatyczno-praktyczny: chciano poznać poziom wykształcenia czytelników, by „dostosować do nich pracę pedagogiczną, społeczną, narodową w czytelnich i wypożyczalniach”<sup>10</sup>, a w przypadku badania lektur młodzieży ich wpływ, a przede wszystkim kontrolę nad repertuarem. Drugą motywacją była chęć zbadania kultury narodowej. Badaczom przyświecało przekonanie o istotności lektury i jej wpływie na jednostki jak i całe grupy społeczne. Zdanowicz zauważa, że trudno wyróżnić etapy rozwoju badań nad czytelnictwem, choć widoczna jest zmiana przypisywanego im znaczenia – dość powiedzieć, że weszły one w końcu w zakres obowiązków instytucji zajmujących się książką. Źródłem były głównie rozsyłane, załączane do prasy lub dystrybuowane przez biblioteki i czytelnie ludowe kwestionariusze ankietowe oraz dane zbierane przez te instytucje samodzielnie. Należy jednak zaznaczyć, że nie zawsze były to informacje bardzo szczegółowe czy też w ogóle dotyczące upodobań czytelniczych i nawet po wprowadzeniu obowiązku ich zbierania (w niektórych przypadkach miało to miejsce dość późno, na przykład dla Towarzystwa Szkoły Ludowej działającego w Galicji dopiero w 1914 roku) często nie zachował się ich zapis w sprawozdaniach. Nie wszystkie placówki zresztą w ogóle się wywiązywały<sup>11</sup>.

Pamiętać należy oczywiście o różnicach pomiędzy zaborami. Co ciekawe, tego typu badania były zdecydowanie rzadziej prowadzone w zaborach austriackim i pruskim, choć funkcjonowanie polskich organizacji oświatowych było tam legalne, a sieć bibliotek siłą rzeczy gęstsza niż w Królestwie Polskim (gdzie działalność oświatowa była w ogóle zabroniona aż do 1905 roku). Badaczka wskazuje, że instytucje w tych zaborach stawiały sobie raczej za cel podtrzymanie kontaktu z książką wśród absolwentów szkół elementarnych, dzięki czemu nie traciliby oni znajomości języka polskiego oraz zapobieganie wynarodowieniu (zwłaszcza na terenach, gdzie Polacy byli mniejszością)<sup>12</sup>. Badania kwestionariuszowe uznano tam nawet za potencjalnie zrażające do korzystania z bibliotek. Próby przeprowadzenia szerszej zakrojonych badań w Królestwie Polskim często kończyły się natomiast rozczarowaniem, zwłaszcza gdy badacze liczyli na pośrednictwo „uspołecznionej” inteligencji zarówno między mieszkańcami wsi a autorami i wydawcami (co mogło również częściowo wynikać z obawy przed represjami), jak i w pozyskiwaniu informacji na temat nowych czytelników, jakimi byli chłopcy<sup>13</sup>. Punktem odniesienia były analogiczne badania prowadzone w Rosji przez Aleksandra Prugawina (1887), a następnie Nikołaja Rubakina (1889), przynoszące zdecydowanie

9 Jak na przykład Stanisław Michalski, sekretarz Wydziału Czytelni Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, w swoim czasie kierownik Biblioteki Kolejowej.

10 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań nad czytelnictwem (1881–1918)*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz Kostecki, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 179.

11 Tamże, s. 167.

12 Tamże, s. 165.

13 Tamże, s. 161.

lepsze rezultaty<sup>14</sup>. Jak punktuje Zdanowicz: „Trzeba jednak zaznaczyć, że prawie połowę respondentów Rubakina stanowili zaangażowani w oświatę ludu nauczyciele [...], podczas gdy w Królestwie Polskim nauczyciele szkół państwowych byli carskimi urzędnikami wrogo nastawionymi do kultury polskiej”<sup>15</sup>.

W ówczesnych badaniach można wyróżnić trzy grupy zainteresowania:

- 1) nowych czytelników, czyli chłopów, robotników, drobnomieszczan i czytelników bibliotek ludowych i oświatowych;
- 2) ludzi wykształconych;
- 3) dzieci i młodzież.

### 3.1.1. NOWI CZYTELNICY: CZYTELNICY MIEJSCY

To ta grupa budziła największą ciekawość i to jej dotyczyły pierwsze próby badania czytelnictwa przeprowadzone w Królestwie Polskim przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności (WDT) w poszczególnych jej czytelniach. Badania miały z jednej strony udowodnić edukacyjny walor instytucji i ich kształtujący gust wpływ, a z drugiej ujawnić zainteresowania repertuarowe czytelników, by można im było sprostać. Stanisław Michalski żywił głębokie przekonanie, niedowiedzione jednak, jak zauważa Zdanowicz, wynikami przeprowadzonych badań kwestionariuszowych, iż czytelnik poza rozrywką szuka wiedzy, a książki zmieniają jego życie na lepsze, wierzył również w kluczowe pragnienie rozwoju i samouctwa nowych czytelników<sup>16</sup>. Paradoksalnie, i co zabawne, choć jest to w zasadzie jedynie anegdota, jeden z badanych robotników (użytkownik Biblioteki Kolejowej) zauważył, że lektura zabiera czas, a „człowiek, który czyta, nie myśli swoim rozumem”<sup>17</sup>. Wydaje się, że między innymi takie odpowiedzi „ujawniają dystans dzielący język i aparat pojęciowy inteligenta od tych, którzy dopiero wkraczali w świat druku”<sup>18</sup>. Niemniej biblioteczne statystyki ukazywały znaczne zwiększenie się liczby czytelników i wypożyczanych rocznie tomów (według danych Biblioteki Kolejowej przy Drodze Żelaznej Warszawsko–Wiedeńskiej, opublikowanych z okazji jej dziesięciolecia, odpowiednio czterokrotny i pięciokrotny wzrost<sup>19</sup>). Należy nadmienić, że poza badaniami w Warszawie (których jest zdecydowanie najwięcej), dane zbierano również na

14 Pierwszego interesowało jedynie czytelnictwo u chłopów, drugiego wszystkie warstwy pracujące. Tamże, s. 159. Por. Prugawin Aleksander, *Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания*, Sankt Petersburg 1895; Rubakin Nikołaj, *Этюды о русской читающей публике*, Sankt Petersburg 1895.

15 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 159.

16 Tamże, s. 153. Por. Sm. [Michalski Stanisław], *W sprawie statystyki życia umysłowego*, „Ogniwo” 1904, nr 2.

17 *Dziesięciolecie Biblioteki Kolejowej przy Dr. Żel. Warszawsko-Wiedeńskiej*, Warszawa 1908, s. XXXIV, XLV. W cytowanych w publikacji odpowiedziach znaleźć można również informacje o czytelnictwie czasopiśm, korzystaniu (lub nie) z innych bibliotek, nieformalnym obiegu książki (niektórzy pożyczają publikacje od znajomych, inni udostępniają wypożyczone z biblioteki książki również rodzinie) oraz gromadzeniu własnych księgozbiorów.

18 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 152.

19 *Dziesięciolecie Biblioteki Kolejowej...*, dz. cyt., s. XVI. Kolejarze już w XIX wieku byli grupą z klasy robotniczej stosunkowo dobrze wykształconą – mieli dostęp do szkół kolejowych (niższych i technicznych), na przykład Szkoła Kolei Terespolskich czy Kolei Warszawsko–Wiedeńskiej. Por. Urbanik-Kopeć Alicja, *Anioł w domu...*, dz. cyt., s. 199.

provincji: w Radomiu, Kielcach, Dąbrowie Górniczej oraz w Łodzi i Zgierzu. Zachowane wyniki badań WTD wskazują, że czytelnicy oczekiwali od bibliotek większej liczby książek beletrystycznych i religijnych (ankiety z 1905 roku)<sup>20</sup>, a do poczytnych powieściopisarzy należeli (dane z czytelnicy XV):

na pierwszym miejscu [...] Adam Szymański (*Szkice*), na drugim Henryk Sienkiewicz (*Trylogia* jako całość), na kolejnych zaś Bolesław Prus, Victor Hugo, Teodor T. Jeż, Eliza Orzeszkowa, Józef I. Kraszewski, Mór Jókai, Maria Rodziewiczówna i francuska spółka pisarska Emile Erckman – Alexandre Chatrian (autorzy powieści przygodowych i wojennych)<sup>21</sup>.

Badanie Konstantego B. Krzeczковского poświęcone robotnikom przemysłu cukrowniczego w Królestwie Polskim z 1911 roku (dane pochodziły ze Związku Zawodowego Robotników Cukrowni Królestwa Polskiego oraz dwóch kwestionariuszy z 1908 roku) sytuowało się na przecięciu dwóch grup społecznych: wiejskiego i miejskiego proletariatu – pracownicy zajmowali się uprawą roli poza okresem kampanii cukrowniczej. Zebrane dane pochodziły z 80% cukrowni, a ankietę wypełniło prawie 60% pracowników. Czytelnictwo stanowiło margines tematyczny badania, ale dostarczyło ono wartościowych informacji.

Choć odsetek analfabetów wynosił wśród robotników cukrowni zaledwie 29 (ponadto 12% nie umiało pisać, ale potrafiło czytać), to po książki i pisma nie sięgało aż 36%. Systematycznie czytających, i to głównie czasopisma, było 41% respondentów. Najchętniej korzystano z prasy ludowej: „Gazety Świątecznej”, „Zorzy”, „Świerzy” i „Zarania”. Biblioteki istniały w 16 spośród 37 cukrowni (40%)<sup>22</sup>.

Z badań wyłania się wizerunek czytelników nieukierunkowanych, o niezróżnicowanych potrzebach, niezdecydowanych, jak wskazuje Krzeczkowski „biernych i bezradnych”:

Według naszej statystyki nieliczni czytelnicy książek są to przeważnie robotnicy, najczęściej w wieku 25 do 35 lat (50%). [...] Wszystko czytają, wszystko lubią. Nie ma wyraźnych gustów i zamiłowań, wszystko się wchłania z jednakim zainteresowaniem. Owe **n i e z r ó ż n i c z k o w a n i e p o t r z e b** to cecha najbardziej uchwytna [...] Widzimy np., że ilość wypożyczeń książek – przyrodniczych, rolniczych, poezji, podróży – jest prawie jednakowa – więcej nieco wypożyczane są tylko książki powieściowe i społeczne. Co do literatury powieściowej, to należy skonstatować, dziwnie małe rozpowszechnienie romansów kryminalnych, mających w miastach, przy tym stadium czytelnictwa największy popyt i powodujących tak głębokie zdziwienie smaku<sup>23</sup>.

20 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 155.

21 Tamże, s. 151.

22 Tamże, s. 162. Por. [Krzeczkowski K.], B. Waśniewski, *Byt i warunki pracy robotników w przemyśle cukrowniczym Królestwa Polskiego*, Warszawa 1911.

23 Tamże, s. 361.

### 3.1.2. NOWI CZYTELNICY: CHŁOPI

Jak wspominałam już powyżej badacze stanu czytelnictwa na wsi – Antoni Potocki, Zygmunt Wasilewski oraz Mieczysław Brzeziński – byli zawiedzeni niewielkim odzewem wynikającym z braku zainteresowania ze strony inteligencji w pełnieniu funkcji pośredników. Lepsze efekty uzyskał ten ostatni po uproszczeniu kwestionariusza i umieszczeniu go wraz z apelem do chłopów w „Zorzy”. Ci i kolejni badacze kierowali się przekonaniem o autonomiczności preferencji ludności chłopskiej. Zdanowicz zauważa, że „prawdopodobnie autorzy kwestionariuszy przeceniali w 1890 r. samodzielność i dojrzałość umysłową chłopów” i przywołuje obserwacje kolportera ludowego z Galicji, który docierał do ponad 150 wsi. Ich mieszkańcy kupowali następujące pozycje:

Książeczki do nabożeństwa, *Żywot Pana Jezusa* Baltazara Opecia, kalendarze, teksty kujawiaków, mazurków itp., wreszcie powieści „w guście Krzysztofa Schidta”. Wskazywał też na ogromny konserwatyzm włościan co do treści i wyglądu nabywanych publikacji. Także wypowiedzi z Królestwa potwierdzały, że do ulubionych ksiązek należały *Żywot św. Genowefy*, *Historia o Magielonie*, żywoty świętych i *Wieczory w Ojcowie*<sup>24</sup>.

Fenomen literatury dewocyjnej oraz *Trylogii* Sienkiewicza odnotował również Franciszek Bujak w pracach poświęconych wsiom i miasteczkom Galicji (Maszkienice, Limanowa, Żmiąca)<sup>25</sup>. W statystykach Towarzystwa Czytelni Ludowych (działającego w zaborze pruskim) starano się natomiast wykazać, że oprócz chętnie czytanej beletrystyki i literatury religijnej użytkownicy sięgali również po publikacje naukowe<sup>26</sup>. Ksiądz Antoni Ludwiczak, sekretarz generalny Zarządu Głównego TCL w Poznaniu, przyznawał jednak po czasie, że biblioteki towarzystwa pełniły bardziej funkcję rozrywkową, zapewniającą „godziwą rozrywkę”, niż oświatową<sup>27</sup>.

Tylko jedno badanie opracowane przez Helenę Radlińską (jednym ze współtwórców ankiety był Krzeczkowski) na Uniwersytecie Ludowym im. Adama Mickiewicza w Krakowie miało charakter ponadzaborowy: planowano zebrać informacje ze wszystkich bibliotek powszechnych. Znów odpowiedzi przyszło niewiele i trudno było je ze sobą zestawić, niemniej na ich podstawie badacze stwierdzili zainteresowanie beletrystyką (oceniane raczej

24 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 161. Por. *Czytelnictwo ludowe*, „Wisła” 1905, nr 5; M. Kapuściński, *O czytelnictwie ludowym*, „Wisła” 1900, R. 14.

25 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 167. Por. Bujak Franciszek, *Maszkienice. Wieś powiatu brzeskiego. Stosunki gospodarcze i społeczne*, Akademia Umiejętności, Kraków 1901; *Limanowa. Miasteczko powiatowe zachodniej Galicji. Stan społeczny i gospodarczy*, „Studia Ekonomiczno-Społeczne”, z. I, Kraków 1902; *Żmiąca. Wieś powiatu limanowskiego. Stosunki gospodarcze i społeczne*, „Studia Ekonomiczno-Społeczne”, z. III, Kraków 1903; *Maszkienice. Wieś powiatu brzeskiego. Rozwój od r. 1900 do r. 1911*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.

26 Tak zresztą Michalski uogólnia księgozbiór. Z kilku kategorii tworzy trzy: powieść, religia i książki naukowe. Michalski Stanisław, *Zadanie wychowawcze i kształcące bibliotek ludowych*, „Przegląd Oświatowy” 1914, R. 8, z. 2, s. 31.

27 Ludwiczak Antoni, *Biblioteki oświatowe w Wielkopolsce i na Pomorzu*, [w:] *Biblioteki wielkopolskie i pomorskie*, red. Stefan Wierczyński, Komitet Organizacyjny IV Zjazdu Bibliofilów i II Zjazdu Bibliotekarzy Polskich, Poznań 1929. Autor pisze, że biblioteki ludowe to instytucje filantropijne, skierowane do „ludzi mniej zamożnych, którzy nie rozporządzali ani mieniem ani inteligencją”. Tamże, s. 320.



pozytywnie – jako przyzwyczajanie do lektury i dające możliwość wpływania na dalsze wybory repertuarowe, by ukierunkować je na twórczość „wysokiej wartości artystycznej i etycznej” oraz naukową<sup>28</sup>. Nowi czytelnicy, rekrutujący się z niższych grup społecznych byli również przedmiotem zainteresowania władz zaborczych, zwłaszcza rosyjskich i pruskich, organizujących biblioteki ludowe i monitorujących ich działanie. Zdanowicz wspomina na marginesie także o badaniach w bibliotekach więziennych, gdzie najpoczytniejszym autorem również okazał się Sienkiewicz<sup>29</sup>.

### 3.1.3. LUDZIE WYKSZTAŁCENI / INTELIGENCJA

Badania czytelników miejskich prowadzono głównie w oparciu o dane zebrane w czytelniach, często płatnych i prywatnych. Te przeprowadzone przez Zdzisława Prażmowskiego, dziennikarza „Kuriera Codziennego”, opublikowane w 1890 roku, wskazały na istotne przemiany w obrębie grup korzystających z czytelni. Pięcioletnia analiza około siedmiu tysięcy klientów jednej z bibliotek warszawskich wskazała, że 68% stanowią kobiety, 29% Żydzi, 44,38% to zamożne mieszczaństwo („średni urzędnicy, kupcy, bogatsi rzemieślnicy”), zaś 37,63% to inteligencja (adwokaci, lekarze, profesorowie, zamożni kupcy oraz ludzie „z pewnemi środkami bez dającego się ściśle określić zajęcia”<sup>30</sup>)<sup>31</sup>. Wyniki wskazywały na aktywny udział w czytelnictwie kobiet i mniejszości żydowskiej, a badania ujawniły postęp w emancypacji tych grup oraz różnice w preferencjach repertuarowych między poszczególnymi klasami oraz grupami wiekowymi<sup>32</sup>.

Antoni Potocki zwracał uwagę na ubożenie inteligencji („wielu nie było stać na kupowanie książek”) i fakt, że to właśnie dane biblioteczne są najbardziej reprezentatywne<sup>33</sup>. Wyniki przyniosły kolejne zaskoczenia. Okazało się, że ponad 80% książek wypożyczanych przez inteligencję to beletrystyka, jedynie 8% to książki naukowe (pozostałe to publikacje dla dzieci). Autorką cieszącą się największą popularnością była Rodziewiczówna (zaraz za nią Prus i Sienkiewicz, Orzeszkowa ponownie tuż za podium), a o zainteresowaniu czytelników decydowały nie opinie krytyków literackich, ale poruszany temat czy efektowny tytuł. Z zebranych analiz wynika jednak, że poczytniejsza była literatura obca<sup>34</sup>. Inteligencja również czytała

28 Orsza H. [Radlińska Helena], *Nasze biblioteki powszechne*, [w:] *Praca oświatowa. Jej zadania, metody, organizacja*, oprac. Tadeusz Bobrowski et al., Wydawnictwo M. Arcta, Kraków 1913, s. 242. Swoją drogą ówczesni badacze porównują sytuację na ziemiach polskich do Ameryki, gdzie „biblioteka stała się [...] ukochaną instytucją narodową” i gdzie stworzono „typ biblioteki publicznej obejmującej potrzeby rzeczywiście wszystkich: od uczonych do dzieci”. Tamże, s. 212–213.

29 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 169. W liście do Jadwigi Janczewskiej Sienkiewicz wspominał o statystykach prowadzonych przez Rosyjskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Por. Sienkiewicz Henryk, *Listy*, t. 2, cz. 3, oprac. Maria Bokszczyńska, PIW, Warszawa 1996, s. 286.

30 Prażmowski Zdzisław, *Co u nas czytają?*, „Kurier Codzienny” 1980, nr 268, 28 września, s. 2.

31 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 169.

32 Pierwsza trójka autorów to Sienkiewicz, Prus i Rodziewiczówna. Prażmowski Zdzisław, *Co u nas czytają?...*, dz. cyt.

33 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 170. Por. Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 24. Materiał zbierany był w warszawskiej czytelni mieszczańskiej na ulicy Chmielnej 34.

34 Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 25, s. 294–295; Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 26, s. 305.

zatem popularne powieści – romansidła „za włosy przekładane”, co autor przyjmował bez entuzjazmu, pocieszał się jednak, że „w czytelnich semickich bywa zresztą bez porównania gorzej”<sup>35</sup>. Podobne wnioski dotyczące trudnej sytuacji materialnej oraz związanych z nią praktyk czytelniczych wyciągnął Krzeczkowski, badając karty czytelników Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (748 kart, wszyscy studenci – różne wydziały, roczniki i narodowości [Polacy, Żydzi, Rosjanie] – rok akademicki 1899/1900). Kontekstem były badania socjologiczne nad polskimi i niemieckimi studentami oraz reformy kształcenia na uniwersytetach zachodnioeuropejskich. Pomimo faktu, że BUW był jedyną czytelnią naukową tych rozmiarów, studenci preferowali beletrystykę. Przyczyną upatrywał w trudnej sytuacji ekonomicznej – większość studentów musiała się sama utrzymywać, a konieczność udzielania korepetycji, które były głównym źródłem zarobkowania, zabierała czas na lekturę. Dodatkowo zdobywane w ten sposób fundusze i tak były niewielkie – studenci właściwie głodowali. Badacz wskazywał również na równorzędną kwestię, będącą czynnikiem wewnętrznym, a mianowicie dyletantryzm („niemoc przemyslenia czegoś aż do ostatecznych granic”)<sup>36</sup>.

Anna Zdanowicz wspomina również o zestawieniach Biblioteki Publicznej w Zakopanem prowadzonych w latach 1911–1917. Jej czytelnikami (odnotowano duży skok liczbowy od 188 do 1827) była przyjeżdżająca na wakacje inteligencja z trzech zaborów (później również osoby uciekające przed wojną, zwłaszcza z Galicji Wschodniej). Ze statystyk wynikało, że na jednego czytelnika przypadało około 20 wypożyczonych książek rocznie. Ponownie największą popularnością cieszyła się beletrystyka. Należy wymienić zwłaszcza Prusa, Reymonta, Stefana Żeromskiego, Jerzego Żuławskiego, Józefa Weyssenhoffa, Gabriellę Zapolską czy Kazimierza Przerwę-Tetmajera. Badaczka odnotowuje również popularność książek naukowych (humanistycznych i przyrodniczych). Wśród tytułów można znaleźć *Wolną miłość* Charles’a Alberta, *Zagadnienia seksualne* Augusta Forela i *Miłość i małżeństwo* Ellen Key, co daje pewien wgląd w klucz wyboru<sup>37</sup>.

Natomiast na bazie 450 odpowiedzi nadesłanych na prośbę „Kuriera Warszawskiego” w 1900 roku następująco można by podsumować kanon literacki i naukowy XIX wieku: *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza (arcydzieło poezji polskiej), *Mazepa* Juliusza Słowackiego (najwybitniejszy dramat), *Zemsta* Aleksandra Fredry (najlepsza komedia) oraz, ponownie, *Trylogia* Sienkiewicza jako arcydzieło powieściowe<sup>38</sup>.

#### 3.1.4. DZIECI I MŁODZIEŻ

Inicjatorami badań tej grupy społecznej byli głównie pedagodzy, motywowani troską o rozwój intelektualny i moralny nowych pokoleń, a wyniki publikowane były najczęściej w periodykach

35 Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 26, s. 306.

36 Krzeczkowski Konstanty, *Czytelnictwo wśród studentów Uniwersytetu Warszawskiego. Przyczynek do statystyki życia umysłowego*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 1, s. 576.

37 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 171. Por. *Sprawozdanie Towarzystwa Biblioteki Publicznej w Zakopanem za rok 1914,–1915,–1916,–1917,–1918,–1919*, Towarzystwo Biblioteki Publicznej, Zakopane 1919.

38 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 172. Por. Kostecki Janusz, *Dziewiętnastowieczne piśmiennictwo polskie w ocenie środowisk opiniotwórczych końca ubiegłego stulecia*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. Ewa Paczoska, Jolanta Sztachelska, Łuk, Białystok 1994.

branżowych i skierowane do innych fachowców<sup>39</sup>. Głównym obiektem zainteresowania był więc wpływ lektury na rozwój wychowanków. Ankiety przeprowadzono w zaborze rosyjskim (w kilku miastach: Warszawa, siedem miast Litwy i Rusi, Łódź, Kalisz) oraz we Lwowie<sup>40</sup>.

Aniela Szycówna w badaniach przeprowadzonych w 1894 roku (najprawdopodobniej w Warszawie) zauważyła, że duża część czytanych przez dzieci (42 dziewczynki w wieku 8–17 i 8 chłopców 10–13 lat) książek, to literatura dla dorosłych. Zaobserwowała również różnice repertuarowe wynikające z pochodzenia klasowego oraz przejmowanie tych wzorów (od starszych członków rodziny). W grupie respondentów największym zainteresowaniem cieszyły się powieści obyczajowe i baśnie (23), książki podróżnicze i powieści awanturnicze (16) oraz historyczne (10)<sup>41</sup>. Ankiety w szkołach (Litwy i Rusi) przeprowadził Marian Falski w 1904 roku. Głównym tematem badania były zainteresowania pozaszkolne oraz rozwój fizyczny chłopców. Wyniki, z punktu widzenia pedagogów, były obiecujące, gdyż większość deklarowała chęć uczenia się dodatkowego materiału (poza programem rosyjskiej szkoły) oraz zamiłowanie do czytania książek i czasopism (odpowiednio 87, 89 i 67 z 99 ankietowanych). Jak nietrudno się domyślić beletrystyka cieszyła się największą popularnością. Okazało się również, że chłopcy mieli już kontakt z publikacjami nielegalnymi, a wielu z nich czytało w dwóch językach<sup>42</sup>. Z badań łódzkiej młodzieży, przeprowadzonych w 1908 roku przez Mieczysława Rudnickiego, również wynikało, że czyta ona w różnych językach (po niemiecku i rosyjsku chłopcy; dziewczęta dodatkowo jeszcze po francusku). Ponownie najpopularniejsza okazała się beletrystyka, a publikacje naukowe były w zdecydowanej mniejszości (3,4%). W przypadku chłopców sympatie powieściowe układały się następująco: społeczne i obyczajowe (41,8%), historyczne (31,3%) i fantastyczne (15,6%)<sup>43</sup>. Popularne były również powieści sensacyjne – chłopcy ich nie wymieniali (poza 1,4%), niemniej świadczył o tym fakt, że były one regularnie konfiskowane przez nauczycieli<sup>44</sup>. Najpoczytniejszym autorem ponownie okazał się Sienkiewicz, dalsze miejsca zajęli Jules Verne, Kraszewski i Orzeszkowa. Rudnicki był zaalarmowany doborem repertuaru, który określił jako nieadekwatny do wieku (wymieniał w tym kontekście takich autorów jak „Żeromski, Przybyszewski, Hauptmann, Doroszewicz, Korczak, Tołstoj, Niemojewski, Gorkij, Tylor i Becker”)<sup>45</sup>. Najbardziej kłopotaly go zaś wybory lekturowe uczennic, czytających powieści będące „sensacją” czy z wątkami erotycznymi: społeczne, obyczajowe, romanse (68,1%). Wśród autorów prze nie wskazywanych była Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus i Rodziewiczówna. Dzieła naukowe interesowały raptem 1,1% respondentek, a najczęściej

39 Zresztą, jak zauważa Jerzy Andrzejewski, pedagogika jako nauka była najbliższa czytelnictwu. Również za sprawą faktu, że zajmowało ją między innymi nauczanie czytania. I to w ukończonej przed II wojną światową *Encyklopedii wychowania* znajdują się „dwa pokaźne szkice z zakresu czytelnictwa”. W tym jeden Mariana Falskiego dotyczący dydaktyki nauki czytania właśnie. Już w starożytności w ramach myśli pedagogicznej i nauki o wychowaniu można odnaleźć „pierwsze sposoby i metody nauki czytania”. Andrzejewski Jerzy, *Z dziejów badań nad czytelnictwem w Polsce (do roku 1939)*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 32, 1988, z. 2, s. 222–223, 225.

40 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 177.

41 Szycówna Aniela, *Co czytają nasze dzieci?*, „Przegląd Pedagogiczny” 1894, nr 23, s. 294–297; nr 24, s. 309–312.

42 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 174. Por. Falski Marian, *Niektóre dane z życia młodzieży szkół średnich*, „Nowe Tory” 1906, nr 8, nr 9.

43 Rudnicki Mieczysław, *Przyczynek do kwestii czytelnictwa młodzieży szkolnej*, „Wychowanie w Domu i Szkole” 1909, nr 6, s. 568.

44 Tamże, s. 569.

45 Tamże, s. 570–573.

wymienianym tytułem była *Miłość w przyrodzie*, co również oburzało badacza<sup>46</sup>. Następująco podsumował czytelnictwo dziewcząt: „nie rozwija się odpowiednio do ich ogólnego rozwoju, jest ono raczej urabianiem przyjemnego, lecz fałszywego poglądu na życie i zadania kobiety”<sup>47</sup>. Kaliskie badania Józefa Dąbrowskiego (tamtejszego nauczyciela języka polskiego i historii) wśród 128 uczniów klas IV–VII szkoły handlowej (wcześniej uczących się w szkole rosyjskiej i zaangażowanych w strajk szkolny w 1905 roku) wskazały nie tylko ich pochodzenie (54 wywodziło się z rodzin inteligenckich, 24 mieszczańskich, 22 chłopskich, 14 rzemieślniczych i 5 włościańskich), ale również ogólne zainteresowanie książką (do nieczytania przyznało się jedynie 6 chłopców). Ponownie beletrystyka okazała się najpopularniejsza (62%). Dalsze miejsca zajęła literatura przyrodnicza, historyczna (autor zanotował spadek zainteresowania korelujący z wiekiem). Zainteresowanie książkami naukowymi z zakresu nauk ścisłych było stosunkowo niewielkie, zwłaszcza w kontekście dalszych planów chłopców (34 chciało studiować kierunki związane z techniką, handlem czy matematyką). Dąbrowski zwracał również uwagę na fakt, że chłopcy nie mają zbyt wiele czasu wolnego („np. udzielający korepetycji piątklasista musi pracować umysłowo przeciętnie 9 godzin dziennie”)<sup>48</sup>. Badania Władysława Dropiowskiego (również nauczyciela języka polskiego w Galicji) przeprowadzone w 1912 roku wśród 727 uczniów klas I–VIII lwowskiego IV Gimnazjum ujawniły, że choć chłopcy poświęcają na korepetycje i odrabianie lekcji zwykle cztery godziny dziennie, aż 81% z nich znajduje przynajmniej godzinę na czytanie. Książki wypożyczali głównie z bibliotek i czytelni publicznych (pod obcym nazwiskiem). Następująco kształtowały się preferencje repertuarowe: zwłaszcza młodsi uczniowie chętnie czytali brukową literaturę sensacyjną, w starszych klasach czytano znany już zestaw pisarzy – Sienkiewicza, Prusa, Rodziewiczównę i „niestety Żeromskiego” – a najstarsi sięgali także po publikacje naukowe, co bardzo cieszyło Dropiowskiego<sup>49</sup>. Uczniowie często czytali również czasopisma, a zwłaszcza dzienniki. Badacza najbardziej niepokoiła poczytność pism brukowych: „gust do tego rodzaju lektur uwydatnia się przede wszystkim w klasie V i idzie równolegle z osobliwie spotęgowanym gustem do spektakli kinematograficznych, z najmniejszą pilnością i najmniejszym zamiłowaniem do poważnej lektury”<sup>50</sup>.

Zdanowicz wspomina również o sprawozdaniach bezpłatnej łódzkiej wypożyczalni dla dzieci „Zorza” (na przykład „w latach 1916–1917 popularnością cieszyła się tam *Bitwa pod Racławicami* Walerego Przyborowskiego”<sup>51</sup>) oraz analizie produkcji polskich wydawnictw autorstwa Krzeczковского (okres od 1 grudnia 1899 do 1 grudnia 1900 roku). Badacz odnotował przewagę beletrystyki i zwrócił uwagę na „sezonowość [...] ukazywania się”, co doprowadziło do konkluzji, „że zarówno wydawcy, jak i nabywcy traktują ten typ publikacji

46 Tamże, s. 576–580.

47 Tamże, s. 581.

48 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 176. Por. Dąbrowski Józef, *Szkolnictwo polskie. II. Uczniowie klas wyższych Kaliskiej Szkoły Handlowej w pierwszych dwóch latach jej istnienia (Obrazek z dziejów odrodzenia szkolnictwa polskiego)*, „Nowe Tory” 1910, nr 4.

49 Dropiowski Władysław, *Wynik kwestionariusza, przedłożonego uczniom a odnoszącego się do zajęć pozaszkolnych*, [w:] *Sprawozdanie z IV Konferencji Dyrektorów Szkół Średnich Galicyjskich odbytej we Lwowie w dniach 16 i 17 XII 1912*, Lwów 1913, s. 334–336.

50 Tamże, s. 338–339.

51 Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań...*, dz. cyt., s. 177. Por. *Sprawozdanie bezpłatnej wypożyczalni książek „Zorza” w Łodzi w pierwszy rok działalności 1916*, Łódź; *Sprawozdanie bezpłatnej wypożyczalni książek „Zorza” w Łodzi w pierwszy rok działalności 1917*, Łódź [obie bez daty wydania].

prawie wyłącznie jako nadający się na prezent lub służący rozrywce<sup>52</sup>. Często badaniom towarzyszyły postulaty stworzenia listy publikacji, zdaniem pedagogów, odpowiedniej dla dzieci i młodzieży oraz większej kontroli ze strony nauczycieli i rodziców.

### 3.2. DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

W dwudziestoleciu międzywojennym liczba inicjatyw badawczych zdecydowanie wzrasta. Pojawiają się przy tym obszerniejsze opracowania statystyczne, a badacze chcą dokonać pełniejszych, bardziej przekrojowych analiz. Jak zauważa Anna Zdanowicz w artykule *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej. Zarys* to preferencje lekturowe są głównym obszarem zainteresowania. Dociekano zwłaszcza motywacji psychicznych oraz społecznych i to zresztą społeczno-demograficzne czynniki (płeć, wiek, zawód) były główną zmienną wykorzystywaną do tłumaczenia wyborów czytelniczych. Czasem dane o braniu udziału w innych aktywnościach kulturalnych (kino, cyrk, teatr) były tłem i kontekstem badań.

W tym czasie wykształciła się również refleksja nad teorią czytelnictwa. Dużą w tym zasługą wspominać już wcześniej Radlińskiej, która ukształtowała kolejne pokolenie naukowców. Orientacja była zatem pedagogiczna, a księżkom oraz bibliotekom przyznawano niebagatelną rolę w pracy oświatowej: mogły one ukierunkowywać czytelników, ale również służyć ocenie zainteresowań tychże oraz samej skuteczności działania<sup>53</sup>. Polskie Towarzystwo Wydawców Książek powierzyło zresztą Radlińskiej utworzenie komitetu do badań nad czytelnictwem. Przeprowadzanie badań statystycznych w oparciu o ankiety czy konkursy życiorysów miało umożliwić skuteczniejsze oddziaływanie na zbiorowość. Postulowano zresztą również tworzenie zestawień repertuarów lekturowych skierowanych do danych grup czytelniczych (w kluczu przydatności)<sup>54</sup>. Również badania Maksymiliana Ziomek miały charakter ściśle pragmatyczny i racjonalizatorski, wierzył on, że dzięki statystyce kulturalnej – w jego wydaniu polegała ona na analizie produkcji dóbr kulturalnych oraz ich konsumpcji – będzie można na przykład uwspółcześić kanon lektur szkolnych<sup>55</sup>. Koncepcja Pawła Rybickiego kładła nacisk na socjologiczne badania umożliwiające wyróżnienie oraz opis „kręgów czytelniczych”, a zatem społecznego funkcjonowania literatury oraz jej formującej pewne wspólnoty roli: członkowie danego kręgu, choć są nierzadko dla siebie anonimowi, dzielą zainteresowania, najczęściej, jego zdaniem, wynikające z określonej, wspólnej pozycji i sytuacji społecznej. Wyróżnił następujące kręgi czytelników: „arcydziei; nowości wydawniczych; piśmiennictwa specjalistycznego i fachowego; prasy, publicystyki i piśmiennictwa o charakterze ideowym; literatury młodzieżowej oraz literatury sensacyjnej, kryminalnej itp.”<sup>56</sup>. Interesowały go również czynniki

52 Tamże, s. 177. Por. Krzeczowski Konstanty, *Nieco ze statystyki książek dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki” 1901, nr 23.

53 Dzięki temu eksperci w zakresie czytelnictwa mogą również sprawdzić się jako doradcy twórców oraz wydawców. Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej. Zarys*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz Kostecki, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 183.

54 Por. Mikucka Aniela, *Przedmiot zakres i metody badań nad czytelnictwem*, Poradnia Biblioteczna Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1931.

55 Por. Ziomek Maksymilian, *Studia metodologiczne nad statystyką literackiej konsumpcji*, Kraków 1936.

56 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 186. Por. Rybicki Paweł, *Socjologia czytelnictwa*, [w:] *IV Zjazd Bibliotekarzy Polskich w Warszawie. Referaty*, cz. II, Warszawa 1936.

kształtujące normy i autorytety dla tych grup. Zdanowicz zauważa, że większość badaczy z tego nurtu raczej korzystała z dostępnych już badań empirycznych. Wyjątkiem była sama Radlińska.

Przy okazji opracowań statystycznych, m.in. w „Tablicach Statystycznych Polski” z lat 20. stworzonych pod kierunkiem Ignacego Weinfeldy, a następnie w spisie powszechnym Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Głównego Urzędu Statystycznego i Poradni Bibliotecznej Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich z 1930 roku, albo dane o bibliotekach były niepełne (nie uwzględniano wszystkich sprawozdań), albo okazywało się, że same placówki nie dysponują dokumentacją (liczba czytelników i wypożyczeń)<sup>57</sup> lub niekoniecznie wykazywały chęć współpracy. Niektóre wprost odmówiły ujawnienia danych (były to „placówki Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej, wiele kół TLC, niektóre oddziały Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych oraz biblioteki prywatne, funkcjonujące jako przedsiębiorstwa handlowe”<sup>58</sup>). Zebrano i opublikowano również statystyki produkcji wydawniczej, jednak prawdopodobnie nie zachowały się analizy wyników<sup>59</sup>.

Kontynuowane są badania empiryczne, choć zajmują się nimi głównie organizacje oświatowe, zawodowe lub osoby prywatne (bibliotekarze, dziennikarze, nauczyciele). Instytucje naukowe podejmowały takie inicjatywy głównie na marginesie szerszej zakrojonych badań socjologicznych czy psychologicznych. Zdanowicz wylicza trzy główne obszary zainteresowań:

- 1) Badania w bibliotekach. Funkcjonowanie placówek, czytelnictwo w bibliotekach danego miasta, poszczególnych bibliotek publicznych lub danych organizacji;
- 2) Badania środowiskowe. Skupione na poszczególnych grupach społecznych i wiekowych, ich zainteresowaniach lekturowych oraz drogach „rozwoju umysłowego”;
- 3) Badania konkretnych problemów. Na przykład książki zakazanej, powieści zeszytowej, „oddziaływania książki na odbiorcę w zależności od sposobu jej otrzymania, wpływu grafiki książki na szybkość jej czytania, czytelnictwo powieści w wypożyczalniach miejskich, a nawet czytelnictwa dawnych roczników prasy w jednej bibliotece”<sup>60</sup>.

Naczelną metodą były ankiety oraz analiza dokumentacji bibliotecznej, co nierzadko wiązało się z trudnością w formułowaniu wniosków. Analizowano także dokumenty prywatne (dzienniki, pamiętniki, listy), teksty pisane na konkursy i plebiscyty prasowe, przeprowadzano wywiady w środowiskach życia czytelników (domy rodzinne, świetlice, placówki pomocy społecznej) oraz testy<sup>61</sup>. Próba zależała od stosowanej techniki (czasem łączono ze sobą kilka różnych). Informacje, które chciano pozyskać to repertuar (tytuły, interesujące czytelników tematy, forma i dział), ulubieni autorzy, sposób pozyskiwania publikacji, posiadane książki, warunki czytania i intensywność lektury. Głównymi zmiennymi demograficznymi były wiek

57 Najpełniejsze dane zebrano w województwie łódzkim (ok. 70% bibliotek) i to one zostały opublikowane jako *Biblioteki oświatowe. Spis na dzień 1 stycznia 1930 roku oraz tablice statystyczne*, Wydawnictwo Książek Szkolnych, Warszawa 1932.

58 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 188.

59 Na przykład: *Statystyka druków 1928–1930*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1932; *Statystyka druków*, „Kwartalnik Statystyczny” 1931, z. 4, s. 1073–1100, na podstawie egzemplarzy obowiązkowych dostarczonych do Biblioteki Narodowej; „Wiadomości Statystyczne” 1932, z. VII (specjalny); „Rocznik Statystyki Rzeczypospolitej Polskiej” 1920–1930; „Mały Rocznik Statystyczny” 1930–1939. Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 188.

60 Tamże, s. 189.

61 Praktycznie zanikły popularne przed 1918 rokiem kwestionariusze dystrybuowane za pośrednictwem prasy.

i płeć, czasem zawód. Badaczka zwraca uwagę, że grupą stosunkowo mało przebadaną była inteligencja; interesowano się głównie nowymi czytelnikami (robotnikami, bezrobotnymi, mieszkańcami wsi). Choć również ta pierwsza grupa społeczna przechodziła znaczącą przemianę – napływało do niej drobnomieszczaństwo<sup>62</sup>. Jak zauważał Janusz Żarnowski „poziom kulturalny przeciętnego inteligenta obniżył się i większego znaczenia nabrały wartości czysto materialne” (badacz wyróżniał zresztą inteligencję właściwą i na przykład pracowników umysłowych, o czym już wspominałam)<sup>63</sup>. Spoza warstw niższych badano żołnierzy i nauczycieli szkół powszechnych (czy korzystają z literatury fachowej). Nie można zbyt dosłownie traktować wyników ogłaszanych przez czasopisma kulturalne plebiscytów, głównie ze względu na fakt, że czytały je osoby z różnych grup i o różnym stopniu wykształcenia<sup>64</sup>. Pewnych informacji dostarczyć mogą za to statystyki bibliotek miejskich i stowarzyszeniowych. Zdanowicz wskazuje na relatywną reprezentatywność ankiety czasopisma „ABC” *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1932?* Jej wyniki zamieszczono na łamach pisma na przestrzeni kilku numerów (77 odpowiedzi podpisanych imieniem i nazwiskiem)<sup>65</sup>.

Bardziej szczegółowo zajmę się zagadnieniem czytelnictwa w dwudziestoleciu międzywojennym w dalszej części rozdziału. Tymczasem krótkiego omówienia wymagają również jej wcześniejsze rozwój i przemiany.

### 3.3. PRZEMIANY CZYTELNICTWA NA ZIEMIACH POLSKICH: OD XVIII DO POCZĄTKÓW XX WIEKU

#### 3.3.1. XVIII WIEK

Druga połowa XVIII wieku przyniosła zmiany zwyczajów czytelniczych. Było to efektem upowszechniania się i większej dostępności materiałów drukowanych (choć książka rękopiśmienna wciąż znajdowała się w obiegu). Wcześniej, jak wskazuje Janusz Kostecki, czytelnictwo miało raczej charakter utylitarny (profilowanie w zależności od zawodu) i diagnostyczny (liczyła się zgodność z ustalonym wzorcem moralnym) oraz było stymulowane przez szkolnictwo, które utrzymywało również podstawowy wzorzec repertuarowy (o czym świadczy kanon pisarzy starożytnych obecnych w mieszczańskich domowych bibliotekach)<sup>66</sup>. Wzrosła rodzima produkcja (w latach 90. przekroczyła nawet tysiąc tytułów rocznie, choć jedynie krótkotrwałe), liczba tłumaczeń ( $\frac{1}{4}$  wszystkich wydawanych publikacji od połowy wieku) oraz treści importowanych (głównie z Francji). Przełamano w ten sposób izolację polskich czytelników od europejskiego dorobku literackiego (zarówno naukowego, jak i beletrystycznego). Wzrosło znaczenie czytelnictwa prasy, w przeciwieństwie do publikacji łacińskich, a dwujęzyczność

62 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 189–190.

63 Żarnowski Janusz, *Spółeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1939*, PWN, Warszawa 1973, s. 356.

64 Można tu przywołać anegdotę Kazimierza Koźniewskiego o „Wiadomościach Literackich”: „Iwaszkiewicz w którymś swym wspomnieniu twierdzi, iż Grydzewski zawsze z upartą konsekwencją mnożył liczbę odpowiedzi przez dziesięć i tę liczbę dopiero publikował w zamykających konkurs komunikatach”. Koźniewski Kazimierz, *Historia co tydzień*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 24.

65 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 191. Por. „ABC” 1932 – numery 367, 375; 1933 – numery 1, 7, 9, 16, 24, 31, 39.

66 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 20.

polsko-łacińską zastąpiła polsko-francuska (inne języki nowożytne miały niewielki udział). To głównie w miastach czytano w językach obcych. Mała również powoli udział książek religijnych zarówno w produkcji wydawniczej, jak i w księgozbiorach domowych (warto na marginesie zaznaczyć, że biblioteczki, również szlacheckie, były na ogół niewielkie, do 200 woluminów<sup>67</sup>).

Rozwój sieci rozpowszechniania nie zmienił faktu, że wciąż czynnikiem przestrzennym była główną barierą. Centrum dla mieszczańskich przedsiębiorstw wydawniczych została Warszawa (w której rozchodziło się 80% wszystkich egzemplarzy gazet), ale ważnymi ośrodkami były także Kraków oraz Wilno i Lwów<sup>68</sup>. Na prowincji główną rolę dystrybucyjną pełnili wędrowni sprzedawcy, jarmarki lub kontrakty (niektóre firmy miały tam jednak swoje filie). Publiczne upowszechnianie książek (na przykład powstające wtedy Biblioteki Załuskich czy księżnice szkolne) raczej nie miało dużego zasięgu oddziaływania. Rosło znaczenie książki jako rozwijającej intelektualnie, „godziwej rozrywki” i społeczny prestiż wynikający z lektury (działanie pozytywnie wyróżniające człowieka)<sup>69</sup>. Nakłady publikacji oraz tempo wyprzedawania nakładów (nawet kilkadziesiąt lat) świadczą jednak o wciąż niewielkiej liczbie aktywnych czytelników. Największe nakłady miały kalendarze (kilkanaście tysięcy), podręczniki szkolne (5–6 tysięcy), literackie, popularnonaukowe i publicystyczne (1–3 tysiące), gazety i czasopisma (do 1,5 tysiąca) i publikacje naukowe (500 egzemplarzy). Choć jedynie około 2,25% ludności stanowiło szacunkowo odbiorców prasy pod koniec XVIII wieku, to jednak już wtedy nastąpiła zdecydowana zmiana struktury publiczności literackiej na korzyść mieszkańców miast, zwłaszcza zamożnej inteligencji oraz kobiet<sup>70</sup>. Szkoła przestała mieć jedyny wpływ na praktyki lekturowe. Za sprawą demokratyzacji grupy docelowej odbiorców materiałów drukowanych („dużą część oferty adresowano już niejako «do wszystkich»”) „wzrosła rola komercyjnej informacji o książce” (reklamy prasowe, katalogi etc.) oraz „pojawiły się [...] zaczątki krytyki naukowej i literackiej na łamach czasopism” (obok prywatnych kontaktów – relacji poziomej – wyłoniła się relacja pionowa, zinstytucjonalizowana), co z kolei umożliwiło „lansowanie różnych autorów”<sup>71</sup>. Dzięki krytyce to walory literackie zaczęły być bardziej doceniane. Nowym stylem lektury było jednorazowe czytanie nowych utworów (prawdopodobnie efekt popularności powieści). Jak podkreśla Kostecki nie dotyczył on całej publiczności – na szlacheckiej prowincji nadal istotne były użytkowe materiały drukowane, jak kalendarze i poradniki gospodarskie, utwory religijno-moralistyczne. Wciąż chętnie czytano również tradycyjne powieści przygodowe czy romanse rycerskie.

### 3.3.2. XIX I XX WIEK (DO I WOJNY ŚWIATOWEJ)

W epoce zaborów doszło do ukonstytuowania się nowoczesnej publiczności czytającej rozumianej jako anonimowa zbiorowość o podobnych oczekiwaniach czytelniczych zaspokajanych zgodnie z konkretnymi społecznymi wzorcami. Czytelnicy wciąż stanowili mniejszość (pomimo szacowanego kilkakrotnego wzrostu ich liczby) – było to jedynie kilka procent

67 Tamże, s. 22.

68 Tamże, s. 23.

69 Tamże.

70 Tamże.

71 Tamże, s. 24.



ludności<sup>72</sup>. Natomiast od lat 70. XIX wieku grupa potencjalnych odbiorców zaczęła rosnąć, czemu przysłużyła się działalność, legalnych i konspiracyjnych, organizacji oświatowych, religijnych i politycznych oraz ich inicjatyw (zakładano biblioteki „dla ludu”, wydawano prasę dla „czytelników przedgazetowych”)<sup>73</sup>. W zaborze pruskim i austrowęgierskim w latach 90. nastąpił ich wzrost, w rosyjskim dopiero zaś po rewolucji 1905 roku. O ile w pierwszej połowie stulecia czytelnicy pochodzili głównie z takich grup jak inteligencja miejska (tworząca się) i średnia szlachta (ze względu na urzędnicze czy społeczne funkcje, które pełniła), o tyle pod koniec większość to już tzw. inteligentny tłum (kupcy, rzemieślnicy, urzędnicy) oraz robotnicy i chłopi (niezbyt liczni zwłaszcza w obliczu swojej przewagi liczebnej w społeczeństwie). W tych ostatnich grupach popularyzowano zresztą samouctwo<sup>74</sup>. Rósł również udział kobiet oraz dzieci i młodzieży. Pod koniec XIX wieku pojawił się nowy typ użytkownika (zwykle wielkomiejskiego) zainteresowanego głównie sensacją i aktualnymi informacjami, czytającego tylko dzienniki (których nakłady dynamicznie rosły)<sup>75</sup>. Ze względu na rozwój nauki i jej coraz większą specjalizację „zaczął zanikać typ tzw. wykształconego dyletanta”, czyli osoby rozeznanej w wielu dyscyplinach, lektura tekstów naukowych zaczęła bowiem wymagać coraz wyższych kompetencji<sup>76</sup>. Również tutaj należy podkreślić różnice pomiędzy poszczególnymi zaborami, gdzie dostępność nawet tych samych materiałów była nierównomierna<sup>77</sup>.

Warto zauważyć, że sieci produkcji i dystrybucji pozostawały wyspecjalizowane i do takich też, bardzo konkretnych, czytelników kierowały swoje wydawnictwa, pomimo ogólnie rzecz biorąc demokratyzującego się składu publiczności literackiej. Już w drugiej połowie XIX wieku zaczęły wyłaniać się obiegi: elitarny, popularny, ludowy, jarmarczny, a także brukowy. W obrębie tego pierwszego znajdowały się przede wszystkim zasoby (wielko)miejskich księgarni wieloasortymentowych oraz wybranych bibliotek wraz z naukowymi i specjalistycznymi czasopismami oraz prasą opiniotwórczą. Obieg popularny to głównie dzienniki (kurierki), kalendarze, czasopisma humorystyczne (tygodniki) i pisma dla kobiet (udostępniane przez prywatne wypożyczalnie). Ludowy, wykształcony zresztą najwcześniej, to prasa „dla ludu” (udostępniane przez biblioteki organizacji oświatowych). Jarmarczny jest ściśle związany z metodą kolportażu: straganami na jarmarkach oraz obwoźnymi sprzedawcami dystrybuującymi „po wsiach i miasteczkach książeczki do nabożeństw, senniki i tradycyjne romanse typu *Rinaldo Rinaldini*”<sup>78</sup>. Obieg brukowy pojawia się najpóźniej, w efekcie rozrastania się miast i przeważnie w nich, dotyczy publikacji zeszytowych i poszytowych, często sensacyjnych

72 Stanisław Siekierski przywołuje szacunki Jerzego Samuela Bandtkiego – na około 10 milionów osób mówiących po polsku czytających mogło być około 300 tysięcy („z tym że bardzo wielu czytało wyłącznie w języku francuskim lub niemieckim). Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 21.

73 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 24–25.

74 Tamże, s. 25. Za przykład mogą posłużyć na przykład publikacje z serii „Poradnik dla Samouków” wydawane w Warszawie.

75 W tym tzw. kurierki.

76 Tamże.

77 Sytuacja najgorzej prezentowała się w zaborze rosyjskim, gdzie cenzura potrafiła zakwestionować 1/3 publikacji sprowadzanych z innych zaborów i ośrodków emigracyjnych. Należy tutaj również wspomnieć o działaniach ugrupowań konspiracyjnych, choć, jak łatwo się jednak domyślić, ich możliwości edytorskie i zasięg były ograniczone. Por. Tamże, s. 25–26.

78 Tamże, s. 26.

i kryminalnych. Wielkość zasięgu obiegu również uwarunkowana było geograficznie i zależna od zaboru<sup>79</sup>.

Warszawa, Kraków, Poznań i Lwów, a także Wilno były głównymi ośrodkami produkcji, dystrybucji oraz czytelnictwa. Mody literackie choć z opóźnieniem (czasem nawet kilkusetletnim) docierały jednak również na prowincję, choć najchętniej czytano tam rodzimą literaturę (i to już zwykle pokrytą patyną), rzadziej publikacje naukowe. W zależności od guberni (co często powiązane było ze stopniem zurbanizowania) różny był zasięg „oddziaływania książki i prasy”<sup>80</sup>. Podkreślenia wymaga jednak fakt, że grupy, wydawałoby się jednolite, różniły się doбором repertuaru oraz praktykami czytelnictwa, co najczęściej wynikało z „odmiennych systemów wartości (zarówno «ogólnospołecznych», jak i ściśle literackich)”<sup>81</sup>. Kostecki w artykule *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku* wskazuje, że pula czytanych twórców była niewielka – w tym pewna grupa była wspólna dla wszystkich kategorii czytelników. W przypadku polskich autorów wymienia Bolesława Prusa, Elizę Orzeszkową, Jana Lema, Henryka Sienkiewicza, Marię Rodziewiczównę, Michała Bałuckiego i „kontrowersyjnych” Mariana Gawalewicza, Aleksandra Świętochowskiego, Gabrielę Zapolską, Adolfa Dygasińskiego, Zygmunta Kaczkowskiego, Teodora Tomaszka Jeża<sup>82</sup> i Adama Szymańskiego. Oczekiwano jednak „odmiennych obszarów rzeczywistości będących dla nich źródłem lub miejscem aktualizacji uznawanych wartości”. Badacz podsumowuje je jako: „tu i teraz” (głównie czytelnicy pochodzenia żydowskiego, młoda radykalna inteligencja miejska), „tu i kiedyś” (przedstawiciele „obywatelstwa wiejskiego” i starsi czytelnicy), „gdzie indziej i kiedykolwiek” (kobiety, „szczególnie ze środowiska szeroko rozumianej arystokracji oraz inteligencji”)<sup>83</sup>. Zwraca jednak uwagę na fakt, że w różnych sytuacjach komunikacyjnych czytano inne lektury (i w inny sposób).

Na przykład młodzież gimnazjalna w czasie wolnym sięgała przede wszystkim po literaturę piękną z obiegu popularnego i stosowała kod ludyczny, ale – znalazłszy się w nielegalnej organizacji uczniowskiej – preferowała zwykle książki niebeletrystyczne i polskich romantyków, szukając argumentów i wyjaśnień dotyczących dwóch spraw podstawowych: niepodległości i rewolucji społecznej<sup>84</sup>.

Pomimo tych różnic widoczne są również podstawowe podobieństwa: dominacja przekazów drukowanych, czytanie przeważnie w języku ojczystym oraz (mniej więcej od lat 40.) głównie powieści – tłumaczonych oraz polskich (z wartą odnotowania popularnością Józefa Ignacego Kraszewskiego). Prasa codzienna i tygodniki społeczno-kulturalne „kształtowały opinię literacką i ustalały hierarchie dokonań w skali ponadlokalnej” (pisma „dla ludu” również przyczyniały

79 Na przykład obieg ludowy miał największy zasięg w zaborze pruskim.

80 Na przykład wysoki w guberni piotrkowskiej, niewielki w łomżyńskiej czy siedleckiej. Tamże, s. 26–27.

81 Tamże, s. 27.

82 Pseudonim Zygmunta Miłkowskiego.

83 Kostecki Janusz, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. Tadeusz Bujnicki, Janusz Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986 s. 214.

84 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 27.

się do tego, choć na mniejszą skalę)<sup>85</sup>. Już na przełomie wieków można mówić o kanonie literackim z takimi autorami jak: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński (poezja i dramaty), Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Zygmunt Kraszewski, Eliza Orzeszkowa i Stefan Żeromski (proza) oraz następującymi dziełami: *Pan Tadeusz*, *Trylogia*, *Quo vadis*, *Lalka* i *Dziady*<sup>86</sup>. Warto również w tym miejscu wskazać na widoczną w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku dominację, zwłaszcza w kulturze robotniczej i wiejskiej, form ludycznych. Były to „zabawy taneczne, wyjazdy poza miasto, muzykowanie amatorskie, piosenki o charakterze lokalnym, w których istotnym elementem były obyczaje i doświadczenia marginesu społecznego”<sup>87</sup>. Kultura oralna była również związana z kulturą miejską (nie tylko wiejską) i przejawiała się w formach bliskich pieśniom nowiniarskim i dziadowskim, łączącym informacje o świecie z tymi dotyczącymi przeszłości i moralizatorstwem<sup>88</sup>.

### 3.4. PRZEMIANY CZYTELNICTWA: DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

Opisane powyżej procesy i zjawiska dalej rozwijały się w dwudziestoleciu międzywojennym również za sprawą rekonstruowanego w poprzednim rozdziale umasawiania się kultury. Jak już wskazywałam, to prasa i radio były mediami najbardziej masowymi, choć oczywiście potencjalnych odbiorców literatury było coraz więcej, a ich skład społeczny zdywersyfikował się. Nowe masowe środki komunikacji przysługiwały się zresztą zwiększaniu obecności treści literackich, ale również propagandzie. Kultura i jej programowanie, wraz ze zdobywaniem publiczności, zwłaszcza nowej, była nie tylko domeną państwa czy Kościoła, również partii i ugrupowań politycznych oraz społecznych (upolitycznienie było zresztą cechą dwudziestowiecznych społeczeństw przemysłowych w ogóle<sup>89</sup>). Literatura, również ta obiegu brukowego, bywała narzędziem ideologicznych przepychanek, a nie jedynie „niewinną” wyrazicielką dominujących w danych środowiskach przekonań<sup>90</sup>. Zainteresowanie nowych czytelników z proletariatu literaturą popularną (trywialną i brukową) było wyzyskiwane przez ugrupowania społeczno-polityczne również w bardziej bezpośredni sposób. Działacze komunistyczni na jednym z warszawskich bazarów „sprzedawali nielegalne wydawnictwa oraz prasę partyjną” tuż obok popularnych bruków lub podsuwali je czytelnikom bibliotek związkowych i spółdzielczych<sup>91</sup>. Było tak na przykład w będzińskiej bibliotece „Wiedza” Robotniczej Spółdzielni Spożywców Zagłębia Dąbrowskiego:

85 Tamże, s. 27–28.

86 Tamże, s. 28.

87 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 53.

88 „Pieśń dziadowska łączyła w pewnym stopniu kulturę wsi i miasta, była namiastką, czasami wykładnią, zasad współżycia, często ostrzeżeniem przed złym światem zewnętrznym”. Tamże, s. 53. Por. Karwacki Władysław Lech, *Zabawy na Bielanych*, PWN, Warszawa 1978, s. 103.

89 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 63.

90 W tym kontekście interesujący jest zwłaszcza *casus Bezkarnych bandytów stolicy*. Por. Rzewuski Paweł, *Bezkarni bandyci stolicy. Powieść kryminalna jako narzędzie partyjnej propagandy*, „Kultura popularna” 2016, nr 1(47).

91 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe czytelników chłopskich i robotniczych w II Rzeczypospolitej – część wspólna*, [w:] *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków w XIX–XXI wieku*, red. Agnieszka Chamera-Nowak, Dariusz Jarosz, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2015, s. 290.

Księgozbiór składał się z ok. 15 tys. tomów. Mieliśmy tam oczywiście Pitigrillego, Mniszkównę itp. dla pewnej kategorii czytelników, ale zdecydowanie przeważała dobra literatura współczesna, w tym literatura radziecka. Bywało, że któryś z robotników miał właśnie ochotę na *Trędowatą*, bo mu ją gdzieś zareklamowano jako książkę, którą czyta się z wypiekami na twarzy, sam zaś nie miał jeszcze rozeznania, co jest szmirą, a co przedstawia prawdziwą wartość. Z całą więc premedytacją odpowiadałem wówczas, że książka jest w czytaniu<sup>92</sup>.

Polityka miała wpływ na życie literackie również w przypadku na przykład opisywanej już w poprzednim rozdziale cenzury, ale również kształtując choćby system szkolny, zwłaszcza powszechności i dostępności edukacji. Jak już podkreślałam, czytelnicy rekrutowali się z grup, które ukończyły co najmniej 4–5 klas szkoły podstawowej. Poza szkołą i edukacją formalną, znaczenie miały organizacje i ruchy społeczne (czasem powoływane bezpośrednio przez partie polityczne)<sup>93</sup>. W zależności od „orbity”, w której pozostawali czytelnicy, inne były style kultury, wybory i motywacje czytelnicze. Miało to znaczenie również dla autorów tworzących dla konkretnych wirtualnych czytelników. Dyskusja o szkolnictwie była więc dyskusją o demokracji społeczeństwa, dostępu do kultury i umożliwieniu awansu<sup>94</sup>.

### 3.3.1. STYLE LEKTURY I ROLA INSTYTUCJI INICJACJI CZYTELNICZEJ

Różne, funkcjonujące obok siebie instytucje inicjacji czytelniczej były istotnym elementem kształtującym publiczność literacką. Mogły być tradycyjne, „wysokie” lub nowe, „niskie”. Tradycyjne to oczywiście szkoły, nowe to „zespoły czytelnicze społecznych organizacji, zwłaszcza młodzieżowych”<sup>95</sup>. Różniły się one propagowaniem różnych stylów lektury oraz jej celów. Instytucje tradycyjne uczyły indywidualnych wyborów lekturowych i przysposabiały do typu lektury, który nazwać można obcowaniem z książką: „intymnej, cichej, w samotności, na pożytek wewnętrzny i dla estetycznej przyjemności”<sup>96</sup>. Można ją podsumować jako po-niekąd autoteliczną czy, jak proponuje Żółkiewski, bezinteresowną. Dla tego stylu książka była własnością osobistą i funkcjonowała w niej „legenda pięknego bibliofilstwa”<sup>97</sup>. Nowy sposób uczestnictwa był właściwie prawie kompletnym przeciwieństwem. Czytano głośno<sup>98</sup>,

92 Rusin H., *Pracowałem w bibliotece „Wiedza”*, [w:] *Wspomnienia komunistów śląskich*, oprac. Adam Kałuża, Henryk Rechowicz, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1962, s. 113.

93 Na przykład Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych powołanych przez Polską Partię Socjalistyczną.

94 Dość powiedzieć, że mimo postulatów części środowisk lewicowych obowiązek szkolny obejmował edukację podstawową, siedmioklasową. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 71. Por. Adamkiewicz Sebastian, *Edukacja w II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt.; Stańczyk Piotr, *Wykształcenie ludności II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt.

95 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 290.

96 Tamże. Posługiwały się jednak przy tym przymusem lekturowym.

97 Tamże, s. 293. Por. Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa...*, dz. cyt., s. 29.

98 Głośne czytanie funkcjonowało już wcześniej jako metoda zapoznawania przedstawicieli klasy robotniczej z tekstem oraz w funkcji edukacyjnej czy reedukacyjnej. O głośnym czytaniu wspomina Alicja Urbanik-Kopeć, opisując działania instytucji dobroczynnych jeszcze w XIX wieku. Badaczka przywołuje funkcjonujące na zasadzie świetlic zajęciowych szwalnie dla osieroconych dziewcząt z proletariatu prowadzonych przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynne. „Do południa [dziewczynki – M.R.] szyły albo wyszywały, a czas umilało im głośne czytanie katechizmu przez ochotniczkę lub jedną z sióstr”.

w grupie/zespole, by następnie dyskutować. Wybory literackie były kolektywne (choć przecież również programowane), a lektura ściśle powiązana z kontekstem działalności organizacji programującej. Nowe style lektury skupiały się na społecznej, ale i użytkowej funkcji tekstu, instrumentalizowały literaturę, niekiedy w celach propagandowych. Obu typom zasadniczo odpowiadały różne modele literatury.

To literatura najskuteczniej służyła „wprowadzaniu człowieka do uczestnictwa w kulturze narodowej”, umożliwiając wykroczenie poza lokalność, zwłaszcza w małych wiejskich społecznościach tradycyjnych (gdzie „czytania nie uznawano za wzór wartościowy”, w przeciwieństwie do rodzinnych grup inteligentkich)<sup>99</sup>. Szczególnie tam instytucje społeczne i polityczne wspierały kształtowanie nawyków (których nie była w stanie nauczyć szkoła, kończona zwykle po 4 klasach), a czytanie czasopism jak i książek było równie propagowane. Normą była głośna lektura zbiorowa, również ze względów ekonomicznych, odbywająca się nawet codziennie<sup>100</sup>. Książka lub czasopismo były dobrem wspólnym, zbiorowym i „powinny przechodzić z rąk do rąk, obsłużyć wielu”, a „wzorowym czytelnikiem był ten, który książki pożyczał, a przeczytawszy egzemplarz czasopisma, dawał innym”<sup>101</sup>.

Nowy wzorzec czytelnictwa – zbiorowy – był efektem ale i integralną częścią działalności poszczególnych organizacji i instytucji społecznych. Sytuacja była analogiczna w środowiskach robotniczych – „nawet w bibliotekach (z czytelniami) związków zawodowych istniały dni głośnego czytania”<sup>102</sup>. Co warto podkreślić, dobór lektur był „podporządkowany kryteriom społecznych funkcji literatury”, sięgano po repertuar bieżący, często trudny, który jednak można było zinstrumentalizować w ramach nadrzędnego celu (a był nim w przeważającej większości awans społeczny i emancypacja)<sup>103</sup>. Wymagało to więc wyjściowych kompetencji. W ogóle model działania związków zawodowych na polu upowszechniania kultury był niekomercyjny i jak się wydaje skuteczny; lektury miały wyjaśniać i tłumaczyć, ogólnie rzecz biorąc, bieżące życie społeczne i jednocześnie zaspokajając potrzebę czytania, a „nowi” czytelnicy wykazywali się przy tym aktywną postawą również w obliczu innych dziedzin kultury. Choć na marginesie należy zaznaczyć, że nie wszystkie organizacje miały na uwadze edukację i emancypację konkretnych grup społecznych – było tak zwłaszcza w przypadku ruchów patronackich i kół religijnych, a więc organizacji odgórných, od których metod działania te oddolne, samodzielne celowo się odcinały, opracowując własne wzory<sup>104</sup>. Z relacji, cytowanych

---

Urbanik Kopeć-Alicja, *Anioł w domu...*, dz. cyt., s. 218. Głośne czytanie towarzyszące pracom ręcznym uskuteczniano też w „zakładach poprawczych” dla „niemoralnie prowadzących się kobiet” lub dziewcząt „zagrożonych” pracą seksualną, prowadzonych na przykład przez Towarzystwa Ochrony Kobiet. Pensjonariuszki słuchały „czytanych im przez opiekunki «pożytecznych i zajmujących książek oraz budujących i podnoszących je moralnie rozmów»”. Pożyteczną lekturą był na ogół katechizm. Urbanik-Kopeć Alicja, *Chodzić i uśmiechać się wolno każdemu. Praca seksualna w XIX wieku na ziemiach polskich*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s. 121. Wspólne czytanie (w niedzielę) było również częścią programu zajęć tygodniowych w szkole dla służących elewek hrabiny Barbary Kwileckiej prowadzonej na przełomie XIX i XX wieku. Kuciel-Frydryszak Joanna, *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2018, s. 64. Szkoły dla służących czy szkoły gospodarskie nie były jednak zjawiskiem powszechnym, a te które funkcjonowały były często płatne i kobiet z klasy robotniczej nie było na nie stać. Pod znakiem zapytania stoi również emancypacyjny wymiar takich lektur.

99 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 291.

100 Tamże, s. 292.

101 Tamże, s. 293.

102 Tamże.

103 Tamże.

104 Tamże, s. 295–296. Por. Chałasiński Józef, *Młode pokolenie chłopów*, t. 3, dz. cyt.

również przez Żółkiewskiego, wynika, że zaangażowanie w lekturę pozwalało czytelnikom wykroczyć poza eskapistyczną przyjemność, wzbogacając i przeobrażając indywidualistyczną perspektywę w otwartość na doświadczenia innych<sup>105</sup>.

Inną wzorcową instytucją były uniwersytety ludowe. Opisywane organizacje, z ducha lub bezpośrednio edukacyjne, kładły nacisk na krzewienie postaw samokształceniowych<sup>106</sup>. Ich wychowankowie często stawali się lokalnymi działaczami.

### 3.3.2. PORADNICTWO LITERACKIE

Sygnalizowałam już, że instytucjonalizacja miała też swój rewers w postaci programowania księgozbiorów, a co za tym idzie „instytucjonalizacji wyborów literackich”<sup>107</sup>. Warto w tym miejscu przyjrzeć się siłom kształtującym repertuar. Wraz ze zwiększeniem się zasięgu działania pism społeczno-kulturalnych rozszerzył się też zakres oddziaływania krytyki literackiej (o której wspomnę jeszcze w dalszej części rozdziału). Jej drugą stroną było natomiast poradnictwo, podkreślające użytkowość danego tekstu i stosujące często kryteria społeczne i polityczne/klasowe (na przykład „czy broni chłopskiej doli? czy głosi treści socjalistyczne?”), publikowane w prasie organizacyjnej i związkowej, cieszące się znacznymi wpływami<sup>108</sup>. Zalecenia lekturowe miały prowadzić zwłaszcza czytelników „niewyrobionych” i były tworzone w ich interesie. W wypożyczalniach książek znaczenie mieli oczywiście bibliotekarze tworzący i uzupełniający zbiory. Jeśli jednak biblioteka podlegała instytucji o dużym zasięgu – jak centrale związków, Macierz Szkolna czy zarząd TUR – to one tworzyły instruktarze oraz wskazówki i w ten sposób sprawowały pieczę nad zasobami, kształtując ogólnokrajową politykę literacką<sup>109</sup>.

Stefan Żółkiewski przygląda się poradnikowi dla bibliotekarzy „Przeglądu Oświatowego” i wylicza utwory preferowane i zakazane. „Zalecano popularną literaturę przygodową

---

105 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 296. Por. Mysłakowski Zygmunt, Gross Feliks, *Robotnicy piszą. Pamiętniki robotników. Studium wstępne*, Księgarnia Powszechna, Kraków 1938, s. 157, 163.

106 Na kurczenie się grupy samouków wskazywała Anna Zdanowicz, powołując się na badania Zofii Hryniewicz. Por. Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych związków zawodowych*, Sekcja Badania Czytelnictwa Koła Warszawskiego Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1932. O znaczeniu edukacji spółdzielczej i ruchach samokształceniowych młodzieży wiejskiej w międzywojniu pisze Elżbieta Megiera w artykule *Przysposobienie spółdzielcze wiejskiej młodzieży pozaszkolnej w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Wychowanie w Rodzinie” 2014, t. X, nr 2, s. 95–116.

107 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 299.

108 Tamże. „Ich zadaniem jednak było zorientowanie nowych czytelników wśród arcydzieł – zarówno światowych, jak i polskich, od Greków starożytnych poczynając. Z literatury polskiej wybierano oczywiście uznane wartości najwyższe, a więc arcydzieła romantyczne. Zasadą pomocniczą wyboru był topos buntu prometejskiego. Po wtóre zaś chęć, by wdrożyć do myślenia kategoriami losu historycznego całego narodu. W stosunku do współczesności obowiązywało charakterystyczne cofnięcie się wstecz o jedno pokolenie. Wybitne dzieła początków XX w. stanowiły współczesność. Wśród nich głównym kryterium wyboru była tematyczna bliskość w stosunku do klasowych i warstwowych społecznych doświadczeń czytelnika”. Tamże, s. 300. Por. Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 268.

109 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 302. Przykładem takiej publikacji był miesięczny dodatek do „Przeglądu Oświatowego”: „Poradnik Bibliotekarzy Zjednoczenia Polskich Towarzystw Oświatowych”, redagowany przez działacza Macierzy Polskiej Józefa Stemlera. Poradnik zalecany był przez ks. Pirożyńskiego w jego *Co czytać?*. Kryterium doboru była „mieszczkańska «stosowność» książek”. „Była to polityka wyborów z wysoka, patronacka, dla maluczkich”. Tamże.

i popularne, byle po wiktoriańsku stosowne, historie miłosne, zazwyczaj tłumaczone<sup>110</sup>. Utwory obiegu trywialnego, obok licznej literatury religijnej czy dewocyjnej, zajmowały istotne miejsce na listach, niemniej miały być upolitycznione w duchu narodowo-konserwatywnym („prawicowym, antysemitycznym, antykomunistycznym”) – nie było w związku z tym miejsca dla utworów, „które odznaczały się pewną swobodą erotyczną i obyczajową” i przejawiał się w nich „choćby ironiczny stosunek do religii”, „niepokój metafizyczny” czy „lewicowa krytyka współczesnego świata”<sup>111</sup>. Zdecydowanie bardziej restrykcyjny był ks. Pirożyński w swoim *Co czytać? Poradnik dla czytających książki. Beletrystyka* z 1932 roku. Jego przekonania były typowe dla środowisk oświatowych związanych blisko z Kościołem, które miały realny wpływ na księgozbiory biblioteczne. Wykluczano zatem zarówno klasyków (Pirożyński podążał ustaleniami z papieskiego indeksu ksiąg zakazanych), jak i licznych polskich twórców współczesnych mniej lub bardziej bezpośrednio związanych z lewicą<sup>112</sup>. Na marginesie warto zaznaczyć, że Kodeks prawa kanonicznego traktował czytanie książek stojących w sprzeczności z chrześcijańską moralnością jako grzech ciężki<sup>113</sup>. Lewicowe poradnictwo dopiero po 1932 roku doczekało się swoich publikacji – pod redakcją Wandy Dąbrowskiej w latach 1934–1936 ukazywała się *Książka w bibliotece* (później *Poradnik literacki i naukowy* w latach 1936–1939)<sup>114</sup>.

### 3.3.3. KRYTYKA LITERACKA

Liderami opinii dla czytelników rekrutujących się z inteligencji byli natomiast często krytycy literaccy, pozostający w miarę na bieżąco z ówczesną literaturą światową. Józef Zbigniew Białek stwierdza, że krytyka początkowo wcale niewiele miejsca poświęcała ówczesnej prozie, ponieważ dominowało przekonanie, że „przeżywała kryzys czy upadek”, w przeciwieństwie do poezji i dopiero wraz z latami 30. nastąpić miał jej renesans<sup>115</sup>. Przywoływane przez badacza fragmenty recenzji ówczesnych krytyków potwierdzają spostrzeżenia Żółkiewskiego, że byli oni instancją kontrolującą występujące w literaturze tendencje, rozliczającą autorów z realizacji programów nie tylko grup literackich i ich manifestów, ale i (różnych w zależności od obozów) zadań społeczno-polityczno-ideologicznych<sup>116</sup> czy klasycznych i współczesnych

110 Tamże.

111 Tamże, s. 303. Por. Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 269.

112 Pirożyński Marian, *Co czytać? Poradnik dla czytających książki. Beletrystyka*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1932. Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 304–305; Bajor Agnieszka, *O. Mariana Pirożyńskiego przestrogi i zalecenia czytelnicze*, „Nasza Przeszłość” 2014, t. 122, s. 87–105.

113 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 269.

114 Por. Kołodziejka Jadwiga, *Bibliotekarstwo w latach II Rzeczypospolitej (1918–1939)*, „Bibliotekarz” 1972, nr 2. Żółkiewski wspomina też o prekursorskiej roli przywoływanego już Stanisława Michalskiego i jego oświatowej działalności ukierunkowanej emancypacyjnie. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 305. Por. *Stanisława Michalskiego autobiografia i działalność oświatowa*, opracowanie: Helena Radlińska, Irena Lepalczyk, słowo wstępne: Tadeusz Kotarbiński, Wrocław 1967. Na marginesie warto zaznaczyć, że w dwudziestoleciu międzywojennym Michalski stanął na czele Funduszu Kultury Narodowej. Na łamach „Wiadomości Literackich” odnoszono się do jego działań i dysponowania środkami funduszu bardzo krytycznie. Por. Szpakowska Małgorzata, „Wiadomości Literackie”..., dz. cyt., s. 327–328.

115 Białek Józef Zbigniew, *Krytyka literacka i tendencje rozwojowe prozy lat 1918–1939*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1968, z. 33, s. 12.

116 Jak inaczej bowiem nazwać na przykład nawoływanie Stanisława Baczyńskiego z 1925 roku, by pisarze zamiast kokietować „aparatem drugorzędnych półśrodków artystycznych” dowodzili wzrostu „naszej

wartości literackich<sup>117</sup>. Choć, podobnie jak na Zachodzie, krytyka reprezentowała czasem także interesy rynkowe, miała nie tylko ograniczony zasięg, ale również bardzo niewielu przedstawicieli cieszących się autorytetem u masowej publiczności (jak to było na przykład w przypadku Arnolda Bennetta w Anglii), bo zazwyczaj jednak ich gust (oraz główna publiczność) była elitarna<sup>118</sup>. Felietony literackie przegrywały z obyczajowymi, dodatki literackie do czasopism nie miały zwykle długiego żywota tak jak i czasopisma (w tym programowe grup artystycznych)<sup>119</sup>. Wyjątkiem były „Wiadomości Literackie” stworzone w 1924 przez Mieczysława Grydzewskiego i ustalające pewien standard dla podobnych magazynów<sup>120</sup>. Był to „nowoczesny model magazynu literacko-informacyjnego”; kształtował „opinie czytelnice, snobizmy, mniej lub bardziej trwałe mody literackie”, uczył „wiązać literaturę z innymi dziedzinami życia społecznego, zwłaszcza z obyczajowością”<sup>121</sup>. Korzystały przy tym w skromnym zakresie z chwytów zapożyczonych z Zachodu<sup>122</sup>. Nie ma jednak wątpliwości, że pisma literackie służyły głównie obiegowi wysokoartystycznemu (choć potrafiły niektórych twórców literatury trywialnej popularyzować), a inteligencka krytyka skupiała się przede wszystkim na wartościach estetycznych, autotelicznych, nie zaś etycznych, społecznych czy ideologicznych<sup>123</sup>. Na marginesie należy zaznaczyć, że to dzięki recenzjom, których autorzy dobrze wyczuwali i wyłapywali to, czego potrzebowała szeroka publiczność, wiemy, że:

na początku lat dwudziestych na popularnym rynku czytelniczym szukano pilnie historii fantastycznych, historii o duchach, budzących grozę, dreszczowców. [...] Podobnie recenzenci orientowali się, że w połowie lat dwudziestych wystąpiło na rynku popularnym zainteresowanie dla egzotyki, a potem, później nieco, właśnie

---

kultury wobec Europy, która przemawia z taką potęgą artyzmu w dziełach France’a, Romain Rollanda, Prousta i Conrada”. Baczyński Stanisław, *Pisma krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 192–193.

- 117 Krytyka zresztą sama również tworzyła manifesty, programy i estetyki oraz kampanie społeczne, choć działalność teoretycznoliteracka również stanowiła jej zainteresowanie. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 307–308. Por. Białek Józef Zbigniew, *Krytyka literacka...*, dz. cyt.
- 118 Tak było choćby w przypadku Karola Irzykowskiego. Nawet Tadeusz Boy-Żeleński, choć relatywnie szeroko znany cieszył się autorytetem „ideologa, a nie krytyka polecającego pasjonującą lekturę”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 308.
- 119 Tamże.
- 120 Tamże, s. 308–309. Na marginesie należy dodać, że „Wiadomości Literackie” publikowały również numery specjalne poświęcone konkretnym pisarzom (czasem również klasykom, jak Kochanowski). Wybór był motywowany okolicznościami: rocznicami i innymi uroczystościami, śmiercią, wizytami w Polsce w przypadku pisarzy zagranicznych. Pisały również o „przejawach nowatorstwa, awangardyzmu literackiego różnych kierunków na całym świecie” i tak na przykład już w 1924 roku informowały o *Ulisiesie* Jamesa Joyce’a „jako o arcydziele”, czy pisały o awangardzie futurystycznej i konstruktywistycznej. Tamże, s. 382.
- 121 Tamże, s. 309. Por. *Niepiękne dwudziestolecie. Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską*, „Dwutygodnik.com” 2012, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4019-niepiekne-dwudziestolecie.html> (dostęp: 6.01.2023); Szpakowska Małgorzata, *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2012.
- 122 Na przykład różnorakie gry literackie, m.in. w zgadywanie autora po fragmencie utworu, czy plebiscyty. Szpakowska Małgorzata, *„Wiadomości Literackie”...*, dz. cyt., s. 17–20.
- 123 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 309–310. Małgorzata Szpakowska wskazuje jednak, że w przypadku „Wiadomości Literackich” zaplecze teoretycznoliterackie recenzji było często zaskakująco skromne, a czasopismo nie stworzyło właściwie własnej szkoły krytycznej, ani nie wydało żadnej wielkiej krytycznej osobowości. Szpakowska Małgorzata, *„Wiadomości Literackie”...*, dz. cyt., s. 257–299.



dla reportażu, dla prawdziwego zdarzenia, dla dokumentu, dla tajemnic powszechności<sup>124</sup>.

### 3.3.4. KSZTAŁTOWANIE REPERTUARU LEKTUROWEGO

Dla kształtowania się kultury literackiej i czytelnictwa oraz wspólnej puli wiedzy wraz z poczuciem przynależności do konkretnej grupy (także narodowej) duże znaczenie miał wspólny repertuar. W dwudziestoleciu międzywojennym kluczowy był szkolny przymus lekturowy. Oczywiście już od XIX wieku szkoła miała zasadniczy wpływ, kształtowała jednak, z oczywistych względów, repertuar literatury powszechnej, polskie tradycje literackie mogły być krzewione jedynie w prywatnej przestrzeni domowej. Korpus lektur szkolnych miał pierwszorzędną pozycję, ale jego oddziaływanie na dorosłych było siłą rzeczy raczej nieduże. Tu inne czynniki miały większe znaczenie. W pierwszej kolejności należy wskazać na dziedziczenie wyborów w ramach przynależności do danego środowiska (również czytelniczego) i jego tradycji. W dalszej Żółkiewski sytuuje „mody literackie epoki Młodej Polski”, a następnie politykę wydawniczą oraz politykę teatrów (z niekiedy trudnym do zaakceptowania przez publiczność repertuarem romantycznym)<sup>125</sup>. Są to, jak się wydaje, czynniki wywierające większy wpływ raczej na publiczność „elitarną”.

W 1923 roku zaczęła działalność komisja oceny książek dla młodzieży szkolnej. Aż do 1929 roku należeli do niej jednak tylko uczeni i pedagodzy. Dopiero w 1931 włączono w jej szereg pisarzy, krytyków i znawców literatury<sup>126</sup>. Komisja oceniała publikacje pod kątem ich przydatności do bibliotek szkolnych<sup>127</sup>. Było to o tyle istotne, że utworów spoza księgozbioru szkolnego trzeba było szukać gdzie indziej, co nierzadko stanowiło znaczne utrudnienie.

124 Tamże, s. 311. O reportażu i jego wpływie na literaturę powieściową międzywojnia oraz recepcji krytyki literackiej – por. Wróbel Elżbieta, *Krytyka literacka dwudziestolecia międzywojennego o powieści reportażowej. Rekonesans badawczy*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2001, z. 8.

125 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 312.

126 Tamże, s. 313. Żółkiewski wymienia Marię Arnoldową, Wacława Borowego, Marię Dąbrowską, Ferdynanda Goetela, Konrada Górskiego, Marię Guttry, Jana Lechonia, Jana Lorentowicza, Antoniego Potockiego, Zofię Szymdtową, Zygmunta Szwejkowskiego. W tym gronie w zasadzie jedynie Maria Guttry była już wtedy uznaną ekspertką od literatury dziecięcej. W *Autobiografii naukowej* Konrad Górski, wspominając „pożyteczny dla siebie udział” w komisji, wymienia Barbarę Kossuthównę jako drugą ekspertkę. Górski Konrad, *Autobiografia naukowa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1982, R: 27, nr 3–4, s. 556. Komisja brała pod uwagę następujące czynniki: względy wychowawcze (opierała się na aktualnym stanie wiedzy i brała pod uwagę dopasowanie do możliwości percepcyjnych), literackie, jakość wydania i wygląd, „dostosowanie do zasad higieny czytania” oraz „trwałość edycji”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 313–314. Książki były dzielone na kategorie: konieczna, pożądana, dozwolona oraz na grupy wiekowe (dla dzieci z pierwszych dwóch klas szkoły podstawowej; 9–12 lat; 13–14 lat; 14–15 lat oraz 15–18 lat). Por. *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Warszawa 1929. W polecanych i dozwolonych lekturach znaleźć można liczne utwory dewocyjne. Polecano również publikacje popularyzujące naukę. „Społecznie postępowe książki Korczaka (np. *Ban kructwo małego Dżeka*) były dozwolone, nigdy jednak «zalecane» ani «konieczne»”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 321.

127 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 270. Podobnie jak w kanonie lektur szkolnych reprezentacja twórców współczesnych była niezbyt duża. Jeśli w kolejnych listach ogłaszanych przez komisję pojawia się ktoś z pisarzy żyjących, są to zwykle autorzy utworów młodzieżowych

W pierwszych latach szkolnych edukacja miała raczej wymiar „sprawnościowy”: uczyła wypowiedania się w mowie i piśmie i bazowała na krótkich formach (głównie czytankach, od lat 30. zamawiano je u pisarzy)<sup>128</sup>. Kanon lektur funkcjonował w zasadzie dopiero na dalszych etapach szkoły powszechnej (od IV klasy gimnazjum wzwyż) i najobszerniejszy był w szkołach o profilu humanistycznym<sup>129</sup>. Spektrum literackie było ograniczone i poszerzone dopiero w dwóch ostatnich klasach przedmaturalnych (o lektury romantyczne wieszczów oraz Fredry; w całości czytana była *Lalka*)<sup>130</sup>, funkcjonowała oczywiście również lista lektur uzupełniających<sup>131</sup>. Tradycja romantyczna i powieść realistyczna drugiej połowy XIX wieku były dobrze utrwalone, a kanon nie uwzględniał przemian zachodzących w bieżącej literaturze – obecność pisarzy współczesnych (i żyjących) była w ogóle niewielka<sup>132</sup>. Promowano literaturę wyrażającą „tradycję narodową szlachecką i rycerską”, „romantyczno-pozytywistyczną” (w tym „mesjanistycznego patriotyzmu i kultu szlacheckiej przeszłości”), wyzbytą jednak przejawów krytyki społecznej czy jakiegokolwiek rewolucjonizmu<sup>133</sup>. Należy podejrzewać, że kanon był wspólny raczej dla czytelników rekrutujących się z wyższych klas. W przeanalizowanych przez Annę Zdanowicz pamiętnikach robotników i chłopów rzadko pojawiają się wzmianki o pisarzach obecnych w kanonie szkolnym. Miało to miejsce w nielicznych przypadkach: gdy tę znajomość wynoszono z domu lub w efekcie kontaktów z innym środowiskiem. Od 1920 roku przewidywano wprowadzanie do edukacji wiedzy o kulturze literackiej na etapie VII klasy szkoły powszechnej, rozpiętość była jednak i tak skromna. W latach 30. ograniczono jeszcze zakres lektur (z 22 autorów do 7, jak wylicza Wanda Garbowska<sup>134</sup>). Co więcej,

---

(na przykład Aniela Gruszecka-Nitschowa pisząca pod pseudonimem Jan Powalski). Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 322.

- 128 Tamże, s. 315. Por. *Program nauki w publicznych szkołach powszechnych trzeciego stopnia z polskim językiem nauczania (tymczasowy)*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów [1934].
- 129 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 280–281. Por. *Program gimnazjum państwowego. Wydział matematyczno-przyrodniczy*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1931.
- 130 Na przykład dla klasy siódmej: „Jest pożądane, aby młodzież poznała utwory następujące: *Mikołaj Rej*: Wyjątki z *Żywota*. *Jan Kochanowski*: *Treny* (w wyjątkach), *Pieśń o Sobótce*, kilka pieśni świeckich i religijnych. *Piotr Skarga*: *Kazanie o miłości ojczyzny* (skrótowe). *Jan Chr. Pasek*: *Wyjątki z Pamiętników*. *Franciszek Karpiński*: *Kilka Pieśni religijnych* (pieśń poranna i wieczorna), *świeckich* i jedna *sielanka*. *Ignacy Krasicki*: *Jedna satyra*. *Przypomnieć bajki* poznane przedtem. *Juljan U. Niemcewicz*: *Kilka śpiewów*. *Kazimierz Brodziński*: *Wiesław*. *Adam Mickiewicz*: *Grażyna*, *Pan Tadeusz* (*Przypomnieć utwory, czytane w oddziałach poprzednich*). *Juljusz Słowacki*: *Ojciec zadżumionych*. *Józef I. Kraszewski*: *Stara baśń*. *Dziecię Starego Miasta*. *Henryk Sienkiewicz*: *Trylogja*. *Latarnik*. *Marja Konopnicka*: *Wybór liryk i nowel*. *Eliza Orzeszkowa*: *Kilka nowel*. *Adolf Dygasiński*: *Co się dzieje w gniazdach?* *Prócz tego*: a) jeden utwór dramatyczny (do wyboru). *Fredro*: *Zemsta*. *Słowacki*: *Lilia Weneda*. *Korzeniowski*: *Karpaccy górale*; b) kilka utworów jednego z następujących poetów (do wyboru): *Wincenty Pol*, *Władysław Syrokomla*, *Bohdan Zaleski*, *Teofil Lenartowicz*, *Adam Asnyk*”. *Program nauki w szkołach powszechnych siedmioklasowych. Język polski*, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Warszawa 1920, s. 12–13; Por. *Program gimnazjum państwowego. Wydział humanistyczny*, Skład główny Książnica Atlas Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Warszawa 1928; *Program nauki w państwowych seminariach nauczycielskich*, Warszawa 1926, s. 44–60 i *Listy lektur uzupełniających*, karty 3–9.
- 131 Wyboru dokonywał nauczyciel. Zwykle czytano jednak niewiele utworów z listy. Por. *Program nauki w publicznych szkołach powszechnych trzeciego stopnia...*, dz. cyt., s. 206; *Program nauki w państwowych seminariach nauczycielskich...*, dz. cyt. Dostosowanie tych (jak i obowiązkowych) treści do możliwości poznawczych uczniów pozostaje pod znakiem zapytania.
- 132 Nie uwzględniano przy tym utworów awangardowych, ekspresjonistycznych.
- 133 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 323.
- 134 Garbowska Wanda, *Szkolnictwo powszechne w Polsce w latach 1932–1939*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 103.

właściwie co roku ukazywały się nowe podręczniki<sup>135</sup>. Poza tym, jak już zwracałam uwagę, większość uczniów z klas robotniczej i chłopskiej kończyło edukację po paru klasach<sup>136</sup>. Zatem w tych grupach społecznych znajomość twórców kanonicznych wynikała po części z czynników zewnętrznych (kontaktów i znajomości ze środowiskiem nauczycielskim czy uczniami na dalszych etapach edukacji), po części z chęci dalszego samodzielnego kształcenia się (na przykład poprzez korzystanie z bibliotek oświatowych). Z relacji wynika jednak, że poezja często nastęrczała trudności (czasem kojarzyła się z przymusem uczenia się wierszy na pamięć w szkole – „często dawano za nie w skórę”<sup>137</sup>). Przeciwnie było w przypadku twórczości Sienkiewicza, czytanej chętnie i wielokrotnie<sup>138</sup>.

Na marginesie należy zauważyć, że literatura tworzona dla dzieci, która pod koniec XIX wieku zaczęła emancypować się spod władzy dydaktyki i pedagogiki, była zdecydowanie współczesna<sup>139</sup>. Po 1918 roku następuje dynamiczny rozwój i silna jest reprezentacja zarówno współczesnych twórców, jak i tematyki (postulowanej w licznych dyskusjach pedagogów i krytyków)<sup>140</sup>. Jeszcze w XIX wieku zaczynają ukazywać się serie wydawnicze jak wrocławska „Biblioteczka dla dzieci” (wydawana aż do II wojny światowej) i publikacje groszowe, w dwudziestoleciu pojawiły się liczne wydawnictwa publikujące serie dla dzieci w tym brukowe<sup>141</sup>. Bieżąca światowa twórczość dla dzieci była sprawnie tłumaczona i wydawana w Polsce (wciąż oczywiście funkcjonował tradycyjny kanon przygodowy z *Przypadkami Robinsona Crusoe* Daniela Defoe i *Podróżami Guliwera* Jonathana Swifta). Zresztą w rekomendacjach bibliotecznych najwięcej współczesnej literatury przewidziano właśnie dla najmłodszych uczniów (co wraz z kolejnymi etapami kształcenia stopniowo zanika)<sup>142</sup>.

### 3.3.5. BIBLIOTEKI

Nowym czytelnikom kultura literacka była udostępniana przede wszystkim za pośrednictwem bibliotek powstających siłami społecznymi (organizacji, związków, w mniejszym stopniu

135 Por. Trzebiatowski Klemens, *Szkolnictwo powszechne w Polsce w latach 1918–1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970, s. 332.

136 „Tylko 8,4% absolwentów wiejskich szkół powszechnych ukończyło w latach 1920–1929 pełną szkołę siedmioklasową”, najwięcej na Śląsku: 59,9%. W pozostałych województwach było to poniżej 10%, z 2,2% dla województw zachodnich. Tamże. W roku szkolnym 1934/1935 siódmą klasę ukończyło 14,8% uczniów, a prawie 55% wszystkich uczniów nie przekraczało 4. klasy. Por. *Młodzież sięga po pracę*, red. Henryk Kołodziejcki, Kazimierz Kornilowicz, Ludwik Landau, Edward Strzelecki, Instytut Spraw Społecznych, Warszawa 1938, s. 43.

137 Becela Tadeusz, *Spotkanie z nowym*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 123.

138 Zdanowicz wylicza, że na 226 pamiętników robotniczych pisarza przywołano w 31 i około 40 na 263 chłopskich. Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 285.

139 Białek Józef Zbigniew, *Literatura dziecięca okresu międzywojennego na tle ówczesnych kierunków pedagogicznych*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP W Krakowie. Historia i Teoria Nauczania Języka Polskiego” 1961, z. 12, s. 78.

140 Tamże, 81.

141 Jamróz-Stolarska Elżbieta, *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*, Wydawnictwo Stowarzyszenia-Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014, s. 24–28; por. Dunin Janusz, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław–Warszawa–Kraków, Ossolineum, 1991. Wydawnictwem brukowym były na przykład „Przygody i Podróże” „Tygodnik dla Młodzieży” po 25 groszy za numer.

142 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 321.

samorządowymi, parafialnymi)<sup>143</sup>. Ich stan po I wojnie światowej był ogólnie rzecz biorąc zły i przez właściwie całe dwudziestolecie trwały walki o ustawę biblioteczną, która nakładałaby przymus finansowania bibliotek z budżetów gmin<sup>144</sup>. Przymus taki inicjowany był w innych krajach europejskich. „W Anglii z bibliotek korzystało 11% ludności miejskiej i przeszło 7% wiejskiej [...], w Polsce natomiast tylko niespełna 4%”<sup>145</sup>. Dane biblioteczne wskazywały jednak, że użytkownicy bibliotek korzystali z nich chętnie: „w roku 1930 około 700 000 czytelników dokonało prawie 13 milionów wypożyczeń, tj. około 20 wypożyczeń na 1 czytelnika”<sup>146</sup>. Księgozbiory, tak zwane oświatowe, utrzymywane przez stowarzyszenia i organizacje bywały „przestarzałe, «wyczytane» przez swoich odbiorców, często przypadkowe, złożone w części z druków bezwartościowych”<sup>147</sup>. Zbiory były na ogół organizowane ze składek członkowskich i nie wszystkie były dostępne bezpłatnie. Warto również przywołać Towarzystwo Bibliotek Powszechnych, z księgozbiorów którego korzystanie było płatne (50 groszy wpisowego, a następnie opłata miesięczna w wysokości 1 złotego)<sup>148</sup>. Większość z istniejących w latach 1918–1939 70 tysięcy bibliotek stanowiły biblioteki szkolne<sup>149</sup>. W 1929 roku ponad 88% bibliotek było tworzonych przez organizacje społeczne: oświatowe, kulturalne, polityczne, zawodowe etc. (w tym księgozbiory ruchome)<sup>150</sup>. Pozostałe biblioteki prowadziły samorządy, ale należy wymienić również biblioteki więzienne, szpitalne i wojskowe. Choć 60% bibliotek powszechnych stanowiły placówki wiejskie, miały one jednak niewielkie księgozbiory (średnio 1 tom na 5 mieszkańców)<sup>151</sup>. Rozkład bibliotek podlegał wskazywanym już wielokrotnie czynnikom geograficznym. Spis bibliotek oświatowych pokazuje, że najwięcej było ich w województwach centralnych (2526) i południowych (3071), w zachodnich już 1996, a wschodnich 933<sup>152</sup>. Różniły się one również zasobnością i liczbą książek przypadającą na mieszkańca<sup>153</sup>. Czytelniczy

143 „Wówczas była to forma uczestnictwa o szerszym zasięgu aniżeli komunikacja radiowa, ustępowała wprawdzie ilościowo prasie, ale przerastała ją jakościowo”. Tamże, s. 341. Warto przy tym przypomnieć, że tradycja bibliotek publicznych w Polsce była dłuższa: już w 1857 roku powstała Sekcja Bibliotek Towarzystwa Dobroczynności w Warszawie, a za nią poszły kolejne. Gaca-Dąbrowska Zofia, *Bibliotekarstwo II Rzeczypospolitej. Zarys problemów organizacyjnych i badawczych*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2007, s. 101.

144 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 259. Dość powiedzieć, że powstał kontrprojekt dla ustawy, w której postulowano tworzenie stałych placówek biblioteczných tylko w miastach powyżej 10 tysięcy mieszkańców. Tamże, s. 260.

145 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 342. Por. Czerwijowski Faustyn, *Biblioteki powszechne. Podręcznik dla zakładających i prowadzących biblioteki*, Skład Główny w Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1919, s. 3.

146 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 342.

147 Tamże.

148 Tamże, s. 343.

149 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 262. Żółkiewski podaje inną liczbę 35 600. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 343.

150 Bibliotek utrzymywanych przez związki było mniej i przeważnie były mniej zasobne – w 1925 roku to 518 placówek z 243 101 tomami książek; 1 przypadła na 2 członków. Widoczny był jednak wzrost w liczbie woluminów, w niektórych przypadkach, jak w Związku Kolarzy o 25%. Tamże, s. 345.

151 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 262–263.

152 Por. *Biblioteki oświatowe. Spis na dzień 1 stycznia 1930 roku oraz tablice statystyczne*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, Warszawa 1932, tabela 1 i 2, s. XIX–XXI.

153 „W Warszawie 1 tom wypadał na 1 ½ mieszkańca, w Poleskim i Wołyńskim 1 tom na 11 mieszkańców, a w Krakowskim 3 tomy na 1 mieszkańca”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 344. Skromnie wypadały również zbiory państwowe i parafialne. Tamże, s. 343.

z województw centralnych dokonywali połowy wypożyczeń krajowych (6 milionów na około 250 tysięcy czytelników)<sup>154</sup>.

Biblioteki patronackie (na przykład Towarzystwa Czytelni Ludowych) pełniły głównie funkcje polonizacyjne na ziemiach wschodnich (tę działalność wspierał finansowo rząd), raczej nie spełniały bowiem oczekiwań nowych czytelników<sup>155</sup>. Należy wspomnieć również o płatnych wypożyczalniach i czytelniach – były to instytucje przeważnie prywatne, występujące w dużych miastach<sup>156</sup>. Żółkiewski szacuje, że do końca lat 20. nie było ich więcej niż 200 w całej Polsce<sup>157</sup>. Nie miały one więc wpływu na masowego czytelnika. Utrudnieniem i czynnikiem zniechęcającym czytelników korzystających z bibliotek był fakt, że większość (oświatowych, organizacyjnych i związkowych) była niewielka i zwykle uboga w nowości. W województwach wschodnich w ogóle mało było zarówno czytelników polskich, jak i polskich książek<sup>158</sup>.

Dla rozwoju czytelnictwa biblioteki miały, mimo wspomnianych ograniczeń, znaczenie kluczowe. Warto przy tym nadmienić, że ich celem było propagowanie literatury pięknej i to głównie ona była gromadzona (w przeciwieństwie na przykład do ówczesnych bibliotek angielskich zbierających raczej publikacje popularnonaukowe i naukowe)<sup>159</sup>.

---

154 Żółkiewski liczbę czytelników korzystających w bibliotek w województwach wschodnich szacuje na 77 tysięcy (i pięć razy mniej wypożyczeń niż w województwach centralnych), w zachodnich niecałe 150 tysięcy czytelników i dwa miliony wypożyczeń, na południu około 200 tysięcy czytelników i prawie 4 miliony wypożyczeń. Należy jednak nadmienić, że Śląsk miał siatkę bibliotek gęstszą niż Wielkopolska i Pomorze („wedle opinii znawców był to jedyny ówczesny region o dostatecznej liczbie bibliotek”). Wykazywał się również największą aktywnością czytelniczną w regionie zachodnim, co dowodzi, że od Wielkopolski i Pomorza tylko województwa wschodnie wypadały gorzej. Jeśli jednak chodzi o liczbę tomów na mieszkańca, z 1 na 3 osoby, najlepiej wypadało województwo Krakowskie, następnie Zachodnia Polska z 1 na 4, w centralnej było to 5–7 na 1. Warto zaznaczyć, że również w krajach rozwiniętych masowy rozwój czytelnictwa nastąpił dopiero w latach 30. XX wieku. Na przykład w Niemczech w 1933 roku z 2 700 wypożyczalni (dysponującymi 20 milionami książek) rocznie wypożyczano 720 milionów tomów. Przy czym większość populacji kraju (86%) stanowili ludzie z wykształceniem podstawowym. Najwięcej czytelników, związanych z masowym rynkiem książki, rekrutowało się zaś z grupy osób ze średnim wykształceniem i to oczywiście oni stanowili zdecydowaną większość czytelniczną. Do 1932 roku nie było w Polsce „ani takich środków upowszechniania, ani tylu ludzi ze średnim wykształceniem”. Tamże, s. 281–282, 405–406.

155 Por. Kisielewski Józef, *Światła w mroku. Pięćdziesiąt lat pracy Towarzystwa Czytelni Ludowych*, Towarzystwo Czytelni Ludowych, Poznań 1930; *Pięćdziesiąt pięć lat pracy T.C.L. dla Polski. 1880–1935. Rzut oka na historię Towarzystwa Czytelni Ludowych*, Towarzystwo Czytelni Ludowych, Poznań 1935. Towarzystwo poważnie podchodziło do roli wychowawczej swoich placówek i za swój cel obrało „pogłębienie kultury narodowej i wychowanie dobrego i ofiarnego obywatela państwa, który w codziennej obowiązkowej i nadobowiązkowej pracy poświęca swe siły dla chwały i potęgi Polski”. Tamże, s. 12. Por. Warzachowska Bogumiła, *Biblioteki Towarzystwa Czytelni Ludowych w województwie śląskim w latach 1922–1939. Współpraca z Kościołem katolickim*, [w:] *Zagadnienia wydawnicze – dzieje książki, prasy i bibliotek*, red. Anna Sitkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

156 Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 264.

157 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 347.

158 Tamże, s. 368.

159 Wynikało to z prostego faktu, że książka beletrystyczna była tania (rynek rozrywkowy umasowił się już na przełomie XIX i XX wieku) i książki rozrywkowe zwyczajnie kupowano. Stąd, jak podaje Żółkiewski, jedynie 11% ludności korzystało w Anglii z bibliotek. Tamże, s. 281.

### 3.4. WYBORY CZYTELNICZE

Odwołując się do dostępnych badań, można znaleźć potwierdzenie przywoływanej już wcześniej tezy, że czytelnikami były osoby, które ukończyły przynajmniej cztery klasy<sup>160</sup>. Samoucy, choć nie było ich wielu, byli oczywiście wyjątkiem od tej reguły i jeszcze raz warto podkreślić wysiłek samokształceniowy widoczny w grupach robotniczych i chłopskich, umożliwiający uczestnictwo w kulturze literackiej. Trzeba również zaznaczyć, że osoby, które ukończyły szkołę średnią, miały kompetencje do samodzielnego wyboru lektur<sup>161</sup> – dlatego tak istotne było programowanie i instytucje udostępniające książki. Przewagę mieli czytelnicy młodzi do 30 roku życia<sup>162</sup>. W bibliotekach oświatowych 30% czytelników stanowiły kobiety, a z grup zawodowych rolnicy (66%)<sup>163</sup>. Również w bibliotekach analizowanych przez Maksymiliana Józefa Ziomeka przeważały kobiety (2/3 wypożyczających)<sup>164</sup>. O ile czytelnictwo wśród robotników wzrosło dwukrotnie od początku XX wieku, to wśród dorosłych zdawało się jednak w ciągu lat 20. spadać<sup>165</sup>. Widoczny jest za to wzrost czytelnictwa wśród kobiet, a najwyraźniejszy wśród młodzieży. Przywoływane przez Jadwigę Zarembę-Guzińską statystyki z warszawskich bibliotek robotniczych wskazują na spadek w wyższych grupach wiekowych, co wynika najpewniej z faktu, że badania przeprowadzono w latach 1932–1933, a młodość starszych już wtedy robotników przypadła na okres zaborów, kiedy to najprawdopodobniej do żadnej szkoły nie uczęszczali<sup>166</sup>.

#### 3.4.1. MŁODZIEŻ

Podobnie jak przed odzyskaniem niepodległości większość badań tej grupy przeprowadzana była w szkołach (choć były oczywiście i takie opierające się na dziennikach, autobiografiach czy prasowych plebiscytach) z wynikami publikowanymi w czasopiśmie pedagogicznym<sup>167</sup>. Wykorzystywanie ankiety szkolnej przez nauczycieli spotkało się z krytyką ze strony Radlińskiej i Barbary Groszlikowej ze względu na widoczne zafałszowanie wyników. Zauważyły one,

---

160 Potwierdzają to na przykład dane zebrane w latach 1932–1933 w dwóch warszawskich bibliotekach dla bezrobotnych: „prawie trzecia część czytelników miała ukończoną szkołę podstawową, prawie połowa wprawdzie nieukończoną, ale przerwana powyżej poziomu czwartej klasy tejże szkoły. Nikła mniejszość miała wykształcenie wyższe aniżeli podstawowe. Ale mniej niż ukończone cztery klasy szkoły podstawowej miało zaledwie od 1 do 7% czytelników”. Tamże, s. 366.

161 Por. Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce (do roku 1945)*..., dz. cyt., s. 28.

162 Por. Zaremba-Guzińska Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnice u bezrobotnych*, Sekcja Pomocy Bibliotecznej dla Bezrobotnych Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1934, s. 25. Poniżej 22. roku życia było 62% czytelników bibliotek oświatowych. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka*..., dz. cyt., s. 344.

163 Tamże.

164 Ziomek Maksymilian Józef, *Czytelnictwo powieści w Polsce w świetle cyfr*, Wydawnictwa Towarzystwa Ekonomicznego w Krakowie, Kraków 1933, s. 7.

165 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka*..., dz. cyt., s. 345–346. Warto na marginesie podkreślić, że „cała robotnicza akcja kulturalno-oświatowa podlegała prześladowaniom ze strony władz administracyjnych, które widziały w tych instytucjach «ogniska ruchu wywrotowego»”. Tamże, s. 346.

166 Czytelnicy powyżej 40 lat w świetle przywoływanych badań stanowili poniżej 10% wszystkich (7% i 8,4% w dwóch badanych czytelnikach). Zaremba-Guzińska, Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnice*, dz. cyt., s. 25.

167 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej*..., dz. cyt., s. 196.

że „uczestnicy najczęściej (choć nie zawsze świadomie) wypowiadają się i postępują w sposób odpowiadający oczekiwaniom nauczycieli, że myślą przede wszystkim o tym (dotyczy to także lektury), co jest związane ze szkołą”<sup>168</sup>. Obie uważały, że zdecydowanie lepszą metodą jest analiza danych zbieranych w bibliotekach i czytelnich. Dają one również dostęp do informacji o najmłodszych czytelnikach (zwykle pomijanych w badaniach szkolnych, które prowadzono na starszych rocznikach, sprawniej posługujących się słowem pisany). Tego typu badania dotyczyły i tak głównie młodzieży miejskiej.

Interesowano się właściwie głównie repertuarem czytelniczym. Zdecydowanie rzadziej pytano o źródła pozyskiwanych lektur („w tym kwestia gromadzenia własnej biblioteczki”). Pytania o czas poświęcany na lekturę (oraz robienie notatek), rozumienie terminu „piękna książka”, „kontakty z bibliofilstwem, wreszcie o kontrolę ze strony rodziców i wspólne rodzinne głośne czytanie” były, jak pisze Zdanowicz, ewenementem<sup>169</sup>. W efekcie wyniki poszczególnych badań są wycinkowe i trudne do porównania ze sobą. Nie odwoływano się do podobnych inicjatyw, brakowało wniosków i jakiegokolwiek syntezy.

Jako osobny nurt badaczka wymienia ankiety poświęcone jednemu twórcy lub dziełu. Z opisu wynika, że miały one formę zbliżoną do zaawansowanego sprawdzianu – oczekiwano nawet „zastanowienia się nad społecznym znaczeniem dorobku danego artysty i jego aktualnością”, nie dziwi więc fakt, że „dużej części respondentów trudno [...] było sprostać takim oczekiwaniom”<sup>170</sup>. Interesujące były próby poznania „wpływu lektur na kształtowanie się światopoglądu i psychiki młodych ludzi” oraz literatury wywierających największy wpływ. I tak na przykład Jan Kuchta zajął się „książką zakazaną” (czyli niedostosowaną do wieku sięgających po nią czytelników), a następnie Kazimiera Lipska „książką nieodpowiednią”. Ten pierwszy dostrzegł również zalety zainteresowania młodzieży takimi publikacjami, proponował nawet wydawanie książek „pseudozakazanych”, „które oględniej od tych pierwszych uświadamiałyby uczniom”<sup>171</sup>. Upodobania młodzieży najczęściej badacze wiązali z teoriami rozwoju psychicznego, jego etapami, wiekiem i płcią. Na czynniki środowiskowe zwracano uwagę znacznie rzadziej. Względy, którymi kierowali się badacze były najczęściej ściśle utylitarne: chciano kontrolować sposoby spędzania wolnego czasu dzieci i tworzyć dla nich listy wartościowych lektur. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zamówiło badania ponieważ planowało reformę nauczania. Było to największe i najlepiej zaplanowane przedsięwzięcie (pod kierownictwem Stefana Baleya). Ujawniło ono fakt, że preferencje młodzieży są związane z wiekiem i płcią oraz „że zainteresowanie [...] poszczególnymi lekturami wyprzedza często moment ich omawiania na lekcjach”<sup>172</sup>. Zwrócono również uwagę, że dziewczynki miały problem z odnalezieniem pozytywnych wzorców osobowych (zarówno

168 Tamże, s. 197. Radlińska Helena, *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*, [w:] *II Kongres Pedagogiczny Związku Nauczycielstwa Polskiego w Wilnie od 4-8 lipca 1931 r.*, Związek Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1932, s. 111.; Groszlikowa Barbara, *Czynniki wyboru książki*, „Zagadnienia Pracy Kulturalnej” 1934, R. 1, s. 46–47.

169 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 198.

170 Tamże, s. 199.

171 Tamże. Por. Kuchta Jan, *Książka zakazana: jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1934. Lipska zauważa przy tym, że i potrzebę erotyki trzeba zaspokoić. Kluczowa jest jednak rola „nauczycieli i bibliotekarzy, którzy mogą przekierować „uwagę ucznia na istotne wartości książki”. Lipska Kazimiera, *Czytelnictwo młodzieży w szkole średniej ogólnokształcącej*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego” 1936, nr 7(81), s. 157.

172 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 200.

w lekturach szkolnych, jak i własnych). Podawanym przykładem dobrze radzącej sobie w życiu kobiety była bohaterka *Dziejów grzechu* Żeromskiego<sup>173</sup>. Baley namawiał, „by szerzej zapoznać spragnioną wiedzy o teraźniejszości starszą młodzież z literaturą najnowszą”, ponieważ to wciąż Sienkiewicz pozostawał pisarzem deklarowanym jako ulubiony<sup>174</sup>.

### 3.4.2. CZYTELNICY „BEZ WŁAŚCIWOŚCI”

Jak już wspominałam rynek kulturalny w Polsce nie był szczególnie skomercjalizowany, a już przynajmniej nie równomiernie w przypadku wszystkich mediów, jak to miało miejsce w Anglii czy Niemczech. Masowy (czy też umasawiający się) typ kultury literackiej dotyczył przede wszystkim czytelników miejskich, choć w ramach programowania instytucji i organizacji nowi czytelnicy – robotniczy i chłopski – mieli od literatury ludycznej (brukowej i sensacyjnej) stronić kierowani chęcią awansu kulturalnego<sup>175</sup>. Ponadto, stwierdza Żółkiewski, w przypadku Polski determinantą „były procesy integracji kulturalnej narodu i państwa po odzyskaniu niepodległości”, a masowa komunikacja – poza tym, że proponowała rozrywkę – umożliwiała szeroką edukację literacką. Nie istniał też jeden typ hipotetycznego przeciętnego czytelnika – raczej było ich kilka. Co więcej, wybory czytelników były różnorodne – wybierali oni utwory różnej jakości z różnych społecznych obiegów literatury<sup>176</sup>.

Charakteryzuje Żółkiewski jednak czytelnika przeciętnego, jak go nazywa „bez właściwości”, który, jak twierdzi, kierował się dostępnością – a dostępne księgozbiory powszechne czy wypożyczalnie bywały w końcu często kompletowane raczej przypadkowo. Nie korzystał z inteligenckich wypożyczalni czy bibliotek organizacji (nieco bardziej wyselekcjonowanych), książki kupował w księgarni<sup>177</sup>. Do tej grupy zalicza głównie urzędników i niepracujące mieszkanki. Ta publiczność czytała głównie powieści pozytywistyczne (niepodzielnie rządzącego Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkową, Reymonta oraz Żeromskiego) i rozrywkowe powieści realistyczne raczej starszego typu, nieodpowiadające „standardom ustalonym przez model powieści Prusa i innych wielkich realistów”, a więc *Rodziewiczównę*, *Mniszkównę*, *Włodzimierza Perzyńskiego*, *Ferdynanda Goetela*, *Makuszyńskiego*, *Choynowskiego*<sup>178</sup>. Choć widoczne jest również zainteresowanie literaturą współczesną. Sporadycznie czytali literaturę trywialną – „*Dzikuskę* Zarzyckiej, znęcenie sensacją, filmem, reklamą, wypożyczyli przez parę miesięcy. Po tym krótkim czasie już po nią nie sięgali”<sup>179</sup>. Niemniej popularni byli również Antoni Marczyński i Ferdynand A. Ossendowski<sup>180</sup>. Z autorów niepolskich czytali Dumasa, ale i Florence Barclay czy Ethel M. Dell (w przypadku literatury trywialnej, ludycznej, chętnie korzystano z tłumaczeń). Czytelnicy niechętni Zarzyckiej i Mniszkównie wybierali pisarzy obcych

173 Tamże. Por. Baley Stefan i in., *Opracowanie wyników ankiet dotyczących zainteresowań młodzieży*, „Polskie Archiwum Psychologii” 1932, t. 5, nr 2–3.

174 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 200.

175 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 368.

176 Tamże, s. 369–370.

177 Należałoby przypuszczać, że również z antykwariatów. Por. Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 258.

178 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 371.

179 Tamże, s. 371–372.

180 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 30.



bliższych standardom realizmu Prusowskiego i jemu podobnych<sup>181</sup>. Z literatury klasycznej sięgano głównie po Wiliama Szekspira i Henrika Ibsena<sup>182</sup>, choć w zestawieniach znajdował się również (na miejscach dalszych) Tomasz Mann jako przedstawiciel literatury „wyrafinowanej”. Różne zestawienia z badań ankietowych, choć różniące się czasem nazwiskami autorów, potwierdzały raczej typ wyborów opisanych powyżej<sup>183</sup>. Korpus „powieściopisarzy realistów” (w osobach Żeromskiego, Reymonta i Prusa) był wspólny również dla czytelników uczących się w szkołach dla dorosłych. Także ta grupa nie wykazywała się większym zainteresowaniem literaturą trywialną, ograniczała jednak swoje wybory do pisarzy („wybitnych”) „należących do dwu kolejnych generacji pisarskich poprzedzających ich epokę”<sup>184</sup>. Masowy gust nazywa Żółkiewski ambiwalentnym – cenił „rzeczy dobre i złe obok siebie”<sup>185</sup>. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że badacz wypowiada się o czytelnikach „bez właściwości”, ujmując to najłagodniej, z rezerwą. Zwłaszcza że badania wskazują, że dostępność była kryterium często kluczowym, zwłaszcza w niektórych środowiskach (o czym jeszcze później).

Czytelnicy „bez właściwości” w pewien sposób odpowiadaliby czytelnikom bezinteresownym, jak ich opisuje Stanisław Siekierski w *Czytaniach Polaków w XX wieku*. Ten sposób czytania wywodził się z kultury (i postawy) szlacheckiej i polegał na manifestowaniu swojej odrębności oraz przynależności do klasy wyższej, choć w rzeczywistości służył przede wszystkim wypełnieniu czasu wolnego i „zabijaniu nudy panującej w dworach i dworkach, później także w domach mieszczańskich” oraz był udziałem „nie tyle samych pracowników umysłowych, ile głównie ich żon, dzieci itd.”<sup>186</sup>. Zresztą, jak zauważa badacz, część postaw inteligenckich polegała na kontynuacji tradycji szlacheckich (bo i inteligencja, i mieszczaństwo przeważnie wywodziły się ze szlachty – nie przejmowały jedynie tej formy kultury jako dominującej, a czuły się jej faktycznymi członkami czy kontynuatorami właśnie)<sup>187</sup>. Czytano więc utwory obce w oryginale, później tłumaczone (początkowo francuskie jako emblemat przynależności, o czym już wspominałam), głównie z życia wyższych sfer („romanse margrabin, markiz, ale i kurtyzan do tego grona należących”)<sup>188</sup>. „Z piśmiennictwa polskiego należało czytać to, co ludzie dobrze wychowani uznawali za godne polecenia, co dotyczyło spraw narodowych,

181 Hugo, Balzac, Dostojewski, Tołstoj, rzadziej Dickens. Kellerman i Romain Rollanda (*Jan Krzysztof*), rzadziej London „dystansowany w drugiej połowie lat dwudziestych przez Curwooda, bo też lepiej rytmował się ten ostatni w swojej przygodowej «męskości» z sentymentalną «kobiecością» Florence Barclay”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 372.

182 Żółkiewski spekuluje dlaczego rzadko sięgano po Conrada (obecnego raczej w obiegu wysokoartystycznej), a częściej po Dostojewskiego. „Czytelnicy bez właściwości, szukający prostych opowiadań o życiu, jak się «naprawdę» coś tam działo, musieli być do tego stopnia zaniepokojeni techniką narracyjną Conrada, że nie umieli ani zamknąć oczu na jego metafory modelujące kondycję człowieka, ani deszyfrować tych metafor”. *Zbrodnia i kara* miała być natomiast łatwiejsza do odczytania w kluczu realistycznej, trywialnej powieści kryminalnej. Tamże, s. 372.

183 Por. Ziomek Maksymilian Józef, *Czytelnictwo powieści w Polsce...*, dz. cyt., s. 10–34.

184 „Ale też to co we współczesności dostrzegał Perzyński, nie o wiele odbiegało w swej nieśmiałej konwencjonalności od tego, co w obrazach Orzeszkowej było, jak na tamte czas, odwagą i zdzieraniem masek”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 373.

185 Tamże, s. 394.

186 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 32.

187 Pozostałe, które wymienia badacz to „inteligenci – nowatorzy szlacheckiego pochodzenia”; „inteligenci – nowatorzy pochodzenia mieszczańskiego”; „inteligenci – nowatorzy wywodzący się z innych grup społecznych”; „inteligenci spełniający swoje role zawodowe bez aspiracji twórczych lub rewolucyjnych”. Tamże, s. 29.

188 Tamże.

tradycji szlacheckich, a także sentymentalnych wspomnień z dzieciństwa, przeżyć pięknych i wzniosłych<sup>189</sup>. Oczywiście charakterystyka ta dotyczy głównie czytelnictwa kobiet, męskie było bardziej „inteligentkie” z ducha (o czym w kolejnym podrozdziale), ale czytano również utwory przygodowe, podróżnicze i kryminalne<sup>190</sup>.

### 3.4.3. CZYTELNICY INTELIGENCCY

Jak już wspominałam inteligencja była grupą czytelniczą najslabiej przebadaną. Pewnych, z konieczności ograniczonych, informacji dostarczają pamiętniki. Czytelnictwo inteligentkie, ideologicznie zróżnicowane, częściej opierało się na książkach współczesnych. Niemniej i w przypadku tej grupy czytelników, zwłaszcza o poglądach bardziej tradycjonalistycznych, nazwiska się powtarzają. Czytelnicy ci także łączyli ze sobą różne rejestry: czytali zarówno Reymonta i Kossak-Szczucką, jak i Perzyńskiego, Makuszyńskiego, Choynowskiego<sup>191</sup>. Publiczność inteligentka uczestniczyła jednak głównie w obiegu wysokoartystycznym, zdecydowanie rzadziej sięgając po utwory z innych obiegów<sup>192</sup>. Zwłaszcza w latach 30. widać wyraźne zainteresowanie twórczością współczesną, odpowiadającą na bieżącą sytuację społeczno-polityczną – zwłaszcza na podstawie plebiscytów „Wiadomości Literackich”<sup>193</sup>. Zmiany gustów literackich należy powiązać również ze zmianą generacyjną<sup>194</sup>. Wśród tej najbardziej czytanej grupy odbiorców występowały również widoczne mody literackie, zderzające ze sobą z jednej strony awangardowe przekraczanie granic „sztuki”, z drugiej antykwaryczne „zabawy w różne smaki” – jak docenienie pisarzy młodopolskich; „zainteresowanie dla fantastyki, cudowności i niesamowitości” zarówno w formie poetyckiej, jak i „spirytyzmu oraz psychologii naruszeń normy”; wszelkie stylizacje z historycznymi na czele<sup>195</sup>.

Jako charakterystyczne dla tej grupy zainteresowanie czytelnicze Anna Zdanowicz wymienia samokształcenie zawodowe i czytanie literatury fachowej<sup>196</sup>. Widać to zwłaszcza na pod-

189 Tamże.

190 Jak zauważa Siekierski, czytanie (zwłaszcza dla przyjemności) nie licowało z byciem „prawdziwym mężczyzną”. Tamże.

191 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 375.

192 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 29.

193 Widoczność i sympatię publiczności tygodnika zyskują radykalowie chłopscy i rewolucjoniści robotniczy. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 379. Trzeba jednak pamiętać, że publiczność tygodnika była dość specyficzna, raczej liberalno-pacyfistyczna, odrzucająca tradycję romantyczną i sentymentalną szlacheckość, jak stali publicyści i współpracownicy pisma. Por. Szpakowska Małgorzata, „*Wiadomości Literackie*”..., dz. cyt.

194 „Istotnie około roku 1930 generacja Boya-Żeleńskiego, Berenta, Nowaczyńskiego, Grzymały-Siedleckiego przekroczyła 50–55 lat, generacja Kadena-Bandrowskiego, pisarzy «Skamandra» liczyła sobie od 35 do 45 lat. Wtedy też następuje przynajmniej w sferze wpływów na opinię inteligentką przejście przywództwa przez tę nową generację, co pociągnęło za sobą określoną przemianę hierarchii i gustów literackich”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 380.

195 „Smakoszostwo literackie owych lat cechował swoisty historyzm. Było to dążenie do pseudorenesansów, do renesansów z przymrużeniem oka, z dystansem, z mieszanym uczuciem sentymentu i drwiny w stosunku do bibelotowej dagerotypowej przeszłości. Było to dążenie do sublimowania «złej», pospolitej, jarmarcznej literatury przeszłości. Tak stylizowano i ożywiano melodramaty, ludowe widowiska, śpiewogry drugiej połowy XIX w.”. Tamże, s. 382–383. Por. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 37.

196 Zdanowicz Anna, *Lektury inteligencji w II Rzeczypospolitej na podstawie materiałów pamiętnikarskich (zarys)*, [w:] *Czytanie – czytelnictwo – czytelnik*, red. Anna Żbikowska-Migoń, przy współudziale Agnieszki

stawie relacji osób pełniących funkcje dyplomatyczne i/lub wojskowe, jak również prawników, lekarzy oraz nauczycieli. Na drugim miejscu znajdowałyby się czytelnictwo prasy wynikające z zainteresowania (lub konieczności interesowania się) bieżącymi sprawami społeczno-politycznymi<sup>197</sup>. Niektórzy wiejscy nauczyciele prenumerowali pisma inaczej trudnodostępne<sup>198</sup>. Badaczka wskazuje również na interesującą kwestię, a mianowicie postawę krytyczną wobec komunikacji prasowej (zarzucanie jej partyjniactwa i zwracanie uwagi zwłaszcza na styl dyskusji czy dziennikarską zajadłość)<sup>199</sup>.

Ta grupa społeczna spędzała czas w sposób bardzo różnorodny (warto chociaż wskazać na znaczne zwiększenie się towarzyskości, rozwój turystyki czy zainteresowania sportem). „Lektura jawi się jako najmniej atrakcyjny choć najbardziej dostępny środek zabijania czasu” – zwłaszcza gdy nie miało się środków czy możliwości uczestnictwa w wielkomiejskim życiu<sup>200</sup>. Relacje wskazują również, że lektura była sposobem na ucieczkę od codzienności i samotności przy braku znajomych<sup>201</sup>. Niemniej, nawet przy lekturze Prousta, motywacje czytelnicze potrafiły być ucieczkowe, „wyzwalające od smutku i codzienności”<sup>202</sup>. W analizowanych przez badaczkę pamiętnikach zdecydowaną mniejszość stanowiły osoby traktujące czytanie jako głębokie doświadczenie duchowe<sup>203</sup>, zaś o literaturze religijnej wspominało głównie starsze pokolenie.

---

Łusznak, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 414. Również Siekierski wskazuje na fakt, że dla tej grupy społecznej aktywność czytelnicza „wynika przede wszystkim ze statusu zawodowego”. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 32.

- 197 Orientowanie się w sprawach bieżących było przyjmowane jako norma w tej grupie społecznej, o czym świadczą cytowane przez Zdanowicz relacje. Jak zauważa Stanisław Siekierski potrzeba dostosowania się do norm i uznawanych wartości swojej grupy (lub tej do której się aspiruje) jest jednym z czynników warunkujących „czytelnictwo spontaniczne”. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 14.
- 198 Zdanowicz Anna, *Lektury inteligencji...*, dz. cyt., s. 416.
- 199 Tamże, s. 417–419. Adam Majewski wspominał na przykład, że w niektórych periodykach wręcz szantażowano konkretne osoby. Por. Majewski Adam, *Lekarz też człowiek*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980, s. 260.
- 200 Zdanowicz Anna, *Lektury inteligencji...*, dz. cyt., s. 420. Wskazuje na to na przykład wspomnienie Olgierda Czerniewicza, który pisał, że „siedzenie w domu z książką” było zajęciem codziennym, w weekendy spotykano się ze znajomymi na brydżu czy w lokalach. Por. Czerniewicz Olgierd, *U kresu urzędniczego żywota*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976. Jerzy Długołęcki wspominał natomiast, że na lekturę poświęcano zazwyczaj czas po obiedzie. „Potem wędrowaliśmy do miasta po sprawunki, za miasto na spacer, czasem do kina, rzadziej do teatru, a prawie nigdy do kawiarni”. Spędzono również czas w formie wzajemnych odwiedzin u znajomych. Por. Długołęcki Jerzy, *Czas miniony niezapomniany. Wspomnienia z lat 1908–1945*, Wydawnictwo Reklamowe TRINUM, Gdynia 2008, s. 286.
- 201 Zdanowicz Anna, *Lektury inteligencji...*, dz. cyt., s. 420–421.
- 202 Jak przy literaturze (około)podróżniczej czy humorystycznej i satyrycznej. Tamże, s. 422.
- 203 „Zalicza się do nich z pewnością żywiąca kult Zygmunta Krasińskiego Zofia z Grabskich Kirkor-Kiedroniowa, pragnąca dorównać polskim geniuszom (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Bolesław Prus) anonimowa autorka *Pamiętnika pacjentki*; wielbiciel Cypriana K. Norwida i Stanisława Brzozowskiego Teodor Tyc; zafascynowana Proustem, Josephem Conradem i Słowackim Anna Iwaszkiewicz; oraz pragnąca «dotknąć tragizmu ludzkiej duszy» Nina Andrycz (Fiodor Dostojewski, Arthur Schopenhauer, Isadora Duncan, Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Aldous Huxley). Obiezińska podziwiała za chrześcijański światopogląd (wybaczenie krzywd) *Konia na wzgórzu* Eugeniusza Małaczewskiego”. Tamże, s. 422–423.

Warto przy tym zaznaczyć, że za sprawą unifikacji kulturalnej, z jej modernizacją i umasowieniem miejskiego stylu kultury, zacierały się między klasami różnice w uczestnictwie w niej (oczywiście tam, gdzie inteligencji było najwięcej)<sup>204</sup>.

#### 3.4.4. NOWI CZYTELNICY: ROBOTNICY

Czytelnictwo inteligenckie, ze względu na najdłuższą tradycję uczestnictwa w kulturze literackiej, miało wpływ zarówno na rynek wydawniczy, jak i samych pisarzy. Nowi, masowi czytelnicy byli również inspirowani gustami inteligenckimi, ale ich wybory były bardziej „tradycyjne” (zwłaszcza względem inteligencji), „jakby opóźnione o jedno pokolenie pisarskie”, „mniej zróżnicowane i wszechstronne”<sup>205</sup>. Żółkiewski uogólnia upodobania i motywacje czytelnicze „nowych” uczestników kultury na podstawie dość skromnej puli danych, głównie pamiętników (konsekwentnie przewijają się w nich analogiczne opinie i pobudki). Z dostępnych badań wynika, że „robotnicy czytali chętnie”<sup>206</sup>. Oczywiście nie bez znaczenia był czynnik geograficzny: preferencje różniły się w skutek ideologicznych tradycji regionu i przynależności do stref wpływów (regiony „czerwone” czy chadeckie i solidarystyczne, gdzie większe było „ciążenie tradycji”)<sup>207</sup>.

Anna Zdanowicz zauważa, że w przypadku badań czytelnictwa wśród robotników dominował kierunek pedagogiczny i interesowano się głównie osobami związanymi „z instytucjami oświatowymi firmowanymi m.in. przez związki zawodowe, Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych, Chrześcijański Uniwersytet Robotniczy w Wilnie oraz samorząd Warszawy”<sup>208</sup>. Jedynie analiza budżetów rodzin robotniczych z trzech obszarów (Warszawa, Łódź, Zagłębie Dąbrowskie) przeprowadzona przez Instytut Gospodarstwa Społecznego pod koniec lat 20. dawała obraz bardziej kompleksowy<sup>209</sup>. Choć jak zauważa badaczka po pierwsze rodziny, najczęściej wskazywane przez związki zawodowe, reprezentowały raczej wyższy poziom życia, po drugie widoczny był rozdźwięk między deklaracjami a rzeczywistością – „dużo więcej rodzin informowało, że kupuje książki i czasopisma, niż robiło to naprawdę; lektura miała więc dla nich charakter wartości uznawanej”<sup>210</sup>.

Wśród czytelników związanych z instytucjami oświatowymi Zofia Hryniewicz wyróżniła pięć grup:

- 1) uświadomieni politycznie – zainteresowani sprawami bieżącymi, ale i zaznajomieni z kanonem socjalistycznym. Wśród powieści największą sympatią darzą *Nędzników* Wiktora Hugo, *Ludzi podziemnych* Andrzeja Struga, *Grzędawiska* i *Barona przemysłu* Uptona Sinclaira oraz *Martina Edena* Londona. „Lubią też Żeromskiego”<sup>211</sup>. Postrzeżenie świata

204 W 1931 roku było tak w województwach centralnych, najmniej w zachodnich (z wyjątkiem Śląska) i wschodnich, ponad 1/5 zamieszkiwała województwa południowe. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 405. Por. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 43.

205 Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce...*, dz. cyt., s. 30.

206 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 385.

207 Tamże, s. 391.

208 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 194.

209 Tamże. Por. *Warunki życia robotniczego w Warszawie, Łodzi i Zagłębiu Dąbrowskim...*, dz. cyt., s. 264–268.

210 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 194.

211 Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych...*, dz. cyt., s. 47–48.

przedstawionego jako realistycznego z klasowego punktu widzenia wydaje się organizować te wybory.

- 2) mniej wyrobieni, „o ideologii «klasowej», lecz powierzchowni, czytający literaturę naukową z musu, rozmiłowani raczej w sensacji” – „powieści, które uważają za najgorsze, czytają po kryjomu. [...] Wiele książek znają z tytułów lub nazwisk autorów, rzadko którą przeczytali do końca”<sup>212</sup>;
- 3) samoucy, czytelnicy samodzielni, „poszukujący książek poważnych”, filozoficznych czy filozofujących, objaśniających świat. Ich potrzeby są jednak trudne do zaspokojenia ze względu na brak odpowiedniej edukacji, która umożliwiałaby lekturę wymagających naukowych tekstów czy arcydzieł literatury. Hryniewicz zauważa, że braki te wpływają na samoocenę, co w konsekwencji obniża aspiracje i powoduje, że trzymają się „miernot”. Grupa raczej nieupolityczniona. Badaczka wśród ich wyborów lekturowych wymienia Piotra Kropotkina, Jeana-Marie Guyau, Lwa Tołstoja, Karola Marksa, Jerzego Sorela, ale i Chaima Szyllera-Szkolnika, do którego często wracają<sup>213</sup>;
- 4) „czytelnicy obojętni politycznie i społecznie, poszukujący tylko «lekkiej lektury»”, głównie eskapistycznej. Grupa liczna, dużo czytająca i wpływająca w ten sposób na kształt księgozbioru. W ramach tej grupy czytelnicy mogli się z czasem niejako „wyrobić” i awansować do grupy 1.<sup>214</sup>;
- 5) „masa czytelnicza bez wyrobionego gustu”. To najczęściej czytelnicy bardzo początkujący, o niskich kompetencjach, oglądający głównie ilustracje. „Członkowie ci wzruszają się głośnym czytaniem. Dlatego też słuchanie głośno przeczytanych paru stroniec sprawia im wielką przyjemność”. W efekcie pracy mogą rozwinąć swoje umiejętności, zwykle jednak poprzestają na lekturach łatwych (najchętniej z dużymi literami). Spora grupa czyta jedynie „gazety, kalendarze i przepisy służbowe”<sup>215</sup>.

Według zestawień dotyczących ruchomych bibliotek Związku Kolejarzy najczęściej wypożyczane były (w kolejności malejącej od 15,4 do 4,9 średniej liczby wypożyczeń rocznie):

*Jaskółka* – Gustaw Daniłowski;

*Moje dzieciństwo* – Maksim Gorki;

*Dzieje jednego pocisku* – Andrzej Strug;

*Maryna z Hrubego* oraz *Janosik Nędza Limanowski* – Kazimierz Przerwa-Tetmajer;

*Unia* – Józef Weyssenhoff;

*Trzej muszkieterowie* – Aleksander Dumas;

*Fatalna szpilka* – Kornel Makuszyński;

*Dyl Sowizdrzał* – Charles de Coster;

*Mogiła* – Stefan Żeromski;

*Czerwone i czarne* – Stendhal;

*Cud bogini Kwan Non* – Ferdynand Ossendowski [pierwsza w zestawieniu powieść trywialna, sensacyjna na pozycji 13.];

*Boży gniew* – Józef Ignacy Kraszewski;

---

212 Tamże, s. s. 47–49.

213 Tamże, s. 48–50.

214 Tamże, s. 48, 50–51.

215 Tamże.

*Dewajtis* – Maria Rodziewiczówna [pozycja 14. i pierwszy popularny romans sentymentalny w zestawieniu];  
*Księga dżungli* – Rudyard Kipling;  
*Twarz zza kurtyny* – Juliusz German [pozycja 16., „nawet w ramach estetyki trywialnej tandetny” romans<sup>216</sup>];  
*Chata za wsią* – Józef Ignacy Kraszewski;  
*Nawracanie Judasza* – Stefan Żeromski;  
*Partia* – Edward Słoński;  
*Szary proch* – Maria Rodziewiczówna;  
*Baron przemysłu* – Upton Sinclair;  
*Miłość życia* – Jack London;  
*Ania z zielonego wzgórza* – Lucy Maud Montgomery;  
*Wyrzutek oraz Tętniące serce* – Selma Lagerlöf;  
*Moje uśmiechy* – Arkadij Awierczenko;  
*Czandala* – August Strindberg;  
*Czwarte krzesło* – Zofia Sawicka;  
*Gubernator* – Leonid Andrejew;  
*Tarzan* – Edgar Rice Burroughs;  
*Szyfowe prace* – Stefan Żeromski;  
*Beniowski* – Wacław Sieroszewski;  
*Nędznicy* – Wiktor Hugo;  
*Germinal* – Émile Zola;  
*Kronika Świeciechowska* – Andrzej Strug;  
*Anastazja* – Eliza Orzeszkowa;  
*Wspólny przyjaciel* – Charles Dickens;  
*Trylogia oraz Quo vadis* – Henryk Sienkiewicz;  
*Popioły i Ludzie bezdomni* – Stefan Żeromski;  
*W pustyni i w puszczy* – Henryk Sienkiewicz;  
*Homo sapiens* – Stanisław Przybyszewski;  
*Rok 1794* – Władysław Reymont;  
*Lalka* – Bolesław Prus;  
*Ziemia obiecana oraz Chłopi* – Władysław Reymont<sup>217</sup>.

Na podstawie tych statystyk Żółkiewski stwierdza, że w prawie 20% czytano niebeletrystykę. Czytano literaturę zaangażowaną, szeroko rozumianą, bo i „tłumaczeni klasycy romansu popularnego z pierwszej połowy XIX w. byli często gloryfikatorami buntu społecznego, mogli być czytani jako swego rodzaju naiwna literatura zaangażowana”<sup>218</sup>. Zajmująca pierwsze miejsce w zestawieniu *Jaskółka* Daniłowskiego – łączy „cechy modelu literatury zaangażowanej o swoistych funkcjach instrumentalnych i modelu romansu sentymentalnego o funkcjach kompensacyjnych i ludycznych”<sup>219</sup>, nawiązując do *Tajemnic Paryża* (popularnego romansu

216 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 386.

217 Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych...*, dz. cyt. s. 52–53

218 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 386–387.

219 Tamże, s. 387.

społecznego z XIX wieku). Utwór ten, jak puentuje Żółkiewski: „jest szczególnie dostosowany do funkcjonowania na pograniczu społecznym obiegu wysokiego i trywialnego”<sup>220</sup>.

Powieści Sienkiewicza i Reymonta zajmują miejsca dość niskie i zdaniem Żółkiewskiego wyraźna jest „obojętność dla całej tradycji pozytywistycznej”, czy „antyfeudalnej literatury oświecenia” oraz w ogóle dzieł sprzed ukształtowania się nowego porządku klasowego. Natomiast z analiz pamiętników robotników wynika, że Sienkiewicz był pisarzem lubianym (Zdanowicz wskazuje, że na 226 relacji pisarz był przywoływany 31 razy)<sup>221</sup>. Dobór księgozbiorów i ich braki wyjaśniają małe czytelnictwo nowości i literatury współczesnej. Nie zmienia to jednak faktu, że niektóre biblioteki organizacji programujących czytelnictwo robotnicze w swoim celowym doborze repertuaru ogólnoteoretycznego potrafiły poziomem zaawansowania wykraczać poza możliwości czytelników i lepiej sprawdzały się te zaopatrywane w bieżącą beletrystykę<sup>222</sup>. Z pamiętników robotników-czytelników wynika, że ci mniej ograniczeni zasobami bibliotek ruchomych, czytali więcej literatury współczesnej, wybierając publicystykę i eseistykę (również tłumaczoną)<sup>223</sup>. Nowi czytelnicy sięgali również po literaturę i czasopisma fachowe oraz te propagowane i dystrybuowane przez partie polityczne<sup>224</sup>.

Zdanowicz natomiast z pewnym dystansem podchodzi do nazwisk autorów powtarzających się w zestawieniach tych placówek („zestaw najpopularniejszych autorów zmieniał się w zależności od regionu kraju i organizacji prowadzącej bibliotekę”) – Sienkiewicz, Żeromski, Reymont, Prus – mogły one bowiem świadczyć nie tyle o preferencjach robotników, ile „być efektem lektur obowiązkowych osób wypożyczających (kursy dokształcające) lub ich dzieci, ale mogło też po prostu odzwierciedlać zawartość księgozbioru”<sup>225</sup>. Zresztą i Żółkiewski, odwołując się do wyników ankiety przywoływanej przez Hryniewicz przeprowadzonej w 1926 roku przez Związek Zawodowy Kolejarzy, gdzie pytano o ulubionych autorów<sup>226</sup>, podchodzi do nich nieufnie. Rozrzut odpowiedzi każe przypuszczać, że podawano przypadkowe, akurat zapamiętane nazwiska. „Nowi czytelnicy na ogół – poza Żeromskim, Sienkiewiczem, Rodziewiczówną – nie znali nazwisk pisarzy. Nie mieli pisarzy ulubionych”<sup>227</sup>. Nawet jednak ta zbieranina, zdaniem badacza potwierdza jego wnioski o sympatiach do literatury zaangażowanej społecznie i nonkonformistycznej – nie ma w niej literatury brukowej, prawie w ogóle trywialnej – co znajdowało się „na przeciwnym biegunie preferencji typowego czytelnictwa kultury masowej na Zachodzie w latach międzywojennych”<sup>228</sup>.

O upodobaniach literackich świadczyły też repertuary teatrów robotniczych. Znajduje tutaj potwierdzenie teza o wyborach zaangażowanych, zwłaszcza klasowo. Poziom artystyczny

220 Tamże.

221 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 285.

222 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 386–890. Celowy dobór stał w kontrze do częstej praktyki tworzenia księgozbiorów z darów. „Takie księgozbiory uwzględniały przede wszystkim zagadnienia ruchu robotniczego, polityki związków zawodowych, spółdzielczości, oświaty, historii rewolucji, rozwoju kapitalizmu i jego cech charakterystycznych, religii, ruchu kobiecego, higieny społecznej, sztuki i kultury proletariackiej”. Potrafiło się na nie składać 600–800 tomów (w tym broszur). Tamże, s. 389.

223 Tamże, s. 388.

224 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 292.

225 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 195. Por. Zaremba-Guzińska Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnicze u bezrobotnych...*, dz. cyt.

226 Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych...*, dz. cyt. s. 37.

227 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 389.

228 Tamże.

adaptowanych utworów był różnorodny, w dużych ośrodkach miejskich z reguły wyższy, w mniejszych bardziej agitacyjny czy brukowy. Repertuar był jednak przeważnie ograniczony, górowały farsy ludowe i komedie (na przykład zamawiane przez chrześcijańskie organizacje)<sup>229</sup>.

Literatura popularna była jednak szeroko kolportowana w miastach i relacje świadczą, że często i chętnie czytana przez proletariuszy. Świadczy o tym choćby takie wspomnienie Polikarpa Dunina-Błaszczowskiego:

Czytelnictwo młodzieży to głównie komiksy. Ośmiolatkowie z mozołem sylabizowali barwne czasopisma drukowane w gramaturze gazetowej. „Karuzela” i „Świat Przygód” podniecały młodą wyobraźnię. [...] Ukazywały się też prymitywne, małoformatowe i tanie zbroszurowane książeczki o tematyce Dzikiego Zachodu. Starsi zapoznawali się z władzą robotniczą ościennego kraju poprzez książki Sergiusza Piaseckiego *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* lub *Bogom nocy równi*<sup>230</sup>.

Inicjacyjny tryb lektury, który jest szczególnie znaczący dla Żółkiewskiego, nie był jednak jak widać jedyny. Stanisław Siekierski wskazuje na jeszcze dwa: o charakterze pozaśrodkowym, w dużej mierze inspirowanym tradycją szlachecką lub kulturą mieszczańską – a zatem czytanie rozrywkowe – oraz czytanie „w jakimś stopniu utrwalające tożsamość narodową i kulturową” (literatury klasycznej lub odpowiednio dobranej popularnej)<sup>231</sup>. Badacz zauważa, że trudno w zasadzie wyznaczyć dominanty wyborów lekturowych, nieco więcej mówią nieliczne księgozbiory rodzin robotniczych. Przywołuje relacje Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, komentującego upodobania swojego ojca, warszawskiego robotnika, który cenił twórczość Żeromskiego, ale poza tym „obok Prusa i Orzeszkowej, Sienkiewicza i Dygasińskiego, Daniłowskiego i Struga, czytał także bezsensowne romanse Heleny Mniszkówny. Podobnie jak i inni czytający robotnicy nie miał dobrego rozeznania” i jego wybory określał jako dość bezładne<sup>232</sup>. Siekierski wskazuje jednak, że popularność *Rodziewiczówny* i *Mniszkówny* była wtedy powszechna, a zatem ich obecność w bibliotekach wskazywała na chęć uczestnictwa w kulturze narodowej. Czytanie z jednej strony odpowiadało „na autentyczne potrzeby emocjonalne i poznawcze”, ale z drugiej miało jednak wymiar prestiżowy – popularne i poczytne utwory musiały być godne uznania, podpierał je bowiem autorytet „środkowych opiniodawców”<sup>233</sup>.

Podobnie jak w przypadku bezinteresownych czytelników (przeważnie rekrutujących się z miejskiej inteligencji) Siekierski wskazuje na odrębność zainteresowań czytelniczych między kobietami a mężczyznami z klasy robotniczej (zbieżnymi jednak z zainteresowaniami inteligencji „bez właściwości”). Kobiety szukały „opisów życia innych sfer, głównie arystokracji szlacheckiej lub burżuazyjnej”, mężczyźni zaś przygód (czy to w literaturze wojennej,

229 Tamże, s. 390.

230 Dunin-Błaszczowski Polikarp Kazimierz, *Pelcowizna – moja pasja, moja młodość*, [w:] *Bródno i okolice w pamiętnikach mieszkańców: czasy międzywojenne – okupacja – powstanie – wyzwolenie – dzień dzisiejszy*, red. A. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 2001, s. 128–129.

231 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 53

232 Dobrowolski Stanisław Ryszard, *W ręku robotniczego dziecka*, [w:] *Z dziejów książki i bibliotek w Warszawie*, red. Stanisław Tazbir, PIW, Warszawa 1961, s. 463.

233 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 55.



historycznej czy klasycznej)<sup>234</sup>. Badacz wskazuje przy tym, że literatura dotycząca własnej klasy była przeważnie odrzucana – czytano aspiracyjnie, chciano uczestniczyć w kulturze prestiżowej, literatura o robotnikach za taką nie była uznawana<sup>235</sup>. Natomiast literatura obiegu brukowego miała dla kultury robotniczej istotne znaczenie – była formą manifestacji odrębności robotników i przez to zaspokajała ich potrzeby nie tylko emocjonalne, ale przede wszystkim określenia przynależności i „zachowania zgodnego z tendencjami społecznymi i kulturalnymi” grupy<sup>236</sup>.

### 3.4.5. NOWI CZYTELNICY: CHŁOPI

Zagadnienia czytelnictwa chłopów i robotników rolnych z jednej strony pojawiały się jako części składowe szerzej zakrojonych badań, które miały poskutkować opisem ogólnej sytuacji panującej na wsi. Z drugiej zaś kwestia oświaty ludności stała w centrum trzech sporych publikacji. W pierwszym przypadku informacje można było znaleźć w serii „Biblioteka Puławska” (8 publikacji, 13 miejscowości z różnych części Polski). „O ile jednak w okresie zaborów dobierano wsi reprezentatywne dla danego regionu lub typowe pod innymi względami, o tyle później starano się raczej pokazać ich niejednorodność”<sup>237</sup>. I tak:

Nie brakowało miejscowości, w których analfabeci w 1928 r. stanowili jeszcze niemal połowę dorosłych mieszkańców<sup>238</sup>, a jedynymi książkami (i to tylko w ¼ domów) były kalendarze rolnicze lub nabożne, gdzie nikt nie prenumerował gazety, a czytanie uważano generalnie za stratę czasu, ale zdarzały się i takie, gdzie analfabetów było tylko kilka procent, działały biblioteki i abonowano po kilkanaście egzemplarzy rozmaitych czasopism<sup>239</sup>.

Badania Williama I. Thomasa i Floriana Znanięckiego<sup>240</sup>, a także Józefa Chałasińskiego<sup>241</sup> ujawniły jak kluczowe znaczenie dla zmian społecznych i światopoglądowych dokonujących się na wsi miały właśnie książki i czasopisma – dzięki nim mieszkańcy mogli wykroczyć poza

234 Tamże, s. 56. Siekierski wskazuje przy tym, że jako literaturę historyczną osoby o niskim statusie czytały wszystko, co odwoływało się do przeszłości (bliższej lub dalszej). Była to również forma „uhistorycznienia świadomości jednostkowej oraz grupowej”. Tamże, s. 55.

235 Tamże, s. 56. Podobna sytuacja miała zresztą miejsce wśród czytających mieszkańców wsi.

236 Tamże, s. 57.

237 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 192.

238 W jednym z przypadków nawet 85% ludności. Por. Przybysławski Władysław, *Uniz, wieś powiatu horodelskiego*, Państwowy Instytut Naukowy Gospodarstwa Wiejskiego w Puławach, Warszawa 1933.

239 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 192.

240 Thomas William I., Znanięcki Florian, *Chłop polski w Europie i Ameryce*, tłum. Maryla Metalska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.

241 Chałasiński Józef, *Drogi awansu społecznego robotnika. Studium oparte na autobiografiach robotników*, Skład Główny w Księgarni św. Wojciecha w Poznaniu, Poznań 1931.

swoją lokalność i konfrontować się z rzeczywistością odmienną niż ta najbliższa<sup>242</sup>. Z drugiej jednak strony ujawniały też brak postawy krytycznej wobec słowa pisanego<sup>243</sup>.

Publikacje Genowefy Rybickiej (czytelnictwo dziewcząt w dwóch szkołach rolniczych), Teodora Kaczyńskiego (omówienie ankiety Centralnego Komitetu do Spraw Młodzieży Wiejskiej; 305 odpowiedzi) oraz Mariana Wachowskiego (ankiety Katolickiego Związku Robotników Polskich Archidiecezji Poznańskiej i Gnieźnieńskiej; 244 odpowiedzi) skupione były na kwestiach oświaty. Autorzy zwracali uwagę na brak umiejętności czytania ze zrozumieniem czy abstrakcyjnego myślenia. Dla wielu badanych „dobre czytanie było równoznaczne z płynnym czytaniem, ciekawa książka – tożsama z fascynującą fabułą, a dobra książka – z książką moralną czy religijną (starsi) albo pokazującą «prawdziwe», realne, znane im życie i nowe ideały (młodzież)»<sup>244</sup>. Zwłaszcza zorganizowana młodzież wybierała lektury zaangażowane, emancypacyjne, a kryterium tematycznym była oczywiście bliskość własnemu doświadczeniu. Lektura miała być drogą awansu społecznego poprzez awans kulturalny, repertuar więc często był wysokoartystyczny. Były to na przykład młodopolskie powieści chłopskie (oraz poezja ze względu na motywy ludowe) i zbliżoną tematycznie oraz ideologicznie prozę skandynawską, nawet częściej literaturę współczesną. Z otwartością przyjmowano utwory rewolucyjne oraz należące do różnych nurtów (w tym awangardowych). Czytelnicy starsi byli głównie odbiorcami prasy<sup>245</sup>.

Literatura popularna, choć potępiana na łamach czasopism wiejskich organizacji młodzieżowych, również docierała do nowych czytelników z tej klasy i często stanowiła przepustkę do świata książki, choć relacje świadczą również, że bywało, że była to (zwłaszcza początkowo) jedyna dostępna twórczość dla spragnionych lektury. Zdarzało się również, że odcinali się oni od niej później. Relacje świadczą, że literatura trywialna i brukowa także docierała na wieś (na przykład, jako księgozbiór przywieziony przez nauczyciela czy katalogi księgarni). W pamiętnikach pojawiają się wzmianki o popularnych powieściach romansowych, sensacyjnych, ale i poświęconych modnemu wówczas również na salonach spirytyzmowi. Uwadze niektórych nowych czytelników nie umykał fakt, że zwłaszcza w powieściach historycznych bohaterami są najczęściej ludzie z wyższych sfer, nie zawsze również lektura była naiwna, zdarzał się odbiór ironiczny, dziś powiedzielibyśmy kultowy, niektórych popularnych powieści<sup>246</sup>. Przede

---

242 Siekierski wskazuje, że wśród ludności wiejskiej obecna była potrzeba wiedzy o świecie, która prowadziła na przykład do tego, że analfabeci prenumerowali czasopisma (czytały im je później uczące się w szkołach dzieci). Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 40.

243 Podobnie było w przypadku przebadanych oficerów Korpusu Ochrony Pogranicza. Dostrzeżono u większości „pełną wiarę w słowo drukowane oraz związane z tym wysokie wymagania etyczne w stosunku do pisarzy i dziennikarzy. Tylko nieliczni zdawali sobie sprawę z tego, że gazety mogą manipulować informacją, bywają stronnicze i są także nastawionymi na zarobek przedsiębiorstwami handlowymi, że reklamy nie mówią prawdy, że twórcy przedstawieni np. przez «IKC» jako znakomici pisarze wcale nimi być nie muszą, że powieść historyczna nie jest historią”. Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 193.

244 Tamże, s. 194. Por. Rybicka Genowefa, *Spostrzeżenia nad czytelnictwem dziewcząt w szkole rolniczej*, „Zagadnienia Pracy Kulturalnej” 1936, R. 1; Kaczyński Teodor, *Zainteresowania umysłowe młodzieży wiejskiej w świetle ankiety Centralnego Komitetu do Spraw Młodzieży Wiejskiej z r. 1936*, „Sprawy Wiejskie” 1937, nr 6; Wachowski Marian, *Problemy oświatowe robotnika wielkopolskiego*, Katolicki Związek Robotników Polskich, Poznań 1937.

245 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 392. Por. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 41, 43.

246 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 288-289. Por. Chałasiński Józef, *Młode pokolenie chłopów*, t. 3, Państwowy Instytut Kultury Wsi, Warszawa 1938, s. 265-270, 291-292.

wszystkim jednak, jeśli już czytano, to zazwyczaj wszystko to, co było dostępne, ponieważ dostępność książek była zdecydowanie bardziej ograniczona<sup>247</sup>.

Jak właściwie w każdej grupie również tutaj szczególne było znaczenie twórczości Sienkiewicza. Zwłaszcza w przypadku czytelników wiejskich powieści pisarza często były punktem wstępu w świat literatury czy zainteresowania książkami w ogóle. „Czytano go zarówno indywidualnie i po cichu, jak i głośno na zebraniach rodzinnych i sąsiedzkich”<sup>248</sup>. Niektórzy nowi czytelnicy, zwłaszcza uświadomieni politycznie, zwracali jednak uwagę na faworyzowanie przez autora szlachty, a co bardziej pacyfistycznie nastawieni wyrzucali mu tematykę głównie wojenną<sup>249</sup>. Utwory Sienkiewicza były zresztą w jednym rzędzie wymieniane z literaturą popularną z obiegów trywialnego i brukowego<sup>250</sup>.

### 3.4.6. BEZROBOTNI

W efekcie wielkiego kryzysu lat 30. wyłoniła się nowa, choć jak łatwo się domyślić o zbliżonych do robotników upodobaniach, grupa czytelników – bezrobotni – oraz nowy rodzaj bibliotek, postrzeganych jako kolejna przestrzeń do pracy pedagogicznej. Użytkownicy „spragnieni byli przede wszystkim współczesnej literatury popularnej”, trywialnych powieści sensacyjnych i romansowych, nie zdawali „sobie sprawy z istnienia kanonu” (wymieniali tylko *Trylogię* Sienkiewicza), rolą bibliotekarzy było więc przekonanie ich do publikacji popularnonaukowych oraz utworów polskich uznanych za wybitne<sup>251</sup>. Wśród popularnych autorów dominowała twórczość Edgara Wallace’a, Florence Barklay, Zane’a Graya, Jefferya Farnola, Marczyńskiego, Rodziewiczówny, Mniszkówny, Zarzyckiej czy Marii Czeskiej-Mączyńskiej. Czytelnictwo tej grupy nazywa Żółkiewski, dość bezwzględnie, patologicznym, ale i księgozbiory bibliotek dobroczynnych były w taki sposób kompletowane; liczone na „konformizm kiczu”, ponieważ literatura ta miała funkcje utwierdzające (za sprawą wykorzystywanych w niej stereotypów i schematów)<sup>252</sup>. Unikano natomiast „literatury niepokojącej, zaangażowanej, dominującej w bibliotekach związków zawodowych” dostępnych głównie dla zatrudnionych<sup>253</sup>. Ponownie zatem widać ograniczenia w możliwości uczestnictwa w kulturze wynikające ze złej sytuacji materialnej.

247 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 43.

248 Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe...*, dz. cyt., s. 286. Por. Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 40.

249 Tamże, s. 286–287. Por. Mysłakowski Zygmunt, Gross Feliks, *Robotnicy piszą*, dz. cyt., s. 342–343; *Pamiętniki bezrobotnych*, nr 1–57, Instytut Gospodarstwa Społecznego, Warszawa 1933, s. 127.

250 Por. na przykład Chałasiński Józef, *Młode pokolenie chłopów*, t. 4, Państwowy Instytut Kultury Wsi, Warszawa 1938, s. 342; Grzesiuk Stanisław, *Boso, ale w ostrogach*, Książka i Wiedza, Warszawa 1972, s. 19–20.

251 Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 195–196. Por. Zaremba-Guzińska Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnicze u bezrobotnych...*, dz. cyt.

252 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 397.

253 Tamże. Nie była to oczywiście reguła. Zaremba-Guzińska wskazywała na przykład, że Związek Zawodowy Stolarzy wciąż udostępniał książki swoim bezrobotnym członkom. Zaremba-Guzińska Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnicze u bezrobotnych*, dz. cyt., s. 26.

### 3.4.7. NOWI CZYTELNICY I ORGANIZACJE PATRONACKIE

Jak wynika z powyższych rozważań część nowych czytelników była pod wpływem organizacji patronackich, najczęściej kościelnych, których celem było oświecenie mas, ale już niekoniecznie ich awans społeczny. Jednoczyły one często mniej aktywnych i starszych członków klasy robotniczej oraz chłopskiej i mierzyły się z zarzutami „kontroli wiejskiego czytelnika, zmierzającej do tego, żeby raczej nic nie czytano na wsi, jeśli im nie wystarcza lektura dewocyjna, narzucona przez księdza”<sup>254</sup> i pielęgnowania „apatii społecznej”<sup>255</sup>. Oprócz pism, głównie dewocyjnych, takich jak „Przewodnik Katolicki” czy rozdawany „Rycerz Niepokalanej”, propagowano tradycyjną literaturę dewocyjną, jak żywoty świętych. Jednak jak sugeruje Stanisław Siekierski niewielu czytelników wiejskich wykazywało zainteresowanie „pozaobrzędowną problematyką religijną”<sup>256</sup>. „Wiele czytano druków straganowo-odpustowych, reliktyw kultury przedprzemysłowej”<sup>257</sup>. Literatura obiegu brukowego kultury przemysłowej raczej również nie znajdowała w tych kręgach odbiorców, choć twórczość popularna „typu wiktoriańskiego” (Rodziewiczówna, Mniskówna) już tak. Z rodzimej literatury czytano głównie powieści historyczne z Sienkiewiczem na czele<sup>258</sup>. „Działacze ruchu patronackiego stali na stanowisku, że brak jest literatury robotniczej odpowiadającej społeczno-religijnym zadaniom organizacji patronackich”<sup>259</sup>. Zresztą podobnego zdania – o ubogiej reprezentacji publikacji odpowiadających celom ideowym – były również środowiska bardziej postępowe, choć ich cele były w tym wypadku inne. Za przykład mogą posłużyć choćby utyskiwania Zofii Hryniewicz na brak literatury popularnonaukowej napisanej przystępnym językiem (by nie zniechęcać robotników w ich działalności samokształceniowej)<sup>260</sup>.

Jak widać na podstawie powyższych rozważań, dla kształtowania powszechniejszego czytelnictwa istotniejsze niż kanon lektur szkolnych były raczej organizacje i instytucje społeczno-polityczne, powiązane z nimi poradnictwo i programowanie księgozbiorów bibliotecznych. Oczywiście obowiązek szkolny był absolutnie kluczowy, co podkreślałam zresztą kilkakrotnie i wraz z wyższym poziomem wykształcenia zwiększało się zainteresowanie książką oraz zmienił udział treści z różnych obiegu. Podstawowa jest tutaj również kategoria czasu wolnego, w ogóle umożliwiającego lekturę. Związek czytelnictwa z edukacją i samokształceniem (w tym także rozwojem zawodowym) ma znaczenie pierwszorzędne, świadczy jednak bezpośrednio o ogólnie przyjętym utylitarnym podejściu do literatury. Obcowanie z książką miało by więc tym bardziej wymiar elitarny i właściwie mniejszościowy. Niemniej ważna jest też funkcja rozrywkowa – literatura (konsumowana także w formie odcinków w prasie czy powieści zeszytowych i poszytowych) była jej najbardziej dostępną formą (pomimo licznych ograniczeń wynikających głównie z czynników geograficznych). Nie należy jednak zapominać

254 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 395. Por. Cichy Wawrzyniec, *Wspólnymi siłami. Wspomnienia chłopskiego działacza*, Warszawa 1959, s. 33.

255 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 395. Por. Wachowski Marian, *Problemy oświatowe robotnika wielkopolskiego*, Katolicki Związek Robotników Polskich, Poznań 1937.

256 Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków...*, dz. cyt., s. 44.

257 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 396.

258 Tamże. Por. Wachowski Marian, *Problemy oświatowe...*, dz. cyt.

259 Tamże.

260 Por. Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych...*, dz. cyt.

o tożsamościowej funkcji czytelnictwa – stawało się ono emblematem przynależności (czy też chęci przynależności) do grupy oraz manifestem jej odrębności kulturalnej i/lub społecznej. Jej rola inicjacyjna jest zatem pierwszoplanowa dla opisywanego okresu.

W kolejny rozdziale, bazując na opisanych przemianach wynikających z umasowienia kultury oraz praktykach czytelniczych, zdefiniuję, przywoływane dotąd intuicyjnie, kategorie społecznych obiegów literatury. Szczególnie interesować mnie będzie obieg brukowy, lokalna odmiana *pulp fiction* – z takim zapalem wskazywana przez zachodnich archeologów transmedialności jako protoplastka transmedialnych uniwersów.



## 4. POWIEŚCI OBIEGU BRUKOWEGO

Dla moich rozważań kluczowa jest kategoria społecznych obiegu literatury, przywoływana już zarówno w drugim, jak i trzecim rozdziale, a opisana przez Stefana Żółkiewskiego. Podglebie dla dokonanych przez niego rozróżnień jest antropologiczno-semiotyczno-socjologiczne, w przeciwieństwie do dominującego ówczesnie estetycznego (estetyczno-socjologicznego). Odrzuca on więc dychotomię literatura oficjalna–folklor, pomiędzy którymi to biegunami umieszczano „para literaturę”, „literaturę drugorzędną”, „popularną” i czasem „brukową”<sup>1</sup>, gdzie mieściły się zarazem współczesne utwory, jak i wciąż obecne reliktowe.

Badacz definiuje obieg jako: „krążenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej”<sup>2</sup>. Podstawą do wyodrębnienia konkretnych obiegu są pełnione przez nie funkcje i zaspokajane potrzeby danych publiczności (mogą ale nie muszą być powiązane z ich przynależnością klasową czy grupową w ogóle). Nadawcy-pisarze rozumieją potrzeby swojej publiczności i przyjmują konkretne role (opisane już w drugim rozdziale). Obiegi mają charakterystyczne odróżniające je od siebie techniki komunikacji i upowszechniania, często również utwory w ich ramach przybierają określoną formę materialną. Wartość estetyczna nie wpływa jednak na zaklasyfikowanie utworu do danego obiegu, choć nie ulega wątpliwości, że każdy z nich ma swoją wypracowaną estetykę i kryteria oceniania. Na przykład dla obiegu wysokiego miałyby to być oryginalność, dla trywialnego sprawność realizacyjna dobrze utrwalonych motywów. W ich ramach w każdym można wyróżnić utwory bardziej lub mniej udane (jak pisze Żółkiewski „estetycznie cenne i bezwartościowe”)<sup>3</sup>. Obiegi zwykle współwystępują ze sobą, konkurują jednak o zasięg i ich relacje są dynamiczne. Zazwyczaj granice między nimi są wyraźne, ale bywają również płynne. Przemieszczać się między nimi mogą sami pisarze (choć często w zależności od obiegu stosują pseudonimy), najczęściej jednak robią to czytelnicy. Same dzieła za sprawą homogenizacji (wspomnianej na przykład w przypadku twórczości Sienkiewicza) mogą również przechodzić z jednego do drugiego – zmienia się wtedy też społeczna funkcja danego tekstu. I tak utwory obiegu wysokiego mogły być czytane jako trywialne, na przykład *Dekameron* odbierany jako pornografia<sup>4</sup>. Zaproponowana przez badacza kategoria umożliwia unaocznienie przemian oraz „wewnętrznej dynamiki danej kultury literackiej”, tworząc jej swoiste podkultury, gdzie utwory przechodząc z jednego obiegu do drugiego, „awansują” lub ulegają „kulturowej degradacji”, są „sublimowane” lub „trywializowane”<sup>5</sup>.

Żółkiewski wylicza pięć społecznych obiegu literatury występujących w latach 20.: **wysokoartystyczny, trywialny, brukowy, literatury „dla ludu” i jarmarczno-odpustowy**. Dwa ostatnie miały charakter reliktowy, wywodzący się z kultury przedprzemysłowej. O ile jednak obieg literatury „dla ludu” był postfeudalny i patronacki, o tyle jarmarczno-odpustowy

1 Por. Hernas Czesław, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger, Wrocław 1973.

2 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 412.

3 Tamże, s. 413.

4 Tamże, s. 446

5 Tamże, s. 415.

odwoływał się do kultury jeszcze wcześniejszej, feudalnej. Trzy pierwsze natomiast były lokalną odmianą „kultury społeczeństw nowożytnych, przemysłowych, ze swoistymi osobliwościami wynikającymi z naszego rolniczo-przemysłowego opóźnienia”<sup>6</sup>. Należy przy okazji zaznaczyć, że literatura obiegu innych niż wysokoartystyczny raczej nie była wówczas badana i traktowana była w najlepszym wypadku z przymrużeniem oka.

Ponieważ to obieg brukowy, a w szczególności powieść zeszytowa i poszytowa, interesuje mnie najbardziej przyjmuję inną kolejność charakteryzowania poszczególnych obiegu. Wysokoartystyczny, trywialny i literatury „dla ludu” opiszę możliwie syntetycznie.

Obiegowi jarmarczno-odpustowemu i literaturze jarmarcznej jako istotnej dla późniejszych literackich bruków poświęcę więcej miejsca, podążając za i opierając się na analizach Janusza Dunina. Czytelnicy literatury obiegu jarmarczno-odpustowego bliscy byli tym brukowego, którzy w większości przecież byli pierwszym pokoleniem wewnętrznych emigrantów zarobkowych napływających ze wsi do miast, z korzeniami sięgającymi kultury przedprzemysłowej i feudalnej, znali teksty z obiegu jarmarcznego (zwłaszcza z dzieciństwa). Czynnikiem wiążącym te obiegi były także wciąż funkcjonujące w międzywojniu treści (sięgające jeszcze do XVIII wieku czy nawet wcześniejsze), przerabiane i przedrukowywane – jak choćby Rinaldo Rinaldini i jego liczne inkarnacje.

Większą część rozdziału stanowić będzie jednak refleksja nad literaturą brukową i jej sposobem funkcjonowania na ziemiach polskich ze szczególnym uwzględnieniem dwudziestolecia międzywojennego. Pomocne okażą się zebrane przez Feliksę Bursową wypowiedzi warszawskich czytelników bruków (jak nazywa je badaczka). Większość respondentów to uczniowie szkół – zarówno dla młodzieży, jak i dla dorosłych, przeważnie wyższych roczników – niewielka procentowo grupa to absolwenci szkół powszechnych (poniżej 7%). Badania prowadzone były w szkołach powszechnych publicznych, wieczorowych dla młodzieży i dorosłych Zarządu Miejskiego w Warszawie, w świetlicach wojskowej i Zarządu Miejskiego, w Instytucie Mokotowskim dla chłopców moralnie zaniedbanych i w Domu księdza Boduena dla samotnych matek. Rozpiętość wieku jest duża: 13–40 lat. Większość mieściła się jednak w grupie 13–21 lat<sup>7</sup>. Mężczyźni w większości to rzemieślnicy i robotnicy. Kobiety natomiast w ankiecie wpisywały „przy rodzinie”, a pojawiające się zawody to (w kolejności od najczęstszych z wynikiem 12 na 57) służące, krawcowe, robotnice niewykwalifikowane i ekspedientki<sup>8</sup>. Największe różnice w czytelnictwie wynikają z płci. Potem w ich obrębie znaczenie odgrywają pozostałe zmienne (wiek, zawód, wykształcenie). Zebrane przez badaczkę materiały stanowią fascynujący wgląd w międzywojenną społeczność odbiorców obiegu brukowego. A że była to publiczność żywo reagująca na takie treści (co zresztą zaintrygowało autorkę na tyle, by podjąć się zbadania zagadnienia), świadczą choćby taka obserwacja własna:

Zainteresowanie zeszytami obserwowałam [...] w jednej z ogólnych sal szpitala sto-  
licy. Przynosiła je siostra jednej z chorych. Zeszyty krążyły po wszystkich łózkach.

6 Tamże, s. 434.

7 Na młodzież do 18 roku życia składało się 145 chłopców i 122 dziewcząt. W każdej grupie 79 to osoby powyżej 15 roku życia. Badaczka zwraca uwagę, że niewielka liczba z nich przygotowuje się do pracy zawodowej (liczba oczywiście jest zdecydowanie niższa w przypadku dziewcząt, tylko 4 „wchodzą w zawód”, 14 chłopców przyucza się w warsztatach). Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 10.

8 Tamże, s. 11.



Po przeczytaniu zeszytu odbywały się żywe dyskusje. Pojedynczych czytelników tej lektury widuje się często wprost na ulicy, pod murem domu; spotyka się ich w tramwajach, podrzędnych zakładach fryzjerskich, sklepach, szkołach itp.<sup>9</sup>

Już na wstępie należy też zaznaczyć, że czasem trudne jest rozstrzygnięcie, czy mamy do czynienia z utworami tandetnymi, brukowymi – decydowały zwykle sposób publikacji, kolportażu oraz czytania. Niemożliwe jest również pełne bibliograficzne ujęcie zjawiska – większość egzemplarzy bezpowrotnie zaginęła, a na podstawie samych opisów katalogowych trudno wyrokować o ich przynależności (co będzie dobrze widoczne przy próbie konfrontacji tytułów zebranych przez Bursową z dostępnymi bibliografiami). Zwłaszcza że równolegle potrafiły funkcjonować wersje różnoobiegowe (znów przypadek *Dekameronu* w wydaniach tandetnych, ale i luksusowych). Literatura tandetna była zresztą również czasem parodiowana (na przykład *Romans Samozwańca z Mniszkówną* z 1923 roku), także w ramach obiegu wysokiego<sup>10</sup>. Kategoria autorstwa zostanie poruszona, niemniej nie będę skupiać się na konkretnych biografiach i twórczości wybranych autorów, czy tworzyć kompleksowych wyliczeń, ponieważ interesuje mnie ogólny obraz literatury brukowej i jej funkcjonowanie, a w większości była to twórczość anonimowa, bardzo często stanowiąca przetworzenia i przeróbki utworów już dobrze znanych. Również z tego powodu przyjrę się cechom bruków, głównie wydawanych w formie poszytów, obecnym w nich motywom oraz postaciom, ponieważ w tej formie twórczości wyraźna jest ekonomiczna logika dostarczania więcej (wariacji) tego samego wraz z ustaleniem struktury umożliwiającej rozwijanie oraz kumulowanie wątków *ad infinitum*.

#### 4.1. OBIEG WYSOKOARTYSTYCZNY

Obiegiem dominującym, co wynikało z szacunkowej liczby i charakterystyki czytelników był ten **wysokoartystyczny**. Jego uczestnicy za sprawą edukacji („urobieni” pod koniec lat 20. już przez pełną szkołę średnią) jak również pochodzenia klasowego nauczani byli obcowania z literaturą<sup>11</sup>, choć uczestnictwo w zabawowych sytuacjach komunikacyjnych również nie było im obce (co potwierdzają próby „sublimowania literatury ludycznej”)<sup>12</sup>. Obieg ten obsługiwały głównie instytucje – państwowe, społeczne, z wyłączeniem kościelnych, czasem również rynkowe. Ich zadaniem, jak już wspominałam, było zapewnianie ciągłości ogólnonarodowej kultury i tradycji polskiej oraz ich aktualizacja. Niektóre instytucje, zwłaszcza te postępowe, propagowały literacką (i społeczną) awangardę. Na krążące w nim utwory składał się „wyselekcjonowany dorobek tradycji literackiej narodu”, ale również twórczość współczesna, wpisująca się w przyjęte w ramach tego dorobku kryteria literackości – mogła ona kanon kontynuować, rozwijać lub rewidować<sup>13</sup>.

9 Tamże.

10 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 16.

11 Oczywiście zdarzało się, że czytelnicy, dla których motywacją i sposobem odczytywania literatury był awans kulturalny i klucz polityczny, również mogli wykształcić taką postawę. Publicznością tego obiegu mogli być więc również nowi czytelnicy.

12 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 436.

13 Rewizja niekoniecznie dotyczyła tradycji literackich, również politycznych, obyczajowych i religijnych.

Arbitrami włączającymi do tego obiegu były instytucje mecenatu, nagród, stypendiów i plebiscytów literackich oraz uznanie krytyków. Na podstawie zebranych danych (z konieczności niepełnych) Żółkiewski wnioskuje, że przynajmniej połowa produkcji wydawniczej funkcjonowała w tym obiegu – utwory były więc zróżnicowane, a ich nakłady przeciętne<sup>14</sup>. Publikacją utworów zajmowały się zawodowe wydawnictwa, najczęściej te większe (niekiedy korzystając z dotacji), oraz specjalistyczne czasopisma literackie. Nie oznacza to jednak, że twórczość pisarzy-ekspertów czy pisarzy-działaczy nie trafiała do mediów w istocie masowych: funkcjonowała ona również w prasie wielkonakładowej i radiu (w słuchowiskach i programach poetyckich zwłaszcza).

Z paroma wyjątkami – czytelników „tzw. odczytanych i w większości zorganizowanych” – odbiorcy poruszali się między tym obiegiem a trywialnym (uczestnicząc w nim przynajmniej w pewnym stopniu – dotyczyło to na przykład czytelnictwa powieści kryminalnych). Częściej jednak motywacje były ideologiczne; grupy zachowawcze (w tym klerykalne) zachęcały do sięgania po utwory z obiegu trywialnego, zwykle bardziej konserwatywne i konformistyczne, których brakowało w obiegu wysokoartystycznym<sup>15</sup>.

## 4.2. OBIEG TRYWIALNY

Jak wynika z powyższych uwag **obieg trywialny** kształtowany był przez instytucje ideologicznie zachowawcze (w tym Kościół i niektóre inne instytucje patronackie), a jego dystrybucją zajmowała się prasa i mniejsi wydawcy, uczestniczący za to w większej walce o treści oraz o nabywcę, bo i motywacje nadawców były zdecydowanie komercyjne. Utwory tego obiegu służyły zagospodarowaniu czasu wolnego i występowały w funkcjach zabawowych, rozrywkowych. Do twórczości z zakresu tego obiegu zaliczyć można powieści odcinkowe (zwłaszcza z prasy codziennej), „teatrzyki i kabarety, specjalne serie wydawnicze, które zawierały utwory realizujące określone wybrane podgatunki literackie”<sup>16</sup>. Tradycję powieści trywialnej Polska zawdzięczała przekładom z francuskiego – zwłaszcza w wydaniu romantycznym z „dążeniem do wszechmocy społecznej” i typem bohatera „diabolicznego lub szlacheckiego” w wykonaniu Eugène’a Sue czy Émile’a Gaboriau<sup>17</sup>. Wciąż aktualny pozostaje w Polsce dziewnastowieczny typ romansu trywialnego zanikający we Francji po 1918 roku. Natomiast

14 Większe nakłady występowały w innych obiegach, zwłaszcza w trywialnym i brukowym, za to mniej w nich było tytułów, bo i wybory czytelników były bardziej zestandaryzowane. Tamże, s. 437–438

15 Poza pojedynczymi utworami w latach 20. nie było właściwie artystycznie spełnionej konserwatywnej politycznie literatury. I tak „gen. Heller, prof. Konopczyński i mecenas Nowodworski, trzej skrajni prawicowcy, uznali trywialną powieść K. Wybranowskiego (R. Dmowskiego) *Dziedzictwo* za najciekawszą lekturę 1932 r. A był to rok *Nocy i dni* Dąbrowskiej, *Kochanka lady Chatterley* D.H. Lawrence’a, *Pamiętników bezrobotnych*, *Łowców mikrobów* de Kruifa”. Tamże, s. 438–439. Badacz zwraca uwagę na fakt, że w czasopismach ogólnokulturalnych i literackich o sympatiach prawicowych (na przykład „Myśli Narodowe”) widoczny jest kontrast między propozycjami literackimi a pozostałymi treściami – liczne pisma „propagowały właśnie pisarzy obiegu trywialnego, tworzyły ich legendę, kształtowały swoiste miary literackie, by wysuwać tych pisarzy i ich utwory na czoło ówczesnego ruchu literackiego w ogóle”. Tamże, s. 439.

16 Choć te ostatnie obsługiwały również pozostałe obiegi, w tym wysoki (sublimacja tekstów kabaretowych, publikowanie w odcinkach powieści wysokich, w tym ideowo awangardowych). Żółkiewski wskazuje, że było to „odchylenia od wzorców dominujących już wówczas na rynkach rozrywki społeczeństw przemysłowych”. Tamże, s. 440.

17 Tamże, s. 354

z opóźnieniem pojawia się „nowy, dwudziestowieczny, czarny dreszczowiec z jego ideologią gwałtu i seksualizmu”<sup>18</sup>.

Literatura tego obiegu była nierozłącznie związana z prasą wielkonakładową (i było tak również w przypadku lokalnych odmian zachodnich). Kluczowe znaczenie miała formuła odcinkowa, która porzucała „dążenie do efektów kumulatywnych całego dzieła i jego kompozycji na rzecz dążenia do jednorazowych, natychmiastowych efektów każdego odcinka, który stawał się całością z własnymi prawami rozwijania tematu i komponowania narracji”<sup>19</sup>. Wydawnictwa obsługujące ten obieg musiały mieć zasoby do zorganizowania produkcji seryjnej (absolutnie w tym wypadku podstawowej), w tym zaangażowanych w nią pisarzy-techników literackich<sup>20</sup>, tworzących wiele podobnych utworów i wyrabiających „w czytelniku potrzebę ich konsumowania”<sup>21</sup>. W latach 20. rodzima produkcja seryjna, choć zapóźniona o ćwierćwiecze, przybrała formę zbliżoną do tej europejskiej. Publikowana była więc najczęściej w wyodrębnionych seriach. Kierowano się zasadą podobieństwa, a nie – jak w przypadku obiegu wysokiego – oryginalności. Realizowanie dobrze rozpoznanych schematów było rzeczą pożądaną i seria miała to zapewnić. Odbiorca orientował się w dostępnej puli utworów seryjnych nie dzięki dyskusjom krytycznym, a dawcom ogłoszeń: kluczowe znaczenie miała reklama wskazująca na występujące w utworach motywy. „Dawcy ogłoszeń” poza reklamami zlecali i kontrolowali treść „pseudokrytycznej informacji prasowej”, co było szczególnie spopularyzowane przez wytwórców filmów i kiniarzy narzucających krytyce opinie<sup>22</sup>. Tu decydowały regulacje poszczególnych pism dotyczące reklam. Należy jednak pamiętać, że krytyka wysokoartystyczna była, ogólnie rzecz ujmując, negatywnie nastawiona do utworów obiegu trywialnego i aktywnie go zwalczała. Pisarze tworzący dla niego siłą rzeczy nie cieszyli się więc podobną estymą i zainteresowaniem jak ci piszący dla obiegu wysokiego (były oczywiście wyjątki, twórcy wyjątkowo popularni, jak Ferdynand Ossendowski)<sup>23</sup>. Bywało jednak, że ze względów finansowych, często pod pseudonimem, i ci publikowali w wysokonakładowej prasie trywialne czy brukowe powieści w odcinkach<sup>24</sup>. Zdarzali się również twórcy piszący dla obu obiegów pod własnym nazwiskiem, których utwory trudno było „wydzielić” i co czasem wprowadzało czytelników w błąd – „Choynowski jako nowelista należał do

18 Tamże, s. 355.

19 Tamże.

20 Typ pisarza-technika literackiego, jak już wspominałam, ukształtował się w Polsce dopiero w latach dwudziestych. W efekcie literatura obiegu trywialnego zyskała również swoje lokalne odmiany – co obrazuje twórczość Kornela Makuszyńskiego czy Włodzimierza Perzyńskiego. Tamże, s. 445.

21 Wzór czytelnictwa tego typu wywodzi Żółkiewski z tradycji sięgającej „w kulturze europejskiej romanów starożytnych i arabskich”. Tamże, s. 441.

22 Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa*, dz. cyt., s. 117

23 Większość zdawała sobie zresztą sprawę ze swojej funkcji i pozycji w hierarchii pisarskiej. Choć oczywiście zdarzali się tacy, którzy do swojej twórczości podchodzili ideowo i bardzo poważnie, jak na przykład Helena Mniskówna. Na marginesie należy przywołać spostrzeżenie Żółkiewskiego, że twórcy pracujący dla obiegu trywialnego rzadko podpisywali wystąpienia społeczne, protesty polityczne i kulturalne, „nawet gdy w utworach własnych żywo manifestowali jakies poglądy polityczne czy społeczne”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 444–445.

24 To przypadek na przykład Stanisława Marii Salińskiego, który jako Jerzy Seweryn opublikował między innymi *Kwadrans przed śmiercią* czy Witolda Gombrowicza pod pseudonimem Zdzisław Niewieski publikującego w 1939 roku w radomsko-kieleckim „Expressie Porannym” i warszawskiej popołudniówce „Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” powieść *Opętani*. Por. Andrzej Hausbrandt, *Opętani Niewieskim*, „Życie Literackie” 1982, nr 14, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/215685/opetani-niewieskim> (dostęp: 22.01.2023).

pierwszego, jako autor ludyczno-pseudopolitycznej powieści *Młodość, miłość, awantura* – do drugiego obiegu”<sup>25</sup>.

W obiegu tym w twórczości *stricte* literackiej dominowały popularne powieści (sentymentalne, przygodowe, pseudohistoryczne, kostiumowe, szpiegowskie i kryminalne, melodramaty), z form scenicznych: komedie („bulwarowe i farsy”), „piosenki”<sup>26</sup>, liryki sentymentalne i okolicznościowe”, teksty kabaretowe („wszelkie humorystyczne małe formy”, które mogły się w takiej funkcji sprawdzić)<sup>27</sup>. Zasób ten był historycznie zmienny. W latach 20. dominowały ukształtowane w latach 1880–1910 modele wiktoriańskie (na zachodzie przestały funkcjonować po 1918 roku), nowy repertuar kształtował się powoli. W latach 30. nastąpiła zmiana: „na miejsce Mniszkówny, Germana, Staški zjawili się Dołęga-Mostowicz, Marczyński, modernizując model wiktoriański, wnosząc elementy seksu, gwałtu, agresywnej, faszyzującej, a nie jak ongiś zachowawczej tylko, antyrewolucyjnej polityki”<sup>28</sup>. Należy podkreślić, że w ramach tego obiegu liczna była reprezentacja tłumaczeń – rynek był chłonny i brakowało zwłaszcza niektórych (pod)gatunków. Z angielskiego tłumaczono przede wszystkim „budujące romanse” (wiktoriańskie lub późniejsze, wzorowane na twórczości Florence Barclay i Marii Corelli), literaturę przygodową (cykl o Tarzanie Edgara Rice’a Burroughsa trafił do Polski już w 1923 roku), czy w ogóle szeroko pojętą masową literaturę ludyczną<sup>29</sup>. Poza Arthurem Conanem Doyle’em początkowo nie funkcjonowała klasyczna angielska dedukcyjna powieść kryminalna (pojawia się dopiero na przełomie lat 20. i 30., już mocno spóźniona). Liczne były przekłady Edgara Wallace’a<sup>30</sup>. Choć oryginalnych tytułów było stosunkowo niewiele w porównaniu do obiegu wysokoartystycznego, ich nakłady przewyższały je dziesięciokrotnie, a czasem i dwudziestokrotnie<sup>31</sup>. Produkcją zajmowały się przeważnie mniejsze wydawnictwa pozawarszawskie, często publikujące jedynie kilka trywialnych serii (częściej krótkich) i finalnie bankrutujące, a w latach 30. teksty tego typu upowszechniły się w prasie popularnej i wysokonakładowej<sup>32</sup>.

Literatura tego obiegu wyróżnia się ustrukturyzowaną, by nie powiedzieć seryjną, metodą powstawania. Pierwszym krokiem jest wybór schematu generującego (egzotyczny w tym o Dzikim Zachodzie, szpiegowski, kryminalny etc.), który zaludniany jest konkretnymi stereotypami (postaci, przedmiotów, relacji, zdarzeń), zawsze analogicznie pozytywnymi lub negatywnymi. Celem takich działań było sprawne oddziaływanie na emocje czytelnika poprzez odwoływanie się do faktycznie przez niego żywionych uczuć i przekonań. Tu również niektóre elementy podlegały modom i wykazywały większą historyczną zmienność. Trwałe były natomiast schematy narracyjne (zawieszenie akcji) i motywy fabularne takie jak porwanie, pościg, niespodziewany ratunek (*deus ex machina*) i szczęśliwe zakończenie. Rozwiązania konfliktów budzą skojarzenia z baśniami<sup>33</sup>. Stąd też nazywa tę literaturę Żółkiewski „czytą”, służącą zaspokajaniu rozrywkowych, eskapistycznych potrzeb przeżywania oswojonych

25 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 446.

26 Swoją drogą zwłaszcza w przypadku piosenek łatwe było przemieszczanie się utworów między różnymi obiegami.

27 Tamże, s. 441.

28 Tamże, s. 442.

29 Tamże, s. 351.

30 37 książek w samym 1929 roku, 13 w 1930. Tamże, s. 352.

31 Tamże, s. 447.

32 Tamże.

33 Jako nawiązania do tradycji baśniowej interpretuje je zresztą Żółkiewski, wskazując na właściwie czarodziejską wszechmoc „działających nadludzi, «zaczarowanych królewiczów»”. Tamże.

opowieści. Występujące wzorce strukturalno-fabularne miały zresztą charakter uniwersalny i ponadnarodowy. I tak wiktoriański romans sentymentalny posługiwał się takim samym schematem zarówno w przypadku twórczości Barclay (popularna w Polsce zwłaszcza w drugiej dekadzie XX wieku) i Corelli (jeszcze w XIX wieku), jak i Mniszkówny<sup>34</sup>. Za sprawą tak ustrukturyzowanych i zwielokrotnianych elementów schematycznych literatura obiegu trywialnego w przeważającej większości była zachowawcza – stabilizowała postawy i utwierdzała przesady. A przy tym, jeśli przejmowała innowacyjne elementy z obiegu wysokiego robiła to zwykle ze stosownym opóźnieniem<sup>35</sup>. Jak już wcześniej wspominałam pod wpływem środowisk konserwatywnych spora pula literatury tego obiegu była upolityczniona. Wymowa licznych powieści była więc konserwatywna i antyrewolucyjna (łącznie z włączaniem do fabuł konfliktów z bolszewikami). Należy podkreślić, że nie była to jednak literatura zaangażowana, tworzona przez pisarzy-działaczy, a raczej przez pisarzy „na usługach”.

Powieści popularne na Zachodzie w XIX wieku miały wyraźny adres klasowy – pisane były „dla ludu” i drobnomieszczaństwa, w Polsce ich odbiorcy niekoniecznie rekrutowali się z konkretnych klas społecznych. Tworzyli raczej grupę czytelników początkujących. Nie byli to więc ci wystarczająco „urobieni” przez szkołę ani przez ruchy społeczne angażujące politycznie i kierujące ambicje nowych czytelników w stronę awansu kulturalnego. W obiegu trywialnym uczestniczyli przede wszystkim czytelnicy prasy – „w liczącej 2 800 000 masie czytelników gazet, czasopism i książek była większość, która czytała powieści odcinkowe w czasopismach. W ten sposób ludzie ci uczestniczyli co prawda tylko od przypadku do przypadku w trywialnym obiegu literatury”<sup>36</sup>.

Teksty obiegu trywialnego często przechodziły do obiegu brukowego, w ramach którego występował więc analogiczny model komponowania treści fabularnych, o czym będę pisać obszerniej jeszcze w dalszej części rozdziału.

#### 4.3. OBIEG KSIĄŻEK „DLA LUDU”

Obieg książek „dla ludu”, jak już wspominałam, miał charakter reliktowy i wywodził się z działań patronackich, XIX-wiecznych działań programowanych przez działaczy społecznych i oświatowych (Konrad Prószyński, Mieczysław Brzeziński) i ukierunkowany na awans kulturalny<sup>37</sup>. W jego ramach wydawano „płody pożytku”: edukacyjne i umoralniające publikacje

---

34 Tamże, s. 443.

35 Żółkiewski pisze wręcz o epigoństwie i jako przykład podaje Kafkowską atmosferę „nieokreślonego zagrożenia” przeszczepioną na grunt kryminału w jego wydaniu czarnym. Tamże.

36 Tamże, s. 444.

37 Publikowano „broszury popularnonaukowe, kalendarze, książki zawierające pouczenia społeczne”. Tamże, s. 458. Wydawano również przeróbki i skróty z powieści. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 8. Pisano jednak oryginalne utwory (na przykład *W Swojczy* Dygasińskiego z 1899 roku). Zdarzało się, że przeróbki „dla maluczkich” wydawano dla pieniędzy (było tak w przypadku twórczości Sienkiewicza). Wydawnictwa zajmujące się taką działalnością popularyzatorską (Arct, Gebethner i Wolff) „stawały się dostępną, tanią formą popularyzowania klasyków literatury oraz wyników wiedzy w obiegu jak najbardziej wysokim. Takie funkcje też spełniała «Biblioteka Uniwersytetów Ludowych» i „czasopisma ruchu ludowego”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 458.

dla „maluczkich” (począwszy od *Pielgrzyma w Dobromilu* Izabeli Czartoryskiej z 1818 roku, służące zachowaniu społecznego i klasowego *status quo*)<sup>38</sup>.

W latach 20. przejęte zostały jednak w większości przez patronackie ośrodki klerykalne, propagujące „literaturę hagiograficzną i dewocyjną”, „broszurki umoralniające” i „budujące” sztuki dla amatorskich teatrów<sup>39</sup>. Powoływano nawet do tych celów specjalne wydawnictwa (zrobił tak na przykład Związek Stowarzyszeń Młodzieży Katolickiej) ze sporymi nakładami. Przodowały tu jednak periodyki, w tym miesięcznik „Rycerz Niepokalanej” (założony w 1922 roku) oraz tygodnik „Przewodnik Katolicki” (wydawany w Poznaniu) osiągające najwyższe nakłady. Obok tekstów „dla ludu” (opierających się na jeszcze zeszlowiecznych wzorcach) pojawiały się w nim również treści trywialne i jarmarczne. Na Śląsku Cieszyńskim, który wytworzył swoiste środowisko literackie, pojawiały się próby modernizacji literatury „dla ludu”. Wydzwięk dydaktyczny pozostawał jednak ten sam i dowartościowywał posłuszeństwo „wobec «niezmiennego» porządku świata”<sup>40</sup>. W ramach prób modernizacji produkcji powołano koncern wydawniczy Świętego Wojciecha, a „Przewodnik Katolicki” ogłosił konkurs na powieść „dla ludu”, by przyciągnąć zawodowych literatów<sup>41</sup>. Poza tym w sytuacji nowoczesnego umasowienia i uniformizacji kultury niezależny, patronacki obieg nie miał szansy się utrzymać.

#### 4.4. OBIEG JARMARCZNO-ODPUSTOWY

Obieg ten wywodził się oczywiście ze zwyczaju partycypowania w jarmarkach i odpustach (wyznaczanych kościelnymi świętami) oraz dystrybucji straganowej, a jego repertuar siłą rzeczy bliski był między innymi budującym kazaniom o życiu świętych i ich łasce<sup>42</sup>. Opierał się na wzorach czytelnictwa wiejskiego. Teksty te występowały w funkcji zabawowej i służyły wypełnianiu czasu wolnego, ale miały również ubogacać „zgodnie z religijnymi kryteriami godziwości i powinności moralnej”<sup>43</sup>. Co interesujące, powieść ludowa to w zasadzie bardziej kategoria księgarska niż literacka – wyróżniała ją objętość: liczyła od 32 do 100 stron. Utwory były różnorodne, cechowała je prostota i żywość narracji oraz wyraźne elementy baśniowe i fantastyczne z bohaterami takimi jak monarchowie i rycerze. Zalicza się do niej również „zbiory nowel, zwłaszcza jeśli są one powiązane tzw. ramą wiążącą w bardziej lub mniej logiczną całość, tak jak np. opowieści z *Dekameronu* czy *Baśnie tysiąca jednej nocy*”<sup>44</sup>. W obiegu jarmarcznym funkcjonowały również wiersze i pieśni. Znaleźć w nim można liczne utwory o długiej obecności w kulturze i feudalnej tradycji (Żółkiewski nazywa je wręcz

38 Wspomnieć oczywiście należy o ogólnej porażce takiej literatury, która wynikała nie tylko z faktu, że poziom analfabetyzmu był u chłopów wtedy wysoki, ale również, co niemniej ważne, z nieprawdziwie przedstawionej w niej sielskiej rzeczywistości dobrych panów i szczęśliwych „kmiotków”. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 8.

39 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 458.

40 Żółkiewski wymienia Walentego Krząszcza, jako twórcę sprawnego literacko, choć odtwarzającego motywy i archetypy znane z baśni, osadzone jednak w bardziej współczesnym anturazju. Tamże, s. 459.

41 W 1927 roku plebiscyt taki wygrał Gustaw Morcinek z *Byli dwaj bracia*. Tamże. Poza Kossak-Szczucką „i dostawcami tekstów trywialnych dla masowych publikacji «Przewodnika»” nie udało się Koncernowi pozyskać wielu literatów – wynikało to, jak łatwo się domyślić, z surowych wymagań cenzury. Tamże, s. 460.

42 Przykładem tego typu treści jest wspomniany już „Rycerz Niepokalanej”.

43 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 456.

44 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 89.

„ponadhistorycznymi”)<sup>45</sup>. Większość była już znana na ziemiach polskich, zyskały jednak znaczącą („masową” – pisze Janusz Dunin) poczytność dopiero w połowie XIX wieku. Nie wszystkie jednak „stare i powszechne” utwory i motywy doczekały się „straganowego renesansu”, niektóre nie miały żadnych wydań ludowych<sup>46</sup>. Znaczna liczba tytułów znajdowała się w kolportażu (w katalogach wydawnictw specjalizujących się w takich drukach były ich setki), ale czytelnik wcale nie pragnął nowości – „najchętniej kupował książki na podstawie fany, jaka je poprzedzała”<sup>47</sup>. Takie niezliczone wydawnictwa funkcjonowały do 1939 roku w małych miastach galicyjskich i śląskich, zwłaszcza na Śląsku Cieszyńskim. Wydawcy ci erę rozkwitu przeżywali przed 1914 rokiem, w latach 1918–1939 wegetowali<sup>48</sup>. Na marginesie należy również zaznaczyć, że książka ludowa w Polsce rozbiorowej kosztowała 30 kopiejek, co było ceną wyższą niż nawet 50 groszy w okresie międzywojennym, kiedy to spadała jakość wykonania i cena. W 1928 roku było to jeszcze 50 groszy, 10 lat później już 30<sup>49</sup>.

#### 4.4.1. STRAGANOWE RENESANSY, PRZYPADEK GENOWEFY I ROBINSON Z HAMBURGA

Powieści dawne, które przeżyły „straganowy renesans” (choć należy podkreślić znaczny dystans czasowy między ostatnim wydaniem staropolskim a pierwszym ludowym) to „opowieści o siedmiu mędrkach (Poncjanie), Meluzynie, Magiellonie, Sowizdrzale, Gryzeldzie<sup>50</sup>, Helenie<sup>51</sup>, Legenda o wiecznym Żydzie, Genowefie i kilka innych”<sup>52</sup>. Szczególnie żywotne z literatury staropolskiej okazały się wątki z *Sowizdrzała* (szesnastowiecznego zbioru anegdot)<sup>53</sup>. Świadczy o tym monografia Jana Miśkowiaka z 1938 roku *Ze studiów nad „Sowizdrzałem” w Polsce*, z której wynika, że 41 edycji ukazało się już w wieku XIX i XX (13 od XVI do XVIII wieku)<sup>54</sup>. Należy jednak nadmienić, że nowe adaptacje bazowały nie na staropolskim tekście, ale współczesniejszych przeróbkach niemieckich, co zresztą było w przypadku literatury

45 „Zmiany epok, stylów, mód literackich jej nie dotykały. Nawet jej język niejednokrotnie pozostawał archaiczny”. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 456.

46 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 90.

47 Tamże.

48 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 456.

49 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 257, 260.

50 Zaczepnięta z *Dekameronu*.

51 Na przykład *Piękny i czytania godny opis o cierpliwej Helenie, córce króla Antoniusza* wydany w 1812 roku (nie wiadomo, czy były wcześniejsze edycje) i od 1840 przedrukowywany w różnych wydawnictwach. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 103.

52 Tamże, s. 90.

53 Bohater przeszedł do folkloru i opowieści o nim były przekazywane ustnie, często był to pierwszy kontakt z bohaterem. W 1956 roku wydano jeszcze *Przygody Dyla Sowizdrzała*, przeróbkę dla dzieci. Ale prawdziwa popularność przypadła na XIX i XX wiek za sprawą wydań ludowych. Bohater nie cieszył się raczej sympatią pedagogów – „Sowizdrzał w wydaniu dla maluczkich – nie był osobą sympatyczną: złośliwy i ludziom niezyczliwy, rzadziej rubaszny i sprośny, ale zawsze posługujący się dowcipem ciężkim jak kamień młyński”. Popularność doprowadziła do powstania naśladownictw, na przykład *Polski Sowizdrzał* Józefa Chociszewskiego (czterokrotnie przedrukowywany w Poznaniu pod koniec XIX wieku). Tamże, s. 92–93.

54 Miśkowiak Jan, *Ze studiów nad „Sowizdrzałem” w Polsce*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki, Poznań 1938, s. 31.

obiegu jarmarcznego (i brukowego zresztą też) przeważającym kierunkiem z nielicznymi wyjątkami<sup>55</sup>.

Opowieści o siedmiu mędrkach w Polsce wydane w XVI wieku w tłumaczeniu Jana z Koszyczek: *Poncjan, który ma w sobie rozmaite powieści miłe barzo ku uczcieniu*, również musiały czekać na swój renesans, by w latach 1847–1914 doczekać się 20 różnych edycji, w większości opartych o tłumaczenie staropolskie lub teksty obce (najpewniej niemieckie). Występowały w różnych wersjach<sup>56</sup>.

Historia o *Magielonie* (rozdzielonych kochankach: dzielnym rycerzu i księżniczce) w latach 1851–1938 miała 34 edycje. Żadna z wersji XIX-wiecznych nie bazuje na staropolskim oryginale, są to najpewniej przetworzenia tłumaczeń z czeskiego i niemieckiego<sup>57</sup>. Wydanie Breslauera z 1882 roku (*Historya o Magielonie królownie Neapolitańskiej*) uznano za niemoralne i kolejna edycja w Księgarni Popularnej z 1909 roku (*Ciekawa opowieść o Magielonie*) została zmieniona<sup>58</sup>. Wersje zasadniczo się od siebie różnią – były skracane i upraszczane. Również tytuł występował w różnych wariantach<sup>59</sup>.

Baśniowy romans rycerski o Meluzynie cieszył się mniejszą popularnością: doczekał się jedynie 11 różnych wydań między 1822 a 1921 rokiem<sup>60</sup>. Wersja dla czytelnika ludowego (w ramach *Pism dla ludu pospolitego*) została wydana w tłumaczeniu Józefa Lompy, literata i działacza społecznego, w 1847 roku, a nie w staropolskiej wersji<sup>61</sup>. Poza tym wersje powstawały również na bazie zagranicznych opracowań, a całość była przerabiana i skracana.

Powieść o Genowefie (*Żywot Genowefy*) nazywa Dunin najpopularniejszą książką na ziemiach polskich aż do ukazania się *Trylogii* Sienkiewicza, zresztą jej rola „wśród wydawnictw popularnych całej Europy była szczególnie wielka”<sup>62</sup>. Była to właściwie beletryzowana hagiografia oparta na szczególnie popularnym motywie niewinnie prześladowanej kobiety. Opowieść była tak poczytna, że ukazywało się nawet po kilka przedruków rocznie. Tekst jest tłumaczeniem z niemieckiego legendy spisanej przez ks. Christopha Schmidta<sup>63</sup>. Znanе jest zarówno źródło tekstu, jak i nazwiska opracowujących dwie XIX-wieczne edycje, które ukazały się właściwie równocześnie (w Przemyślu i Chełmnie), co jest sytuacją rzadką w przypadku popularnych wydawnictw. Wszystko to zresztą dzieła „kościelne”, bo doceniano wartości

55 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 91.

56 Tamże, s. s. 93–94. Zbiór jest znany w Polsce od średniowiecza. Przypuszcza się, że pochodzi z Indii, a do Europy dotarł zapośredniczony przez *Baśnie tysiąca jednej nocy*. Por. Staniszewski Andrzej, „*Poncjan*” czyli „*Historia o siedmiu mędrkach*” w przekładzie Jana z Koszyczek jako przykład wczesnonowożytnego tekstu popularnego. *Retoryka, exemplum, alegoreza*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński 2011.

57 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 99.

58 Przerobiono prawdopodobnie gorszącą scenę: rycerza wzruszającego się na widok na wpół nagiego ciała księżniczki zmieniono na eksplicytną informację, że miała „staniczek” i rycerz niczego nie zobaczył. Tamże, s. 100–101.

59 Na przykład wydawane w Warszawie nakładem Księgarni Popularnej jeszcze w latach 30. *Piękna Magielona i hrabia Piotr z Prowansji z srebrnymi kluczami: zajmująca historia z dawnych czasów i Ciekawa opowieść o Magielonie, córce króla neapolitańskiego i rycerza złotych kluczów*.

60 Pierwsza drukowana wersja pochodzi z 1569 roku (*Historya wdzięczna o szlachetnej i pięknej Meluzynie*). Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 101.

61 Staropolski przekład Marcina Siennika został utrzymany i na jego podstawie powstawały XIX-wieczne wydania, jednak edycja z 1822 roku raczej nie była przeznaczona dla czytelnika ludowego – baśnie i legendy rycerskie były modne w początkach romantyzmu wśród eleganckiego towarzystwa. Tamże.

62 „W Bułgarii na przykład teatralna przeróbka dziejów Genowefy rozpoczęła dzieje tamtejszego teatru narodowego”. Tamże, s. 104.

63 Istnieje prawdopodobieństwo, że wersja Schmidta jest na podstawie popularnego tekstu francuskiego.



„etyczne” legendy, choć są one z dzisiejszego punktu widzenia co najmniej wątpliwe – „Utwór przeniknięty jest głębokim przekonaniem o konieczności poddania się władzy i losowi, nawet jeśli władza jest niesprawiedliwa, a los okrutny”<sup>64</sup>. Zresztą inne opowieści dla ludu mogą budzić podobne wątpliwości. Dwa przekłady (same niekoniecznie wierne) były jeszcze przerażane i skracane. Istniały też zresztą inne. Powieść doczekała się również wydania po II wojnie światowej. Popularnością cieszył się też romans rycerski o synu Genowefy. W Niemczech znany jako *Schmerenreich*, spolszczony na *Bolesław, czyli dalsze losy Genowefy*. Powiązanie z powieścią o Genowefie zapewniło mu poczytność i szereg wydań w XIX i XX wieku<sup>65</sup>. Książki Schmid to właściwie pierwszy europejski autor bestsellerów. Jego inne książeczki, głównie dla dzieci, również weszły do jarmarcznego repertuaru. Mimo licznych przeróbek wydawano je jednak najczęściej z nazwiskiem na okładce. Autor wyczuwał pragnienie melodramatu u czytelnika ludowego i dlatego jego dzieła cieszyły się popularnością (zwłaszcza *Genowefa*). Wszystkie doczekały się licznych przedruków w XIX i XX wieku<sup>66</sup>. Poza Vulpiusem żaden chyba inny autor nie zdobył sobie tak skutecznie sympatii ludowej publiczności<sup>67</sup>.

Innym źródłem dla ludowych powieści były *Opowieści z tysiąca i jednej nocy*, znane w Polsce w XVIII wieku jako *Awantury arabskie*. Poszczególne nowele miały liczne wydania i wersje dla bardzo różnych odbiorców: od wydań krytycznych po takie dla dzieci i wydania ludowe – zwykle z jedną, bardziej rozbudowaną nowelą. Znane były opowieści o Aladynie, Ali-babie, zazdrosnych siostrach<sup>68</sup>. Baśniowość trafiała w gusta odbiorców i była nawet niejako wtórnie folkloryzowana<sup>69</sup>.

Nowsze teksty, zwłaszcza z kanonu młodzieżowego, w różnych opracowaniach i trawestacjach również trafiały do tego obiegu. Był to na przykład *Robinson Crusoe* czy *Podróże Guliwera*. Na pewno istniała przeróbka Robinsona z niemieckiego (gdzie bohater był Niemcem z Hamburga): *Nowy Robinson Kruzoe, czyli skutki nieposłuszeństwa* wydawane przynajmniej czterokrotnie w ostatnim trzydziestoleciu XIX wieku<sup>70</sup>.

Popularności tych, pokrytych już patyną, opowieści wśród czytelników z niższych klas upatruje Dunin nie tyle w zapóźnieniu kulturalnym, ile raczej w tęsknocie i marzeniach –

Brak świadomości historycznej pozwalał odbiorcy spojrzeć na dworskie perypetie jak na cudowną baśń o świecie pełnym czarodziejskiego piękna i w ogóle nadzwyczajności – świecie, w którym – jakże inaczej niż w życiu, które było udziałem

64 Tamże, s. 114.

65 Tamże, s. 115. W tym wydany w Mikołowie w 1920 roku nakładem Karola Miarki. Na stronie tytułowej widnieje informacja, że jest to czwarte wydanie. Jednym z nich była pochodząca prawdopodobnie z 1903 roku edycja z podtytułem *Powieść moralna dla ludu*.

66 Były to: *Eustachiusz. Powieść z pierwszych wieków chrześcijaństwa*; *Ita, hrabianka na Toggenburgu*; *Krzyżak drewniany*; *Róża z Tanenburga czyli zwycięstwo dziecięcej miłości*. Utwory Schmidta pojawiały się też w wydaniach staranniejszych i droższych (skierowanych do bardziej wyedukowanego czytelnika), bardziej typowe były jednak ich wydania ludowe. Tamże, s. 115–116.

67 Tamże, s. 116.

68 Posługiwano się XVIII-wiecznym tłumaczeniem Sokołowskiego ale prawdopodobnie również niemieckim tłumaczeniem francuskiego tekstu. Na różne źródła tych edycji wskazywałyby dokonywane w polskich wersjach zmiany. Tamże, s. 116–117.

69 O czym świadczy fakt, że etnografowie spisywali ich wersje mówione od mieszkańców wsi. Tamże, s. 118.

70 Tamże. Powieść miała też przynajmniej dwa wydania z początków XX wieku: z 1910 (na stronie tytułowej informacja, że to piąte wydanie) i 1921, oba nakładem Franciszka Foltina w Wadowicach. Dalszy ciąg podtytułu: *zupelnie nowo i treściwie dla użytku polskiej młodzieży ułożony i do oryginału zastósowany*.

czytelniczki – sprawiedliwość zawsze triumfowała, człowiek prawy wychodził zwycięsko z największych oparów, a człowiek zły ponosił zasłużoną karę<sup>71</sup>.

Nonsensy, nieprawdopodobność historii, brak realizmu psychologicznego czy zawiłości stylistyczne tylko dodawały niezwykłości w oczach czytelniczki.

#### 4.4.2. RINALDO RINALDINI I DEGRADACJA CZYTELNICZA

Klasyczna awanturyczna powieść Christiana Augusta Vulpiusa z 1797 roku nie była wcale powieścią ludową. Wręcz przeciwnie. Opowieść zainspirowana *Zbójcami* Friedricha Schillera szybko zdobyła sobie popularność w Europie<sup>72</sup>. Znane są jej przekłady na angielski, francuski, holenderski, szwedzki, duński, hiszpański, włoski, rosyjski i węgierski<sup>73</sup>. Przekład polski, *Rinaldo Rinaldini, herszt zbójców. Romans historyczny wieku osiemnastego*, ukazał się już w 1814 roku (w tłumaczeniu hrabiego Brunona Kicińskiego). W 35 lat powieść doczekała się pięciu przedruków (dziewięciu do końca stulecia), a w 1870 roku pojawiła się wersja skrócona do 98 stron (a więc w objętości typowej dla książeczki ludowej) – wersje skrócone były przynajmniej trzy przedrukowane łącznie 17 razy, a bohater był ulubieńcem co najmniej trzech pokoleń czytelniczek<sup>74</sup>. Skróty niezbyt wiernie rekonstruowały fabułę oryginału, opuszczono długie dialogi i szereg scen, dodawano zaś czasem zupełnie nowe (niezgodne z pierwowzorem). Właściwie wszyscy wydawcy literatury dla ludu – Breslauer, Feitzinger, Fiałek, Rosenwein, Księgarnia Popularna – miały przygody Rinalda w swoim repertuarze. Dunin podejrzewa, że część edycji powstała na bazie skrótów i przeróbek niemieckich (gdzie Rinaldini również był ludowym hitem<sup>75</sup>). Edycje czasem mieszają ze sobą wersje i tłumaczenia. Na przykład przeróbka poznańska z końcówki XIX wieku (*Rinaldo Rinaldini słynny dowódca zbójców*) choć znacznie odbiega od oryginału przedrukowuje piosenki w tłumaczeniu Kicińskiego. W 1899 roku ukazało się opracowanie *Rinaldo Rinaldini. Życie i czyny bandyty włoskiego. Romantyczne opowiadanie z przeszłego stulecia* Rosenweina i od tej pory równoległe z Księgarnią Popularną (która skróciła powieść do 80 stron) przynajmniej do 1929 roku wydawał on przedruki (niemal niezmienniane)<sup>76</sup>. Co interesujące, skróty pomijały antyklerykalną wymowę powieści i właściwie wszystkie światopoglądowe kwestie, zrezygnowano w nich również z partii opisowych czy psychologizujących – nie uroniono za to przygód i awantur bohatera (choć były one ze sobą w efekcie dość luźno powiązane)<sup>77</sup>. Bohater miał również wcielenia zeszytowe: około 1900 roku ukazała się pierwsza zeszytowa wersja powieści (anonimowa): *Rinaldo Rinaldini*

71 Tamże, s. 97.

72 Jaworska Justyna, *Rinaldo Rinaldini. Życie i czyny słynnego bandyty włoskiego, romantyczne opowiadanie z przeszłego stulecia* [Nota edytorska], [w:] *Papierowi bandyci*, dz. cyt., s. 526.

73 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 118.

74 Tamże, s. 119; Jaworska Justyna, *Rinaldo Rinaldini...*, dz. cyt., s. 526. Spolszczano go czasem na Rynalda Rynaldiniego.

75 Doczekał się w Niemczech filmowej wersji w 1927 roku w reżyserii Maksa Obala i Rudolfa Dworskiego oraz serialu w 1968 roku (13 odcinków).

76 Ostatni przedruk z Księgarni Popularnej pochodzi z 1938 roku. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 119–120.

77 Tamże, s. 120,

największy wódz bandytów w Abruzach<sup>78</sup>. Kolejna, również anonimowa – *Garibaldi – bohater włoski* – miała kilka wersji: w 1910, 1924–1925 i 1931. W 1910 ukazywała się również wersja zatytułowana *Rinaldo Rinaldini. Życie i czyny słynnego bandyty włoskiego, romantyczne opowiadanie z przeszłego stulecia*. Kolejne wydania to *Płomiennie serca. (Wspaniałe epos miłości i bohaterstwa)* z 1937 roku podpisane przez Włodarczyka, *Jestem niewinny! Garibaldi* (ok. 1938) Emila Rolicza-Espady i wydane w Detroit około 1938 roku anonimowe *Rinaldo Rinaldini najslawniejszy wódz bandytów w Abruzach*<sup>79</sup>. Ballada *Rynaldo-Rynaldini* (w tłumaczeniu Kicińskiego) również zdobyła sobie popularność<sup>80</sup>. W 1929 roku powstał natomiast wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Jak Rinaldo Rinaldini tańczył z kardynałem* (opublikowany w „Cyruliku Warszawskim”, nr 25).

Postać, bliska Rumcajsowi czy Janosikowi, była uznawana za szczególnie szkodliwą przez pedagogów i działaczy oświatowych, choć zdaniem Dunina była najsympatyczniejsza z kanonu bohaterów literatury jarmarcznej. Zapoczątkowana przez Rinaldinię popularność literatury zbójnickiej w jarmarcznym kolportażu doprowadziła do pojawienia się licznych naśladowców (z bohaterami takimi jak Ferradini, Orlando Orlandini, Sallo Sallini, Carolo Carolini itp.), jak i również przewrotnych prób zniechęcenia, zwłaszcza młodzieży, do powieści awanturniczych<sup>81</sup>. Przykładem mogą być *Powieści o zbójcach, opryskach i hajdamakach* (Kraków 1907) Józefa Chociszewskiego, który zresztą z największymi sukcesami konkurował z utworami jarmarcznymi w większości opartymi na obcych wzorach (głównie niemieckich, niekiedy też czeskich)<sup>82</sup>.

Dunin wymienia również powieści, które cieszyły się mniejszą popularnością i w większości nie doczekały się licznych wznowień. Oddają jednak pewien zakres zainteresowań. Mamy więc i doktora Faustusa, i cesarza Oktawiana, Brunświka i Szylfrydę oraz Zygrfyda (ten akurat doczekał się kilku wznowień). „Pewne wzięcie miały tradycyjne baśnie o diable zwykłym (nie intelektualistycznym), które wydawano osobno i w zbiorach” – niektóre powstawały w „zbożnej intencji” (na przykład walki z alkoholizmem)<sup>83</sup>. Poza tym nieszczęśliwie przyjęli się też Pan Twardowski, Ondraszek, Mazepa czy Staszek Miazga. Nie mogli konkurować z Rinaldinim.

Organizacje społeczne tworzyły dla ludu „przykładne opowiadki”, by neutralizować zły wpływ „płodów skandalu”. Jednak i część z nich „trzeba mimo wszystko zaliczyć do produktów muzy tandetnej, na przykład *Bartek Łatka, czyli jak Żyd po śmierci zrobił testament*”<sup>84</sup>.

#### 4.4.3. LITERATURA PARABELETRYSTYCZNA

Utworki parabeletrystyczne tworzą osobną kategorię utworów w obiegu jarmarcznym. Treść była w założeniu popularnonaukowa czy budująco-dydaktyczna, mogła jednak zapewniać

78 Była w zbiorach wypożyczalni Korna.

79 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 30.

80 Znaleźć ją można w broszurce z ok. 1920 roku *Titine, seria I i II, Niewolnica miłości. Zbiór ulubionych piosenek i deklamacji* (zebrał i wydał Waław Klimowicz, Chmielna 62, Warszawa). Tekst był zapewne spisany z pamięci, bo względem oryginału liczne były przeinaczenia.

81 Jaworska Justyna, *Rinaldo Rinaldini*..., dz. cyt., s. 526.

82 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 125, 128.

83 Tamże.

84 Tamże, s. 128.

podobne wrażenia jak utwory fikcjonalne. Zaliczyć można do niej szeroko pojętą literaturę religijną – żywoty Chrystusa i świętych, teksty poświęcone doktrynie i etyce chrześcijańskiej<sup>85</sup> – historyczną (lub pseudohistoryczką), podróżniczą (o egzotycznych krajach), zoologiczną (na przykład prace o dzikich zwierzętach) czy spisywane w formie popularnonaukowej legendy i opisy cudów – „W ten sposób przekazywano czytelnikowi jeden z klasycznych tematów literatury jarmarcznej – legendę o «Żydzie Wiecznym Tułaczem» znaną w literaturze od czasów starożytnych”<sup>86</sup>.

W tym repertuarze znaleźć można również liczne poradniki – na przykład pełniące głównie funkcje zabawowe poradniki pisania listów miłosnych (ze swoistymi dialogami listowymi, z bardzo zresztą rozbudowanymi tłami biograficznymi) czy form towarzyskich. Popularnością cieszył się *Przewodnik zakochanych* – niepozbawiony zresztą humoru, wydawany przez różnych nakładców<sup>87</sup>. Zresztą w kluczu rozrywkowym czytać można było również taką „medyczną” pozycję jak *Samogwał (onanizm) u mężczyzn i kobiet i jego skutki. Środki wyleczenia się z onanizmu bez pomocy lekarza*<sup>88</sup>.

Na marginesie należy również wspomnieć o nurcie wydawnictw ezoterycznych – w tym podręczniki i samouczki dla prestidigitatorów, senniki, wróżby, horoskopy czy kabały. Jak podsumowuje Dunin – książki magiczne nie przyczyniały się do oświecenia publicznego. „Nie brak też w owych tekstach jaskrawych przykładów na to, że służyły one propagandzie idei i zachowawczych poglądów”<sup>89</sup>.

#### 4.4.4. DRUKI ULOTNE: PIEŚNI KRAMARSKIE I NOWINIARSKIE

Wierszowane utwory były najprostszym typem tekstów dla początkujących czytelników, stąd też ich popularność (poza tym we wspólnym śpiewie mogły uczestniczyć również osoby nieumiejące czytać). Były to najwcześniejsze druki beletrystyczne docierające do ludu. Występowały w dwóch wariantach Pierwszym były druki ulotne – zwykle dwu- lub czterokartkowe; rzadziej jednokartkowe czy szesnastostronicowe zeszyty – o dużym zasięgu występowania. Były to publikacje tanie. Dzięki wędrownym śpiewakom docierały również tam, gdzie zamieszkująca większość nie potrafiła czytać i pisać. Warto jednak zaznaczyć, że druki ulotne to nie tylko literatura dla ludu. Kolportowano tak również wiersze okolicznościowe (satyryczne, polityczne, panegiryki, była tak wydana m.in. *Pieśń o potopie* Jana Kochanowskiego)<sup>90</sup>. Drugim były natomiast pieśni popularne, obszerniejsze publikacje (antologie, śpiewniki ludowe).

85 Gdzie scenkom fabularnym towarzyszyły partie modlitewne.

86 Legenda ta była zwłaszcza popularna w Niemczech po wojnie trzydziestoletniej, w Polsce kolportowana jedynie na łamach wydawnictw ludowych. Pierwsza broszura pochodzi z 1849, drukowana była w Bochni i wielokrotnie przedrukowywana. Tłumaczeniu z niemieckiego towarzyszył *Oddział II czyli Opis o dwunastu pokoleniach żydowskich i co które pokolenie Chrystusowi uczynić miało, a co za to aż do dnia dzisiejszego cierpieć musimy*. Tamże, s. 130, 131.

87 Od 1903 roku u N. Cytryna na Świętokrzyskiej, następnie w Księgarni Popularnej. Tamże, s. 132, 134.

88 O poczytności literatury medycznej dotyczącej tematyki seksualności wspominałam już zresztą w poprzednim rozdziale.

89 Tamże, s. 190.

90 „Ulotne i nieraz prymitywne pieśni z XVI do XVIII w. zarówno nowiniarskie, dewocyjne lub też polityczne – były raczej adresowane do masy szlacheckiej, nie posiadającej zbyt wysokiego wykształcenia, niż do ludu w ścisłym tego słowa znaczeniu”. Tamże, s. 25.

Często podobne do zwykłych publikacji ludowych (od 32 do 100 stron). Zawierały świeckie i religijne pieśni, kuplety, toasty okolicznościowe i życzenia<sup>91</sup>. Jak zauważa Piotr Grochowski, nie ulega wątpliwości, że w ofercie kramarskiej dominowały „utwory o tematyce *stricte* religijnej”, a „znaczna część utworów o tematyce świeckiej była również mocno przesiąknięta pierwiastkiem religijnym”<sup>92</sup>.

Wydawnictwa takie z XIX i początków XX wieku docierały do mas szlachty, mieszczaństwa i chłopów. Większość miała charakter dewocyjny, świeckie były mniej liczne. W drugim ćwierćwieczu XIX wieku nastąpił znaczący wzrost wydawnictw pieśniarskich (jarmarcznych, odpustowych, kramarskich). Była to bezpośrednia kontynuacja tradycji staropolskiej, nastąpiła jednak zmiana adresata na lud, a wraz z nią i zmiana charakteru pieśni. Trudne jest jednak wyznaczenie konkretnego momentu tej przemiany.

Termin „pieśń kramarska” jest bardziej pojemny, ale przy tym i ściślejszy. Kramarze „sprzedawali pieśni na jarmarkach i odpustach, obnosili je po wsiach, a także kolportowali je stale na miejscach pielgrzymek”<sup>93</sup>. Natomiast, jak zwracał uwagę już Oskar Kolberg, to miasto produkowało i rozpowszechniało te pieśni, więc badacz włączał je w obręb folkloru miejskiego<sup>94</sup>.

Warto zauważyć, że pomimo teoretycznie różnej tematyki – druki dewocyjno-modlitewne kontra bardziej sensacyjne w treści – nie tylko te same firmy zajmowały się ich produkcją, ale również forma edytorska była analogiczna (służąca głównie oszczędności miejsca) i nierzadko zresztą na jednym druku pieśni takie sąsiadowały ze sobą. Jak już wspominałam przeważały pieśni sakralno-religijne, ale często towarzyszyły im utwory fabularnie rozbudowane. W większości jednak miały wymiar moralizatorski, a ich autorzy starali się wywołać całą gamę emocji (od wzruszenia po przerażenie), co miało również charakter komercyjny – makabra, okrucieństwo i łzawość przyciągały uwagę słuchaczy/czytelników<sup>95</sup>. Opisy zbrodni i nieszczęść „przybierały [...] częstokroć postać prorocत्व, przepowiadających zgrozokrwawe wydarzenia. Nierzadko narratorką jest mitologiczna wieszczka Sybilla”<sup>96</sup>. Ich cechy stylistyczne, ale i przedstawiany pogląd na świat są tak zunifikowane, że można odnieść wrażenie, że wszystkie mają jednego autora.

Interesującym zjawiskiem, charakterystycznym dla ówczesnego rynku literatury tandetnej, były pieśni nowiniarskie, w których na przełomie XIX i XX wieku zaczęły przeważać tematy sensacyjno-kryminalne<sup>97</sup>. Jak wskazuje Grochowski ludowy odbiorca „pragnął lektury

91 Wśród nich również „kantyczki”, najstarsze, gdzie obok kolęd i tekstów jasełek znaleźć można było również pieśni żartobliwe czy nawet rubaszne. Bodaj najpopularniejszym zbiorem, o czym świadczą liczne przedruki (w tym wersje skrócone, uproszczone, gubiące po drodze autora), swoistym klasykiem literatury dewocyjnej, było *Przeraźliwe Echo Trąby Ostatecznej albo cztery rzeczy ostatnie człowieka oczekujące zakonnika reformaty Klemensa Bolesławiusza*. Był to zachowany prawie nieskażony tekst staropolski (wierszowane przeróbki apokryfów średniowiecznych). Tamże, s. 52.

92 Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 11.

93 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 26.

94 Tamże, s. 27.

95 Tamże, s. 27, 31-32.

96 Prezentowały one również swoiście rozumiany katolicyzm, który nie wykluczał się z sybillińskim charakterem. „Utwory takie szczególnie popularne stają się w okresie pierwszej wojny światowej. Dodajmy tu, że przetrwały okres międzywojennego dwudziestolecia i niektóre z nich «krzepiły serca» w latach okupacji”. Tamże, s. 33. Por. Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki...*, dz. cyt., s. 334.

97 W „literaturze staropolskiej dominują nowiny o tematyce batalistycznej, społeczno-politycznej i katastroficznej”. Tamże, 340.

wzruszającej, aktualnej i prawdziwej zarazem”, a tym samym wpisującej się „w zespół wyobrażeń i pojęć”, potwierdzającej (i opisującej) doświadczenia i przekonania<sup>98</sup>. Już kilka wybranych tytułów wskazuje, z jakim repertuarem mamy do czynienia: *Straszna zemsta macochy nad sierotami w powiecie Jasielskim*; *Straszna zbrodnia rodzonej matki, która zabiła swego syna za dolary*; *Straszna kara Boska spadła na brata bogatego, który biednemu bratu swemu wyjął oczy, ażeby był żebrakiem*. Fabuła zostaje dość szczegółowo streszczona w samym tytule, treść natomiast drobiazgowo (nierzadko dość rozwlekłe i wytracając potencjał dramaturgiczny) rekonstruuje wypadki, okraszając je „moralizatorskimi uwagami i wiadomością o karze Boskiej lub penitencjarnej, jaka spotyka zbrodniarza”<sup>99</sup>. Podawane (już w tytułach) dane lokacyjne czy nazwiska postaci miały uwiarygodnić opisywane wydarzenia. Repertuar ogranicza się właściwie do przestępstw przeciwko rodzinie (w wykonaniu wyrodných rodziców i zachłanych dzieci, okrutnych macoch etc.), rzadziej pojawiają się zbrodnie z miłości. W większości opowiadane wydarzenia rozgrywają się na wsi<sup>100</sup>. Z pieśni dotyczących środowisk miejskich wskazać należy relacje (przynajmniej trzy) sprawy Gorgonowej i zbrodni Maliszków<sup>101</sup>. Niektóre pieśni były wręcz bestsellerowe – wielokrotnie przedrukowywane i mające liczne warianty – „Do żelaznego repertuaru należały *Pieśni nowe o sierotkach w nędzy narzekających* oraz tzw. *Pieśni o Jakubie* – które łączą w sobie elementy cudowności z fabułą istic kryminalną”<sup>102</sup>. Poza zbrodniami tematem były również katastrofy (pożary, powódzie) czy kroniki wypadków. Utwory te cechowały się pospiesznością, skutkującą nieprawidłowościami językowymi („fantastyczna” interpunkcja, jak ujmuje to Dunin, liczne błędy ortograficzne i gramatyczne) oraz zecerskimi<sup>103</sup>. Wydawano je w formie czterokartkowej (rzadziej dwu-, wtedy zazwyczaj w większym formacie), na tanim papierze. W ostatnich latach przed II wojną światową zaczęto używać plakatowego papieru kolorowego (zielony, czerwony, różowy). Broszurki albo nie miały osobnych tytułów, albo przytaczano wszystkie tytuły zawartych w nich pieśni. Rzadziej pojawiały się na nich (prymitywne) ryciny czy fotografie, częściej (choć też nie była to reguła) na pierwszej i ostatniej stronie umieszczano ozdoby drukarskie (ramki, winiety), bywało, że zaczerpnięte z druków dewocyjnych i niekoniecznie pasujące do treści<sup>104</sup>.

Na marginesie należy zaznaczyć, że najprawdopodobniej pieśni nowiniarskie, które pojawiły się w połowie XIX wieku w Polsce, wywodziły się z długiej tradycji niemieckich *Bänkelsang* i *Morität*<sup>105</sup>. Dzieliły z nimi śmiertelną powagę, ogólną ponurość i zgrozokrwawość.

98 Co nie zmienia faktu, że „w znacznym stopniu symulowano (propagowano) te sądy i postawy czytelników, które były korzystne z punktu widzenia wydawcy”. Tamże, s. 14–15, 122. Nie ulega wątpliwości, że dla nakładców liczyła się przede wszystkim sprzedaż. Na przykład bibliografia Estreichera podaje w przypadku *Pieśni o Najświętszej Pannie Lubelskiej u XX Franciszkanów* (Lublin 1704) 20 tysięcy egzemplarzy nakładu! Estreicher Karol, *Bibliografia polska. Część III. (Obejmująca druki stolecia XV–XVIII w układzie abecadlowym)*, Tom XIII: Litera P–Pom, Kraków, 1912, s. 260.

99 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 35.

100 Co najpewniej wynika z kwestii majątkowych/spadkowych. Tamże, s. 37. Por. Sierzputowski Konrad, „Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...”. *Warszawska ballada podwórzowa jako transgresywny i alternatywny sposób doświadczania międzywojennej nowoczesności*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1(47), s. 93.

101 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 35.

102 Tamże.

103 Tamże, s. 40–41.

104 Tamże, s. 41.

105 Składały się one z dwóch części: kronikarskiego opisu wypadku (zwykle morderstwa) oraz pieśni na ten sam temat. Interesująca była metoda kolportażu: wykonawcy śpiewali pieśni przy akompaniamencie

W formie druków ulotnych występowały również utwory satyryczne i *stricte* moralizatorskie. Popularny był na przykład *Czy jest prawda na świecie?* Znany z ustnych wersji, przedrukowany w 1902 roku przez Seweryna Udzięłę. Popularny moralizatorski utwór o Michale Brodowiczu i jego dialogu z Gorzałką był przedrukowany przynajmniej 20 razy od początków XIX wieku do 1909 roku, a i najpewniej również później<sup>106</sup>. Dunin wnioskuje na podstawie języka wykorzystanego w utworze o jego rodowodzie faktycznie literackim (bo i takie utwory robiły karierę na kramarskim rynku). Podobnym przypadkiem była *Historia o cudownej odmianie księżnej i szewcowej* (najstarsze wydanie z II połowy XVIII wieku), gdzie fragmenty spisane są nawet trzynastozgłoskowcem<sup>107</sup>. Widać również, że utwory takie były wykorzystywane jako agitki (na przykład skierowane przeciwko sekcie mariawitów) czy propaganda (również handlowa).

O opłacalności świadczy liczba drukarni i księgarń, które zajmowały się taką literaturą:

Drukowano pieśni w Bochni, Wadowicach, Wilnie i Łodzi, Warszawie, Kobylej Górze, Tarnowie, Poznaniu, Gorajowicach i Zakliczynie – oraz w dziesiątkach innych miast i wsi, gdziekolwiek znalazł się choćby najmniejszy zestaw czcionek i stara drukarska prasa. Nawet poza ścisłym terenem Polski porozbiorowej<sup>108</sup>.

Warunkiem sukcesu była też sprawna organizacja sprzedaży. W tym celu wydawano również katalogi (dziś już zaginione, o których zawartości wiemy cokolwiek dzięki bibliografii Karola Estreichera, który część przepisał).

Utwory kramarskie były często jedyną literaturą, którą znali ich czytelnicy<sup>109</sup>. Jak już wspominałam, zdarzało się, że czytelnicy tego obiegu (zwłaszcza uczestniczący w nim za młodu), jak zaświadcza pamiętniki, sięgali następnie po prasę, a nawet mogli przejść do obiegu wysokiego. Co się zaś tyczy autorów to byli to głównie (jak w obiegu brukowym) „przerabiacze”.

Żółkiewski przyznaje, że zasięg tego obiegu był duży, konstatuje jednak, że jego możliwości kulturotwórcze były znikome. Wydaje się jednak, że jest to opinia zbyt surowa. Kolportowane w formie obnośnego handlu, kramów, ale i w małych księgarniach docierały nie tylko do osób mieszkających na wsi, ale również do miast – do robotników, rzemieślników i służby. „Czytane szeroko, dziś zapomniane, przez lata kształtowały gusty poważnej części narodu, zaś motywy zaczerpnięte z tych książek wchodziły do folkloru” i czasem to właśnie za jego sprawą były poznawane – zauważa Dunin<sup>110</sup>. Aleksander Brückner XIX wieczny folklor podsumowywał następująco: „zasila się [...] głównie ze źródeł obcych, stroi się w cudze piórka,

---

muzyki, a na planszy mieli ryciny przedstawiające opisywane wydarzenia. Broszury z pieśniami były następnie sprzedawane słuchaczom. Taki sposób sprzedaży występował na przełomie XVIII i XIX wieku. Na początku lat 30. XX wieku był już jednak w zaniku. Również na ziemiach polskich sprzedawcy pieśni sami byli pieśniarzami, którzy zresztą śpiewem zachęcali do zakupu. Były one jednak dystrybuowane również przez zwykłych handlarzy jarmarcznych i odpustowych oraz domokrażców. Tamże, s. 42–43, 265. Por. Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki...*, dz. cyt., 199–209.

106 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 46.

107 Tamże, s. 48.

108 Tamże, s. 50.

109 Tamże, s. 59.

110 Świadczy o tym choćby przywołany już przykład Sowizdrzała. Tamże, s. 137–138.

praw autorskich nie zna żadnych, zbiera, co się nawinie i spodoba bez wszelkiego wstydu<sup>111</sup>. Refleksja ta pochodzi z 1900 roku, niemniej analogiczne uwagi będą formułowane również później, zwłaszcza wobec literatury czytanej przez klasy niższe. W świetle powyższych rozważań, zwłaszcza degradacji czytelniczej, potwierdzenie znajduje również jego obserwacja, że to, co lud czytał „pierwotnie warstwy oświecone przyjmowały”<sup>112</sup>.

#### 4.4.5. PIĘŚNI PODWÓRZOWE

Obieg brukowy był bliski i przenikał się z folklorem miejskim, a granice między nimi niekiedy się zacierały, również ze względu na typ odbiorcy, społeczne funkcje tekstu oraz fakt, że obsługiwał go ten sam komercyjny rynek rozrywkowych wydawnictw. Dlatego w charakterze swoistego wprowadzenia warto przyjrzeć się również pieśniom podwórzowym. Ich wydania miały formę graficzną i wydawniczą zbliżoną do kramarskiej<sup>113</sup>. Choć, jak już wspominałam, pieśni z obiegu jarmarcznego były produkowane głównie w miastach i dlatego niekiedy były wliczane do folkloru miejskiego, firmy drukarskie i nakładcze rzadko zajmowały się produkcją i literatury podwórzowej, i kramarskiej. „Narodziła się ta pieśń ze zbiorów kupletów i tekstów kabaretowych, arii operetkowych, piosenek żartobliwych, przeznaczonych głównie dla drobnomieszczańskiej publiczności – a więc grupy zarówno materialnie, jak i intelektualnie pośredniej”<sup>114</sup>. Pieśni miejskie (brukowe, uliczne, rzadziej nazywane podmiejskimi) były zjawiskiem odrębnym i wynikającym z innych potrzeb rodzącego się miejskiego proletariatu. Choć miały również charakter głównie zabawowy, były bardziej frywolne i w zasadzie pozbawione klasycznie pojmowanego moralizatorstwa. Opiewały natomiast miejskie *dolce vita*, nierzadko w tonie sentymentalnym (tematami były i zawiedziona miłość, i kryzys, i więzienie)<sup>115</sup>. Mogły opowiadać o sprawach dzielnicy, głośnych wydarzeniach czy legendarnych bohaterach lokalnego półświatka. Bolesław Wieczorkiewicz pisze, że „w braku radio i telewizji, jak też nader częstej nieznajomości słowa drukowanego, stugębna plotka szalała po mieście”

111 Brückner Aleksander, *Powieści ludowe (Szkice literackie i obyczajowe)*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. I, z. 2, s. 207.

112 Tamże. Zresztą badacz wskazuje, że zainteresowania literackie klas wyższych mają równie niskie standardy.

113 Za wczesny przykład uznaje Dunin broszurę ze swoich zbiorów, którą datuje na początek XIX wieku. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 61.

114 Tamże. Na marginesie należy dodać, że „Zbiorki arii, kupletów i śpiewek różnego rodzaju, później uzupełnione przebojami znanymi z płyt, radia i filmu – stanowiły trwałe elementy w naszym ruchu wydawniczym. Drukowano je, często z dodatkiem prozaicznych monologów, stosunkowo starannie, tak że w większości nie możemy tych wydawnictw uznać za wytwory przeznaczone dla najprymitywniejszego czytelnika. Tu klasycznym przykładem może być słynna „Estrada”, wydawana od roku 1917 przez B. Rudzkiego w Warszawie. Wspierały ją nie były jakie pióra: Julian Tuwim, Benedykt Hertz, Stanisław Ratold i inni”. Ale o krok dalej były już prymitywne druki uliczne. Warto również wspomnieć „Trubadura Polskiego” (wielokrotnie zmieniającego nazwy, m.in. na „Trubadura Warszawskiego”), pisma związku artystów rozrywkowych, zapewniającego repertuar dla cyrków, kin, lokali etc. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 62, 63.

115 Tamże, s. 61. W pieśniach przestępczość jest traktowana jako sprzeciw wobec dominującym normom społecznym i staje się niemal romantycznym gestem. Kara „nie ma ładunku porządkującego rzeczywistość”. Sierżputowski Konrad, „*Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...*”, dz. cyt., s. 92.



w formie piosenki<sup>116</sup>. Konrad Sierzputowski konstatuje: „To już nie wędrująca pieśń wiejskich muzykantów czy dziadowskie przyśpiewki – ale medium przypisane do określonego miasta i jego topografii, które często buduje własną kartografię”<sup>117</sup>. Miasta miały również swoich bohaterów („w Krakowie opiewano «antków» [...], we Lwowie «batiarów» [...], w Warszawie «andrusów»”)<sup>118</sup>. Badacz podkreśla także powiązanie ballady podwórzowej z prasą sensacyjną i prozą kryminalno-detektywistyczną<sup>119</sup>.

Co jednak interesujące, poza utworami bardzo lokalnymi spora część piosenek pojawiała się w zbiorach niezależnie od miejsca, a nawet te lokalne były często przedrukowywane (pieśni warszawskie w Łodzi i odwrotnie; choć druki czasem opatrzone były ostrzeżeniem bez pokrycia „Przedruk sądownie wzbroniony”), niekiedy zmieniając nazwy miejscowe zawarte w tekstach. Bywało, że niektórzy znani autorzy próbowali zresztą sięgnąć po ogólnopolską publiczność i tak na przykład łódzki tekściarz Walenty Kotowski w jednym ze śpiewników umieścił *Przygodę na Kercelaku*, a w *Kolendzie o murarzu* zamienił Łódź na Warszawę<sup>120</sup>. Kolędy Kotarskiego nazywa Dunin „kryzysowymi”, bo dotyczą trudnej sytuacji miejskiego proletariatu w czasach kryzysu ekonomicznego. Nie były to jednak utwory „programowe” czy klasowo oświecone – nie proponowały żadnego programu zmiany sytuacji, a raczej opiewały dawne, lepsze czasy i „specyficzny ideał dobrobytu” (czyli taki, w którym zawsze były pieniądze na wódkę)<sup>121</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że zbierane w śpiewnikach piosenki były najczęściej anonimowe, choć wędrowały do nich także „ulubione arie operowe i operetkowe, modne i popularne «szlagiery» oraz znane piosenki estradowe i kabaretowe”<sup>122</sup>. Celem podwórzowych poetów było oddanie uczuć i marzeń słuchaczy, potwierdzanie ich przekonań; jest to więc „mimowolny zbiorowy portret odbiorcy”<sup>123</sup>.

W pieśniach upamiętniano zresztą nie tylko lokalnych rzeźmieszaków, ale również powszechnie znane postaci. Na przykład Rudolf Valentino doczekał się elegii w formie piosenki podwórzowej („Kochanku nieb, efebie starogrecki, / Zjawo helleńskich, modrozłotych dni”), w której podmiot liryczny (mężczyzna) pije za Valentino toast i nie ma pretensji, że dziewczyna rzuciła go przez gwiazdora – bo nie był tak piękny, jak on<sup>124</sup>. Również *Trędowata* Heleny Mniszkówny zyskała reinterpretację (streszczenie) w formie anonimowej piosenki podwórzowej

116 Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe: pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, PIW, Warszawa 1971, s. 101.

117 Sierzputowski Konrad, „*Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...*”, dz. cyt., s. 92.

118 Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe...*, dz. cyt., s. 17.

119 Sierzputowski Konrad, „*Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...*”, dz. cyt., s. 94.

120 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 63, 66, 74.

121 Tamże, s. 69.

122 Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe...*, dz. cyt., s. 17. Trafiły do nich zatem na przykład i takie utwory jak Adama Asnyka *Między nami nic nie było* czy aria z *Halki – Gdyby rannym słońkiem*. Jedynie nieliczni autorzy, jak wspomniany Kotarski, ale również inny łódzki tekściarz J. Tomasz (Józ-Tom), który wydał swój autorski tomik z piosenkami, znani byli z nazwiska. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 75. Innym znanym z nazwiska autorem był Jan Bronisz. Pojawiały się również pastisze, „utwory naśladowcze pisane na wzór ludowych, gwarą, przez autorów mniej lub bardziej znanych, które najpierw pojawiały się na łamach pism humorystycznych i stąd upowszechniane były przez ulicznych śpiewaków”, na przykład Jerzego Jurandota *Ballada o Wiśniewskiej* (pierwodruk: 1937). Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe...*, dz. cyt., s. 11.

123 Niejako w duchu sentencji Asnyka: „Taki wieszcz, jaki słuchacz”. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 74.

124 Tamże, s. 79.

(na melodię *Czajki*)<sup>125</sup>. Pod tytułem *Śpiewki Kartusza* ukazał się również zbiorek wydany nakładem drukarni B. Grabowskiego w Warszawie<sup>126</sup>.

W dwudziestoleciu międzywojennym miejskie druki ulotne zawierają już raczej przeboje znane z teatrzyków, rewii, płyt, a w końcu radia i filmu. Z tymi ostatnimi oraz z prasą nie mogły już konkurować piosenki uliczne, stawały się więc przeżytkiem – „Literatura, która przez lata pełniła rolę zastępczą wobec kultury masowej, niemal z dnia na dzień stała się zbędna”<sup>127</sup>. Ostatni renesans nastąpił w czasie wojny z racji braku innych rozrywek<sup>128</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że piosenki podwórzowe miały kluczowe znaczenie dla budowania się miejskiej tożsamości, kontestującej drobnomieszczańskie wartości i zaspokajają, przynajmniej częściowo, potrzebę reprezentacji ludności proletariackiej. Wiązały one nie tylko poszczególne dzielnice miast „w spójny sensacyjny nurt”, jak pisze Sierżputowski, ale, jak konstatuje Dunin, jednoczyła jej odbiorców i autorów w „ogólnopolską wielkomiejską subkulturę”<sup>129</sup>.

#### 4.5. OBIEG BRUKOWY

W ramach obiegu brukowego ukazywały się powieści zeszytowe, choć na marginesie należy zaznaczyć, że w takiej formie wydawano również dzieła nadobne i cenne (jak słowniki czy encyklopedie). Nie sposób zidentyfikować konkretnego momentu pojawienia się powieści brukowych na ziemiach polskich, ale na pewno już w latach 70. XIX wieku była to forma ukształtowana<sup>130</sup>. Świadczy o tym pierwszy bodaj artykuł prasowy pochyłający się nad tą literaturą opublikowany w 1873 roku w „Niwie”: *Wzrost czytelnictwa i jego kierunek*, omawiający działalność wydawnictwa Jana Breslauera (choć niewymieniający go z nazwy). W latach 1870–1873 Breslauer wydał wiele powieści zeszytowych, głównie Georga F. Borna (Georga Karla Füllborna). Autor artykułu obliczył, że wpływy ze sprzedaży 7 tytułów wyniosły 37 420 rubli. Podał również liczbę sprzedanych egzemplarzy (utrzymującą się mniej więcej na poziomie dwóch tysięcy) i ceny za komplety<sup>131</sup>.

W przypadku literackich bruków Dunin wyróżnia dwie formy edytorskie: wydania **zeszytowe** i **poszytowe**<sup>132</sup>. Te pierwsze to zwykle przygody jednej postaci, wiążącej serię, opatrzone adnotacją „Każdy zeszyt stanowi całość”. Protagonistami byli detektywi (jak Sherlock Holmes – a raczej jego apokryficzna inkarnacja niewiele mająca wspólnego z Conanem Doyle’em – czy Nick Carter również z nieodłączną fajeczką), bohaterzy amerykańskiego pogranicza (na przykład Jack Teksas, Buffalo Bill, Sitting Bull), słynni złoczyńcy (na przykład Lord

125 Tamże, s. 78.

126 Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe...*, dz. cyt., ilustracja 9., obok strony 80 (wklejka).

127 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 88.

128 W pierwszych powojennych latach również ukazywały się zbiorki piosenek, odpowiadające na zapotrzebowanie chwili repertuarem odnoszącym się do bieżącej sytuacji (na przykład piosenki o szabrze i odbudowę Warszawy). Tamże, s. 66, 85, 87; Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe...*, dz. cyt., 345–367.

129 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 85; Sierżputowski Konrad, „*Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...*”, dz. cyt., s. 93.

130 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 193.

131 *Wzrost czytelnictwa i jego kierunek*, „Niwa” 1873, nr 30, s. 122.

132 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 192.

Lister/Ruffles), ale i mistrzowie sportu<sup>133</sup> czy znani filmowi komicy (Pat i Pataszon). Zeszyty miały stały format i liczbę stron oraz ustaloną szatę graficzną (z ilustrowaną okładką). Serie miały różnych autorów i różnorodne sensacyjne wątki. Janusz Dunin i Zdzisław Knorowski przyjmują, że w przypadku serii zeszytowych autor był jeden lub była to grupa stałych współpracowników<sup>134</sup>. Zdarzała się również wspólna dla odcinków i kontynuowana akcja, jednak kluczowe było, „aby każdy zeszyt był czytelny również w oderwaniu od całości”<sup>135</sup>. Warto zaznaczyć, że ta formuła pojawiła się dopiero na początku XX wieku, na wzór amerykańskich *dime novels* i seryjnych wydawnictw angielskich<sup>136</sup>. Adresatami serii była młodzież i mężczyźni, „przeważały treści sensacyjno-przygodowe, sporo miejsca poświęcano humorystyce, a stosunkowo mniej przygodom romantycznym i erotyce”<sup>137</sup>. Przy tym powieści te były klasowo demokratyczne, odbiorcami byli i inteligenci, i osoby z mniej wykształconych środowisk. Szczyt ich popularności datuje Dunin na 1908 rok<sup>138</sup>. Większość serii powstawała w latach 1908–1919. Stanisław Baczyński jako „złoty okres” określa lata 1908–1914, kiedy to następuje „zalew” takich wydawnictw<sup>139</sup>. Przedrukowywane były również później – na przykład Jack Teksas drukowany był w 1909, ale również w 1925 i 1937 roku. Nie wszyscy bohaterowie

133 Wojciech Lipoński zwraca uwagę, że w przypadku popularnej literatury prasowej dotyczącej sportu również istotna była funkcja kompensacyjna: sporty ekskluzywne (narcciarstwo, tenis, wioślarstwo) cieszyły się większym zainteresowaniem w fikcji niż w literaturze faktu, ponieważ mogły „stanowić pretekst do ukazania uroków lub skandali kryjących się za fasadą «elegantckiego świata»”. W przypadku utworów o tematyce bokserskiej (co warto zaznaczyć, najpopularniejszej w przypadku reportaży) wykorzystywano konwencję westernową „z nieskomplikowanym podziałem na postaci pozytywne i «czarne charaktery»” z uzasadnieniem (w miejsce psychologizacji) w postaci krzywdy społecznej, urażonej ambicji, zemsty lub miłości. Istotne było także szczęśliwe zakończenie. W przypadku literatury ringowej autor wyróżnia też typ londonowski i hemingwayowski. Lipoński Wojciech, *Sport w literaturze prasowej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973, s. 77, 83. Ringową produkcję literacką tak komentował publicysta „Przeglądu Sportowego”: „Jakieś naiwne bzdury wypisują nasi autorzy o boksie! Zawsze figuruje tam New York, 23 Avenue, boxing-room, stary menager Joe, dwu bokserów, z których jeden skradł niegdyś drugiemu żonę, zastrzelił krowę albo zrabował spadek. W końcu noweli wszechmocny los rzuca ich na ring i przez 10 rund «szlachetny» bokser bywa bity uppercutami, sierpowymi, prostymi itd. W jedenastej, gdy jest już bliski poddania, widzi smutny uśmiech żony na widowni, albo też wspomina swoją krowę [...]. To go tak podnieca, że zwycięża nokautem. W ten sposób staje się zadość sprawiedliwości, na koniec – noweli”. Fink B., *Prawdziwa opowieść bokserska*, „Przegląd Sportowy” 1934, nr 93, s. 5. Wbrew kolektywnemu charakterowi piłki nożnej również w wypadku tej dyscypliny podkreślano indywidualizm oraz niemal nadnaturalne i cudowne umiejętności zwłaszcza bramkarzy i środkowych napastników, jako „bohaterów ostatniej akcji”. Por. Lipoński Wojciech, *Sport w literaturze...*, dz. cyt. s. 88–89. Badacz zwraca również uwagę na występujący w tej produkcji literackiej motyw sportowca-imigranta (rozdartego między etyką sportową i narodową lojalnością): „wkraczała często w sferę aspiracji ogólnospołecznych, uzewnętrzniających się w sporcie bardziej niż w innych dziedzinach życia (jednocząca funkcja stadionu)”. Tamże, s. 90. Literatura sportowa to fenomen ściśle związany z dwudziestolecie międzywojennym i jej rozwój zakończył się wraz z wybuchem II wojny światowej. Tamże, s. 91.

134 Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwa Bibliograficzne Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi, Łódź 1984, s. 4.

135 Tamże. Por. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 448.

136 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 221.

137 Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 3. Jak wspominał Kazimierz Krukowski: „czytali te zeszyty dziadkowie, ojcowie i synkowie. Czytali jednym tchem i, uderzmy się w pierś, wierzyli w to wszystko”. Krukowski Kazimierz, *Moja Warszawka*, dz. cyt., s. 27.

138 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 221.

139 Najpewniej miało to związek ze zmianą zasad działania cenzury w Królestwie Polskim po 1906 roku. Por. Baczyński Stanisław, *Powieść kryminalna*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków–Warszawa 1932,

zdobyli sobie jednak taką popularność. Nie udało się to choćby współzawodnicze Holmesa, pani Ethel King<sup>140</sup>. Mniej było serii zeszytowych bez wspólnego bohatera<sup>141</sup>. Tylko nieliczne sprawiają wrażenie produkcji rodzimej – na przykład *O czym mówi miasto?* wydawane od 1909 roku z pierwszym odcinkiem *Przygody milionera rosyjskiego w Warszawie* (jest nieco realiów stolicy, z kabaretami i... domami rozpusty)<sup>142</sup>.

**Powieści poszytowe** były natomiast często bardzo obszernymi utworami, mechanicznie podzielonymi (tekst czasem urywał się w pół słowa) i sprzedawanymi osobno (z powtarzalnymi okładkami). Numeracja stron była jednak ciągła, a okładki najczęściej nie były w nią wliczane i przy oprawianiu kompletów usuwane, co często uniemożliwia ich identyfikację jako powieści poszytowych, tym bardziej że po zakończeniu, były również wydawane jako całość (i tak najczęściej pojawiają się w katalogach księgarń)<sup>143</sup>. Ich formułę Żółkiewski określa mianem różańca przygód<sup>144</sup>, o czym będę jeszcze pisać w dalszej części rozdziału. Trudnym zadaniem jest oszacowanie całej produkcji literackiej tego obiegu, ponieważ publikacje były zwykle pomijane przez bibliografie i katalogi (lub opisywane bardzo pobieżnie), właściwie niegromadzone przez biblioteki i zaczytywane na śmierć przez czytelników. „Jeszcze w roku 1935 Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wydało zarządzenie zezwalające na przeznaczenie na makulaturę wydawnictw określonych jako «notorycznie bezwartościowe»»<sup>145</sup>.

O tym, że powieści brukowe sprzedawane były we wszystkich zaborach świadczy praktyka umieszczanie na okładkach cen w różnych walutach (czasem z myślą o emigracji pojawiały się centy czy franki<sup>146</sup>). Choć powieści ukazywały się w różnych miastach, głównym ośrodkiem wydawniczym było Królestwo Polskie: Łódź i Warszawa. Specjalizowały się w nich księgarnia i drukarnia: Zonera (najpierw Łódź, później Warszawa) i K. Kacperski (drukarnia w Warszawie). Czasem drukowano również zagranicą, choćby wiedeńska firma Józefa Rubinsteina wydawała polskie wersje niemieckich powieści<sup>147</sup>, a oficyny współpracowały ze sobą – na przykład krakowska Sensacja środki drukowała lokalnie, a okładki już gdzie indziej (*Wyggnana w dzień ślubu* u Aleksandra Rippera z okładką „Printed in Germany”)<sup>148</sup>. Warto również nadmienić, że wydawnictwa polskich druków działały w XIX wieku także zagranicą

---

s. 75. Warto jednak na marginesie zaznaczyć, że refleksje Baczyńskiego zawarte w cytowanej publikacji dotyczą bardziej utworów z obiegu trywialnego.

140 Dunin i Knorowski wyliczają jedynie 4 zeszyty jej przygód (*Nadzwyczajne przygody agentki śledczej Ethel King, współzawodniczki Szerloka Holmesa*, wydawane w latach 1908–1909). Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 56.

141 Przykładem mogą być *Przygody miłosne* z 1911 roku, drukowane w Warszawie. Tamże, s. 71.

142 Bibliografia Dunina i Knorowskiego nie notuje istnienia kolejnych zeszytów. Tamże, s. 60.

143 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 192; Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 448.

144 Tamże.

145 Tamże, s. 20.

146 „[...] na przykład zeszyt powieści *Wydziedziczona, czyli Losy pewnej hrabianki* (wyd. przed 1914) kosztował odpowiednio 20 hal. – 10 kop. – 20 fen., w Ameryce 10 centów, a jeden numer utworu *Garibaldi – bohater włoski* (1931) 35 gr., we Francji – 1 fr. 25 centymów”. Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 23.

147 „E. Schultze w książce *Schuldliteratur* podaje szereg tytułów powieści zeszytowych niemieckich, które miały swoje wersje polskie (lata 1908-1910): *Unschuldig verurteilt, Unschuldig im Irrenhaus, Josef Petrosino, Der Schrecken der schwarzen Hand, Lord Lister, gennant Rafles*”. W Warszawie natomiast drukowano powieści w języku rosyjskim i kolportowano je w głąb Rosji. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 200.

148 Tamże.

i drukowały na import, a w Polsce miały swoich agentów oraz sieć kolportażu<sup>149</sup>. Odmiennym przypadkiem są firmy we Francji czy USA (Władysław Dyniewicz w Chicago<sup>150</sup>; A.A. Paryski w Toledo i Ohio<sup>151</sup>), które były nastawione na zarobkową emigrację robotniczą. Przedrukowywano bestsellery nikogo nie pytając o zgodę. Były to zwykle teksty stare i znane w kraju, wyjątkowo nowe. Polonia zresztą czasem też dystrybuowała krajowe publikacje za granicą<sup>152</sup>.

Popularność bruków utrzymała się także w dwudziestoleciu międzywojennym. Romanse wciąż były obecne na rynku, ale powieści sensacyjno-awanturnicze dominowały. Jak konstatuje Żółkiewski: „Do roku 1932 mieliśmy [...] około 30 serii zeszytowych i poszytowych, po 1932 zaś niewiele więcej”<sup>153</sup>. Wynikało to z konkurencji w postaci popularnych powieści rozrywkowych (często wyższych lotów). Ponieważ coraz mniejsze firmy podejmują się wydawanie bruków, pogarsza się zdecydowanie warstwa edytorska (z wyjątkami w postaci edycji dla młodzieży). Znikają z rynku znane wydawnictwa zeszytowe: Breslauer, Zoner czy Fiszer. Pojawiają się nowe lub inne wysuwają się na pierwszy plan: Nasza Powieść (Wilno); Prasa Powieściowa, Dobra Powieść, Kaufman, Rój, Stanisława Cukrowskiego, Jakuba Przeworskiego (Warszawa); Biblioteka Dobrych Powieści (wydawnictwo chrześcijańskie, Toruń); Ostoja (Łódź) itd.<sup>154</sup> Bardzo aktywna jest warszawska Księgarnia Komisowa (z redaktorkami: J. Michalską, a następnie H. Gutgeld). Warto nadmienić, że istniała również przed wojną i autorem z jej stajni był Witold Gutowski (autor kilkunastu powieści romansowych o nieszczęśliwych, a cnotliwych kobietach), redaktor „Róż i Kolcy” ilustrowanego tygodnika powieściowego tegoż wydawnictwa<sup>155</sup>. W tym okresie ukazywały się również liczne powieści w przedrukach (choćby *Kartusz. Duch zemsty*, przedrukowana dwukrotnie przez R. Lubicza w Warszawie pod zmienionym tytułem *Jack, mściciel kobiet*, wznowiono też *Izabellę Borna* i wspomnianego już *Rinalda Rinaldiniego*) oraz zeszytowe wydania tłumaczeń masowych arcydzieł światowych, w tym Karola Maya (*Tajemnica Zamku Rodriganda*, 1938) i Edgara R. Burroughsa (*Przygody Tarzana, człowieka leśnego*, 1938). Wzmagały się również powiązania wydawców czasopism brukowych i powieści zeszytowych. Niektóre dzienniki miały swoje wydawnictwa zeszytowe (na przykład *Republika*; 7 groszy; *Mały Dziennik*). Zdarzało się, że w dziennikach zamieszczane były całe zeszyty powieści (niefalcowane), „które należało tylko ułożyć, aby otrzymać z czasem książkę”<sup>156</sup>. Również z tego względu trudno czasem wnioskować o proveniencji oprawionych publikacji. Przykładem może być powieść *Upiory Łodzi* Janusza Siewicza, wydana przez „7 groszy” nakładem katowickiej Polonii w 1938 roku. I tak

149 Działały firmy Eugena Bartelsa w Berlinie (centrala w Chrzanowie, gdzie częściowo również drukował) czy czeska Franciszka Orla (wydawcy piosenek) z centralą kolportażu w Kalwarii Zebrzydowskiej. Tamże, s. 262. Do tej listy Anna Gemra dodaje jeszcze import powieści zeszytowych wydawanych w Pradze i Brnie. Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 27.

150 W Chicago „w latach 1891–1901 wychodziło czasopismo «Tygodnik Powieściowo-Naukowy», drukujące w odcinkach powieści wydawane wcześniej w zeszytach (między innymi *Adriannę Borna*). Czasopismo to w 1901 r. przekształciło się w wydawnictwo powieściowe, ukazujące się w formie książkowej; w tej postaci przetrwało do początku 1913 r. zmieniając w 1910 tytuł na «Ilustrowany Tygodnik Powieściowo-Naukowy». W Chicago funkcjonowało też Wydawnictwo Spółki Nakładowej Polskiej w Ameryce, które wypuściło *Kosynierów A. de Lamothe’a*”. Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 27.

151 Anna Gemra pisze jeszcze o Detroit i Nowym Jorku. Tamże, s. 27.

152 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 261–262.

153 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 448.

154 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 213; Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 27–28.

155 Około 1930 ukazywał się dwa razy w tygodniu. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 213.

156 Tamże, s. 216.

obok sporych, scentralizowanych firm z dużym kapitałem (jak łódzki koncern Republika<sup>157</sup>) istniały również efemerydy, inicjatywy indywidualne, a i sami kolporterzy podejmowali próby wydawnicze (drukując w małych drukarniach, miejskich i prowincjonalnych). Anna Gemra wylicza, że w latach 1869–1939

największa liczba powieści zeszytowych ukazała się w następujących wydawnictwach: J. Breslauer (Warszawa), potem L. Zoner (Łódź, następnie Warszawa), K[?]. Gacparski (Warszawa, Leszno), Z. Bensinger (Wiedeń–Praga), Józef Rubinstein (Wiedeń), S[?]. Drapczyński (Warszawa), S[?]. Kaufman (Warszawa), „H[?]. Gutgeld” (Warszawa), Księgarnia Komisowa (Warszawa), „Prasa Powieściowa” (Warszawa), Alfred Zoner (Łódź, Warszawa)<sup>158</sup>.

Powieści zeszytowe i poszytowe pełniły funkcje rozrywkowe, nie miały przeważnie waloru edukacyjnego, zatem nikła była wiedza, którą można było z nich wyciągnąć na temat popularnych w nich zagadnień (wyższych sfer, Dzikiego Zachodu, czy kryminalistyki), co nie znaczy, że czytelnicy nie czerpali z nich informacji. Respondenci Feliksy Bursowej mówili, że powieść „uczy tego jak sobie poradzić z bandytami, jeśli nas napadną”; „uczy, aby nie postępować, jak ci z książki co to mają się żenić z dziewczyną, a później ją opuszczają”<sup>159</sup>. Wiedza, jaką czytelniczki wyciągają z lektury, to przestroga, że nie należy ufać mężczyznom, bo są najczęstszą przyczyną nieszczęść kobiety i należy się ich wystrzegać, oraz „jak zachowywać się w towarzystwie, jak postępować w życiu”<sup>160</sup>. Powtarzające się typy bohaterów również mogły być traktowane jako wzorce osobowe – zwłaszcza konserwatywny archetyp cnotliwej, cierpiącej z godnością piękności. Zdarzały się oczywiście, jak już wspominałam, wyjątki propagandowo-dydaktyczne – jak skierowana przeciwko sekcje mariawitów *Tajemnica Klasztoru Mariawitów. Na tle procesu plockiego* z 1929 roku (nakładem krakowskiej Biblioteki Sensacji, Romansów Kryminalnych „Głosu Publicznego”) czy *Zabiłem brata. Powieść z ostatniej wojny domowej w Hiszpanii* autorstwa Juanity dela Cuezy wydana nakładem wileńskiego „Małego Dziennika” w 1936. Istniały również wcześniej seryjne powieści „w służbie narodu” na przykład *Groby sybirskie, czyli tajemnice zamku cesarskiego* (nakładem lwowskiego wydawnictwa R. Landaua, zakończone w 1903 roku, liczące 3252 strony). W ostatnim odcinku awizowano już kontynuację *Fatalny tron czyli car Aleksander III i jego dwór*, która miała zacząć się ukazywać w 1904 roku i zachęcano do zabicia czasu inną lekturą, już ukazującą się nakładem wydawnictwa Wolnomularze<sup>161</sup>. Oczywiście powieści te wydawane mogły być w zaborze pruskim i austriackim. *Groby sybirskie* były zresztą publikowane w odcinkach w „Gazecie Polskiej w Brazylii”, reklamowała je w swojej ofercie (jak i *Fatalny tron*) katowicka księgarnia Górnoślązak na łamach dziennika pod tym samym tytułem jeszcze w 1908 roku<sup>162</sup>. Z rekla-

157 Por. Urbaniak Robert, *Z dziejów prasy łódzkiej – „Republika” 1923–1925*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2008, nr 82.

158 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 27–28. Widać tutaj również przepływ kadr: H. Gutgeld była redaktorką w Księgarni Komisowej.

159 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 38.

160 Tamże, s. 48.

161 Dunin Janusz, Mierzwianka Krystyna, *Polska powieść zeszytowa. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1978, s. 20, 26; Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 212.

162 „Górnoślązak. Pismo codzienne poświęcone sprawom ludu polskiego na Śląsku” 1908, 25 lutego, s. 4.

my zamieszczonej w *Sierocej doli* Gutowskiego wynika, że powieść była przedrukowywana również w dwudziestoleciu (przez warszawską Księgarnię Komisową)<sup>163</sup>.

#### 4.5.1. AUTORZY, WYDAWCY I PRZEDRUKI

Autorzy nazywani byli „fabrykantami skandalu” i „grabarzami romansu”; „pod ich piórem powieść upadła najniżej i przestała być utworem ludzkiej inteligencji”<sup>164</sup>. „Tygodnik Ilustrowany” roztkliwił się w 1909 roku nad literaturą jarmarczną, jako posiadającą jeszcze zręby romantyzmu i przyzwoitości. Tymczasem „takiego rozpasania drukowanego słowa chyba nigdy jeszcze w Polsce nie było”<sup>165</sup>.

Zarówno serie zeszytowe, jak i poszytowe wydawane były anonimowo<sup>166</sup>. Wyjątkiem był wspomniany już Gutowski, ale zdarzali się również inni autorzy podpisujący się polskimi nazwiskami – Henryk Orłowski; Zdzisław Olech; J. Włodarczyk; Julian Diaz-Korecki; Z. Urski<sup>167</sup> – nie sposób jednak stwierdzić, czy były to pseudonimy. Trudno również zidentyfikować prawdziwą tożsamość ukrywających się pod pseudonimami autorów. Anna Gemra wymienia kilku: Ryszard March podpisany jako autor *Ponurego domu w Warszawie, czyli Hrabiego Bogumiła Kamińskiego*<sup>168</sup> to tak naprawdę Richard Slanarz, XIX-wieczny słowacki pisarz; Zdzisław Białecki od *Upiorów Poznania* to Edmund Ludomir Wachowiak (poznański poeta); „Friedrich Ottomar Hermann Goedsche używał pseudonimu John Retcliffe i pod tym nazwiskiem występuje jako autor powieści zeszytowej *Królowa wyspy, czyli Walka o Kubę*”; Guido von Fels (m.in. *Duchy zemsty*) to naprawdę Paul Walter<sup>169</sup>. A nawet zakładając, że podane nazwiska są prawdziwe, niewiele dzisiaj mówią (na przykład Wł. Izdebski). Czasem ujawniano autora w jednym (na przykład pierwszym) zeszycie<sup>170</sup>, albo podawano za niego jednego z bohaterów<sup>171</sup>. Na okładkach pojawiały się za to hasła reklamowe i zwłaszcza w przypadku serii eksponowani byli protagoniści: Buffalo Bill, Sitting Bull, Nat Pinkerton, Nick Carter, Pat i Patachon, Fat i Fataszek, Sherlock Holmes. Dunin podejrzewa, że opracowaniem powieści zeszytowych mogli się zajmować dziennikarze, a literaturą tandetną w ogóle „przygodni «literaci»”. W Warszawie miała również funkcjonować kawiarnia, w której się spotykali<sup>172</sup>. Jak już wspominałam była to praca niskopłatna i równie nisko oceniano kompetencje jej wytwórców (przywoływany przez Dunina J.D. Sytin w przypadku rosyjskiej produkcji nazywa ich

163 Dunin Janusz, Mierzwianka Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 26.

164 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 196.

165 *W rymsztoku. Garść uwag o literaturze brukowej*, [w:] *Papierowi bandyci*, dz. cyt., s. 628.

166 Na marginesie należy zaznaczyć, że najczęściej nieznanymi są również graficy i ilustratorzy.

167 Przedstawiano go następująco: „były przestępca, który dziesiątki lat spędził w więzieniach wszystkich prawie krajów europejskich, a który wreszcie ukazał się jako niepospolity talent pisarski”. Por. Tamże, s. 216.

168 Powieść wydawana w Stanach Zjednoczonych: Chicago, Illinois (nakładem Władysława Dyniewiczza w 1893 roku) i w Toledo, Ohio (A.A. Paryski, prawdopodobnie w latach dziesiątych XX wieku).

169 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 29.

170 Na przykład *Potęga miłości* Józefa Falskiego wydawana nakładem warszawskiej Księgarni Komisowej (Biblioteka Narodowa datuje ją na 1939 rok).

171 Na przykład w *Żywce pogrzebanej* czy *Królowej awanturnicy*.

172 O spotkaniach w „popularnej cukierni” wspomina zresztą w swoim paszkwilu Dzikowski. Zob. Dzikowski Stanisław, *Za kulisami „literatury” sensacyjnej*, [w:] *Papierowi bandyci*, dz. cyt., s. 631.

niedouczone wygnańcami z uczelni czy seminariów oraz ogólnie wykolejeńcami)<sup>173</sup>. Byli to więc technicy literaccy, ale występujący w specyficznej odmianie „technika przerabiacza”: przerabiającego, skracającego, upraszczającego, naśladowującego już istniejące teksty (także folklorystyczne), najczęściej z niemieckiego i czeskiego<sup>174</sup>. W porównaniu z nimi Żółkiewski do wartościowuje techników produkujących teksty obiegu trywialnego – jego zdaniem realizujących schematy, ale w sposób własny, oryginalny, nacechowany indywidualnym stosunkiem do zadania. W obiegu trywialnym funkcji przerabiaczy podejmowali się ci, którzy chcieli szybko i łatwo zarobić, przyjmując jednak nędzne w tym wypadku grosze<sup>175</sup>.

Nie ma wątpliwości, że autorzy byli najmniej ważni (częściej do informacji podawano wydawców), pełnili funkcję służebną, pracowali na zamówienie, a najczęściej byli to tłumacze lub redaktorzy (o których też zresztą niewiele wiadomo i nie są zwykle wymieniani z nazwiska). Następująco podsumowuje ich Dzikowski „panowie, którzy «robią» trochę w dziennikarstwie, trochę w sporcie, trochę w humorze, przeważnie jednak «robią» w sensacji”, to grafomani czystej wody lub niespełnieni poeci<sup>176</sup>. Jak pisze Gemra: „dla czytelnika powieści zeszytowej autor w zasadzie się nie liczy; nikt nie pamięta jego nazwiska, zresztą i tak nie jest ono prawdziwe”<sup>177</sup>. Nie można im natomiast odmówić skuteczności w podtrzymywaniu zainteresowania czytelników, zwłaszcza w przypadku tasiemcowych fabuł poszytowych. Należy również wnioskować, że autor pisał kilka zeszytów (a raczej większych części) do przodu i mógł reagować na sugestie wydawcy rozeźnanego w potrzebach czytelników. Wiedza o objętości zeszytu miała znaczenie, gdyż umożliwiała komponowanie treści i rozplanowanie akcji. Badaczka podejrzewa, że wydawanie utworów anonimowo mogło mieć również związek z powszechną praktyką plagiatowania<sup>178</sup>.

Pisząc o kwestii autorstwa, nie sposób nie zwrócić uwagi na przedruki i wznowienia. Kilkakrotnie pojawiały się już uwagi na ten temat, należy jednak jeszcze raz podkreślić skalę zjawiska. Na bazie bibliografii Dunina i Mierzwińskiej Anna Gemra ujęła w swoim zestawieniu 103 tytuły, by okazało się, że tylko 36 z nich było pierwszymi wydaniem, a pozostałe 67 przedrukami<sup>179</sup>. Ze względu na dość swobodne podejście do prawa autorskiego, zwłaszcza przed wprowadzeniem ustawy, tekst bywał traktowany jako własność wydawnictwa i uważano, że można w niego dowolnie ingerować. Wznowienia wynikały też najpewniej z chęci zaoszczędzenia (na pracy tłumacza czy autora, nowych matrycach drukarskich) i/lub wyzyskania już zdobytej popularności. Jak podsumowuje badaczka:

Rzadko zdarzało się, że wypuszczano je z takim samym jak dawniej tytułem i nazwiskiem autora. Z reguły ulegały one zmianie; tekstom wydany wcześniej anonimowo przypisywano jakiegoś twórcę i odwrotnie – te, które miały autorów,

173 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 271.

174 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 452; Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 271

175 Poważne zarobki, wysokie nakłady pisarzy obiegu trywialnego wymagały od nich sprawności oraz indywidualnych cech przy realizacji schematów narracyjnych. Tylko tacy wytrzymywali i zwyciężali w konkurencji rynkowej. To zmuszało ich do wysiłku. Przykładem kłęśka Ossędowskiego, gdy spoczął na raz zdobytych laurach, i sukces Dołęgi-Mostowicza, który umiał zmodernizować powieść trywialną pod wpływem dobrze rozpoznanych potrzeb rynku. Tamże.

176 Dzikowski Stanisław, *Za kulisami „literatury” sensacyjnej*, dz. cyt., s. 631–632.

177 Gemra Anna, *„Kwiaty zła”...*, dz. cyt., s. 27.

178 Tamże, s. 30.

179 Tamże, s. 17.



wypuszczano później jako anonimy. Zmieniano także nazwy miejscowe lub imiona bohaterów; czasami, redagując na nowo stary tekst, uwspółcześniano go przez wymianę starych rekwizytów na bardziej nowoczesne. Niektóre powieści w wydaniach późniejszych ulegały – zapewne w zależności od zainteresowania czytelników – skróceniu (często przez mechaniczne wyrzucenie rozdziałów) lub wydłużeniu. Szczegółowe śledzenie wszystkich takich zmian wykazuje, iż najczęściej były one powierzchowne<sup>180</sup>.

I tak wspomniane już wcześniej anonimowe *Groby Sybirskie* (1903) wydano w 1936 roku jako *Krystynę. Przez miłość niewinnie zesłaną. Wielką powieść sensacyjną* Henryka Orłowskiego. Swoisty (także anonimowy) *sequel – Fatalny tron* (1904) – ukazał się w 1937 roku znów pod nazwiskiem Orłowskiego jako *Na Sybir, czyli Maria, córka katorżnika*. Wielokrotnie przedrukowywany był oczywiście również klasyk powieści poszytowych George Füllborn. *Król morza i wyspy* (pierwsze polskie wydanie: 1880, pod pseudonimem George Brühl) dorobił się następujących przeróbek: *Królowa nocy, czyli Wylawiacz trupów w Wenecyi* (1891–1892, już pod oryginalnym nazwiskiem); *Królowa nocy* (1895); *Galernik Marino Marinelli* (1902–1903, jako George Brühl); *Oblubienica wenecka* (ok. 1905, anonimowo, przeróbka według *Królowej nocy*); *Galernik wenecki* (1925, anonimowo, przedruk *Galernika Marina Marinello*); *Most westchnień* (1937, anonimowe)<sup>181</sup>. Jak widać pojedyncze teksty mogły mieć liczne wznowienia. Jak podkreśla Gemra: „nakładcy zapewniali, iż jest to pierwodruk, choć zdarzało się, że powielano okładki i reklamy z poprzednich wydań”<sup>182</sup>. Podejrzewa również, że nakładcy mogli liczyć, że dzięki zmianie tytułów, imion bohaterów i nazw miejscowych czytelnicy dadzą się zmylić/nie zorientują się „przy tak wielkim zalewie tekstów i rozciągniętej w czasie publikacji”<sup>183</sup>.

Dunin przywołuje interesujący *casus* przejęcia praw wydawniczych po Breslauerze przez K. Fiszlera, który następnie sprzedał uprawnienia Walentemu Fiałkowi z Chełmna.

Za 50 rubli wolno było Fiałkowi przedrukowywać wydawnictwa w całości lub we fragmentach pod własną firmą, bez porozumienia z autorami: wszelkie zobowiązania w tym względzie brał Fiszler na siebie. [...] Transakcja ta – dotycząca spraw autorskich 26 książek, dokonana za ogólną sumę 50 rubli – stanowi niezbyt zrozumiałe zjawisko: z jednej strony świadczy, że przedrukowania wydawnictw drugiego rynku nie zawsze dokonywano (wbrew obiegowemu przekonaniu) bez jakichkolwiek ograniczeń, po wtóre zastanawiająca była niska cena owych praw – około 2 rubli za jedną książkę, i to jeszcze płatna w dwóch ratach. Można więc mniemać, że chodziło jedynie o gwarancję, iż Fiszler nie podejmie przedruku wymienionych wydawnictw<sup>184</sup>.

180 Tamże, s. 18.

181 Tamże.

182 Na przykład w przypadku powieści Gutowskiego *Hrabina Jadwiga w wirze miłości i nienawiści* (1928–1929), która niedługo później ukazała się jako *Tragedia młodej kobiety. W wirze miłości i nienawiści* (ok. 1931). Tamże. Por. Dunin Janusz, Mierzwińska Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 27, 29.

183 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 18.

184 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 257.

Fiszler prowadził zresztą w Warszawie antykwariat, a jak podkreśla Dunin na początku XX wieku wydawnictwa tandetne były prowadzone również przez antykwariuszy umiejących zorganizować sprawny kolportaż<sup>185</sup>.

Wydawcy ogłaszali czasem ankiety, by lepiej zapoznać się z upodobaniami czytelników i skuteczniej zaspokajać ich potrzeby (na przykład krotoszyńska Polonia w pierwszym numerze *Ślepej niewolnicy z Sziras* informowała, że chce wydawać „dobrą literaturę”, więc proszą o odpowiedzi „całe społeczeństwo”) i zapowiadali, że będą zlecać pisanie powieści na najpopularniejsze tematy<sup>186</sup>. O ich wyczuciu rynku oraz przywiązaniu do konkretnej formuły świadczy również cytowany przez księdza Arkadiusza Lisieckiego list jednego z nakładców do autora:

Ukończyliśmy już druk czwartego zeszytu Pańskiej powieści, a jeszcze nie ma w niej żadnej strasznej sceny. Kiedy Pan wreszcie wsadzi jakie morderstwo lub coś podobnego? [...] Nie mógłby Pan np. ze starego proboszcza wiejskiego zrobić intryganta? W ogóle konieczną jest rzeczą stworzyć jak najwięcej czarnych charakterów. Do zeszytu siódmego, krytycznego, potrzeba koniecznie szczegółowego opisu sceny jakiego zabójstwa, które ma się ciągnąć przez cały ósmy numer, a skończyć się może dopiero w dziewiątym<sup>187</sup>.

Na marginesie warto wspomnieć, że wydawcy literatury brukowej wystrzegali się oskarżeń o propagowanie treści pornograficznych, choć oczywiście zdarzały się utwory frywolne i rubaszne (zwłaszcza te humorystyczne i miejskie). Wynikało to nie tylko z dominującej, raczej purytańskiej moralności czytelników, ale również z prób uniknięcia konfliktu z Kościołem czy cenzurą (obyczajową i polityczną)<sup>188</sup>. W dwudziestoleciu międzywojennym próbowano walczyć z brukami przy pomocy artykuł 214 kodeksu karnego (Kodeks karny. Prawo o wykroczeniach. Przepisy wprowadzające, Warszawa 1932) o utworach mających charakter „pornograficzny” (obrażający poczucie przyzwoitości) i Okólnika nr 41 Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z dnia 9 VI 1936 roku. Było to o tyle nieskuteczne, że w powieściach zeszytowych opisy scen erotycznych były na ogół bardzo ogólnikowe. Poskutkowało to natomiast powiązaniem w świadomości opinii publicznej powieści brukowej z literaturą niemoralną. Przepisy o zakazie propagowania zbrodni również były w tym wypadku nieskuteczne ponieważ bruki kończyły się zawsze ukaraniem sprawcy<sup>189</sup>.

Za sprawą metody produkcji można było również reagować na zainteresowanie publiczności i w razie konieczności regulować nakłady lub zdecydowanie skrócić powieść niecieszącą się szczególną poczytnością (na przykład *Czterdzieści razy żonaty, czyli Niewinne ofiary miłości* z 1925 r. to wersja utworu z 1909 r. pomniejszona o 92 rozdziały, ale z zachowaniem starego

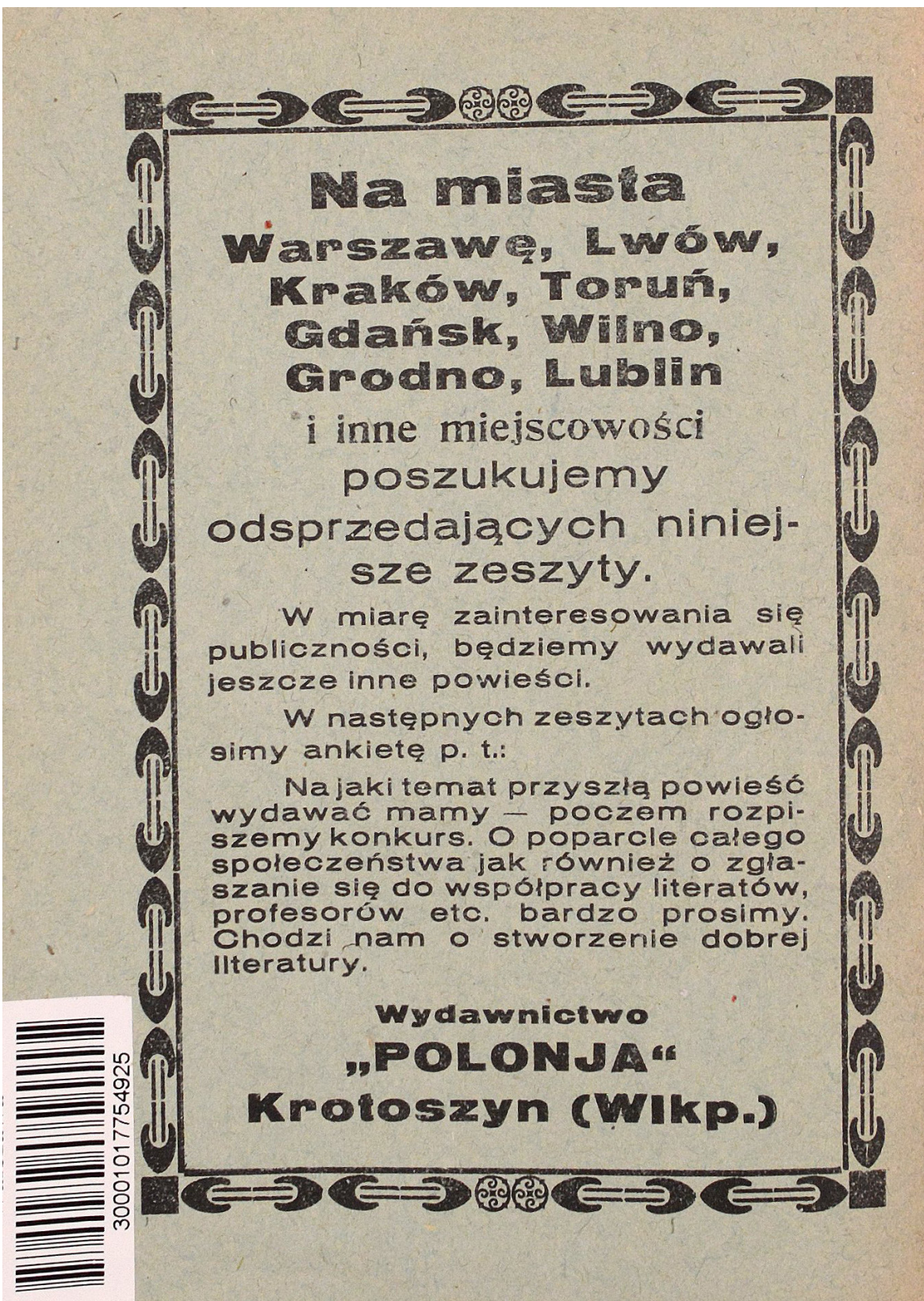
185 Tamże. Od działalności antykwarycznej zaczynał zresztą też Jakub Przeworski. Również Maria Czarnowska zwraca uwagę na fakt, że „z małych księgarń warszawskich i antykwariatów wyrosły w drugim dziesięcioleciu aktywne firmy wydawnicze”. Czarnowska Maria, *Ruch wydawniczy w Warszawie...*, dz. cyt., s. 257.

186 Zob. *Ślepa niewolnica z Sziras, czyli czerwony szarafan. Powieść historyczna. Tom 1, z. 3.*, Polonia, Krotoszyn [1927], 4 strona okładki.

187 Lisiecki Arkadiusz, *Kolportaż pożytecznych pism i książek. Referat wypowiedziany na zebraniu XX. Patronów i Wicepatronów Związku Tow. Robotniczych dnia 1. 3. 1909 w Poznaniu*, Poznań 1909, s. 7.

188 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 12–13.

189 Por. Gemra Anna, *„Kwiaty zła”...*, dz. cyt., s. 49–50.



Il. 1. Füllborn George, *Ślepa niewolnica z Sziras czyli Czerwony Sarafan. Powieść historyczna*, t. 1 z. 3. Polonja, Krotoszyn [1927]. 4. strona okładki. Źródło: Polona.pl

epilogu”) lub wydłużyć (na przykład „*Płomiennne serca* Włodarczyka z 1937 r. to powiększony o około 50 rozdziałów *Garibaldi, bohater włoski*”) zarówno o większe całości (rozdziały), jak mniejsze, choćby opisy (jak w *Płomiennych sercach*)<sup>190</sup>.

Ogólnie rzecz biorąc, w dwudziestolecu nie był to już tak intratny biznes. Dunin wylicza, że przy nakładzie 10 tysięcy egzemplarzy (a Żółkiewski utrzymuje, że zwykle było to około 7 tysięcy) wpływ ze sprzedaży poszczególnych zeszytów wyniósłby około tysiąca złotych. By osiągnąć w miarę przyzwoity dochód trzeba było oszczędzać na jakości wydania. Żółkiewski przywołując zestawienia z 1926 roku, zauważa, że utworów sensacyjnych i brukowych było *de facto* niewiele: na 679 tytułów „o łącznym nakładzie 4 476 850” egzemplarzy było to zaledwie 31 tytułów i 210 tysięcy egzemplarzy – liczba pozostałaby skromna nawet gdyby optymistycznie włączyć do niej wszystkie popularne wydawnictwa – utwory wierszowane, piosenki, ballady podwórzowe etc.<sup>191</sup>

Jak już wspominałam, należy z dystansem podchodzić do liczb podawanych przez wydawców, a co dopiero ich adwersarzy, którzy dla dramatycznego efektu przeceniali nakłady (Dzikowski za hurtownikiem „o twarzy pospolitej i chytrym spojrzeniu małych oczek” podaje, że „sam Fiszer puścił w świat ze dwa miliony” „Shelrocków Holmesów”, więc wciąż wyprzedają stare<sup>192</sup>). Anna Gemra nie komentuje rewelacji o wielotysięcznych nakładach, zwraca jednak uwagę, że wynika z nich, że powieści te mimo wszystko musiały opłacać się finansowo<sup>193</sup>. Dunin i Mierzwianka przypuszczają natomiast, że wydawcy mogli zaniżać informacje o nakładach, by ukryć część przychodu przez urzędem podatkowym (drukowane na zeszytach nakłady zwykle nie przekraczały 2 tysięcy)<sup>194</sup>.

#### 4.5.2. FORMA I ESTETYKA

Od końca XIX wieku upowszechnia się technika mechaniczna reprodukcji i publikacje były coraz częściej ilustrowane, przynajmniej na okładkach. W związku z tym na początku XX wieku ustaliła się estetyka wydawnictw tandetnych. Przypadkowe, reprodukowane ilustracje to powszechne zjawisko w powieściach zeszytowych, czasem więc nie odpowiadały nawet treści. Były oczywiście wyjątki, na przykład druki Zygmunta Bensingera (lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych XIX wieku) odznaczały się dość dużą dbałością o szatę graficzną – choćby w książce *Hrabia Bogumił Kamiński niewinnie oskarżony o morderstwo i skazany, czyli Ponury dom w Warszawie* znaleźć można ręcznie kolorowane litografie<sup>195</sup>. Zdarzało się również, że na okładce wykorzystywano ryciny ze środków pierwszych wydań (w takiej sytuacji ilustracje okładkowe wymieniano, opatrując je również stosownym fragmentem tekstu)<sup>196</sup>. „Powielano schematyczne ujęcia, które powstawały pod wpływem

190 Tamże, s. 31.

191 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 220; Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 449. Sto trzydzieści siedem tytułów o łącznym nakładzie 379 810 egzemplarzy.

192 Dzikowski Stanisław, *Za kulisami „literatury” sensacyjnej*, dz. cyt., s. 633.

193 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 33.

194 Dunin Janusz, Mierzwianka Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 10; Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 32.

195 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 24.

196 Na przykład s. Kaufman wykorzystał ryciny z pierwszych wydań takich powieści, jak *Czterdzieści razy żonaty* (wyd. 1 w 1909, wyd. 2 w 1925) i *Henryk Józef Lerman* (wyd. 1 w 1909, wyd. 2. w 1924); „ilustracje

książek przeznaczonych dla inteligencji, młodzieży szkolnej, a także pod wpływem grafiki pocztówkowej i fotosów filmowych”<sup>197</sup>. Przyjmowano także gotowe wzory z zagranicy lub wzorowano się na nich. Szczytowym osiągnięciem była seria *Szerlok Holmes słynny agent śledczy* (1908–1909), z kolorową okładką, gdzie nad winieta widniała zresztą informacja, że jest to „Jedynе autoryzowane autentyczne wydanie”. Jest to szczególnie interesujące ze względu na fakt, że w latach 1907–1908 ukazywało się anonimowe tłumaczenie opowiadań Doyle’a wydane przez Fiszera (*Szerlok Holmes i jego przygody*) – okładka zwykle dwubarwna, drukowana na kolorowym papierze. Trzecia seria *Tajemnicze przygody Szerloka Holmesa słynnego agenta śledczego* (1907–1909) była tłumaczeniem niemieckiej serii *Detectiv Sherlock Holmes und seine weltberühmten Abenteuer* autorstwa Kurta Matulla i Theo von Blankenseego również wydawanym przez Fiszera – z monochromatycznymi okładkami w jaskrawych kolorach autorstwa Alfreda Roloffa<sup>198</sup>. Wszystkie trzy serie łączył umieszczony na okładce portret detektywa z fajeczką, jednak to okładki tłumaczenia literackiego pierwowzoru prezentują się najskromniej<sup>199</sup>. W ogóle „westernowe, indiańskie i detektywistyczne serie przeznaczone dla młodzieży były wydawnictwami całkiem innej kategorii niż ckliwe i sentymentalne powieści zeszytowe. [...] nie były wydawane tak niechlujnie, posiadały lepszy papier i okładki”<sup>200</sup>. Powieści romantyczne miały inny styl. Okładki bywały secesyjne. Bohaterowie przedstawiani byli na nich w teatralnych pozach i gestach, co być może wynikało z opatrzenia z kinem niemy. Ten nurt profesjonalnej, poprawnej ilustracji utrzymał się, choć w dwudziestoleciu widoczna jest syntetyzacja formy. Zwykle postacie portretowano w zbliżeniu, co było najpewniej inspirowane formą fotosów filmowych (w latach 30. również bezprawnie zamieszczanych na

---

z *Adrianny narzeczonej skazańca* G. Füllborna Gacparski wykorzystał do powieści *Widmo starego zamku* tegoż autora (pierwotny tytuł *Błada hrabina*) oraz do anonimowego utworu *Jednoręki*. R[?]. W [?]. Lubicz, wznawiając wydaną ćwierć wieku wcześniej przez Leopolda Zonera powieść Guido von Felsa *Duch zemsty*, użył tej samej ryciny okładkowej, nieco ją tylko zmieniając”. Por. Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 23–24.

- 197 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 275. Jak konstatuje Feliksa Bursowa: „Okładka zeszytu przypomina afisze kinowe. Kinowy charakter mają również reklamy tych powieści, umieszczone na spodniej okładce” (na przykład: „Czytelniku, zacznij czytać, a żadna siła ludzka nie oderwie Cię od tej powieści, od tej epopei krwi, żelaza, miłości i poświęcenia”). Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa*..., dz. cyt., s. 23.
- 198 *Tajemnicze przygody Szerloka Holmesa słynnego agenta śledczego*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvw2z> (dostęp: 16.04.2023). Wydawcy niemieccy musieli zmienić tytuł na *Aus den Geheimakten des Welt-Detektivs* ze względu na konflikt z Robertem Lutzem, posiadaczem praw do książek Doyle’a. Jaworska Justyna, *Tajemnicze przygody Szerloka Holmesa słynnego agenta śledczego [nota edytorska]*, [w:] *Papierowi bandyci*, dz. cyt. s. 183; *Detectiv Sherlock Holmes und seine weltberühmten Abenteuer*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvw8s> (dostęp: 16.04.2023). Ta konkretna seria miała jeszcze przynajmniej jedną edycję jako *Szerlok Holmes Tygodnik Kryminalny* (1909–1910) nakładem drukarni Aleksandra Rippera w Krakowie. Szata graficzna była analogiczna, dopiero około 36/37 zeszytu okładki zaczęły być monochromatyczne. *Szerlok Holmes Tygodnik Kryminalny*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvwsc> (dostęp: 16.04.2023).
- 199 W *Papierowym bandycie* Dunin jako o drugiej, konkurencyjnej serii pisze o *Przygodach Sherlocka Holmesa* – „szata graficzna była wręcz imponująca: okładka każdego zeszytu trójkolorowa z jaskrawą ryciną, wykonana bardzo starannie (być może drukowaną za granicą)”. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 223. Nie udało mi się dotrzeć do informacji, o którą serię może chodzić. Nie uwzględniła jej również bibliografia Dunina i Knorowskiego. Najbliższym tytułem są *Sherlocka Holmesa najnowsze przygody*, ale była wydawana już w 1924 roku, a reprodukcja okładki każe podejrzewać, że była ona jednak monochromatyczna. Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 78.
- 200 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 223.



CONAN DOYLE


Szerlok   
 Holmes

II 1413 329  
I JEGO PRZYGODY

N<sup>o</sup> 1.

Skandal w Księstwie O\*\*



Warszawa  Jan Fiszer  Nowy-Świat 9.

Druk A. T. Jezierskiego  
Nowy-Swiat 47.

Cena kop. 15.



# TAJEMNICZE PRZYCODY SZERLOKA HOLMESA SŁYNNEGO AJENTA ŚLEDZCZEGO

## Zniknięcie narzeczonego.



— Przekleństwo! — zawołał Gröbli i chciał się wyrwać z rąk detektywa, ten jednak zawołał:  
— Trzymajcie rabojcę Roberta Nortona; kapitanie, gdzie są kajdany? — i szybko, jak błyskawica, ścisnął jego prawą rękę pierścieniem stalowym.

No. 6.  75898 *osomy* 30 h. = 25 fen.

**SZERŁOK HOLMES**  
TYGODNIK KRYMINALNY.




Kraków,  
dnia 10 lipca 1909.

Z treści: **Katastrofa budowlana.**

Wychodzi w każdą  
sobotę.



Z trzaskiem i łomotem zapadły się belki i słupy rusztowania komina w głąb, podczas gdy Szełok i Harry rozpaczliwie uchwycili się gzymsu.

Il. 4. Szełok Holmes. Tygodnik kryminalny, z. 6, Katastrofa budowlana, Aleksander Ripper, Kraków [1909].  
Źródło: arthur-conan-doyle.com



okładkach), pojawia się także kolaż fotograficzny. Za sprawą ilustracji widoczna była również obecna w powieściach typizacja postaci: z kobietami-anielicami czy demonicznymi uwodzicielkami oraz mężczyznami zimnymi o okrutnym wejrzeniu<sup>201</sup>. Tak jak w przypadku innych wczesnych kieszonkowych wydań, cechą charakterystyczną okładek była odrębna litera<sup>202</sup>. Większe wydawnictwa wydające tanie serie książkowe (jak Rój, Biblioteka Nowości Cukrowskiego, Biblioteka Groszowa Fiszera) współpracowały z takimi polskimi projektantami graficznymi jak Artur Horowicz, Stefan Norblin czy Tadeusz Gronowski<sup>203</sup>.

Zdobienia w zasadzie nie odbiegają od innych rozrywkowych publikacji, mogły być jedynie słabiej wydrukowane. Jak już wspominałam w dwudziestoleciu poziom drukarski w przypadku bruków zaczął się obniżać – popularna beletrystyka konkurowała z powieścią brukową i brały się za nią wydawnictwa „poważniejsze”. Bruki przeszły pod skrzydła mniejszych i konkurujących ze sobą przedsiębiorstw. W związku z tym poza okładkami (drukowanymi z jednej kliszy dla całej serii aż do zdarcia) ilustracje zaczynają pojawiać się rzadziej, a mali wydawcy współpracują ze słabymi amatorami, przez co jakość ilustracji była ogólnie niska i nierzadko kiczowata<sup>204</sup>. Największym zagrożeniem dla małych wydawnictw brukowych były koncerny prasowe z odpowiednim kapitałem, jak wspomniana już łódzka Republika wydająca dzienniki oraz liczne pisma rozrywkowe w tym znane komiksy („Karuzela”, „Wędrowiec”, „Panorama”, „Tarzan”)<sup>205</sup>. Firma była już profesjonalnym przedsiębiorstwem „wielkokapitalistycznym dostarczającym dóbr tzw. kultury masowej na sposób przemysłowy”<sup>206</sup>. Dysponowała nowoczesną bazą poligraficzną – mogła drukować na gazetowym papierze i maszynach rotacyjnych wielobarwne ilustracje. Wydawała w formacie 4°, dwuszpaltowo. Dzięki jej działalności Łódź „stała się w ciągu kilku lat drugim po Warszawie ośrodkiem publikacji prasowych w Polsce”<sup>207</sup>. Główną serią była „Co Tydzień Powieść” wydawana od 1933 roku (cena zeszytu: 30 groszy). W 1937 roku cenę obniżono do 10 groszy (wydania bezokładkowe). Na zeszyt składało się 20 dużych stron druku, czasem nawet więcej<sup>208</sup>. Na przykład numer 215 liczył 32 strony i zawierał całą powieść Adama Nasielskiego *Bastion W 3*, co odpowiadało stukilkudziesięciostronicowej książce<sup>209</sup>. Wydawnictwo mogło sobie pozwolić na zakup praw autorskich zagranicznych powieści oraz zatrudnianie poczytnych autorów (Marczyński, Nasielski). Nakład wynosił od 10 do 19 tysięcy egzemplarzy, a dzięki poczytności serii Republika zaczęła wydawać w 1938 roku „Romans i Życie. Tygodnik Nowości Literackich”<sup>210</sup>. To Republika wydawała serie młodzieżowe *Buffalo Bill, bohater dalekiego Zachodu; Lord Lister, tajemniczy nieznajomy; Harry Dickson, przygody zagadkowego człowieka* – liczące sobie 16 stron, z wielobarwną kartą tytułową (zeszyt kosztował 10 groszy).

---

201 Tamże, s. 278.

202 Rypson Piotr, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Karakter, Kraków 2017, s. 66.

203 Por. Tamże, s. 60–69.

204 Tamże, s. 279–280.

205 Kołodziej Karolina, „Republika”, *Wydawnictwo*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. Katarzyna Badowska et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 318.

206 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 226.

207 Kołodziej Karolina, „Republika”..., dz. cyt., s. 319.

208 Badowska Katarzyna, „Co Tydzień Powieść”, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, dz. cyt., s. 77.

209 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 226..

210 Badowska Katarzyna, „Co Tydzień Powieść”..., dz. cyt., s. 78.

Serie zeszytowe miały najczęściej 32 strony małego formatu 16° lub 16 stron większych 4°, wtedy też zwykle dwuszpaltowe<sup>211</sup>. Na pierwszej stronie okładki znajdowała się rycina, na czwartej teksty reklamowe. Okładki były przeważnie drukowane na innym papierze i niewłączane w numerację stron<sup>212</sup>. Zwykle powtarzały się na nich winiety z nazwą serii, ryciny okładkowe były raczej zmieniane. W przypadku powieści poszytowych liczba stron była analogiczna: 16 lub 32, zdarzało się jednak również 24 i 48 stron. W ich przypadku najczęstszym formatem było 8°, rzadziej 16°<sup>213</sup>. Okładki również były drukowane na innym papierze lub na tej samej składce. W takim przypadku wliczano je do numeracji stron, co przy oprawieniu wszystkich zeszytów w całość (i usunięciu okładek) sprawiało wrażenie, że egzemplarz jest niekompletny. Jak już wspominałam trudno czasem rozpoznać, że ma się do czynienia z powieścią poszytową. Podpowiedzią jest zwykle zła jakość papieru, obszerność, a na pierwszej karcie zszywki (w dolnym rogu) umieszczano numer zeszytu<sup>214</sup>. Ryciny w przypadku wydań ilustrowanych rozpoczynają każdą składkę. Okładki są przeważnie jednakowe dla wszystkich poszytów (dopiero w latach 30. wielobarwne<sup>215</sup>). Zdarzały się jednak sytuacje zmiany okładki powielanej na kilku zeszytach, jednak zdecydowanie rzadziej<sup>216</sup>.

Zarówno w przypadku powieści zeszytowych, jak i poszytowych okładka miała przyciągać uwagę i budzić zainteresowanie, przedstawiano zatem zwykle sceny dramatyczne czy budzące grozę. Wydawane były regularnie, od jednego do nawet czterech zeszytów tygodniowo.

#### 4.5.3. REKLAMA

Wolne strony okładki wykorzystywane były na reklamy pozostałej zeszytowej produkcji danego wydawnictwa, zapowiedzi, synopsis publikowanego utworu lub też reklamy produktów z literaturą niezwiązanych<sup>217</sup>. Zawierają one czasami wiadomości bibliograficzne, które Dunin określa mianem bałamutnych, nie tylko dlatego, że obiecywały podniety, których faktyczne utwory niekoniecznie dostarczały („pełna satysfakcja niesamowitych przeżyć”), streszczane na nich utwory były celowo udramatyzowane<sup>218</sup>. Nie zawsze zresztą też to, co było reklamowane, faktycznie znajdowało się w powieściach. Gemra hipotetyzuje jednak, że zmiany (zwłaszcza zakończeń) mogły wynikać z presji czytelników<sup>219</sup>. Również reklamy miały dla wszystkich

211 Tak zwane quatro i sedicimo, Zdarzały się również octavo (8°). Przyjmuje się, że dla quatro wysokość to 25–35 cm; dla octavo 20–25 cm; dla sedicimo do 20 cm. Opisane tymi oznaczeniami w bibliografiach książki potrafią znacznie różnić się wymiarami nawet w obrębie jednej serii.

212 Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 3, 5.

213 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 22.

214 Dunin Janusz, Mierzwianka Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 8.

215 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 23.

216 Na przykład na okładce pierwszego numeru *Łez szczęścia. W sieci wampira* (1939) Zdzisława Olecha znajduje się twarz kobiety patrzącej na pajęczynę. Na okładkach kolejnych numerów jest już naga kobieta patrząca na tkającego sieć pająka.

217 Jak choćby Impregol: „Jedyny środek do konserwowania podeszew i obcasów”. Zob. *Ślepa niewolnica z Sziras, czyli czerwony szarafan. Powieść historyczna. Tom 1*, z. 2., Polonia, Krotoszyn [1927]. Na stronie tytułowej również informacja o możliwości nabycia powieści w Stanach Zjednoczonych u S. Popiela (South Boston Mass. P. O. B. 3).

218 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 217; Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 35.

219 Tamże, s. 37.

## ZAGINĘŁA DZIEWCZYNA...

Prawie codziennie można znaleźć w gazetach wiadomości o zaginionych dziewczynach, które wyszły pewnego dnia z domu i więcej nie wróciły.

## JAKIE SĄ LOSY ZAGINIONYCH?

Jedne wyszły z domu, aby targnąć się na życie. Większość jednak pada ofiarą handlarzy żywym towarem.

Te szakale w ludzkiej skórze czatują na swe ofiary wszędzie.

Nędza, niesnaski rodzinne, brak pracy, nieszczęśliwa miłość — oto sprzymierzeńcy handlarzy żywym towarem.

## W SZPONACH HANDLARZA ŻYWYM TOWAREM

nasza wielka powieść ludowa zawiera wstrząsające opisy cierpień i przeżyć tych nieszczęśliwych ofiar, które znalazły się w rękach handlarzy żywym towarem.

Niechaj losy tych nieszczęśliwych istot będą przestrożą dla tysięcy dziewcząt.

Poznawszy niebezpieczeństwa, jakie grożą im na każdym kroku, potrafią uniknąć zdradzieckich sieci.

# ZDARTA ZASŁONA

WIELKA POWIEŚĆ LUDOWA

**„W szponach handlarza żywym towarem“**

napisana została na zasadzie prawdziwych dokumentów policyjnych i protokołów sądowych.

Po raz pierwszy odsłonięte zostają przed czytelnikiem polskim tajemnice międzynarodowych band handlarzy żywym towarem.

Czytelnik poznaje wszystkie sposoby, jakimi posługują się ci złoczyńcy, aby znaleźć ofiary i uwikłać je w swoje sidła, jakich zabiegów i forteli używają, aby bezkarnie wywozić całe transporty kobiet do południowej Ameryki. Jednocześnie dowiaduje się czytelnik o ofiarnej pracy policji, tropiącej tych szakali.

## ZESZYTY POMARAŃCZOWE

z wielką powieścią ludową p. t.

**„W szponach handlarza żywym towarem“**

ukazują się po dwa na tydzień.

Kto pragnie czytać prawdziwie zajmującą powieść i kto chce przez czytanie zajmujących powieści poznać świat, ludzi i prawdziwe przygody niechaj stale czyta

## ZESZYTY POMARAŃCZOWE

Każdy zeszyt kosztuje 20 groszy i jest wszędzie do nabycia.

Kto chciałby otrzymywać regularnie do domu ZESZYTY POMARAŃCZOWE z wielką powieścią ludową p. t.

„W szponach handlarza żywym towarem“  
niechaj zawiadomi o tem

**„Wydawnictwo Ludowe“  
w Łodzi, Piotrkowska 107,  
skrzynka pocztowa 19.**

i poda swój adres.

13 MAJ 1931



587660

## POMARAŃCZO

są najtańszą lekturą dla

### POWIEŚCI I ROMANSE

zamieszczone w **Pomarańczowych Zeszytach** są zawsze najciekawsze i najbardziej interesujące.

Odsłaniają one przed czytelnikiem wszystkie tajemnice życia i namiętności ludzkich.

W zajmujących opisach czytelnik poznaje życie wszystkich warstw społecznych od straszliwej nędzy bezrobotnych do wyrafinowanego zbytku arystokracji i magnatów pieniądza.

Czytając powieści i romanse w **Pomarańczowych Zeszytach** czytelnik poznaje cały świat i najdziwniejsze przygody ludzi, oparte zawsze na zdarzeniach prawdziwych.

### ZESZYTY POMARAŃCZOWE

są do nabycia u każdego sprzedawcy gazet, w księgarniach i u kolporterów.

**Cena jednego zeszytu 20 groszy.**

Chrońcie się przed naśladownictwami bezwartościowymi i żądajcie wyraźnie

### ZESZYTÓW POMARAŃCZOWYCH

---

Nakładem „Wydawnictwa Ludowego” w Łodzi, Piotrkowska 107.  
Skrzynka pocztowa 19.

20. VI. 1939 <sup>III</sup> TYGODNIK POWIEŚCIOWY

*Kto przeczyta jeden numer  
przeczyta wszystkie!*

Ukazała się już długo oczekiwana powieść  
pióra Z. OLECHA

## **BIAŁA NIEWOLNICA**

(Ta, na którą wskazują palcami)

Przepiękna epopea miłości i nienawiści.  
Niezwyczajne dzieje bohaterów tego potężnego dramatu, przypominają żywo losy wielu kobiet, zepchniętych przez życie na dno nędzy i hańby. Powieść tę pisało samo życie.

Ukazuje się **4** razy na tydzień  
Ilość zeszytów ograniczona

Cena każdego n-ru **5** groszy  
wynosi tylko

**ZESZYT PIERWSZY BEZPŁATNY**

Nakładem naszego wydawnictwa ukazały się następujące powieści: *Krystyna, Na Sybir, Taniec na wulkanie, Besia, Casanova, Znak Zorry, Wyklęta córka, Jestem niewinny, Łzy szczęścia (Wampir)*, i inne

Do nabycia we wszystkich biurach dzienników i kioskach gazetowych w kraju, lub bezpośrednio w administracji, po przesłaniu należn. na konto P.K.O. 18.682

Wydawnictwo „DOBRA POWIEŚĆ”, Warszawa  
ul. Leszno 24, telefony: 12-05-40, 11-35-73.

Drukarnia „Współpraca”, Warszawa

20. VI. 1939 *ll*

## U W A G A !

### TANIE DNI KSIĄŻKI !

Czyniąc zadość życzeniu wielu naszych Czytelniczek i Czytelników, Wydawnictwo nasze urządza t. zw. „Tanie dni książki“ zniżając na okres kilkanastu dni ceny **kompletów** najlepszych powieści, niedostępnych dla szerokich rzesz, z powodu ich wysokiej ceny.

„Tanie dni“ rozpoczną się z dniem ukazania się w sprzedaży 53 numeru powieści „Biała Niewolnica“ i trwać będą do ukazania się w sprzedaży 65 numeru tejże powieści.

#### K A T A L O G

- Orłowski H. — Krystyna (Przez miłość na katorgę)  
komplet 152 nr. stron 2.432. Cena zł. 2.80 zamiast 15—zł.
- Orłowski H. — Na Sybir (Maria, córka katorżnika)  
komplet 53 nr. stron 848. Cena zł. 0.95 zamiast 5.20
- Orłowski H. — Taniec na wulkanie  
komplet 26 nr. stron 461. Cena zł. 0.35 zamiast 1.50
- Orłowski H. — Basia  
komplet 48 nr. stron 716. Cena zł. 0.95 zamiast 4.70
- Orłowski H. — Wąwóz śmierci (Antonio Korteż)  
komplet 60 nr. stron 900. Cena 0.80 zamiast 6 zł.
- Zoe de Ruyter — Klątwa Fakira (Miłość maharadży)  
komplet 85 nr. stron 1.360. Cena zł. 0.85 zamiast 8.50
- J. Arlen — Szał złota (Serce matki)  
komplet 60 nr. stron 900. Cena zł. 0.85 zamiast 6 zł.
- Z. Olech — W sieci wampira  
komplet 101 nr. stron 1616. Cena zł. 1.15 zamiast 5 zł.

Kto więc chce nabyć wyżej wyszczególnione powieści powinien natychmiast przekazać blankietem P. K. O. na konto 18.682 kwotę oznaczoną w katalogu, przy czym należy doliczyć dodatkowo 50 groszy na koszty przesyłki do **każdej** powieści. Na odwrocie środkowej części blankietu P.K.O. należy wyszczególnić tytuł powieści, z dopiskiem „Tanie dni książki“. Przypominamy jeszcze raz wszystkim naszym Czytelnikom, że z dniem upływu terminu „Taniach dni“ powieści wyszczególnione w katalogu wysyłane będą jedynie po cenie normalnej.

Wyd. „DOBRA POWIEŚĆ“, Warszawa, Leszno 24, tel. 12-05-40

Druk. „Współpraca“, Warszawa, Leszno 24.

powieści brukowych swoją ustaloną estetykę (słownictwo, akcenty graficzne, styl przedstawiania zawartości etc.) – „język i retoryka reklam, sposoby perswazji ujawniają gusty czytelników”<sup>220</sup>.

W ramach reklamy informowano również, że bardziej opłaca się kupować zeszyty, bo następnie wydana w formie zwartej powieść będzie zdecydowanie droższa (co nie zawsze było prawdą). Choć cena odcinka nie była wygórowana (5–30 groszy) za całość można było zapłacić nawet 12 złotych ze względu na zwykle dużą liczbę zeszytów – przewyższała więc często ceny publikacji z obiegu wysokoartystycznego. Na przykład *Mariettę hrabiankę w szponach oszustwa i intrygi* (wydawana w 1937 roku nakładem Drukarni Carbonizacja) reklamowano jako publikację liczącą sobie 1000 stron i 60 zeszytów, która po zakończeniu obiegu zeszytowego będzie wydana w formie zwartej i będzie kosztować 10 złotych. Kupując ją w formie zeszytowej, zapłaci się natomiast 3 złote (zeszyt po 5 groszy). Faktycznie jednak powieść miała 96 zeszytów i 1536 stron, a więc kosztowała w takiej wersji 5,75 zł<sup>221</sup>. Praktyka oszukiwania na liczbie zeszytów musiała być na tyle powszechna, że w Cesarstwie Pruskim zobowiązano wydawców do podawania wiarygodnej liczby zeszytów na okładkach oraz ile trzeba będzie za nie zapłacić<sup>222</sup>. Zwiększanie liczby zeszytów było nagminne w przypadku powieści niepublikowanych od razu w tomach (przypadek zapewnien o stałości ceny za prenumeratę nawet w przypadku zmiany liczby zeszytów można znaleźć już w 1845 roku)<sup>223</sup>.

Komplety powieści i tak sprzedawano ze zniżką. Na przykład *Jaskinia Leichtweisa* sprzedawana była w łódzkiej księgarni J.Ch. Franka za 12 złotych, a cena za 85 zeszytów (32 strony) po 25 groszy każdy wyniosłaby 21 złotych. Dobra Powieść w ramach „tanich dni książki” również sprzedawała komplety swoich wydawnictw dużo taniej (na przykład 2,80 zamiast 15 złotych za *Krystynę* czy 0,95 zamiast 5,20 za *Na Sybir* Orłowskiego)<sup>224</sup>.

W ramach tytułów, podtytułów czy reklam powieści często zaręczano o ich autentyczności (na przykład *Spowiedź kata, czyli dziwne tajemnice tego straszego rzemiosła. Sensacyjny romans kryminalny, opracowany na podstawie własnoręcznych pamiętników byłego kata* lub *Wydzieńczona, czyli losy pewnej hrabianki. Powieść z życia rzeczywistego* czy z reklamy *Przez miłość do ńędzy. Romans córki hrabiowskiej*: „Dzięki niezwykłej uprzejmości hrabianki Wartenstein, udało nam się pozyskać jej własnoręczne pamiętniki, które ujęła w ramy powieści, ogłaszamy drukiem dla naszych Czytelników”)<sup>225</sup>. Żółkiewski zauważa zresztą, że cechą literatury tego obiegu (niejako analogicznie do pieśni z obiegu jarmarcznego) były próby zbliżania się do autentyczności i aktualności (jednak nierealizowane do końca) – odwoływały się więc do lokalności z legendami i bezpośrednimi nawiązaniem do okolicznych „wypadków sprzed lat”, ale też zapewniającymi tematy bieżącymi wydarzeniami: „nowymi wypadkami, wielkimi procesami, rozślawionymi przez gazety sensacjami, które utrwały się w pamięci ulicy”<sup>226</sup>. Powtarzały się w nich więc motywy handlu żywym towarem (zagrożenie prostytutką było

220 Tamże, s. 36.

221 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 220.

222 Tamże.

223 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 32.

224 Tanie dni książki również reklamowano w samych zeszytach, informując o promocyjnych cenach. Wydawnictwo organizowało wyprzedaz na życzenie klientów, by (jakoby) zapewnić dostęp do lektury osobom mniej zamożnym. Por. *Uwaga! Tanie dni książki*, [w:] Olech Zdzisław, *Biała niewolnica*, z. 47, Dobra Powieść, Warszawa [1939].

225 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 37.

226 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka*..., dz. cyt., s. 451.



właściwie stałym motywem w powieściach poszytowych i było odzwierciedleniem ówczesnych paniki moralnej ale i podwójnej moralności<sup>227</sup>) czy fabrykantek aniołów<sup>228</sup>.

Wydawcy ogłaszali również konkursy z nagrodami, premie (na przykład reprodukcje obrazów za niewielką dopłatą). Nabywcy otrzymywali również „kupony szczęścia”, biorące udział w losowaniu nagród. Za zachęcenie 5 osób do prenumeraty (miesięcznej lub kwartalnej) „otrzymają jedną drukującą się powieść darmo, względnie cenną premię”, ogłaszały się „Nowości Powieściowe. Czasopismo Tygodniowe” w 1934<sup>229</sup>. Konkursy miały również za zadanie przekonać czytelników do kupowania kolejnych numerów – zadaniem było na przykład wyłowienie 10 przysłów zamieszczonych w kolejnych zeszytach (przysłowia należało przesłać razem z wyciętymi z numeru kuponami)<sup>230</sup>. Były to zatem działania analogiczne jak w przypadku prasy.

#### 4.5.4. KOLPORTAŻ

Kolportażem produkcji drugiego rynku księgarskiego, jak nazywa wydawców druków tandetnych Dunin, zajmowała się wyspecjalizowana i odrębna od asortymentowej sieć, choć istniały powiązania z oficjalnym rynkiem księgarskim i czasopiśmiennym – zwłaszcza w przypadku powieści zeszytowych i poszytowych: sprzedawano je w kioskach i trafikach. Hurt również był wspólny z prasą. Kioski kolejowe bardzo dobrze sprawdzały się jako kolporterzy takiej literatury – „W Krakowie wydawnictwem i sprzedażą powieści w typie «Sherlocka Holesa» zajmowała się w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową Księgarnia Kolejowa Stanisława Kavki”<sup>231</sup>. Funkcjonowały też specjalizujące się w brukach księgarnie (jak na przykład łódzka księgarnia Ch. Franka przy ul. Konstantynowskiej 31)<sup>232</sup>.

Praktyką dość powszechną była sprzedaż roznosicielska (w tym po domach). Grupa kolporterów była bardzo zróżnicowana: byli to zarówno zawodowi sprzedawcy obwoźni, jak i chłopcy-gazeciarze, a nawet włóczędzy. W ich asortymencie obok literatury tandetnej znajdowały się często resztki nakładów publikacji wyższego sortu w promocyjnych cenach. Tego typu pokątny handel był postrzegany przez tradycyjnych księgarzy (ale i antykwariuszy) jako zagrożenie. „Echo Warszawskie” z 1924 nazywało takich sprzedawców „domorosłymi «bukinistami»” i zwracało uwagę na niebezpieczeństwo wynikające z braku kontroli asortymentu, ale również ze względów fiskalnych (nie wspominając o podniecaniu sensacją „Maryś, Kaś i innych Jagnieszek”)<sup>233</sup>. W „Wiadomościach Literackich” (*Książka w koszu*) pisano, że taka sprzedaż książkę degradowuje – „dobra” literatura leżąc obok tandety, zostaje z nią zrównana<sup>234</sup>.

227 Por. Urbanik Kopeć Alicja, *Chodzić i uśmiechać się wolno każdemu...*, dz. cyt., s. 111–117.

228 Postać kobiety zajmującej się zabijaniem dzieci znaleźć można choćby u Füllborna w *Izabelli królowej Hiszpanii. Powieści historycznej*. Nawiązanie do tego wątku znaleźć można również już w samych tytułach poszczególnych zeszytów powieściowych (na przykład trzynasty zeszyt *Życia szwaczki. Romansu z 1911 roku* czy czwarty *Nadzwyczajnych przygód agentki śledczej Ethel King, współzawodniczki Sierloka Holmesa* ukazującej się w latach 1907–1908).

229 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 37.

230 Zob. *Sherlock Holmes najsłynniejszy agent śledczy świata. Tygodnik detektywistyczny*, Wydawnictwo Popularne, Kraków [1939], nr 1. Swoją drogą znajdujący się na winiecie zamaskowany bohater w cylindrze kojarzy się bardziej z Lordem Listerem niż Holmesem.

231 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 266.

232 Tamże, s. 217.

233 *Nowy rodzaj kolportażu. Hintertreppenliteratur*, „Echo Warszawy” 1927, nr 231, 5 września, s. 5.

234 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 268.

Kolporterzy byli skuteczni w docieraniu do klienta (często też sami wydawcy zachęcali do takiej działalności, zamieszczając ogłoszenia, że za nabycie, w celu kolportażu, większej liczby książek będą przyznawane upusty<sup>235</sup>). Na marginesie należy dodać, że wyjście z książką do klienta, było jednak również cenione przez niektórych księgarzy i działaczy społecznych. Nie wszyscy więc z niego rezygnowali. Sprzedaż wysyłkowa miała mniejsze znaczenie (działała na przykład u J. Nowackiego, Feitzingera i Bartelsa). Wydawano katalogi lub publikowano ogłoszenia prasowe. Reklamy zamieszczano też na okładkach książek i dodatkowych stronach. Ta forma sprzedaży dotyczyła jednak głównie wydawnictw pseudonaukowych, pornograficznych czy ezoteryczno-okultystycznych<sup>236</sup>.

Zwłaszcza powieści poszytowe „wymagał stałego kontaktu sprzedającego i kupującego”, tak by nie uronić niczego ze skomplikowanej i wielowątkowej fabuły<sup>237</sup>. Respondenci cytowani przez Bursową wskazywali (aż 53%), że przegapienie zeszytu było dla nich przeszkodą: tłumaczyli to tym, że pojawiają się nowe postacie i trudno się zorientować oraz czasem domyślić się, co zaszło w poprzednim zeszytce<sup>238</sup>. „Na okładkach poszytów podawano adresy wydawców i składów księgarskich, by czytelnik mógł uzupełnić komplet brakującymi numerami; wysyłano zeszyty za zaliczeniem pocztowym, można je było także abonować”<sup>239</sup>. Często praktyką było zresztą wypożyczanie zeszytów od kolporterów za małą opłatą. Był to problem na tyle duży, że „wydawcy spinali czasem karty metalową zszywką z umocowaną naklejką, uniemożliwiająca czytanie bez jej rozerwania”<sup>240</sup>. Zarabiano też na nielegalnej odsprzedaży numerów<sup>241</sup>. Jednak kluczowe znaczenie w tym „ukrytym kolportażu” miało przekazywanie sobie przeczytanych zeszytów, pożyczanie. W ten sposób nawet wydawana w niewielkim nakładzie powieść mogła mieć liczną rzeszę rzeczywistych czytelników. Ustawiano się w koleżeńskie kolejki, a poszczególne numery potrafiły przebywać naprawdę duże odległości<sup>242</sup>. Umawiano się również w grupie koleżeńskej, że każdy kupuje inny zeszyt i pożyczano je sobie wzajemnie<sup>243</sup>.

Z badań Feliksi Bursowej wynika, że droga powieści zeszytowej do czytelnika przedstawia się następująco: szkoła; warsztat pracy; ulice (wielkiego miasta), gdzie ludzie uciekają

---

235 Robił tak na przykład Feitzinger. Tamże, s. 270.

236 Tamże. Było tak na przykład w przypadku publikacji ezoterycznych Chaima Szyllera-Szkolnika działającego również jako wydawca pisma „Świt. Wiedza tajemna. Miesięcznik okultystyczno-literacki” ukazującego się w latach 1926–1937. „Oprócz działu okultystycznego «Świt» zamieszcza krótkie powieści, nowele i wiersze mistyczno-nastrojowe”. „Świt. Wiedza tajemna. Miesięcznik okultystyczno-literacki” 1927, nr 1, s. 2. W przypadku treści pornograficznych księgarnie wysyłkowe reklamowały się w prasie brukowej oraz czasopismach „humorystycznych” („Wolna Myśl, Wolne Żarty”; „Uśmiech” itd.). Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 12.

237 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 33.

238 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 40. Zaledwie parę osób mówiło, że nie przeszkadza im opuszczony zeszyt i domyślają się, co też mogło się w nim wydarzyć. Na przykład: „Nie przeszkadza, gdyż historia danego zeszytu kręci się jak marionetka wciąż w koło” lub „Opuszczony zeszyt nie przeszkadza mi, można zawsze domyśleć się treści nawet w 10-ciu zeszytach”. Tamże, s. 41.

239 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 34.

240 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 221

241 Jak relacjonuje Bursowa: „Właścicielka innego kiosku ułatwiła mi kupowanie powieści zeszytowej w cenie 5 groszy zamiast 10 gr w ten sposób, że ktoś kupował po normalnej cenie, po przeczytaniu przynosił do kiosku, a sprzedająca oddawała mnie za 5 groszy. Zapewniała, że mogę spokojnie czytać bo są czyste, bo to kupuje porządna osoba”. Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 28.

242 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 35.

243 Por. Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 38.

z ciasnych mieszkań; bliska rodzina i znajomi (przekazujący swoje zainteresowania). Ogólnie życie w zbiorowości (gromadzie) wpływa na wszechobecność powieści brukowych<sup>244</sup>. Według jej obliczeń zdecydowaną przewagę w skuteczności dostarczania treści brukowych mają koledzy i koleżanki (36%); na dalszych miejscach plasują się: kiosk (26%); kolporter (23,2%); rodzina i znajomi (10,6%); inne (4,2%)<sup>245</sup>. Z relacji czytelników wynika, że część przypadkiem znalazła w domu stare zeszyty, czasem ktoś (w rodzinie) pracował w księgarni kolejowej albo w drukarni, więc nawet nie trzeba było kupować, ktoś dostał w prezencie, ktoś przeczytał u fryzjera, ktoś na lotnisku, ktoś zauważył obcą osobę czytającą<sup>246</sup>. Jest to zdaniem badaczki o tyle niebezpieczne, że nie da się w żaden sposób kontrolować tych nieformalnych kanałów krążenia treści. Spekuluje jednak, że może te szerokie ścieżki docierania bruków do czytelników byłyby mniej skuteczne, gdyby czytelnik zetknął się z dobrą lekturą wcześniej.

Jak relacjonowała Bursowa – uliczni sprzedawcy („spekulant, handlarz tandetą literacką”) wciskali przechodniom w rękę pierwsze, gratisowe zeszyty<sup>247</sup>. Początkowo bywało jednak i tak, że była to transakcja wiązana – czytelnik dostawał darmowy zeszyt pierwszy przy zakupie drugiego.

Dopiero w latach trzydziestych, kiedy konkurencja na rynku wydawnictw zeszytowych była bardzo duża, coraz więcej firm dawało pierwszy zeszyt gratis jako „okazowy” („reklamowy”) bez dodatkowych warunków; niektóre oddawały bezpłatnie także zeszyt drugi lub sprzedawały go (i kilka następnych) „z premią” – w cenie o połowę niższej<sup>248</sup>.

Gratisowy zeszyt podał uliczny sprzedawca. W drugiej kolejności występuje reklama kiosku. Następnie zaś darmowy zeszyt otrzymany przy okazji kupowania gazety. Rozdawnictwo okazuje się metodą skuteczną w świetle wypowiedzi badanych przez Bursową. Na przykład: „Dostałam na ulicy, zainteresowana dalszymi dziejami osób kupowałam do końca”; „Zobaczyłam przypiętą na budce, zaciekała mnie i kupiłam”; „Zeszyt tzw. okazowy dają bezpłatnie w kiosku przy kupnie papierosów celem zainteresowania tych osób, które dotychczas jeszcze nie czytały, a bardzo często przypadkowo przeczytawszy czytają później. W ten sposób ja zacząłem czytać powieść zeszytową”<sup>249</sup>. Zwłaszcza z tej ostatniej wypowiedzi wynika, że niektórzy odbiorcy mieli świadomość działania mechanizmów sprzedaży. Kioskarze, relacjonuje badaczka, sami są często entuzjastami takiej literatury, w związku z czym potrafią do niej przekonująco zachęcić i polecić, opowiadając o wrażeniach z lektury. Są też i inne drogi

244 Tamże, s. 25.

245 Tamże. Żółkiewski omawia natomiast badania z lat 30., gdzie czynnikami najbardziej zachęcającymi czytelników do nabycia książki były te zależne od nadawcy (recenzje, ogłoszenia, wzmianki, prospekty) – 34,5%. Należy jednak pamiętać, że recenzja zależała bardziej od instytucji lub ośrodków ideologicznych zajmujących się programowaniem kultury (pod tym względem kultura polska miała niekomercyjny rys). Na drugim miejscu znajdowały się te zależne od księgarzy (okno księgarni, prospekty, wyposażenie księgarni) – 22%, a dopiero na ostatnim niezależne od księgarzy (polecenie przez inne osoby) – 26%. Najpewniej badania te obejmowały również (lub głównie) czytelników innych obiegów. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 125.

246 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 27–29.

247 Tamże, s. 26.

248 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 36.

249 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 27.

zachęty: „«Graj Cyganie» musi być ładne, pani pułkownikowa od początku kupuje wszystkie numery”<sup>250</sup>.

#### 4.5.5. KRYTYKA I KRYMINALISTYKA

Już przywoływane opinie na temat autorów powieści obiegu brukowego oraz cytowane w poprzednim rozdziale obawy publicystów i pedagogów wyraźnie wskazują na niechęć do tego odłamu produkcji literackiej. Powieść brukowa przez cały okres swojej szczytowej popularności była ulubionym chłopcem do bicia (nawet Sienkiewicz *Izabellę, królową Hiszpanii, czyli tajemnice dworu madryckiego* uczynił „ulubioną lekturą kreatury Zołzikiewicza”<sup>251</sup>) i obwiniano ją oczywiście o zachęcanie do zbrodni, bo jej zbiorki były znajdowane w biblioteczkach bandytów<sup>252</sup>. Takie przekonanie utrzymywało się również później. Feliksa Bursowa w badaniach przeprowadzonych w latach 30. XX wieku w Warszawie zainteresowała się kwestią przestępczości młodocianych i jej potencjalnymi powiązaniem z powieściami brukowymi. Wskazuje, że w kronikach sądowych znaleźć można zbrodnie zbieżne z tymi fikcjonalnymi. Jak konstatuje:

Naśladowcy zbrodnie opisywane w powieściach sensacyjno-kryminalnych przybierają często nawet nazwiska i imiona bohaterów czytanej powieści. Zjawisko to obserwowane jest w różnych państwach. Przed kilku tygodniami notowano w prasie, że władze wysp Hawajskich zabroniły kolportowania dzieł Wallace’a gdyż stwierdzono, że zwiększona liczba przestępstw w ostatnim roku była naśladownictwem faktów kryminalnych opisywanych przez tego autora<sup>253</sup>.

Jednak w aktach Poradni Pedagogicznej przy Sądzie dla Nieletnich w Warszawie lektury pojawiają się jedynie pobocznie i badaczka stwierdza, że „na podstawie aktów należałoby się dopatrywać źródła przestępstw młodocianych w kinie i na ulicy, na której spędzają całe dni”<sup>254</sup>. Odnajduje jednak przypadki, które miałyby dowodzić, że „lektura młodocianych jest szkołą przestępstwa”<sup>255</sup>. Z relacji wynika natomiast raczej, że młodociani przestępcy literaturę brukową czytają, jeśli akurat nie spędzają czasu na ulicy i drobnych przestępstwach. Przywoływane przez nią wypowiedzi przedstawiają się następująco: „... stale kradnie i ucieka bardzo często. Rzadko bywa w domu, wtedy czyta. Matka wiąże ucieczki chłopca z czytaniem”; „Kupuje 2–3 gazety dziennie, szczególnie czytuje powieści w gazetach. Namiętnie lubi kino. Kupuje i ma całą biblioteczkę książeczek po 5 i 10 gr.”; „Siostra mówi, że interesują go tylko książki kryminalne”; „... kradnie pieniądze, wynosi rzeczy z domu, ucieka z domu. Czyta powieści kryminalne, które pożyczka. Ojciec wróciwszy wczoraj nakazał jej wszystkie te książeczki pooddawać. Kinomanka”<sup>256</sup>. I choć badaczka zaznacza, że powieść kryminalna

250 Tamże.

251 Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 193.

252 Dzikowski Stanisław, *Za kulisami „literatury” sensacyjnej*, dz. cyt., s. 631.

253 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 59.

254 Tamże.

255 Tamże, s. 60.

256 Tamże, s. 60.

nie jest jedynym źródłem przestępczości to „odgrywa [...] niepoślednią rolę”<sup>257</sup>. Literatura taka ma bowiem budzić niezdrową ciekawość, czy uda się powtórzyć wyczyny bohaterów. Z zapisów w aktach jednak już niekoniecznie wynika, że akurat to literatura grozowa skłania do przestępstw i wnioski takie wydają się zdecydowanie na wyrost.

O potencjalnym niebezpieczeństwie lektur sensacyjnych/kryminalnych mają świadczyć cytowane wypracowania chłopców uczęszczających do szkoły rzemieślniczej metalowej napisane na temat ich ulubionych lektur. Na przykład:

Najchętniej czytam książki kryminalne. Książki, których bohaterem jest nieuchwytny bandyta. Czytając taką książkę różne myśli przechodzą mi przez głowę. Jestem ciekaw co się stanie z bandytą, czy zostanie schwycony, czy też wymknie się prześladowcom. W czasie czytania czuję jakbym znajdował się w miejscu opisanym i widział wszystkie postacie. Po przeczytaniu książki jestem bardzo wzruszony. Czytam najchętniej książki kryminalne dlatego, bo interesuje mnie życie przestępców<sup>258</sup>.

Z wypracowań wynika, że chłopców interesują role bandytów i detektywów. (Jeden wymienia ulubionych autorów: „Uważam, że najlepsi autorzy tych książek są między innymi: Nasielski, Marczyński, Romański, Zewaco”)<sup>259</sup>. Badaczka uważa, że to żywe zainteresowanie i emocjonalne zaangażowanie w lektury opowiadające o świecie przestępczym są szkodliwe z pedagogicznego punktu widzenia. W ogóle jej wpływ ocenia jako ujemny, ponieważ nie może „rozbudzić wewnątrznie” czytelnika –

Otumania go swymi gusłami i kabałami, oszałamia zbrodniami, rozleniwia ludzącymi perspektywami intratnego ożenku lub udanego włamania, rujnuje nerwowo, podniecając niezdrową sensacją. Nie budzi żadnych zainteresowań. Z tego co dotąd powiedziano wynika, że czytelnik nie stawia żadnych wymagań książce, gdyż nawet nie uświadamia sobie, że książka może dać coś więcej poza sensacją, opisem zbrodni i miłości. Czytelnik powieści zeszytowych rzadko uświadamia sobie istnienie prawdziwej literatury<sup>260</sup>.

Co jednak interesujące, czytelnik uświadamia sobie za to bardzo dobrze, o czym świadczą wypowiedzi ankietowanych przez Bursową, jaka jest dominująca opinia na temat tych wydawnictw.

#### 4.5.6. CZYTELNICY

Czytelnik powieści zeszytowych nie był już zwykle odbiorcą powieści ludowych. To odbiorca miejski, lepiej wykształcony lub bardziej nawykły do śledzenia długich opowieści („rozczytany”), „urobiony przez wielkomięjską przemysłową kulturę XX w., z jej wolnym czasem,

257 Tamże.

258 Tamże.

259 Tamże, s. 61.

260 Tamże.

który wypełniało śledzenie sensacji wielkowiejskiej ulicy<sup>261</sup>. Przy tym jednak widoczne były „związki z odległą tradycją literacką ludową”, z folklorem tradycyjnym, pieśniami, balladami, baśniami czarodziejskimi<sup>262</sup>. Wszystko to za sprawą utrwalonych w tej literaturze dobrze rozpoznanych symboli, wątków i sytuacji, składających się na swoisty system symboliczny, który „staje się snem kolektywnym” oraz „przeżyciem zastępczym”<sup>263</sup>. Żółkiewski uważa, że odbiorca tego obiegu „miał pewne zaczątki zainteresowań czytelnika gazet” (nazywał go więc „przedgazetowym”): szukał informacji zazwyczaj sensacyjnych, o wypadkach, „zabójstwach, przestępstwach, nieszczęściach i niezwykłych karierach, powodzeniach, bohaterstwach”<sup>264</sup>. Badacz utrzymuje jednak, że odbiorcy ci cechowali się na ogół naiwnością i nie tyle nie było dla nich różnicy między faktem prasowym a fikcją ballady podwórzowej, informacją bieżącą a opisaną w powieści brukowej, ile nie potrafili ich dostrzec. Odbiorca literatury brukowej szuka podobieństw, powtarzalnych schematów zdarzeń, a nie tego, co je od siebie odróżnia. Niejako w sukurs tym twierdzeniom przychodzą niektóre spostrzeżenia Bursowej. Z dużym niepokojem obserwowала zwłaszcza negatywne opinie (przeważające u badanych płci męskiej) dotyczące klas wyższych, które za sprawą lektury wykształcali odbiorcy. Z jednej strony powieści były ucieczką w świat dostatku, z drugiej jednak czytelnicy z zadowoleniem odkrywali, że i wśród bogatych są „klasa numerki” oraz że „im bogatszy to gorszy. Marni są hrabiowie, książęta, burżuje”<sup>265</sup>. Czytelników zdawało się cieszyć, że ludzie z wyższych klas choć nie muszą – bo mają środki do życia – także potrafią być zbrodniarzami.

O tym, że czytanie bruków jest obarczone rodzajem odium, świadczy fakt, że część badanych nie przyznawała się do lektury w ankietach, a dopiero w rozmowach – i to czasem pokrętnie lub przypadkiem. Otwarcie natomiast potrafili je obśmiewać. Taką postawę badaczka klasyfikuje zresztą jako jedną z trudności, z którą musiała się zmierzyć w trakcie badań. Przywołuje następujące wypowiedzi: „Proszę pani, ja nie pisałam, bo jak chodziłam do szkoły powszechnej, to nauczyciel odbierał nam te zeszyty i darł, to myślałam, że lepiej nie pisać o tym, ale ja czytam”; „...to są brukowce, to są bruki, to aż wstyd się przyznać, że się to czyta, ale się czyta”<sup>266</sup>. Uczniowie, zwłaszcza VII klasy jednej ze szkół powszechnych, jeszcze bardziej zatajali lekturę. Badaczka podsłuchiwała taką wymianę: „nie pisz, to niedozwolone”; „frajer, nie pisz”<sup>267</sup>. Przede wszystkim jednak to dziewczęta się wypierały: „to nie dla mnie; ja za młoda na takie sprawy; ja o takich rzeczach wcale nie słyszałam, przeczytam i zepsuję się; mamusia mi nie da tego czytać”<sup>268</sup>. Zdarzało się jednak i tak, że rodzice z dumą mówili, że ich dzieci czytają – zbierane przez pociechy powieści zeszytowe raczej nie budziły jednak uznania badaczki<sup>269</sup>. Należy podejrzewać, że to raczej rodzice chłopców byli zadowoleni z czytelnictwa swoich pociech. Jak zauważa Bursowa chłopcy cieszyli się większą swobodą,

261 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 451.

262 Tamże, s. 451.

263 Tamże, s. 451, 452.

264 Tamże.

265 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 44-45

266 Jedna z respondentek w świetlicy nastawiła radio, żeby nikt nie słyszał, gdy mówi, że czytuje powieści zeszytowe (które otrzymuje od brata, zduna). Tamże, s. 13.

267 Tamże, s. 13.

268 Tamże. Interesujące jest zwłaszcza to, że gdy dziewczęta już wyjawiają, dlaczego miałyby być za młode na taką lekturę, okazuje się, że chodzi o to, że pojawia się w powieściach wątek narzeczeństwa, na które czytelniczki są jeszcze za młode... Tamże, s. 48.

269 Tamże, s. 11.

lektury dziewcząt były bardziej kontrolowane przez ich matki<sup>270</sup>. Czasem uczestnicy badania wzajemnie się demaskowali (na przykład osoba zaprzeczała, że czyta bruki, a okazywało się, że nawet zaopatrywała w nie innych)<sup>271</sup>. Jak konstatuje – czytelnicy i czytelniczki zdają sobie sprawę, że literatura brukowa jest „zła”, ale zazwyczaj nie wynika to z refleksji własnej czy umiejętności wartościowania literatury, a z tego, jaka jest o niej zewnętrzna opinia. Wiedzą zwykle, że jej lektura nie zapewnia „prestżu inteligentnej osoby”<sup>272</sup>. Być może to przejęcie tej dominującej, niekorzystnej narracji dotyczącej bruków powoduje, że „z siłą podkreślają wielkie szkody, jakie powoduje ta lektura”<sup>273</sup>. Część ankietowanych czytała z zadowoleniem i bez wstydu, część natomiast uważała, że popełnia w ten sposób błąd, ale przyzwyczaiła się i/lub nie może sobie odmówić lektury<sup>274</sup>.

Pytani o złe strony bruków badani zgodnie wskazują na demoralizację. Co interesujące, czytelniczki zwykle bardziej obawiały się o siebie i negatywny wpływ powieści na ich stabilność emocjonalną i „charakter”. Częściej to one wskazywały na to, że bardzo przeżywają wydarzenia przedstawione, są pobudzone, nie mogą zasnąć i martwią się, że faktycznie życie wygląda tak, jak to opisano<sup>275</sup>. Mężczyźni ogólnie oceniali powieści pozytywnie, choć wraz z wiekiem wyrażali więcej obaw o ich wpływ na młodszych czytelników. Twierdzili, że dzieci i młodzież naśladują bohaterów i uważają przedstawione wydarzenia za prawdziwe, chcą wieść żywot awanturniczy i uciekają z domów oraz że powieści deprawują, bo przedstawiają wielkie dramaty, ekstremalne stany i sytuacje, a także że zło góruje w nich nad dobrem i za dużo jest w nich erotyki<sup>276</sup>. Pojawiały się również głosy, że bruki to żydowski spisek: „... uważam za złe, gdyż są to wydania przeważnie żydowskie, które demoralizują i gorszą młodzież, żeby w ten sposób osłabić ją w nauce”, a autorom zarzucano „anonimowość, nieprzygotowanie do zawodu pisarza, najczęściej narodowość żydowską”<sup>277</sup>. Krytyczne uwagi dotyczące pochodzenia autorów i wydawców wśród młodszych czytelników badaczka przypisuje środowisku – widoczne jest to zwłaszcza u uczniów Instytutu Mokotowskiego i miały zostać przejęte od jednego z wychowawców. Poza tym negatywnie oceniano samą formę zeszytów: zeszyty się gubią, a poza tym czytelników denerwuje, że muszą czekać na dalszy ciąg, a nie mogą od razu przeczytać całości (czasem zakup kolejnego zeszytu jest bardzo utrudniony). Niecierpliwą się, nie lubią czytać kawałkami, czasem też nie pamiętają, co się wydarzyło wcześniej. Kilku respondentów zauważało również, że zakup zeszytów wcale nie jest tak korzystny cenowo – „Książkę kupuje się raz, to taniej kosztuje, a zeszyty to trzeba kupować i kupować”; „książka dobrze oprawiona i pożyteczna kosztuje ok. 4 zł”, a bruk kupowany w zeszytach potrafi i 8<sup>278</sup>.

---

270 Co jak punktuje badaczka, wynika z faktu, że dziewczynki bardziej podlegają konwenansom i tradycji. Trzeba nad nimi roztaczać większą opiekę, gdyż może dojść do zgorzenia łatwiej niż w przypadku chłopców... Tamże, s. 50.

271 Tamże, s. 14.

272 Tamże, s. 13.

273 Tamże, s. 59.

274 Tamże, s. 41.

275 Zarzut demoralizacji stawia 27% badanych, „a 47% kobiet jest negatywnie nastawionych do powieści”. Tamże, s. 49, 50.

276 Wśród chłopców poniżej 18 roku życia poniżej 20% było krytycznych względem bruków, natomiast w wieku do 21 lat „potępia to wydawnictwo 44% mężczyzn [...], a 59% mężczyzn ponad 21 lat”. Tamże, s. 42, 45.

277 Tamże, s. 46–47

278 Tamże, s. 47.

„Pojedyncze głosy krytykowały w powieści styl, konstrukcję, brak opisów natury, brak poezji”, a podobna krytyka pojawiała się również w opiniach czytelniczek wraz z negatywną oceną zbytniej fantazji autorów<sup>279</sup>. Czytelniczki też lepiej zdawały sobie sprawę, że cena za wszystkie zeszyty jest w efekcie wysoka, ich zdaniem było to zwykle naciąganie ludzi<sup>280</sup>. W ramach pojedynczych głosów krytyki pojawia się natomiast obrona „świata arystokratów”, bo pochodzący z niego bohaterowie „są najwięcej sponiewierani”, zarzut, że za mało jest „o mieszczanach i wieśniakach”, że mogą propagować wiarę „w gusła i zabobony” oraz że za dużo w nich dramatycznych wydarzeń takich jak samobójstwa, zabójstwa, przebywanie w „domach wariatów” etc.<sup>281</sup> Przy okazji pytania o to, co czytelnicy zmieniliby w brukach, na temat stylu i konstrukcji wypowiadają się już tylko kobiety. Dezaprobata dotyczy długości, schematyczności i stopnia skomplikowania akcji oraz nadmiaru bohaterów czy ogólnie powtarzalności (zwłaszcza wydarzeń tragicznych) oraz braku prawdopodobieństwa<sup>282</sup>.

Pozytywna ocena wśród mężczyzn wynikała z awanturniczo-przygodowej tematyki powieści (takie utwory preferowała ta grupa), a następnie z niskiej ceny, przyjemności z lektury, wartości edukacyjnej (w tym także rzekomego informowania o tym, jak żyją wyższe sfery), szerzeniu czytelnictwa, wartości etycznej. Poza tym pojawiały się również odpowiedzi, że powieści są interesujące i ładne<sup>283</sup>. Dla czytelniczek ważną kategorią była natomiast żywiołość (rozumiana jako realizm prezentowanych wydarzeń): jeśli powieść została oceniona jako życiowa, wiązało się to z wartościowaniem pozytywnym – „... bo jak kobiety strasznie cierpią przez mężczyzn i inne kobiety, choć są niewinne. Potem prawda wyjdzie na wierzch. To są bardzo życiowe”<sup>284</sup>. Dojmujący jest fakt, że bezmiar przykrości i dramatów spotykających protagonistki oceniany jest przez czytelniczki jako odpowiadający rzeczywistości. Inne, pojedyncze w zasadzie, cechy powieści zeszytowych wymieniane jako pozytywne to fakt, że były ciekawe i emocjonujące, miały *happy end* (w tym osiągnięcie bogactwa), były łatwe w odbiorze, opowiadały o handlu żywym towarem (*sic*) i dzięki dostępności lektury „nie trzeba się włączyć do bibliotek” itd.<sup>285</sup> Część badania Bursowa poświęciła zresztą czytelnictwu bibliotecznemu i ogólnie była zaniepokojona małą popularnością takich placówek, również szkolnych, pomimo tego, że większość uczestników to osoby uczące się<sup>286</sup>.

Czytelnicy szczególnie cenili męstwo i odwagę, z niechęcią spotykało się tchórzostwo. Wśród młodszych nie bez znaczenia była również brawura protagonistów, a moralna kwalifikacja czynów zaczynała być zdecydowanie istotniejsza wraz z wiekiem. Doceniane było poświęcenia dla innych i dla dobra sprawy. Zwłaszcza u starszych chłopców pojawiało się

---

279 Tamże, s. 47, 49.

280 Tamże, s. 51.

281 Tamże.

282 Na to pytanie odpowiedziało niewiele osób (31,6% kobiet i 34% mężczyzn). Z tej grupy 38% kobiet i 44% mężczyzn nie postuluje żadnych zmian, bo są zadowoleni z kształtu powieści. Tamże, s. 54–55.

283 Tamże, s. 42.

284 Tamże, s. 49.

285 Tamże.

286 „Okazuje się, że ledwie 56% badanych korzysta z bibliotek; częściej kobiety niż mężczyźni”. Niektórzy respondenci nawet nie wiedzą, jak do biblioteki trafić i w ogóle gdzie jej szukać. Niekorzystanie z bibliotek jest najczęściej tłumaczone brakiem czasu i pieniędzy, następnie brakami repertuarowymi. Na zadowolenie z biblioteki przeważnie wpływał księgozbiór. Jeśli w zasobach jest książka, której szuka czytelnik, zazwyczaj przy niej zostaje. Wskazywano również na zasobność (duży księgozbiór + nowości). Dlatego badaczka sugeruje, by brać to pod uwagę, nawet jeśli poszukiwany repertuar jest kiepski, bo jest szansa, że da się potem czytelnikami pokierować w stronę lepszej literatury i ich urobić. Tamże, s. 65–68.



uznanie dla postaci detektywów (i to oni są wymieniani jako ulubieni bohaterowie, przede wszystkim Leonardo Pratto), choć zaznaczyć należy, że były to postacie powszechnie lubiane we wszystkich grupach wiekowych zarówno wśród kobiet, jak i mężczyzn<sup>287</sup>. Bohaterskość czynów spod znaku robinhoodyzmu była pozytywnie oceniana również przez czytelniczki („Książęta i biskupi, hrabiowie, cesarz byli bardzo podli, uciskali biednych ludzi. Kartusz dzielny był, co odebrał hrabiom i biskupom to dał biednym. Ich rabował, a biednym dawał. Śliczne to”)<sup>288</sup>. Kluczowa była dla nich natomiast kategoria współodczuwania – sympatyzowały z postaciami cierpiącymi (zwłaszcza uciśnionymi przez los kobietami – „Podobają mi się osoby główne, które najwięcej cierpień przechodzą w swym życiu”)<sup>289</sup>. Współczucie u chłopców również nie było bez znaczenia, jednak występowało na szerszej płaszczyźnie: niesprawiedliwości względem słabszych i pokrzywdzonych. Lubili bohaterów, którzy stają w ich obronie lub w obronie dobra wspólnego. U czytelników starszych współczucie względem uciśnionych przybiera już formę klasową – kibicują broniącym ubogich i gromiących „burżujów”<sup>290</sup>. Wypowiedzi czytelników i czytelniczek świadczą o rozpoznaniu binarnych opozycji w kreacji bohaterów – albo źli, albo dobrzy. Jednoznacznie opowiadają się za postaciami pozytywnymi („Podobają mi się osoby szlachetne, uwielbiane, a nie podobają mi się bandziory i judasze”)<sup>291</sup>. Zdarza się, że nie mają preferencji i lubią wszystkich. Przy bardziej szczegółowych odpowiedziach widoczna jest już duża różnorodność, która uniemożliwia dalsze uogólnienia. Wymieniane są postaci z wyższych sfer, ale pojawia się upodobanie do bohaterów, którym udało się wydostać z nizin dzięki „rycerskości”, zachowujących wierność sobie nawet w obliczu trudności. Respondenci często nie byli w stanie umotywić negatywnego stosunku do innych bohaterów (pada tutaj na przykład „fikcyjność”, czyli jak należy rozumieć brak realizmu). Pojedyncze głosy odrzucają całe archetypy (jak piękność uciśniona – „nie podobają mi się kobiety ciągle prześladowane”) i postacie negatywne („mordercy i kochanki” czy postaci podszywające się pod innych)<sup>292</sup>. Badaczka zwraca jeszcze uwagę na interesujące zjawisko: czytelnicy z sympatią wypowiadają się o bohaterach głównych, stałych, zaś z niechęcią o bohaterach epizodycznych<sup>293</sup>.

Książki czytane były zwykle w niedziele i święta, ale również w komunikacji miejskiej (w drodze do i z pracy), w porze obiadowej, w przypadku uczniów w szkole (na lekcji lub na przerwie), po odrobieniu lekcji. Kupowane były zaraz po pojawieniu się w kioskach. Jak relacjonuje jeden z ankietowanych: „Chociażby było na dworze najładniej, to najpierw czytam zeszyt, a później idę na dwór”<sup>294</sup>. Wypowiedzi ujawniają też, że bruki były konfiskowane w domach, szkołach czy zakładach pracy (co oczywiście wiązało się z niezadowoleniem czytelników)<sup>295</sup>. Lektura była zwykle jednorazowa. Kobiety częściej pożyczały numery, mężczyźni zaś kupowali (niektórzy nawet prenumerowali)<sup>296</sup>. To również oni częściej wracali do

---

287 Tamże, s. 53.

288 Tamże.

289 Tamże, s. 52.

290 Tamże

291 Tamże, s. 53.

292 Co paradoksalne – pojawiają się też głosy odwrotne, dowartościowujące takie postacie (porywacze kobiet, „mężni bandyci” czy „występujący pod przybranym nazwiskiem”). Tamże, s. 54.

293 Tamże.

294 Tamże, s. 38.

295 Tamże, s. 39.

296 Tamże, s. 39–40.

zeszytów. Motywacją była nuda, oczekiwanie na kolejny zeszyt lub szczerze zaangażowanie i zainteresowanie. Niektórzy chcieli lepiej zapamiętać wydarzenia, także by móc je później opowiedzieć innym<sup>297</sup>. Wśród czytelników wyraźny był „uczuciowy stosunek do zeszytów, troska o bezpieczne przechowywanie ich” przez kilkanaście lat, by następnie przekazać w spadku; „synowie znajdują w kufrach czy komodach matek książkę – zeszyt, przechowywany starannie przez szereg lat”<sup>298</sup>. Poza zeszytami badani mieli najczęściej jedynie pojedyncze książki – głównie lektury szkolne<sup>299</sup>. Zwykle w domach była też *Trylogia*, ale już niekoniecznie w komplecie, i Sienkiewicz w ogóle (również nowele)<sup>300</sup>. „Na ogół własność pojedynczej osoby nie przekracza dziesięciu książek. Zaledwie kilku szczęśliwych posiadaczy może się poszczycić większą własnością. Pewna robotnica posiada ok. 100 książek”<sup>301</sup>. Brak własnych książek wynikał oczywiście głównie z ograniczonych funduszy.

Na podstawie badań autorka stwierdza, że wraz z wiekiem nie następuje szczególne pogłębienie podejścia do książki i czytelnicy szukają raczej analogicznych treści. Kobiety happy endów i opowieści z wyższych sfer (czasem również tragicznych, poruszających wydarzenia, ale jednak ze szczęśliwym zakończeniem); dla mężczyzn książka miała być ciekawa i być rozrywką<sup>302</sup>. Bursowa stwierdza, że sama powieść zeszytowa traci czytelników wraz z wiekiem: „Najwięcej czytają uczniowie szkół powszechnych (VII klasa). Mniej już młodociani w wieku 15–18 lat, najmniej uczniowie szkół powszechnych dla dorosłych. Zjawisko to należałoby tłumaczyć specjalnymi zainteresowaniami pewnego wieku”, chodzi mianowicie o treści przygodowe<sup>303</sup>. Spadek zainteresowania nie musi koniecznie wynikać z rozwoju intelektualnego czy emocjonalnego, a z prostego faktu, że dorośli mają mniej czasu na lekturę – starsi ankietowani to przeważnie osoby pracujące i uczące się. Istnieje również możliwość, że starsi nie chcą się przyznać do czytania bruków lub zwyczajnie mają za słabe przygotowanie do lektury ponieważ są gorzej wykształceni (niektórzy potrzebowali pomocy w wypełnieniu ankiety). Niemniej zarówno Bursowa, jak i przywoływani przez nią inni badacze (Hans Heinrich Busse, Janina Wuttkowa) wskazują, że największe zainteresowanie brukami przypada na 14 rok życia<sup>304</sup>.

W ankiecie zebrano również listę tytułów powieści zeszytowych – łącznie 230 tytułów (75 podały kobiety, 155 mężczyźni)<sup>305</sup>.

Duża różnica ilościowa pochodzi stąd, że chłopcy czytają seryjne wydawnictwa, jak „Buffalo Bill”, „Bob Hunter”, starsi „Co Tydzień Powieść” i inne, w których

297 Tamże, s. 40.

298 Tamże, s. 28.

299 „«Pan Tadeusz», «Nasza szkapa» lub «Rycerz Niepokalanej»”. „Uczniowie szkół powszechnych mają czasem kilka książek o przygodach, starsi książki o sensacyjnych tytułach”. Tamże, s. 73.

300 Zdarza się i Żeromski, i *Trędowata*, i *Wrzos Rodziewiczówny*. Ogólnie rzecz biorąc, są to już przypadki pojedyncze. Trafia się na Mickiewicza i Słowackiego. Tamże.

301 Tamże, s. 73.

302 Tamże, s. 70–71. Na marginesie należy zaznaczyć, że podobne oczekiwania – ciekawa treść i *happy end* mają badani wobec filmu. „W indywidualnych upodobaniach mężczyzn i kobiet zachodzą typowe różnice. Poszczególne kobietom podobają się filmy o treści obyczajowej, religijnej, z życia pensjonarek, emocjonalne, egzotyczne, salonowe, z życia arystokracji itp. Mężczyznom zaś: o wynalazkach i odkryciach, polityczne, kryminalne, sensacyjne, rewolucyjne, muzyczne, psychologiczne”. Tamże, s. 73.

303 Tamże, s. 34

304 Tamże, s. 34–35.

305 Ale już powieści odcinkowych gazetowych to czytelniczki wymieniły więcej – „Mężczyźni podali 48, a kobiety 52 tytułów”. Tamże, s. 63.

każdy numer ma oddzielny tytuł i stanowi zamkniętą całość. Wspólnych tytułów w odpowiedziach kobiet i mężczyzn było 54<sup>306</sup>.

Powieści z pierwszoplanowym wątkiem romantycznym i kobietą protagonistką (wymienioną z imienia już w tytule) były zdecydowanie bardziej poczytne wśród kobiet (nie czytających raczej powieści awanturniczych), ale w niektórych przypadkach różnice były niewielkie i kilka wymieniali również mężczyźni: *Pozorna śmierć* (podpisana przez Józefa Falskiego, prawdopodobnie z 1937 roku nakładem Księgarni Komisowej); *Marietta hrabianka w szponach, oszusta i intrygi* (1937, przedruk *Pasierbicy, czyli Maryety, odtrąconej córki hrabiowskiej* nakładem najpierw Carbonizacji, a później Rozgłosu); *Krystyna. Przez miłość niewinnie zesłana. Wielka powieść sensacyjna* (Henryka Orłowskiego, 1936, Dobra Powieść); *Graj Cyganie... czyli dziewczę z nad Olzy* (Zdzisława Olecha, Dobra Powieść); *Piękna siostra. Historia wielkiej miłości i czystego serca* (Gutowskiego, prawdopodobnie 1938, Księgarnia Komisowa); *Zuzia Leśniczanka* (wydawana bezimiennie w latach 1938–1939 powieść Gutowskiego, Księgarnia Komisowa)<sup>307</sup>.

Kobiety wymieniały między innymi także następujące tytuły: *Kochaj tylko mnie; Kwiatarka; Łzy szczęścia (W sieci wampira)* (Zdzisław Olech, 1939, Dobra Powieść); *Zawiedziona miłość; W szponach miłości; Niewolnica miłości (Romans demonicznej kobiety)* (Aleksandra Ługowskiego, 1939, Prasa Powieściowa); *Nikt mnie nie kocha; Serce matki. Ciernista droga szlachetnej kobiety (Wstrząsająca powieść współczesna)* (J. Arlena, 1937, tłumaczenie z niemieckiego: J. Zawisza); *Skazana przez życie* (Edmunda Bartoszką, ok. 1930, Ostoja); *Napiętnowana* (J. Włodarczyka, 1937, Nasza Powieść); *Sklamalam; Basia* (Henryka Orłowskiego, 1938, Dobra Powieść); *Biedna Janka* (Hieronima Lindeckiego, 1937, w serii „Biblioteka Powieści Sentymentalnych” Dobrej Powieści) itd.<sup>308</sup> Powieści z podobnego paradygmatu wymieniane przez mężczyzn to między innymi: *Pocałunek kochanki; Wgnana w dzień ślubu. Tragedya panny z dobrego domu* (najprawdopodobniej chodzi właśnie o tę powieść wydawaną przed 1914 rokiem przez Sensację, tłumaczenie: Jerzym); *Żona z przypadku; Czarna amazonka* (może chodzić o jeden z odcinków *Boba Huntera. Białego jeźdźca prerii*, 1938, Prasa Powieściowa); *Naręczona z Titanika; Sprzedana żona* (może chodzić o jeden z zeszytów *Lorda Listera. Tajemniczego nieznajomego* lub powieść podpisaną przez Dolores *Sprzedana żona czyli tajemnica lekarza. Romans kryminalny* z 1903 roku, Zoner, przedruk: 1925, M.L.Hehrhaupt), *Czarna ręka* (może chodzić o serię przygód *Rocambola* lub o jeden z zeszytów *Lorda Listera. Tajemniczego nieznajomego* lub odcinek *Jacka Teksasa, najslawniejszego wojownika w walkach z Indyanami amerykańskimi: Czarna ręka z Teksasu*, 1925, Księgarnia Komisowa); *Tajemnica pokoju 33* (może chodzić o *Tajemnicę pokoju 38. Historię romantyczną, lecz prawdziwą*

306 Tamże, s. 35

307 Tamże, s. 36.

308 Tamże, s., 36. Por. Dunin Janusz, Mierzwińska Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 13, 40, 45, 46, 59; Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 12–13. Nie udało mi się dotrzeć do informacji na temat tych dwóch publikacji. W 1935 roku powstał natomiast film pod tytułem *Kochaj tylko mnie* w reżyserii Marty Flantz ze scenariuszem Karola Jarosiego. Por. *Kochaj tylko mnie*, „Filmpolski.pl”, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22453> (dostęp: 22.04.2023).

Daniela Bachracha<sup>309</sup>); *Tajemnica czarnej ręki*; *Ślepa hrabina* (powieść sprzed 1914 roku)<sup>310</sup>. Już w samych tytułach widać inklinacje czytelników – powieści wybierane przez mężczyzn zdają się ewokować treści potencjalnie obyczajowo odważniejsze.

Serie i powieści wymieniane przez mężczyzn to: *Buffalo Bill. Bohater Dalekiego Zachodu. Niezwykłe przygody pułkownika amerykańskiego W. F. Cody'ego* (1938–1939, Republika); *Alaska Jim. Bohater Policji Kanadyjskiej* (pod pseudonimem Big Ben pisał niemiecki socjalista Willy Richard Sachse, 1938, Prasa Powieściowa); *Lord Lister. Tajemniczy незнаjomy* (1937–1939, Republika, tłumaczenie Z. Kupfer); *Harry Dickson* (chodzi najpewniej o *Ze Złotej Serii Przygód Detektywa Harrego Dicksona* i kontynuację *Harry Dickson. Przygody zagadkowego człowieka*, 1937–1938, Republika); *Bob Hunter. Białe Jeździec prerii* (1938, Prasa Powieściowa, autorstwa Marka Ellinga, seria była swoistą kontynuacją przygód Alaski Jima); *Leonardo Pratto postrach ognistego miecza* (Werner O. Charlot, ok. 1930, nakładem Michalskiej); *Jerzy Rolicz. Przygody 16-letniego podróżnika* (Ludwik Payor, ok. 1938, Współpraca); *Tarzan*<sup>311</sup>; *Tajemnice Paryża. Białe Kaptury* (pod pseudonimem Julian Diaz-Korecki pisał Ludwik Mickun-Miciński znany również jako Luigi Micuno autor serii *Zorro. Jeździec w masce* od Dobrej Powieści; ok. 1939)<sup>312</sup>. Pierwsze cztery powieści wymienili czytelnicy w wieku 13–17, powieści detektywistyczne (*Leonardo Pratto*) częściej wymieniali starsi czytelnicy.

Bursowa na podstawie zestawień wnioskuje, że już sam tytuł zachęca odbiorców i ma duże znaczenie w wyborze repertuaru<sup>313</sup>, co jest zgodne ze spostrzeżeniami przywoływanymi już w poprzednim rozdziale. Pytani o utwory i autorów pokrewnych literaturze brukowej wskazywali May'a, Wallace'a, Conana Doyle'a, Leblanc'a, Grey'a, Nasielskiego, Romanowskiego, ale też Mniszkównę, Dołęgę-Mostowicza, Zalewską, Coopera, Pitigrillego, Londona, Sieroszewskiego. Jak zauważa: „Znamienne jest wysunięcie na pierwsze miejsce May'a przez mężczyzn i Mniszkówny przez kobiety jako autorów lektury w guście brukowej powieści zeszytowej”<sup>314</sup>. Część faktycznie wydawano w obiegu brukowym, część funkcjonowała głównie w trywialnym. Szczególnie zaskakuje obecność w zestawieniu Londona. Warto jeszcze wspomnieć, że badane kobiety słabiej były rozeznane w nazwiskach autorów – jedynie trzy jakies

---

309 Bachrach był funkcjonariuszem warszawskiego Urzędu Śledczego, współpracownikiem znanego komisarza Ludwika Kurnatowskiego (który zresztą swoje wspomnienia zaczął spisywać już w 1924 roku i publikować w „Kronice Kryminalnej”). Bachrach twierdził, że współpracował (jako detektyw kontraktowy) z londyńską policją, prasa donosiła o jego licznych sukcesach (w tym o pomocy detektywowi Pinkertona w sprawie podrabianych czeków American Express Company). Sam Bachrach lubił przechwalać się sukcesami (w tym, że rzekomo pomógł w schwytaniu Wampira z Düsseldorfu) i budować własną legendę. Jego opowiadania kryminalne miały być kroniką rozwiązanych przez niego spraw, ewokowały więc autentyczność. Zarówno Kurnatowski, jak i Bachrach byli swoistymi celebrytami międzywojnia. Nie bez znaczenia było również to, że w swoim czasie obaj byli oskarżeni o działalność przestępczą. Por. Haska Agnieszka, Stachowicz Jerzy, *Jasnowidze...*, dz. cyt., s. 143–161.

310 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 36. Ponownie nie udało się zidentyfikować wszystkich tytułów. Por. Dunin Janusz, Mierzwińska Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 18, 55, 61; Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s.14, 39, 50.

311 Chodzi o tłumaczenie serii Edgara Rice'a Burroughsa *Przygody Tarzana-człowieka leśnego. Powieść egzotyczna* wydawane około 1938 roku przez łódzką Ostoję w poszytach. W „Przygodach”. Biblioteczce Sensacyj w 1934 roku ukazał się zeszyt *Miłość i przygody Tarzana*.

312 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 36. Por. Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 9, 13, 16, 41–42, 49, 93; Dunin Janusz, Mierzwińska Krystyna, *Polska powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 15–16, 41.

313 Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa...*, dz. cyt., s. 36.

314 Tamże, s. 64.

podają – częściej padały same tytuły. Jak podsumowała Bursowa: „Nie znają zupełnie nazwisk autorów, nawet Mniszkówny, której «Trędowata» jest tu bardzo popularna”<sup>315</sup>.

Brukowa powieść odcinkowa publikowana zwłaszcza w najtańszych dziennikach była uzupełnieniem repertuarowym dla czytelników i czytelniczek – głównie kobiet (czytywało je 68%, a 51% mężczyzn)<sup>316</sup>. Zresztą popularność owych dzienników upatruje badaczka właśnie w tym, że zawierają sensacyjne powieści odcinkowe (na jedną lub więcej stron), często publikowane bezimiennie. Zyskują w ten sposób szczególną kategorię odbiorców, którzy czasem czytają odcinki w dwóch i więcej gazetach. Najbardziej poczytne były: *To nie był grzech* („Kurier Codzienny”); *Poszedłem w świat* („Kurier Codzienny”); *Tajemnica taksówki nr 13* („Kurier Codzienny”); *Rozstajne drogi* („Dzień Dobry”); *Przez krew i łzy* („Dzień Dobry”)<sup>317</sup>. *Profesor Wilczur* i *Znachor Dołęgi-Mostowicza* publikowane w „Wieczorze Warszawskim” miały już mniej czytelników wśród badanych<sup>318</sup>. Bursowa poziom brukowej powieści odcinkowej ocenia ogólnie bardzo nisko.

Wnioski Bursowej, przywoływane jedynie pobieżnie, utrzymane są w opisanym już w tej pracy tonie alarmistycznym. Trudno oczywiście jednoznacznie stwierdzić, czy wszelkie, nawet pojedyncze, obserwacje na temat wartości artystycznej czy sposobu funkcjonowania bruków są przejawem własnego namysłu badanych, czy jedynie przejętymi z głównego nurtu opiniami, niemniej znaczący wydaje się już fakt, że w ogóle się pojawiają. Świadczą również o tym, że czytelnicy potrafili wykazać się jakimś poziomem refleksyjności, choć nie byli w stanie wyrazić go językiem krytyki literackiej. Istnieje oczywiście również szansa, że na niektóre spostrzeżenia zostali nakierowani. Niemniej postrzeganie bruków jako znaczących w propagowaniu czytelnictwa wydaje się opinią trafną, nawet jeśli miałyby stanowić jedynie usprawiedliwienie dla własnych upodobań. Odbiór emocjonalny i naiwny nie wykluczał przy tym dostrzegania schematyczności tej literatury, miała ona jednak przede wszystkim pełnić funkcje zabawowe i te potrzeby wydawała się zaspokajać skutecznie. W szczególności jednak z przeprowadzonych badań wynika, że obieg brukowy w dwudziestoleciu międzywojennym był istotnym elementem miejskiej kultury, a jego odbiorcy niekoniecznie sytuowali się na społecznych peryferiach czytelnictwa, jak sugerował Żółkiewski.

#### 4.5.7. POWIEŚĆ ZESZYTOWA JAKO GATUNEK

Rozważania genologiczne nie są wprawdzie celem tej pracy, niemniej konieczne jest pochylenie się nad sposobem opowiadania wykorzystywanym w powieściowych brukach – na który szczątkowo wskazywały już przywoływane opinie czytelników – ponieważ to właśnie metoda

315 Tamże.

316 Badaczka wymienia kilka dzienników: „Ostatnie Wiadomości”; „Kurier Czerwony”; „Dzień Dobry”; „Nasz Przegląd”; „Mały Dziennik”; „Dobry Wieczór”. Tamże, s. 63.

317 Tamże.

318 Jak zauważa Patrycja Kaleta „powieści gazetowe Dołęgi-Mostowicza przewyższają poziomem opowiadań gazetowe bezimiennych autorów i niepozbawione są walorów literackich, wynikających głównie ze świadomości warsztatowej autora”, a jego rezygnację z wątków kryminalnych i sensacyjnych w przypadku tych dwóch powieści określa mianem „eksperymentu formalnego”. Kaleta Patrycja, *Ciąg dalszy nastąpi. Kilka uwag na temat powieści gazetowych w odcinkach*, [w:] *Literatura popularna. Tom 1. Dyskursy wielorakie*, red. Ewa Bartos, Marta Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 269–270.

zdaje się przynajmniej powierzchownie odpowiadać fabularnym rozszerzeniom i bardzo wyraźnie wariacji na temat tego samego. Przyjmuję możliwie najbardziej syntetyczną i intuicyjną definicję gatunku jako zespołu utworów charakteryzujących się swoistą budową i stylistyką. Formuła zeszytu oraz pojawienie się konkretnego typu odbiorcy z ustalonymi oczekiwaniami poskutkowało wykształceniem się konkretnych reguł kompozycyjnych, widoczne są powtarzalne zespoły wydarzeń oraz ustalone typy bohaterów.

Bruki wydawane w poszytach to przede wszystkim powieści wielowątkowe, z ich swobodną zależnością; często zresztą wątki nie występują wcale w relacji hierarchicznej (wątek główny, poboczne, tło etc.). Dodatkowo zachodzi w nich zjawisko „różnic tonalnych” – to znaczy, że przeplatają się w niej motywy kryminalne, romantyczne, przygodowe. Ta różnorodność powodowała, że różnice w upodobaniach tematycznych czytelników traciły na znaczeniu. Choć badania Bursowej wskazywały, że kobiety preferowały romanse, a mężczyźni powieści sensacyjno-przygodowe, to powieści te były w zasadzie swoiście synkretyczne. Utwory były przy tym zasadniczo powieściami akcji (ukierunkowanymi na działanie się), a więc już zawiązanie w pierwszym rozdziale nie mogło być statyczne, nadto opisowe, postaci nie powinny być szczegółowo charakteryzowane, fabuła musiała być od początku interesująca. Dopiero w drugim rozdziale może nastąpić zwięzła charakterystyka świata przedstawionego<sup>319</sup>.

Wielość równoległych, dodawanych różnorodnych wątków tworzy właśnie różaniec przygód i powoduje znaczne rozciągnięcie akcji. Do tego stopnia, że właściwie nie sposób jest streścić tasiemcowych fabuł. Jak podsumowuje Gemra:

Dzieje się tak, że jakiś bohater, którego losy tworzą osobny wątek, jest w nim postacią pierwszoplanową, ale jednocześnie staje się postacią drugoplanową czy epizodyczną w innych wątkach równoległych i równorzędnych, także w pobocznych i epizodycznych; rozdzielenie tych wątków nastręcza wiele trudności, a niekiedy jest wręcz niemożliwe. Pozornie jest to ten sam wątek, ponieważ przedstawiane są wydarzenia związane z osobą tego samego bohatera; w rzeczywistości jednak wy-czuwa się istnienie dwóch – czy nawet więcej – odrębnych układów fabularnych. Tworzenie nowych wątków polega przede wszystkim na przerzucaniu ciężaru akcji na postaci, które w literaturze wysokiej grałyby role najwyżej epizodyczne lub w ogóle stanowiłyby tylko jeden z elementów tła<sup>320</sup>.

I tak część z wątków wynika z siebie, ale część zdaje się być zupełnie niezależna (i mogłaby wręcz stanowić zupełnie oddzielne powieści). Czasem fragmenty poświęcone różnym bohaterom są od siebie jakoś znacząco wydzielone (na przykład znakiem graficznym). Trzeba przy tym podkreślić, że z konieczności powieści te są bardzo zasobne w postaci – na przykład w przypadku *Cygańskiego dziecięcia, czyli Tajemnicy książęcej rodziny. Romansu współczesnego* Gemra doliczyła się w pierwszych 30 rozdziałach 42 postaci (nie licząc tła)<sup>321</sup>. Na **wprowadzaniu kolejnych bohaterów** opiera się strategia rozciągania utworów (oczywiście w toku akcji część się eliminuje) i była to forma zabezpieczania się przez autorów. Postaci początkowo niegrające żadnej znacznej roli, w każdej chwili mogą zostać uruchomione i stać się prominentnymi bohaterami, generującymi powstanie kolejnych wątków. Zdarzało się również,

319 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 70.

320 Tamże, s. 56.

321 Tamże.

że niespodziewanie, bez związku z wcześniejszą akcją, wprowadzane są wątki z postaciami centralnymi wcześniej nie występującymi nawet jako epizodyczne, „których dzieje bywają szczegółowo opisywane i rozrastają się w wątki bardzo obszerne”<sup>322</sup>. Jako kolejny sposób na zwiększenie objętości utworu Gemra podaje „**pączkowanie wątków**” – te istniejące stają się zaczątkiem nowych<sup>323</sup>. I tak słabo zarysowane wątki (losy jakiejś kolejnej postaci) z czasem (wraz z rozwojem fabuły) również wypełniają się treścią, by w końcu rozrosnąć się do osobnego wątku równoległego. Ostatnim sposobem było **porzucanie wątków bez rozwiązania** pomimo zakończenia głównej akcji, dzięki temu zostawia się furtkę dla kontynuacji powieści<sup>324</sup>. Zresztą nawet zakończenie głównych wątków nie zamyka drogi do dalszych perypetii protagonistów. Czasem zwiastuje to epilog mogący być zawiązaniem akcji (przykładem może być *Fatalny tron*, kontynuowany w *Ojcu Gaponie bojowniku o wolność, czyli strasznym zgonie W. Ks. Sergiusza osnuta na tle ostatniego ruchu rewolucyjnego w Rosyi*)<sup>325</sup>. Czasem oczywiście do kontynuacji zasugerowanej w epilogu nie dochodziło. W tym miejscu należy również zauważyć, że utwory te często posiłkują się retrospekcją (co badaczka wskazuje jako jeden z elementów odziedziczonych w spadku po powieści tajemnic)<sup>326</sup>. Za ich sprawą ujawniane są kluczowe informacje (na przykład o pochodzeniu postaci i ich wzajemnych relacjach).

Gemra wylicza główne powody porzucania wątków:

- 1) Nakaz od wydawcy jak najszybszego zakończenia powieści. Kończono wtedy zwykle tylko główne wątki i te najbardziej „bieżące”. Widać to po syntetycznych sformułowaniach mających zastępować rozwiązanie, jak „Kto siał wiatr, zebrał burzę”;
- 2) Zamówienie od wydawcy na dalszy ciąg. W związku z tym nie trzeba było przedłużać już opowiadanych historii w nieskończoność (na przykład anonimowa powieść, rzekomo autorstwa von Felsa, *Hrabina Żebraczka. Smutne dzieje zrozpaczonego serca kobiety. Tragiczny romans z prawdziwego terażniejszego życia* [1924] i kontynuacja *Lidia, córka Hrabiny Żebraczki* [1928], rozwijająca jedynie zasygnalizowany w pierwszej wątek; to też *casus* trylogii hiszpańskiej Füllborna);

322 Tamże, s. 62.

323 Tamże.

324 Tamże.

325 Tamże, s. 63.

326 Tamże, s. 65. Za inicjatora powieści tajemnic uznaje się Eugène’a Sue i *Tajemnice Paryża*, a sukces powieści odcinkowej publikowanej w „Journal des Debats” pociągnął za sobą naśladowców (na przykład *Tajemnice Londynu* Paula Fevala; *Małe tajemnice Warszawy* K.R. Rusieckiego; *Tegoczesne tajemnice Warszawy* Sotera Rozmiara Rozbickiego itd.). Uznaje się, że to od Sue zaczęło się wprowadzanie do fabuł rzeczywistych bandytów i postaci z półświatka. Józef Bachórz zwraca przy tym uwagę, że ze względu na niski poziom polskich odpowiedników powieści tajemnic z końcówki XIX wieku (po 1870 roku) „śmiało możemy sobie darować wzgląd na indywidualność większości autorów, a widzieć w nich przede wszystkim wyrazicieli gustu zbiorowego i mentalności nieelitarnej”, co ponownie wskazuje na fakt, że kwestia autorskości w przypadku polskiej produkcji popularnej nie była kluczowa. Badacz zauważa, że sam Sue ma dług u sentymentalistów, którzy „zmusili publiczność czytającą do uznania praw serca oraz wylansowali szereg motywów melodramatycznych” oraz autorów powieści gotyckich i romantycznych ze względu na podjęcie kategorii tajemniczości. Nie zmienia to jednak faktu, że „w powieści pretendującej do miana nowoczesnej trzeba było manifestować weryzm, wrażliwość na *couleur locale*, respektując romantyczne postulaty prawdy jako istoty rzeczy ukrytej pod powierzchnią faktów”, co Sue udatnie czynił. Eklektyzm powieści tajemnic czynił je natomiast w efekcie bezstylowymi. W polskich odpowiednikach analizowanych przez Bachórz pocześniejszą rolę niż w pierwowzorze odgrywa jednak erotyka: „W sumie czytelnik naszych powieści tajemnic odnosi wrażenie, że podstawowym zajęciem bohaterów jest uwodzenie lub bycie uwodzonym, flirt lub miłość”. Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, dz. cyt., s. 120, 122–124, 126, 129

- 3) Liczenie na to, że czytelnicy będą żądać rozwiązania dla porzuconych wątków i może dzięki temu autor będzie miał zapewnioną dalszą pracę i kolejną powieść<sup>327</sup>.

Było też oczywiście możliwe, że autorzy zwyczajnie sami zapominali o niektórych wątkach i postaciach; było ich w końcu mrowie. Jak już wspominałam, wątki nie występują w zasadzie w relacji hierarchicznej. To częstotliwość i cykliczność występowania wskazuje, które należy traktować jako główne. Wraz z rozwojem fabuły i przyrostem bohaterów (i ich oddzielnych wątków) spada częstotliwość powracania do tych uznawanych za główne i ich obszerność, by pod koniec powieści, zbliżając się do rozwiązania akcji, znów się zagęścić. Natomiast wątki poboczne nie podlegają już takiej cykliczności pojawiania się i trudno ustalić jakiś wyraźny schemat. Podobnie jest zresztą z funkcjami bohaterów – nie zawsze ich moment pojawienia się odzwierciedla znaczenie w opowieści<sup>328</sup>. Badaczka zwraca uwagę, że utwory te to właściwie powieści otwarte, w których wszystko może się dowolnie zmieniać, ponieważ struktura musi być łatwo modyfikowalna (podlega jednak modom).

Niemniej sama kompozycja numeru i „zawartość treściowa” miała już znaczenie dla zaintrygowania i utrzymania uwagi czytelnika. Zwracałam już wcześniej uwagę, że w przypadku poszytów numery potrafiły kończyć się nawet w pół słowa, co wymuszała przyjęta liczba stron. Struktura wyglądała następująco:

Rozdział urwany w poprzednim numerze był kończony, następnie wprowadzano nowe – zwykle dwa – i drugi z nich znów przerywano [...]. Jeśli rozdziałów było mniej – np. zakończenie „starego” i nowy – to jeden z nich podzielony był na dwie części (graficznie, np. gwiazdkami) i prowadził dwa wątki, przy czym jego dokończenie znajdowało się w następnym zeszycie. Pojedynczy numer stanowił w ten sposób pewną zamkniętą część „cyklu kompozycyjnego”: każdy z rozdziałów podejmował w zasadzie inny wątek. Przy stosowaniu się przez autorów do reguł wprowadzania wątków czytelnik otrzymywał kontynuację losów postaci zwykle co trzy–cztery zeszyty, czyli raz na tydzień (jeśli tygodniowo wypuszczano trzy–cztery numery). A zatem wpływ na decyzję czytelnika o kupowaniu dalszych zeszytów miało nie bezpośrednio ich zakończenie, ale wewnętrzna kompozycja<sup>329</sup>.

Na atrakcyjność wpływało również to, że w kluczowych, pełnych napięcia momentach rozdziały skracano, a wątki prominentnych bohaterów realizowano naprzemiennie, co dynamizowało akcję<sup>330</sup>. Dla utrzymania tempa w ramach pojedynczego numeru pojawiało się również kilka momentów szczególnego napięcia. Za sprawą naprzemienności wątków napięcie nie jest od razu rozładowywane, a zawieszane i to zazwyczaj na dłuższy czas: „przemienność

---

327 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 63.

328 I tak postaci wprowadzone na początku znajdują rozwiązanie swoich wątków na długo przed końcem powieści. Bywała zresztą i odwrotnie. Nagle, pod koniec pojawiał się jakiś bohater, którego rola była kluczowa dla rozwiązania całej fabuły, a z konstrukcyjnego punktu widzenia wydawałoby się, że postać taka nie może okazać się prominentna. Bohaterowie pojawiający się w toku akcji z rozbudowywanymi wątkami własnymi (często bez wpływu na przebieg głównych wątków) znikają na wiele zeszytów, by powrócić przed zakończeniem. „Ostatnią kategorię wątków stanowiłyby te, które związane są z postaciami wprowadzonymi przez narratora mniej więcej w połowie tekstu i które odegrały istotną rolę w historii bohaterów głównych, ulegając rozwiązaniu jednocześnie z ich wątkami”. Tamże, s. 64–65.

329 Tamże, s. 67.

330 Tamże, s. 65.



wątków, symultaniczność narracji<sup>331</sup> w znacznym stopniu wywołują permanentny stan napięcia, jakiemu poddawany jest czytelnik, «zmuszany» w ten sposób do kupowania kolejnych zeszytów<sup>332</sup>. I tak rozdziały mogą kończyć się niepokojącą informacją (na przykład czytelnik wie, że bohater coś zobaczył, ale nie wie co); pytaniem („Czy śmiałek wszedł do właściwego pociągu?”); modlitwą w sytuacji pozornie bez wyjścia („Jak ja się stąd wydostanę...”); zapowiedzią dalszych losów (w ten sposób zresztą mogą działać również same tytuły rozdziałów) czy w ogóle w najbardziej dramatycznym momencie (na przykład wystrzałem czy świstem szabli)<sup>333</sup>. Wyrażna jest zatem powtarzalność schematu (dramatyczny moment i zawieszenie akcji – przejście do innych wątków (również zawieszanych) – rozładowanie i ponowny wzrost, którą łagodzi fakt, że lektura jest zwykle rozłożona i nieciągła (za sprawą formuły poszytowej), a wątki powracają najczęściej do bardzo długim czasie. Struktura była więc bardzo skonwencjonalizowana – korzystała przy tym z dobrze rozpoznanych i utrwalonych motywów, co miało zapewnić powieści powodzenie.

Takiej pewności nie mogła dać oryginalność, inwencja twórcza, dlatego w kompozycji powieści zeszytowej, we wszystkich elementach świata przedstawionego: w konstrukcji postaci, czasu i przestrzeni, a przede wszystkim fabuły, obserwuje się powtarzalność i stereotypowość ujęć; dotyczy to także stanów psychicznych postaci, a nawet słów, które je opisują<sup>334</sup>.

Powoduje to również siłą rzeczy wrażenie identyczności treści, na które czytelnicy nie byli niewrażliwi. Ze względu na kodowanie znaczeń elementów schematycznych, czytelnicy wiedzą, jak będzie wyglądało zakończenie losów bohaterów (kara dla czarnych charakterów, nagroda dla pozytywnych).

W powieściach poszytowych czas jest przygodowy: „wydarzeniami rządzi przypadek; kolejne odcinki czasu przygodowego wprowadzane są zwykle przez słowa «nagle» i «właśnie wtedy», podkreślające ten fakt”, a podstawowym elementem akcji jest ucieczka–pogoń, spotkanie–rozłąka; poszukiwanie–odnalezienie; utrata–pozyskanie<sup>335</sup>. W ogóle jednym z kanonicznych elementów powieści zeszytowej jest wątek wymuszonej podróży (umożliwia przedstawienie atrakcyjnego, zwykle egzotycznego pejzażu, obyczajów itd., oczywiście posiłkując się stereotypizacją)<sup>336</sup>. Przestrzeń natomiast jest awanturnicza, co wynika ze skrzyżowania gatunków, z których powieść poszytowa czerpie, a zatem powieści awanturniczo–przygodowej (rozległe obszary, egzotyczne krainy); gotyckiej (klasztory, więzienia, lochy, korytarze, sale tortur itp.)

331 Badaczka zwraca uwagę, że choć symultaniczność narracji występowała od początku, rozwinęła się najbardziej w latach 20. i 30. za sprawą kina. Tamże, s. 92.

332 Tamże, s. 70.

333 Tamże, s. 69.

334 Tamże, s. 72.

335 W zależności od tego, czy bohaterowie są gonieni, czy sami gonią czas on inną „gęstość”. W przypadku ucieczki jest „ściśnięty”, a przestrzeń otwarta („brak zabudowań, lasów itp.”) i jednokierunkowa. Gdy to oni gonią, czas ulega „rozciągnięciu” i wyraźnemu zwolnieniu, wszystko dzieje się za wolno i wciąż gonieni mają wielogodzinną przewagę. Przestrzeń jest zaś wielokierunkowa i pełna przeszkód. Analogicznie w pozostałych przypadkach: spotkania bohaterów pozytywnych są zawsze zbyt krótkie i zbyt rzadkie, natomiast kontakt z antagonistą jest zawsze potencjalnie niebezpieczny, stąd się dłuży itd. Tamże, s. 88–89.

336 Tamże, s. 75.

i tajemnic (miasto-dżungla; półświatek: kasyna, domy publiczne, szpitale psychiatryczne)<sup>337</sup>. Nie zmienia to faktu, że pomimo takiej potencjalnej różnorodności miejsc akcji następuje specyficzne zawężenie przestrzeni: może być wiele podobnych lokalizacji (na przykład palarni opium), ale zupełnie przypadkiem postaci spotykają się w tej samej i w tym samym czasie. Jak zauważa Józef Bachórz w kontekście polskich powieści tajemnic – w sytuacji, gdy wszyscy wszystkich znają i zawsze na siebie wpadną, trudno uwierzyć, że jakaś informacja (w sposób użyteczny dla fabuły) okazała się bohaterom akurat niedostępna, co oczywiście konsekwentnie ma miejsce<sup>338</sup>. Dwoma lokalizacjami wykorzystywanymi ze szczególnym upodobaniem były klasztor i „dom obłąkanych”. Obie przeważnie jako zagrażające bohaterom – siedliska zła, okrucieństwa oraz rozpusty<sup>339</sup>. Wzorców dostarczała tutaj powieść grozy. Warto w ogóle zaznaczyć, że konkretne przestrzenie mają przypisane swoje znaczenia, a więc same stają się znakami. Są one kodowane również odpowiednimi postaciami, co generuje konkretne wydarzenia. A więc, słowami Jacka Kolbuszewskiego, „To przestrzeń [...] kształtuje bohatera i jego losy, wprowadzając do powieści istotne elementy znaczeniowe”<sup>340</sup>.

Ponieważ poszytowe powieści brukowe są wielotematowe, wyróżnione przez Annę Gemrę dwa typy (wraz z podtypami) mają charakter umowny, nie wyczerpują możliwości i wariantów. Najbardziej podstawowy podział to ten na powieści **historyczne** i **współczesne**. Tych pierwszych było zdecydowanie mniej ze względu na aktualizację treści. Prezentowano w nich wydarzenia o dużej randze politycznej, jednak ze względu na dominującą strukturę przygodową fakty są w nich naginane do fabuły. Historyczność jest zresztą bardziej ewokowana niż rzeczywista i „zawiera się tu w samym fakcie prezentowania publicznego i prywatnego życia władców i najwyższych dostojników państwowych, w opisie rewolucji, spisków, ruchów społecznych, walk politycznych, działalności dyplomatycznej rządu”<sup>341</sup>. Wyłaniają się tutaj trzy podtypy: powieść **polityczna; o tajnych związkach** (*Geheimbänderomane*) i **zeszytowy romans zbójcki**. Powieść polityczna często służy do pokazania w dobrym świetle przekonañ bliskich autorowi. Najczęściej jednak wspiera *status quo*, a zatem postaci rządzących, którzy są przedstawiani jako obrońcy porządku. Sama polityka jest traktowana pretekstowo i po prostu poświęca się jej nieco więcej uwagi niż w pozostałych powieściach historycznych, ale ujmuje równie schematycznie: „decyzje władców ukazywane są jako wynik intryg dworskich, interesów prywatnych czy swoiście pojętych potrzeb państwa”<sup>342</sup>. W powieściach o tajnych związkach najczęściej przedstawianym bohaterem zbiorowym są nihiliści i masoni (czasem również Kościół Katolicki), a osią fabuły jest spisek – również wojskowy, zwykle przeciwko władzy. Celem jest zabicie monarchy lub jego abdykacja i zastąpienie swoim kandydatem. Najczęściej występująca tutaj przestrzeń to tajne siedziby (w podziemiach) i tajne korytarze. Częsty jest wątek zmiany tożsamości i tajemniczych nieznajomych. Tutaj również widoczny jest walor dydaktyczny i podtrzymywanie *status quo*: spiskowcy zostają potępieni jako burzyciele

337 Tamże, s. 89–90.

338 Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic...*, dz. cyt., s. 131.

339 Postać „złego zakonnika” była dobrze rozpoznana w literaturze (spotkamy ich na przykład u Boccaccia i Diderota, u Ignacego Krasickiego i Stanisława Kostki Potockiego), niemniej należy podejrzewać, że klasztory zawdzięczają swoją brukową popularność Füllbornowi i jego *Barbarze Ubryk*. Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 91.

340 Kolbuszewski Jacek, *O poetyce przestrzeni w modernistycznej powieści popularnej*, „Literatura Ludowa” 1988, nr 2, s. 5.

341 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 80.

342 Tamże, s. 81.

porządku i przeciwnicy władzy. A przy tym „opisy pełnych grozy rytuałów, atmosfera tajemniczości i zagrożenia, towarzysząca działalności związków, zwiększały atrakcyjność fabuły”<sup>343</sup>. W romansach zbójnickich korzystano ze znanych już postaci (Kartusza, Rinalda Rinaldiniego) i rozbudowywano znane już historie. Bohaterowie to zawsze szlachetni bandyci (nawet jeśli przeczą temu fakty historyczne, jak w przypadku Kartusza)<sup>344</sup>.

Większość powieści to historie współczesne czytelnikowi. Świadczy o tym „wprowadzanie nazwisk znanych postaci, najczęściej bohaterów sensacyjnych, głośnych wydarzeń”. Współczesność jest też zresztą podkreślana w samym tytule („naszych czasów”; „teraźniejszych czasów”; „współczesna”). Wydawcy szybko reagowali na skandale i sensacje – „powieść zeszytowa pełni więc funkcję swoistego wielkomięskiego druku nowiniarskiego”, aktualności, i porusza tematy znane już z prasy, co służyło oswojeniu rzeczywistości<sup>345</sup>. Jej dwie odmiany to powieść **miłosna** i powieść **kryminalna**. W tej pierwszej podtypem były **tragedie z życia wyższych sfer (dramaty familijne)** – sięgające do motywów znanych z innych gatunków: baśni, romansu rycerskiego, „dawnej literatury wysokiej (epos, tragedia)” z wyraźną funkcją kompensacyjną<sup>346</sup>. Dramaty familijne są punktem wyjścia z wątkiem inicjalnym w postaci „wydziedziczenia, wyklęcia, porwania w dzień ślubu” etc. i motywem prześladowania przez krewnych (najczęściej kobiety lub dziecka)<sup>347</sup>. Wzorzec został uwspółcześniony na początku XX wieku i bohaterami stali się już nie królowie, księżęta i właściciele ziemscy, a fabrykanci, właściciele kamienic czy drogich samochodów. Drugim natomiast były **melodramaty ludowe** z podstawowym motywem mezaliansu, gdzie zakochani wychodzą zwycięsko z licznych prób, którym poddane jest ich uczucie, a *happy end* stanowi nobilitację codzienności<sup>348</sup>. W jego ramach ustalili się nowy typ ludowego bohatera (przeważnie bohaterki): wcielenia doskonałości (łagodności, uczciwości, czystości etc.). Powieść kryminalna bardziej niż z Conana Doyle’a czerpała z arsenału powieści tajemnic (ale również romansów zbójceckich i powieści gotyckiej). Cechą tej odmiany była kompozycja linearno-powrotna z retardacjami pomagającymi utrzymać uwagę i zainteresowanie czytelnika, a wątkiem inicjalnym był zwykle opis przestępstwa (gdzie zresztą czytelnik wie, kto dokonał zbrodni)<sup>349</sup>. Wprowadzono również postać detektywa i jego asystenta. Niemniej, jak zauważa Tadeusz Żabski, „wskutek różnorodnych filiacji powieść zeszytowa jest nieuschematyzowaną historią przestępstwa i jego konsekwencji [...] Z tego względu spowinowacona jest z opowiadaniem «pitawalowym»”<sup>350</sup>. Zatem również w tym wypadku decydujące jest kryterium tematyczne bardziej niż konstrukcyjne.

343 Tamże, s. 82.

344 Tamże.

345 „Tak na przykład morderstwo popełnione na serbskiej parze królewskiej w czerwcu 1903 r. stało się impulsem do napisania powieści, która zaczęła wychodzić w Berlinie już w tym samym roku”. Zresztą aktualność i wątki sensacyjne wykorzystywał już Füllborn w powieści *Barbara Ubryk*, wydanej w roku uwolnienia Barbary (1869). Tamże, s. 76.

346 Rola kompensacyjna powieści zeszytowych z tego podtypu działała również pokazując, że bogaczy także spotykają życiowe trudności. Dodatkowo współczuto gnębiomym bohaterkom kobiecym, które z racji pochodzenia nie były przygotowane na życiowe trudności i stawianie im czoła. Tamże, s. 77.

347 Same tytuły już są podpowiedzią tematyki (na przykład *Pasierbica, czyli Maryeta, odtrącona córka hrabiowska* etc.). Tamże.

348 Tamże, s. 78.

349 Tamże, s. 79.

350 „Różnica formalna polega na tym, że historia «pitawalowa» rekonstruowana jest *post factum*, na podstawie zeznań świadków i wyników śledztwa, podczas gdy powieść zeszytowa jako utwór fikcyjny

Ze względu na synkretyczność w ramach jednego utworu można mówić o współwystępowaniu konkretnych motywów. Ich powtarzalność jest tak duża, że Anna Gemra tworzy ich poręczną (i rozbudowaną) klasyfikację. Obok i w ramach wspomnianego już motywu wymuszonej podróży znajduje się również **prześladowanie** najczęściej przybierające następujące formy: porwania, sprzedaży (do haremu, domu publicznego, cyrku etc.), fałszywego oskarżenia, uwięzienia oraz (licznych) prób morderstwa<sup>351</sup>. W przypadku motywów wątku kryminalnego inicjowanego **przestępstwem**, zwykle pociąga ono za sobą kolejne, co daje możliwość wprowadzania różnych zbrodni i ich hierarchizację (od dokonanych w afekcie, po części usprawiedliwianych, po niewybaczalne). Rodzaj zbrodni służy również charakterystyce bohatera negatywnego (narrator może chcieć, by budził współczucie). Jeśli narrator udostępnia przyczynę popełnienia zbrodni, bohater może zyskać sympatię i zrozumienie czytelników. Ponieważ zbrodnia musi mieć uzasadnienie, pojawiają się również typowe powody: doznana krzywda (zwykle w romansach zbójceckich szlachetni bandyci na skutek doznanych krzywd sami nie krzywdzą słabszych, a działają w miejsce opieszałego prawa)<sup>352</sup>. Przyczyny usprawiedliwiają postępowanie postaci szlachetnych (mimo tego, że ponoszą karę). Przystępcy (nieszlachetni) motywowani są zazdrością, nienawiścią i z tego powodu chcą zniszczyć protagonistę/kę. Mamy do czynienia na przykład z następującą sekwencją: nieodwzajemniona/zakazana miłość – zazdrość – nienawiść – chęć zlikwidowania rywala (rywalki). W ten sposób wątek miłosny wiąże się z kryminalnym i awanturniczo-przygodowym. Motywacją jest również strach (na przykład przed ujawnieniem zbrodni czy tajemnicy; usunięcie niewygodnego świadka, zwykle druga zbrodnia)<sup>353</sup>. Opisywane motywacje nadają pozory prawdopodobieństwa psychologicznego – chodzi jedynie o jakieś wystarczająco wiarygodne umocowanie zbrodni w rzeczywistości. Autorzy jako częste źródła zbrodni opisują: nędzę, wychowanie i „niechęć do uczciwej pracy” – jednak „nie są rozważane kwestie społeczne, nie poszukuje się bardziej istotnych uwarunkowań występków”, nie pojawiają się również propozycje rozwiązania zła i zapobiegania mu<sup>354</sup>. Powieść brukowa ma więc pod tym względem wymiar dydaktyczny: zło musi zostać ukarane, tak jak i złamanie/przekroczenie *status quo*. Detektyw i/lub policja to obrońcy i gwaranci utrzymania („naturalnego”) porządku i ładu moralnego, działają sprawnie i pociągają sprawcę do odpowiedzialności.

Zbrodnie podlegają hierarchiom moralnym. Najstraszniejszym przestępstwem jest oczywiście morderstwo. Absolutnie niewybaczalne jest dzieciobójstwo, zwłaszcza zabicie własnego dziecka, nawet jeśli bohater nie zdaje sobie sprawy, że morduje potomka – od takiej zbrodni nie ma ucieczki i karą za nią jest zazwyczaj śmierć<sup>355</sup>. Wszystkie zbrodnie dokonane na człon-

---

prezentuje zdarzenia w porządku naturalnym, z pozycji narratora auktorialnego”. Żabski Tadeusz, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 202.

351 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 105.

352 Może być materialna (pozbawienie przez niedobłą rodzinę majątku w dzieciństwie) lub moralna (zawiedziona miłość, fałszywe oskarżenie, odebranie godności i tytułu, szpiegostwo etc.). Tamże, s. 107.

353 Przykładowa sekwencja zdarzeń: „morderstwo z zazdrości (nienawiści, zemsty, dla zysku itd.) – niepożądany świadek (przypadkowy) – informacja o istnieniu świadka (groźba doniesienia policji o przestępstwie, szantaż, oskarżenie wniesione do sądu lub prokuratury itd.) – próba usunięcia świadka (zamknięcie w klasztorze, domu obłąkanych, fałszywe oskarżenie, groźba porwania dziecka itd.) – zabicie świadka (jako ostateczny środek uciszenia go)”. Tamże.

354 Tamże, s. 108.

355 Tamże, s. 109. Kara śmierci jest w ogóle najczęstszą karą dla zbrodniarza. Pojawia się również wygnanie, katorga, od 15 lat do dożywocia. „W skali ogólnej zachowana zostaje specyfika prawodawstwa państw, w których toczy się akcja”. Tamże, s. 111.

kach rodziny (żono-, mężo-, matko-, ojcobójstwo a także zamordowanie rodzeństwa, co też się pojawia) spotyka surowa kara<sup>356</sup>.

Bohaterowie rzadko giną w uczciwej walce, raczej za sprawą **skrytobójstwa** czy morderstwa na zlecenie (wprowadza się w ten sposób bohaterów z półświatka czy nizin społecznych), a dalszy ciąg tego motywu stanowi zwykle szantaż<sup>357</sup>. Donosicielstwo występuje zazwyczaj w formie fałszywego oskarżenia – prawdziwy sprawca pisze anonim i obarcza swoimi przewinami bohatera, który musi dowieść niewinności. „Odkrycie zbrodni powoduje uruchomienie motywu śledztwa”<sup>358</sup>. Zwykle jest ono długie i żmudne. Bardziej od dedukcji istotna jest intuicja. Ponieważ czytelnik wie, kto jest sprawcą, nie chodzi o rozwiązanie zagadki, a raczej sam przebieg śledztwa i uniki stosowane przez zbrodniarza<sup>359</sup>.

Fabuła dąży do rozwiązania zagadki i ukarania niegodziwców. Kierunkiem jest zawsze triumf dobra, ponieważ poczucie sprawiedliwości czytelnika musi zostać zaspokojone. Często ma miejsce cudowne ocalenie. Inną formą ratunku jest ucieczka, zamiana miejsc (i perypetie z niej wynikające). Czasem to sama opatrność interweniowała i wymierzała karę – zwykle, gdy antagonistą był już pewny zwycięstwa<sup>360</sup>.

Motywy wątku miłosnego są uruchamiane przez **przypadkowe spotkanie** protagonistów (przypadające na moment silnego emocjonalnego wzburzenia, na przykład ratunek z opresji) i miłość od pierwszego wejrzenia (ale to Los/Opatrność ich dla siebie wybrała). Kochankowie są właściwie od razu rozdzieleni i ich jedynym dążeniem staje się ponowne połączenie. Miłość zwycięża wszystkie przeciwności i różnice, a jest ich wiele. Bohaterowie najczęściej mają różne pochodzenie społeczne, jak już wspominałam częsty jest motyw **mezaliansu** (zwykle mężczyzna jest wyżej urodzony, a kobieta biedna), również pozornego – pochodzenie bohaterki nie jest do końca ustalone, a w finale potrafi się okazać, że jest arystokratką (odnalezienie dokumentów, wyznanie któregoś z bohaterów, ujawnienie znamienia rodowego etc.). Odkrycie prawdziwej tożsamości dezaktualizuje mezalians. Przede wszystkim bohaterka musi wykazać się nieposzlakowaną moralnością. Heroinie grozi śmierć lub utrata cnoty (czyli śmierć cywilna, symboliczna), której musi ustawicznie bronić. Ratuje się przede wszystkim ucieczką (w schemacie ucieczka–pogoń)<sup>361</sup>. W ramach jednej ucieczki może zyskać kolejnych nieprzyjaciół, przed którymi też musi uciekać, w trakcie kolejnej ucieczki zyskuje następnych i tak dalej. Dopiero zakończenie uwalnia ją od wszystkich ścigających. Motyw prześladowania uruchamia zwykle wątek kryminalny. Bohaterka najczęściej zostaje porwana (lub sama

356 Są to zbrodnie przeciwko prawu naturalnemu.

357 Tamże, s. 9.

358 Policja, zwłaszcza we wcześniejszych powieściach, dopiero z donosu dowiadywała się o popełnieniu jakiegokolwiek przestępstwa. Tamże.

359 Pojawiają się tutaj również motyw schwywania na gorącym uczynku lub pościgu (gdy już zebrano obciążające dowody); motyw ucieczki z więzienia (przekupni strażnicy). Z wyjątkiem więźniów politycznych i tych szczególnie niemiłych opisywanym wielmożom (lochy pod poziomem rzeki, żelazne maski etc.), więzienia raczej nie przypominają typowych miejsc odosobnienia. Tamże, s. 110.

360 Na przykład: skazane na karę śmierci czarne charaktery traciły zmysły i umierały w efekcie wyczerpania psychicznego. Inne przejawy interwencji opatrności: motyw kary będącej odbiciem zbrodni (jeśli antagonistą kogoś otruła, sam ginął od trucizny) czy odwróconego nieszczęścia (protagonista orientuje się w zamiarach, na przykład w przypadku trucizny zamienia naczynia). Tamże, s. 111.

361 Mit nieskalanej miłości ma podstawowe znaczenie. Protagonistka raczej dochodzi do małżeństwa z zachowaną cnotą. Gdy zdarzało się inaczej, ważna była „wierność seksualna”. W romansach zbójceckich protagoniści nie mogą wziąć ślubu, bo szlachetny bandyta żyje poza prawem lub nie może dotrzeć do kapłana. Powinien mimo to próbować. Tamże, s. 115.

opuszcza miejsce zamieszkania) i jest zdana tylko na siebie (wymuszona podróż). Wrogowie mają zasoby, by dowolnie manipulować jej losami. Mogą ją sprzedać lub oddać do domu publicznego lub klasztoru;

może to służyć złamaniu jej woli, nakłonieniu do niechcianego małżeństwa, ukryciu przed światem, a zwłaszcza przed ukochanym, oddaniu klasztorowi majątku – po złożeniu wymuszonych ślubów zakonnych, albo też zmuszeniu jej do erotycznej uległości prześladowcy. Przebywając w klasztorze, heroina musi bronić się przed przymusowymi ślubami zakonnymi czy rozpustnymi mnichami<sup>362</sup>.

Takie same wydarzenia mają miejsce i poza murami klasztoru, ale tutaj – niemoralność duchownych – jest dodatkowym walorem. Bohaterka jest więc więziona (w faktycznym więzieniu, w lochach zamkowych, szpitalach psychiatrycznych, u znajomych antagonistów z półświatka). W miejscach tych doświadcza wielokrotnych prób pozbawienia czci, rzadziej tortur i pobicia, choć ich groźną wizję roztacza narrator<sup>363</sup>. Swoją drogą można odnieść wrażenie, że autorzy delectowali się takimi wizjami (w anonimowym wydaniu *Barbary Ubryk* z 1921 roku opisy takie zajmują 12 stron). Atrakcyjność i groźę podbijały ilustracje, oddające cierpienie i przerażenie na twarzach bohaterek. Tragiczne wydarzenia powodują, że heroinie grozi popadnięcie w obłęd (jako konsekwencja silnych wzruszeń). Długotrwały stres jest w powieściach przyczyną choroby umysłowej (dzięki czemu autor nie musiał się znać na medycynie, a odpowiadało to poniekąd obiegowym przekonaniom). Obłędem mogło skutkować także przymusowe zamążpójście (motyw dotyczył bohaterek z wyższych klas, gdzie w grę wchodził majątek i interesy rodowe/dynastyczne). Repertuar cierpień spotykających protagonistki był więc dość obszerny, choć powtarzalny. Jest w upajaniu się krzywdą i rozpaczą postaci kobiecych zresztą coś wyjątkowo niewygodnego. Opisy przemocy wobec kobiet, choć obrazują okrucieństwo czy rozwiązłość antagonistów, mają tak naprawdę wyraźnie erotyczny podtekst<sup>364</sup>. Owszem, ciała cierpią, ale są to młode i piękne ciała kobiet. Natomiast w przypadku męskich bohaterów pojawia się więcej zagrożenia śmiercią. Występuje też motyw pojedynków, a w miejsce utraty cnoty wchodzi utrata honoru. Bohaterom udaje się wyjść z opresji dzięki (ponownie) Opatrzności – „Działanie sił nadprzyrodzonych objawia się głównie przez sny, wróżby, przeczucia, przekleństwa i dobre życzenia”<sup>365</sup>. W wątku miłosnym konieczny jest *happy end*, zwykle wiążący się z odmianą losu heroiny utożsamianą ze zmianą statusu społecznego oraz ślubem. Co jednak ciekawe

---

362 Tamże, s. 113.

363 Jako narzędzie tortur pojawia się żelazna dziewica, „przypiekać ogniem, łamać kości, obcinać po kawałku palce, łamać kołem, wrywać włosy, oblewać witriolem, rozciągać stawy, wrywać zęby, stosować hiszpańskie buty, oślepiac, skazywać na powolne zjadanie przez wygłodniałe wilki itd.”. Najczęściej do niczego z tych rzeczy nie dochodzi. Ofiarami tortur są najczęściej bohaterowie powieści o szlachetnych bandytach (w tym ich ukochane), „spowiedziach katów” czy o rosyjskiej rewolucji lub Czerezwyczałki. Bohaterki mogły być również głodzone lub zamurowane żywcem. Tamże, s. 114.

364 Trafiają się również czasem opisy zbliżeń erotycznych: „wzorem dla pisarzy powieści zeszytowych stała się w tym wypadku *Izabela Borna*. Spośród innych tekstów wyróżnia się wydana w 1938 r. *Elżbieta Karola Dubińskiego*, w której autor wiele miejsca poświęca szczegółowemu relacjonowaniu erotycznych zachowań poszczególnych bohaterów i opisom zbliżeń”. Tamże, s. 118.

365 Tamże, s. 116.

Instytucja małżeństwa «nie służy» bohaterom powieści zeszytowych; z trudnością można byłoby w tak wielu tekstach znaleźć choć kilka par szczęśliwych po ślubie. Wszystkie przeżywają kłopoty, związane głównie z nagminnym łamaniem przysięgi wierności (z obu stron)<sup>366</sup>.

Można również wyróżnić korpus stałych postaci, bez których w zasadzie nie zaistniałaby powieść zeszytowa. Przywołuję je możliwie syntetycznie, zwłaszcza że o części wspominałam już wcześniej, i choć oczywiście nie wyczerpują wszystkich możliwości, są to najczęściej występujący bohaterowie i na ich przykładzie widać szczególne upodobanie do pewnych typów. W tamach wątku kryminalnego pojawiają się postaci typowe: **złoczyńcy** i **detektywi**. Wielowątkowość powoduje wrażenie, że przestępstwa następują lawinowo, zbrodni jest wiele, jak i wielu jest przestępców. Dzielą się oni na dwie kategorie: **złoczyńców pozornych** i **rzeczywistych**. W ich odróżnieniu pomagają charakterystyki postaci. Piękny młodzieniec nie będzie rzeczywistym przestępcą – dla pięknej postaci zawsze znajdzie się jakieś usprawiedliwienie (nawet jeśli jej faktyczne czyny nie są szlachetne)<sup>367</sup>. Takimi pozornymi przestępcami bywają również bohaterowie rekrutujący się z arystokracji (rzadszy przypadek), dla ich zbrodni narrator znajduje „winnego zastępczego”. W finale bohatera prezentuje się jako jednak szlachetnego (zwykle również po odbyciu jakiejś symbolicznej pokuty). Winną zastępczą jest na przykład **uwodzicielka**. Często ukrywa się pod fałszywym imieniem, a jej celem jest zdobycie bogatego mężczyzny i stanie się fałszywą kochanką. **Wiarołomnego męża** zachęca do zbrodni, zajmuje miejsce żony i zostaje **złą macochą** (odmiana postaci **złego opiekuna**, zaliczają się do nich również **wyrodni rodzice**). Jeśli arystokrata (kapitalista) jest postacią negatywną (rzadko), to zwykle jego zbrodnia jest przeciwko własnej krwi (z pobudek finansowych). **Złe rodzeństwo** dąży do usunięcia spadkobierców (młodsze rodzeństwo). Początkowo, by podtrzymać wizję, że bogacz musi być prawy, stosowano na przykład wybieg fałszywej tożsamości (arystokrata okazywał się tak naprawdę oszustem z niższej klasy). Później zaczęto niegodziwość (jak i szlachetność) tłumaczyć cechami charakteru, a nie pochodzeniem. Jeśli elementem happy endu był awans klasowy, nie można było przedstawiać klasy wyższej jako kompletnie zepsutej. Anna Gemra zwraca uwagę, że

Pozytywne postaci niskiego pochodzenia stanowią niewielki procent ogółu bohaterów pierwszoplanowych; przeważnie są to postaci drugoplanowe i epizodyczne. Wyjątkiem jest tu przede wszystkim heroina romansu popularnego, która często wywodząc się z niższych warstw społecznych, zachowuje mimo to nieskazitelność charakteru<sup>368</sup>.

366 Jeśli akcja rozpoczyna się od ślubu „oczekiwać należy, iż – jak to bywało już w romansie starogreckim – nie zostanie ono «skonsumowane»”. Głównie za sprawą porwania panny młodej (spotykają ją zagrożenia takie same jak dziewicę). Gdy małżeństwo zostaje skonsumowane zagrożenia są analogiczne, tylko bohaterka boi się jeszcze o życie dziecka (urodzonego w biedzie i samotności). Powodem rozstania małżonków może być rzekome kazirodztwo (motyw próby odkrycia prawdy) lub zdrada (jeśli małżeństwo nie było zawarte z miłości). Zdrada może również skutkować rozwodem, jednak do tego dochodzi zazwyczaj, gdy małżonek okazuje się przestępcą. Wtedy też okazuje się, że ślub był z jakiegoś powodu nieważny (na przykład bigamia/poliandria lub ślub był po prostu fałszywy). Tamże, s. 116–117.

367 Na przykład „jeśli bohater pojedynkuje się (choć prawo tego zakazuje), to czyni to w obronie swojego honoru albo honoru kobiety; jeżeli zabija – to w obronie własnej; kiedy kradnie – to jedynie odzyskuje to, co mu się słusznie należy”. Tamże, s. 119.

368 Tamże, s. 120.

W przypadku **przestępców rzeczywistych** występuje podział na **pospolitych bandytów** (z klasy niższej) najczęściej na usługach **złoczyńców pseudoarystokratów** jako ich grupa pomocnicza (zwykle liczna). „Wzorzec «rodowodu», wyglądu i zachowania się przestępcy z nizin społecznych autorzy przejęli najprawdopodobniej z powieści tajemnic”<sup>369</sup>. **Żyd lichwiarz** to postać spoza grupy pospolitych bandytów. Realizuje on przy tym archetyp **człowieka obcego**. Zwykle postać taka ma egzotyczne imię i przypisane stereotypowe cechy (ras i narodowości)<sup>370</sup>. Poza tym jest jednak zasymilowana. Przestępcy działający w wyższych sferach to najczęściej: uwodzicielka, zbrodniczy **mnich** lub mniszka, **zły sługa** (i często towarzyszy mu motyw zamiany miejsc, jak zabicie pana i zajęcie jego pozycji). **Rozbójnicy** wykraczają poza dwie kategorie przestępców, a szlachetny bandyta ze względu na konwencję przedstawiany jest w pozytywnym świetle. Rozbójnicy walczą ze skorumpowanymi lokalnymi przedstawicielami władzy (ale nie z królem!) oraz niemoralnym klerem i arystokracją. Tradycyjnie bohaterowie ci pochodzili z wyższych sfer i byli gorącymi patriotami<sup>371</sup>. Szlachetnych rozbójników najbardziej obawiali się edukatorzy, uważając, że powieści o nich propagują antyklerykalizm i przekonanie o zepsuciu wyższych sfer, a także epatują przemocą i gloryfikują bandyckie życie.

Drugim typem klasyfikacji przestępców jest **typ zbrodni** (kwalifikacja prawna, moralna oraz szkodliwość społeczna). Niektórych przestępców trudno jednoznacznie przypisać do którejkolwiek kategorii, a niektórych do jednej. Anna Gemra wylicza następujące główne typy przestępców dokonujących zamachu na: zdrowie i życie (zabójca)<sup>372</sup>; na mienie (złodziej)<sup>373</sup>; dobre obyczaje (sutener)<sup>374</sup> oraz cześć i nietykalność cielesną (oszust)<sup>375</sup>. Zbrodniarzy otacza atmosfera grozy i strachu. Tam gdzie się pojawiają, następuje kolejna zbrodnia (bo nie można się wyrwać ze zbrodniczego kręgu).

Drugim typem są oczywiście **ofiary przestępstwa**. Może nią zostać każdy bohater, również niegodziwy, ale wyróżnić należy przede wszystkim podstawowy zbiór postaci, których krzywda ma kluczowe znaczenie dla konstrukcji fabuły. **Dziecko** budzi współczucie u czytelnika i podobnie jak niewinność uciśniona jest długotrwałą ofiarą prześladowania<sup>376</sup>. **Kobieta**

369 Tamże.

370 Gemra zauważa jednak, że „Narodowość, rasa czy wyznanie z reguły nie są dla autorów powieści zeszytowych powodem zaszerogowania bohaterów do dobrych lub złych – gatunkowi temu obce są w zasadzie nacjonalizmy”. Powieść miała się w końcu sprzedawać dobrze wśród jak największej liczby osób. Tamże, s. 121.

371 „Na 13 zachowanych powieści o rozbójnikach tylko 4 głównych ich bohaterów jest niskiego pochodzenia (nawet Rinaldo Rinaldiniemu «dorobiono» szlachecki rodowód)”. Tamże.

372 Klasyfikacja ze względu na ofiarę (zbrodnia w rodzinie; zabójca rytualny; zabójca na tle seksualnym; zabójca na tle politycznym; pozostali.); klasyfikacja ze względu na technikę/narzędzie zbrodni (dusiciel, nożownik, truciciel, podpalacz, rewolwerowiec); Klasyfikacja ze względu na sposób (skrytobójca, pojedynkowiec, najemnik, wampir [także wampir seksualny]). Tamże, s. 123.

373 Klasyfikacja ze względu na miejsce i sposób (hiena cmentarna, kieszonkowiec, szalbierca [defraudant], sprawca rozboju, sprawca kradzieży specjalizujący się w napadach na banki). „W pierwszych powieściach zeszytowych istniał podział na bandytę – przestępcę zajmującego się rozbojem w mieście, wykorzystującego jako osłonę zabudowę miejską czy kanały (lub katakumby), oraz na rozbójnika – przestępcę działającego poza miastem, wykorzystującego do osłony warunki naturalne (góry, lasy). W późniejszych tekstach podział ten stopniowo się zaciera”. Tamże.

374 Klasyfikacja ze względu na rodzaj podejmowanych działań (uwodziciel, kupler, gwałciciel, handlarz żywym towarem). Tamże.

375 Klasyfikacja ze względu na rodzaj działań (szantażysta [sprawca groźby karalnej], donosiciel, fałszerz, lichwiarz, paser, oszust matrymonialny). Tamże.

376 Dziecko często jest podrzutkiem, sierotą czy bękartem, co czyni postać jeszcze bardziej godną współczucia (krzywda niezawiniona). Tamże, s. 124.



**-anioł** – piękna i dobra, najczęściej z wyższej sfery, gdzie punktem inicjalnym jej prześladowania okazuje się zdrada małżeńska (ze strony małżonka). Postać cierpiącej małżonki służy również wprowadzeniu dwóch innych postaci: **pozornego ducha**<sup>377</sup> i **szaleńca** lub **pozornego szaleńca**<sup>378</sup>.

Trzeci typ to **przedstawiciele prawa: policja i detektywi**. Przed ukazaniem się *Studium w szkarłacie* Artura Conana Doyle’a detektywi w powieściach zeszytowych byli (nieporadnymi) amatorami, najczęściej postaciami muszącymi rozwiązać zagadkę kryminalną, by wyzwolić się z fałszywych oskarżeń, a ich sukces zależał od przypadku<sup>379</sup>. Postać detektywa zawodowego (genialnego) to spadek po Doyle’u, choć podobieństwo bohaterów było powierzchowne i polegało na rekwizytach – fajeczka, kraciaste palto, pomocnik – ich zdolności i skuteczność była podkreślana w tekście, ale nie znajdowała potwierdzenia w opisie wydarzeń<sup>380</sup>. **Kat** również był chętnie opisywaną postacią występującą w wariacie dobry i zły, stanowiąc reprezentację karzącego prawa<sup>381</sup>.

Wątek polityczny uruchamiany jest pojawieniem się **władcy** – w powieści brukowej zawsze dobrego, chyba że na jego miejscu jest uzurpator lub ma złych doradców (zła żona, zła kochanka, źli ministrowie). Drugim typem jest **przestępca polityczny** występujący w licznych wariantach. Szczególnie wyróżniają się trzy: **spiskowiec**<sup>382</sup>, **szpieg**<sup>383</sup>, **zdrajca państwa**, a po rewolucji 1917 roku pojawia się też postać **bolszewika**. Dwa pierwsze mogą występować w konwencji postaci pozytywnej lub negatywnej, w zależności od strony, po której stroją, dwa ostatnie opisywane są analogicznie do przestępców i zawsze jednoznacznie negatywne.

Para kochanków uruchamia wątek miłosny. Są to szlachetny dobrze urodzony młodzieniec i źle urodzona heroina<sup>384</sup> – typ **niewinności uciśnionej** (piękność skończona, anioł wcielony,

---

377 Postaci, o której myśli się, że nie żyje, najczęściej kobieta, która budzi strach jako rzekome widmo, postać zaczerpnięta z powieści gotyckiej, przetworzonej przez powieść tajemnic, obecna też w Volksbuchach. Tamże, s. 125.

378 Najczęściej była to metoda usuwania niewygodnych postaci (kobiety-anioła) poprzez umieszczenie w szpitalu dla nerwowo chorych, nawet jeśli postać była zdrowa. Świadectwa historyczne wskazują, że była to stosowana faktycznie metoda, zwłaszcza w przypadku bojów o spadek czy konfliktów politycznych. Tamże, s. 125. Por. Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszczycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 515.

379 Czasem zresztą stawały się ofiarami morderstwa i ktoś inny musiał kontynuować śledztwo. Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 125–126.

380 Jak już wspominałam protagonistę wykorzystuje nie dedukcję, a intuicję. Ponieważ przestępstwo inicjuje akcję, czytelnik nie oczekuje rozwiązania zagadki „kto zabił?”. Fabułę organizuje formuła ucieczka-pogoń, czytelnik śledzi więc potyczki między detektywem a przestępcą (którego tożsamość jest znana zarówno czytelnikowi, jak i samemu detektywowi).

381 Postać dobrego kata zwykle ma jakąś tragiczną historię życiową, w efekcie której jest zmuszony zabijać (rodowe przekleństwo, autopokuta etc.), ale ratuje od śmierci niewinnych. Zły kat odpowiada przedstawieniu przestępcy (jego motywacją jest zarobek i/lub okrucieństwo). Tamże, s. 126.

382 Bohater najczęściej z arystokracji (autorzy uważali, że tylko ludzie z tej klasy mają predyspozycje do spiskowania). Tamże, s. 127.

383 Przetworzenie postaci detektywa (wykrywa przestępstwa wobec prawa państwowego i władzy). Jednak przedstawiana jako nie do końca sympatyczna nawet w wydaniu pozytywnym. Tamże.

384 Protagonisci bliscy są zasadniczo bohaterom bajek magicznych – „wyrastający ponad przeciętność czy przez swą niezwykłą prostotę serca i dobroć, czy też naiwność lub spryt [...]”. Bajkowi protagoniści nie mają życia wewnętrznego, bowiem niejako sami są życiem wewnętrznym. Jednocześnie w bajce magicznej cechy ludzkie ukazane są przez czynny”. Wójcicka Marta, *Bajka magiczna*, [w:] *słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=222> (dostęp: 26.04.2023).

włosy ma zwykle blond, oczy niebieskie). Bohaterka jest właściwie cały czas pasywna, chyba że akurat grozi jej zhańbienie, a jej jedynym zdaniem jest bronienie cnoty (w sytuacji stresowej wzywa boga, drętwieje, wydaje z siebie krzyk rozpaczliwy, mdleje)<sup>385</sup>. Przeważnie lubiana przez czytelników ofiara niegodziwców<sup>386</sup>. W latach 30., w efekcie emancypacji, pojawia się również wzywająca **chłopczyca**. Po bohaterkach filmowych, na których była wzorowana, odziedziczyła: „operatywność, inteligencję, zdolność do obrony, umiejętność kształtowania zdarzeń wedle własnej woli, czasem też upodobanie do awanturniczego życia”<sup>387</sup>. W fabule ma rolę podmiotową i jej działania napędzają akcję, nieraz bardziej dynamiczną niż postacie męskie. Jest to typ postaci bardziej współczesny, XX-wieczny. Uciśnione heroiny to spadek po literaturze XVIII- i XIX-wiecznej. Pozytywne postaci kobiece uruchamiają innych bohaterów: pomocników (ich głównym zdaniem jest ocalenie bohaterki oraz rozwiązywanie innych trudności) i przeciwników oraz związaną z nimi akcją. Protagonistce partneruje rozdzielony z nią **nieszczęśliwy kochanek**<sup>388</sup> – dominuje typ czułego, sentymentalnego kochanka (przejęty z romansu sentymentalnego)<sup>389</sup>, szlachetny, szczodry i piękny (oczy ma niebieskie, tryska zdrowiem i siłami witalnymi). Po zaginięciu ukochanej rozpacza i wspomina, dopiero później podejmuje próby odzyskania jej. Czasem przyjmuje postać samotnego wybawcy, a jego rola polega na pojawianiu się znikąd i ratowaniu niewinności uciśnionej. „Narrator eksponuje heroizm, szlachetność i bezinteresowność bohatera, wyrażające się w udzielaniu pomocy uciśnionym i pokrzywdzonym bez liczenia na rewanż”<sup>390</sup>. Od postaci detektywa, również występującego w kręgu pomocników, odróżnia go to, że jego celem nie jest schwytanie i ukaranie oprawców, a ratunek sam w sobie. „Jest to dostosowanie toposu błędnego rycerza do wymagań współczesnego czytelnika”<sup>391</sup>. Pojawia się też postać **pustelnika**. Innym schematem fabularnym uruchamiającym wątek miłosny jest **zdrada małżeńska** z kluczową postacią **wiarołomnej żony/męża**. Zdrada zwykle wynika z faktu, że bohaterka jest zakochana w młodszym mężczyźnie, który z kolei kocha niewinność uciśnioną. W ten sposób wiarałomna żona staje się przeszkodą na drodze kochanków do szczęścia. Motywacja tej postaci jest zwykle erotyczna, co również odróżnia jej uczucie od niewinnej, romantycznej miłości

385 Bohaterów będących jedynie obiektami działania, nazywa badaczka postaciami z „zerową funkcją fabularną”. Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 99, 131.

386 Antagonista i prześladowca heroiny jeśli jest mężczyzną zwykle cechuje się fizyczną różnicą (często widoczną niepełnosprawnością). Szatański, szydery, niezdrowo blade, zezwierzęcony i dziki, ze straszonym spojrzeniem. Antagonistka to kobieta zawsze starsza od protagonistki (choć również młoda). Jej wizualne przeciwieństwo: włosy i oczy czarne. Wydekoltowana i ogólnie wystawnie ubrana, epatująca bogactwem/zbytkiem, z widocznym makijażem, demoniczna i niemoralna, blade. Antagonistka w wieku bardziej zaawansowanym to stara, rozczochrana wiedźma odziana w łachmany, szkaradna i czarnowłosa. Tamże, s. 100–101.

387 To na przykład bohaterka *Potęgi miłości* Falskiego. Tamże, s. 128.

388 Czasem wyrusza na poszukiwania z kompanem.

389 Również w analizach polskich powieści tajemnic wskazuje na to powinowactwo Bachórz: „Ich szlachetność bardziej polega na tym, że nie grzeszą, niż na tym, że walczą przeciw złu. Do nizin schodzą jako miłośnicy dawcy zasiłków nieszczęśliwym, jako opiekunowie głodujących szwaczek czy obroncy zaniedbanych rzemieślników”. Bohater jest „mdły i pocziwie konformistyczny”. Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic*..., dz. cyt., s. 133.

390 Gemra Anna, „Kwiaty zła”..., dz. cyt., s. 129.

391 Tamże.

protagonistów. W ramach wątku nieszczęśliwej miłości pojawia się również **famme fatale**. Najczęściej przybiera formę **kobiety-wampa**<sup>392</sup>.

Konkretne postacie są dobrane w pary dobry/zły i rozmieszczone w fabule symetrycznie uruchamiają konkretne schematy fabularne. Bohaterowie pełnią rolę służebną względem akcji i są konstruowani jako nośniki prawd moralnych, a takie podejście prowadzi również do tego, że nie są w istocie zindywidualizowani ani nie przechodzą raczej przemiany wewnętrznej<sup>393</sup>. Również ci z zerową funkcją fabularną pełnią istotną rolę: „Ponieważ główną zasadą ich istnienia jest nie działanie, ale trwanie, przynoszą one modelowy wzorzec do naśladowania jako skupienie cech pozytywnych i umożliwiają działanie bohaterom negatywnym”<sup>394</sup>. Postać jest więc w brukach, tak jak przestrzeń, znakiem. Już sam wygląd zewnętrzny (w tym stój i kolor) oraz „emocjonalne zabarwienie wypowiedzi” stanowią informację o typie i funkcji, a komentarze narratora uruchamiają konkretne usytuowanie (istotną cechą jest formułacja opisów – występuje swoisty kanon atrybutów postaci oraz przyrody zależny od ich funkcji<sup>395</sup>). Jest to podstawa „efektywnego porozumienia między narratorem a czytelnikiem”, wykluczająca możliwość dokonania błędnej interpretacji – „co w znacznym stopniu przyczynia się do odciążenia narratora i rekompensuje brak psychologicznych uzasadnień i rozważań, komplikujących jasną i oczywistą klasyfikację moralną dobra i zła, podstawową w hierarchii wartości powieści zeszytowej”<sup>396</sup>. Występuje również kilka modeli narratora – narrator-przyjaciel; autor fikcyjny (naoczny świadek); autor opracowania (odnalezionego pamiętnika, dokumentów etc.); słuchacz/powiernik – sprowadzają się one właściwie do ewokowania realizmu i uprawdopodobniania wydarzeń<sup>397</sup>. Język powieści jest jednakowy dla narratora i bohaterów (brak indywidualizacji), słownictwo jest proste, a składnia nieskomplikowana. Narracja jest zawsze trzecioosobowa (pierwszoosobowa pojawia się tylko wtedy, gdy bohaterowie monologują). Narrator jednak ujawnia się od czasu do czasu (poprzez bezpośrednie zwroty do czytelnika, pytania, komentarze do akcji – w formie zbliżonej do porzekadeł czy ludowych mądrości – również jej zapowiadanie). Posługiwanie się (re)interpretacją i antycypacją – wydarzenia opowiadane już się zakończyły i dzieli je dystans czasowy od sytuacji opowiadania – podkreśla przy okazji prawdziwość i aktualność wydarzeń<sup>398</sup>. Obok wspomnianej narracji linearno-powrotnej powieść brukowa chętniej posługuje się narracją linearną. Pytanie jednak to raczej nie „kto to zrobił”, a „co było dalej?”/„co się stało?”<sup>399</sup>.

392 Ten archetyp powiązany jest z ekranowym przetworzeniem „gotyckiej wyobraźni i romantycznej demonicznej tradycji” i jak pisze dalej Anna Andrusiewicz: „Filmowe role wampa wykreowała po raz pierwszy w niemych filmach Theda Bara, pozostająca do dziś symbolem mrocznej uwodzicielki o orientalnych korzeniach”. Andrusiewicz Anna, *Transformacje kobiety w gotycyzmie. Kulturowa feminizacja zła*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica” 2008, nr II, s. 64.

393 Nie istnieje też w związku z tym możliwość przejścia z ciemnej na jasną stronę. Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 130–131.

394 Tamże, s. 131.

395 Zresztą „czarno-biały rysunek” oraz „jednoznaczne wartościowanie postaci i ich działań poprzez powszechne stosowanie nacechowanych stylistycznie określeń”, a także zasada kontrastu były obecne również w pieśniach nowiniarskich, jako elementy mające podbijać walor dydaktyczny i uniwersalizm moralny. Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki...*, dz. cyt., s. 147.

396 Gemra Anna, „*Kwiaty zła*”..., dz. cyt., s. 130.

397 Tamże, s. 94–95.

398 Tamże, s. 96.

399 Tamże, s. 92.

To wykorzystywanie struktury otwartej, umożliwiającej nawlekanie kolejnych koralików na różniane przegrody, dokonywanie nagłych zmian („strategia braku strategii”), odejście od nadrzędnej kategorii „literackości” czy „powieści klasycznej” i całej tradycji powieściowej uznaje Anna Gemra za przejaw kontrkulturowości. Bruki można postrzegać jako kontrkulturowe również ze względu na fakt, że tak rygorystycznie potępiane były zwłaszcza przez pedagogów i konsekwentnie rekwirowane w szkołach<sup>400</sup>.

Jak wynika z powyższych rozważań, do obiegu brukowego przenikały utwory z innych obiegów i obecne w nim były „relikty symboliki folklorystycznej, tradycyjnej”<sup>401</sup>. Pozostawał on również w bliskiej, niekiedy symbiotycznej, relacji z prasą, posiłkując się informacją, ale i mitologizującymi praktykami prasowych wydawnictw masowych (wymiar taki otrzymywały wydarzenia oraz bohaterowie kultury rozrywkowej, ale również świata polityki)<sup>402</sup>. Była to literatura występująca w funkcji zabawowej, ściśle związana z kategorią czasu wolnego, choć jej czytelnicy dostrzegali również walor edukacyjny (jakkolwiek nie byłby on wątpliwy). Potrafiła dość skutecznie rozpoznawać pragnienia i zainteresowania swojej publiczności oraz zaspokajać je, również dzięki bardzo efektywnemu kolportażowi. Choć były to utwory przeważnie dość regresywne, a przy tym wysoce uschematyzowane z powtarzalną strukturą i plejadą bohaterów, gdzie szczególnie istotny był *happy end* w formie podtrzymania *status quo*, ze względu na funkcjonowanie społeczne pełniły również funkcje swoiście kontrkulturowe, istotne ze względów tożsamościowych dla miejskiego proletariatu, który był ich głównym (ale nie jedynym) odbiorcą, budujących wspólnotę – w tym, jak powiedzielibyśmy dziś, fanowską.

---

400 Tamże, s. 40, 65.

401 Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 453.

402 Niektóre dzienniki (na przykład łódzki „Express Wieczorny”) funkcjonowały na pograniczu obiegów. Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka...*, dz. cyt., s. 453.

## ZAKOŃCZENIE

Przedstawione w pracy rozważania na temat literatury obiegu brukowego i jej społecznego funkcjonowania w kontekście archeologii transmedialności sytuują się na pograniczu analiz produkcyjnych – skupione na socjo-historyczno-kulturowo-ekonomicznych warunkach jej powstawania – oraz odbiorczych. Z konieczności oczywiście refleksje te mają charakter niekompletny i niejako szkicowy, niemniej ujawniają podstawowe różnice i problemy wynikające z prób historyzowania transmedialności w przypadku kultur peryferyjnych.

W przypadku *pulp fiction* analizowanych przez Carlosa A. Scolariego, Paolo Bertettiego i Matthew Freemana wyraźne były wątki dotyczące kategorii autora – czy to jako postaci przechwyconej przez ruchy społeczne (Héctor Germán Oesterheld i *El Eternauta*), agregatu kanonu (Robert E. Howard i *Conan Barbarzyńca*; wpisuje się również w autora w funkcji tekstowej) czy autorów w funkcji rynkowej i tekstowej (przenikające się w zasadzie przypadki L. Franka Bauma, Edgara Rice’a Burroughsa oraz zespołu sprawującego pieczę nad Supermanem). W kontekście polskich bruków trudno jednak zastosować podobne rozróżnienia. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że autor, choć oczywiście był istotnym dostarczycielem treści, był przy okazji najczęściej anonimowy lub występował pod pseudonimem. Licznie przedrukowywane powieści były zresztą często tłumaczeniami tekstów obcych, niekiedy już wiekowych, a wraz z kolejnymi przeróbkami opatrywane były nowymi nazwiskami. Nawet autorzy rozpoznani, tacy jak George Füllborn, byli drukowani pod różnymi wariantami imion i nazwisk. Trudno również mówić o tym, że to autor kierował czytelników od jednego utworu do drugiego (nawet zakładając chęć tworzenia spójnego uniwersum), ponieważ, jak wynika z analiz Feliksy Bursowej, ale i refleksji Anny Zdanowicz i Stefana Żółkiewskiego, znaczna część czytelników, zwłaszcza nowych, i tak nie przywiązywała szczególnej wagi do nazwiska autora i nie miała faworytów. Dodatkowo, co wymaga podkreślenia, przemieszczanie się twórców między mediami wynikało najczęściej z materialnej konieczności, a nie realizacji szczególnych ambicji światotwórczych. Utwory z tego obiegu niejako naturalnie wchłaniały również to, co aktualnie popularne czy zajmujące wyobraźnię swoich odbiorców, co miało oczywiście wymiar komercyjny, ale na przykład w przypadku ballad podwórzowych było już przynajmniej częściowo oddolne, oddawało pewną „prawdę czasu”. Również, gdyby potraktować wydawców jako autorów w funkcji rynkowej trudno byłoby wykazać dokładną analogię – różni wydawcy publikowali te same teksty w różnych wersjach. Dodatkowo w dwudziestoleciu międzywojennym często byli już efemerydami o krótkich żywotach. Z pewnością jednak część nazw firm nakładczych silnie zespoliła się z typem asortymentu, a reklamy nowych (i bieżących) publikacji umieszczane na okładkach odsyłały czytelników do (potencjalnych) sequeli, czy po prostu obiecywały więcej podobnej rozrywki. Również formuła przyjęta w ramach tasiemcowych powieści poszytowych – a zatem różaniec przygód – sprawdzała się jako umożliwiająca wariację tego samego i rozszerzanie świata opowiadania (choć zazwyczaj pojedynczego).

Częściej, zwłaszcza w przypadku powieści zeszytowych, to znany i lubiany bohater przyciągał czytelników. Warto tu wskazać zaskakujące, dziś powiedzielibyśmy, crossovery – Sherlock

Holmes tropił Kubę Rozpruwacza<sup>1</sup>, Houdiniego<sup>2</sup>, konkurował z nim Rocambol<sup>3</sup>, a Elmo Lincoln spotkał się z dr Caligarim<sup>4</sup>. Należy podejrzewać, że służyły one kapitalizowaniu popularności konkretnych postaci (w tym filmowych). Popularność gwiazd srebrnego ekranu wykorzystywało na przykład czasopismo „Film Romans. Ilustrowany Tygodnik Powieściowy”, wydawany w 1938 roku, którego redaktorem był Ferdynand A. Ossendowski<sup>5</sup>. Zresztą dzięki wspomnianej już sympatii do Genowefy, sequel poświęcony życiu jej syna Bolesława również zdobył sobie publiczność.

Bohaterowie znani i lubiani ze swoich zeszytowych przygód, a mający także wcielenia ekranowe, przyciągali z kolei do kin. Tak na przykład myślał Kamil Kurant (*porte-parole* autora *Dwudziestu lat życia* Zbigniewa Uniłowskiego) na widok plakatu filmu o Jacku Teksasie „Boże drogi! Zobaczyc tego wspaniałego Jacka, jak się rusza, tego fascynującego bohatera z serii kolorowych zeszytów!” i ukradł pieniądze na bilet<sup>6</sup>. Pytani przez Aleksandra Minorskiego o wizyty w kinie „ciarne ludzie” (czyli rozwoziciele węgla), odpowiadali: „Filmy podobają się z Edjepolo [Eddie Polo] i Harypelem [Harry Peel]... pałkami jak leją. Z aktorów – no to Harypel znowu, jak po tych posągach skakał”<sup>7</sup>. Natomiast w Rzeszowie w 1924 roku na murach zaczęły pojawiać się odciski czarnych rąk<sup>8</sup>. Było to oczywiście nawiązanie do Rocambola, herszta Czarnej Ręki. Jak podsumowuje Łukasz Biskupski, była to swoista „akcja viralowa świadcząca o istnieniu fandumu – wspólnoty miłośników, którzy w taki transmedialny sposób manifestowali swoje głębokie zaangażowanie i identyfikację z fikcyjnym uniwersum Rocambola, wiążąc je ze swoim życiem codziennym”<sup>9</sup>.

To zresztą wyraźne zaangażowanie czytelników w lekturę, na przykład w formie czułego przechowywania zeszytów i wytwarzanie się wokół publikacji obiegu brukowego wspólnoty, jest częścią zjawiska chyba najbardziej zbliżającą literackie bruki do kontekstu transmedialnego. Niemniej jest jednak przy tym również *stricte* lokalne. Po pierwsze, czytelnictwo bruków, będących wprawdzie literaturą demokratyczną, miało wyraźnie charakter kontrkulturowy – zarówno ze względu na odejście od tradycyjnie pojętej „literackości”, jak i na potępienie tej twórczości przez pedagogów, publicystów, moralistów i arbitrów dobrego smaku. Miało więc także charakter tożsamościowy – konsolidowało wielkomięską subkulturę oraz wspólnotę klasową, pozwalając na manifestowanie swojej odrębności. Po drugie, krążenie tekstów między czytelnikami, pożyczającymi sobie wzajemnie zeszyty

1 *Tajemnicze przygody Szerełoka Holmesa słynnego ajenta śledczego* (1907–1909, nakładem Fiszera), zeszyt 6. *Schwytanie Kuby Rozpruwacza*. Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe*, dz. cyt., s. 89–90.

2 *Szerlok Holmes słynny ajent śledczy* (1908–1909, nakładem krakowskich Powieści Popularnych; od 1909 Aleksandra Rippera), zeszyt 18. *Na tropie Houdini’ego* (na okładce *Śladami Houdini’ego*). Tamże, s. 84–85.

3 *Rocambol – herszt Czarnej Ręki* (1924, nakładem warszawskiego wydawnictwa Romi), zeszyt 4. *Rocambol contra Sherlock Holmes*. Tamże, s. 75.

4 *Najnowsze przygody Elmo Lincoln światowej sławy awanturnika, akrobaty i detektywa* (1924, nakładem wydawnictwa Aurora w Warszawie), zeszyt 7. *Niesamowity somnambulik, czyli gabinet doktora Caligari*. Tamże, s. 56.

5 Jakość wydania sugeruje, że niekoniecznie było to jednak pismo brukowe. Tamże, s. 28–29. Zresztą i „Przygody”. Biblioteczka Sensacyj miała w swoim repertuarze *Tajemnicę małej Shirley* oraz *Reri – Kwiat Tahiti*. Tamże s. 68.

6 Uniłowski Zbigniew, *Dwadzieścia lat życia*, Wydawnictwo J. Przeworskiego, Warszawa 1937, s. 186.

7 Minorski Aleksander, *Masy a film*, [w:] Biskupski Łukasz, *Kinofilia zaangażowana*, dz. cyt., s. 123.

8 Por. Ojciec, *Brońcie dzieci!*, „Ziemia Rzeszowska i Jarosławska” 1924, nr 44, s. 2.

9 Biskupski Łukasz, *Literatura obiegu brukowego. Świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód*, [w:] *Papierowi bandyci*, dz. cyt., s. 31.

i polecającymi kolejne serie, potwierdza aspekt wspólnotowy, ale odsyła do kwestii bodaj najbardziej kluczowej – szeroko pojętej dostępności. Kolportaż bruków był relatywnie skuteczny, ale – siłą rzeczy – najskuteczniejszy w ośrodkach miejskich. Owszem, bruki docierały również na wieś jednak w zdecydowanie mniejszym zakresie (tak jak i inne formy rozrywki). Ich czytelnictwo nie mogło być zatem faktycznie masowe. Co więcej, pomimo faktu, że pojedyncze zeszyty były niedrogie, całość wiązała się już ze znacznym kosztem. Czytelników było więc więcej niż nabywców.

Choć, jak wspominałam, zeszyty potrafiły być przechowywane z czcią, raczej nie możemy mówić o powszechnym aspekcie kolekcjonerskim – zdarzało się, jak zwracała uwagę Bursowa, że przeczytane odcinki były oddawane do kiosków i ponownie sprzedawane, mniejszość ich czytelników wracała do nich po jednorazowej lekturze. Jest to znów wyraźna różnica między kontekstem polskim a amerykańskim, gdzie kultura konsumencka miała podstawowe znaczenie dla wykształcenia się transmedialnych opowieści analizowanych przez Freemana. W międzywojennej Polsce kwoty z budżetu domowego przeznaczone na kulturę/rozrywkę były niewielkie, większość pochłaniały potrzeby bytowe i używki. Zwłaszcza nowi czytelnicy, rekrutujący się z proletariatu, swoje skromne środki przeznaczali na zwykły chleb, niekoniernie ten Tarzana licencjonowany przez Edgar Rice Burroughs, Inc. (nawet gdyby takowy był dostępny w Polsce). Również czytelnicy młodzieżowi nie dysponowali wystarczającymi własnymi funduszami, by zaspokoić wszystkie swoje potrzeby kulturalne (choć jak wskazują badania i relacje, spora część dorabiała/pracowała). Należy podkreślić jeszcze raz – badania czytelnictwa pokazują, że czytane było to, co było dostępne (zarówno przestrzennie, jak i finansowo). Dotyczyło to także innych form rozrywkowych, stąd i popularność spędzania czasu na wolnym powietrzu. Dla porządku wspomnę również o trudnościach wynikających z niskiego czy też niewystarczającego poziomu edukacji, co stanowiło istotne utrudnienie w udziale w kulturze w ogóle.

Oczywiście, jak wskazuje Mirosław Filiciak, zdarzały się i w Polsce okresu międzywojennego przepływy treści między mediami. Działo się tak głównie w przypadku reklamy, co byłoby zbieżne z obserwacjami Freemana zwracającego uwagę na jej istotną rolę w formowaniu się choćby uniwersum Oz. Były to na przykład reklamy produktów firmy Morwitan (w tym krótkie filmy oraz nagrania), polskiego Fiata (siedmiominutowe nagranie wideo, piosenka oraz pogadanka o przyszłości przemysłu samochodowego)<sup>10</sup>. Wspomnieć można również o komiksach, ale badacz zauważa, że było to częściej reprodukowanie zagranicznych treści czy działalność zbliżona do plagiatów, z bezprawnym wykorzystaniem bohaterów<sup>11</sup>. Zresztą taki swoiście szarostrefowy, piracki charakter literatura obiegu brukowego miała w ogóle. Przy tym był to również obieg, który bodaj najbardziej podlegał logice ekonomicznej. Jak bowiem wskazywałam za Antoniną Kłoskowską, polska kultura tamtego okresu nie dość, że była relatywnie mało masowa, to jeszcze nieszczególnie komercyjna – skupiona na zadaniach związanych z budowaniem wspólnoty narodowej i oświatą (również społeczną). Dopiero po

10 Filiciak Mirosław, *The media, i.e. ...?*, dz. cyt., 47.

11 Na przykład w przypadku „Gazetki Miki”. Tamże, s. 48. Pismo to nie było jednak częścią obiegu brukowego, cechowała je wysoka jakość wydania. Dunin Janusz, *Papierowy bandyta*, dz. cyt., s. 241. Komiksowi Pat i Pataszon przetrwali nawet wojnę i Waclaw Drozdowski, przemianowawszy ich na Wicka i Wacka, rysował ich dla „Ekspresu Ilustrowanego” (dostali też wtedy kaszkiety zamiast melonika i szpiczastej czapeczki). Tamże, s. 243.

II wojnie światowej Polska była w stanie przekroczyć drugi próg umasowienia<sup>12</sup>. I to również wtedy pojawiły się pierwsze skuteczniejsze próby rozproszenia światów opowiadania na różne media – jak choćby *Czterej pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie* czy *07 zgłoś się*<sup>13</sup>, które rozwijane były w formie seriali telewizyjnych, komiksów (w tym pasków) i w przypadku tego ostatniego również powieści kryminalnych<sup>14</sup>.

W kontekście archeologii transmedialności z pewnością interesujące byłoby pochylenie się również nad polskimi animacjami ze Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej (tu pierwszy krok wykonał Piotr Sitarski, przyglądając się serii o Bolku i Lolku jako systemowi rozrywkowemu<sup>15</sup>) czy Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi. Byłoby to o tyle interesujące, że w tym przypadku to Polska była eksporterem treści, które docierały także poza kraje bloku wschodniego. Działo się tak również w efekcie działań koprodukcyjnych czy współprac międzynarodowych (na przykład adaptacja przygód misia Colargola francuskiej pisarki Olgi Pouchine czy Muminków Tove Jansson produkowane w Semaforze), włączając rodzimą animację w europejski, czy nawet światowy, obieg treści medialnych. Złoty wiek studiów był oczywiście silnie powiązany z rozwojem telewizji w Polsce<sup>16</sup>. Popularność bohaterów serii animowanych poskutkowała również licznymi paratekstami (rozumianymi tutaj jako przedmioty będące wypadkową treści i materiałów promocyjnych; *merchandise*). Zresztą Bolek i Lolek czy Miś Uszatek wciąż zyskują kolejne życia, często w formie motywów graficznych umieszczanych na produktach (choćby dwie kolekcje marki odzieżowej Tatum z Uszatkiem – w ramach pierwszej, pandemicznej, można było nawet kupić bawełnianą maskę z wizerunkiem misia). Jest to jednak już zupełnie inna opowieść, wychodząca daleko poza obręb tej pracy.

W charakterze swoistego *post scriptum* warto jeszcze napomknąć, że krążenie bruków trwa – wydawnictwo Dragon w 2019 roku, a wcześniej Damidas w 2013, wydało *Tajemnice Wenecji* George’a Füllborna w dwóch tomach<sup>17</sup>. Wpisywałoby się to zresztą poniekąd w szersze zagadnienie wznawiania na polskim rynku wydawniczym publikacji w tłumaczeniach znajdujących się już w domenie publicznej<sup>18</sup>. Również *Tajemnicze przygody Sherlocka Holmesa słynnego agenta śledczego* zostały ponownie przybliżone czytelnikom w 2014 roku przez BookRage, w tym wypadku jednak zbiory zostały poprzedzone wprowadzeniem informującym o proveniencji tekstów i mają raczej charakter popularyzatorski, przedstawiający serię jako ciekawostkę.

12 Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 420.

13 Pozwalam sobie pominąć ideologiczne implikacje wynikające z prezentowania konkretnych grup postaci w mediach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

14 Filiciak Mirosław, *The media, i.e. ...?*, dz. cyt., 54.

15 Sitarski Piotr, *Bolek i Lolek: od widowni dziecięcej do systemu rozrywkowego. Rekonesans badawczy*, „Kultura Popularna” 2018, nr 3(57).

16 Por. Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 214–221.

17 Tłumaczenie oczywiście anonimowe. Na okładce wydania Dragona znajduje się następujący blurb: „Sensacyjny wątek, przeplatający się z miłosnym, wartka akcja, wszystko to na tle barwnego obrazu życia średniowiecznej Wenecji”. Dość powiedzieć, że czytelnicy na stronie LubimyCzytac.pl nie podzielają raczej tego entuzjazmu (część zwracała uwagę na język i przewidywalność powieści).

18 Warto tutaj wspomnieć choćby sprawę *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego wydanych przez MG jeszcze w 2014 roku w spolszczeniu Barbary Beaupré z 1913 roku z usuniętymi licznymi fragmentami i zmienionym zakończeniem. Por. Przebinda Grzegorz, *Piektło bez sufitu*, „Rubl.uj.edu.pl”, <https://tiny.pl/cmm5x> (dostęp: 14.06.2023); Rozwadowska Kinga, *Polskie, czyli obce. O tłumaczeniach (nie)sławnego rozdziału Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego*, „Forum Poetyki” 2018, nr 14.



# PODZIĘKOWANIA

Ta praca nie powstałaby, gdyby nie cisi herosi świata nauki – Bibliotekarki i Bibliotekarze, a zwłaszcza osoby zajmujące się digitalizacją zbiorów. Jesteście wielcy!

Podziękowania należą się również wszystkim bliskim i znajomym, którzy rozumieli, co właściwie robię i potrafili to uszanować oraz tym, którzy nie rozumieli, a też potrafili. Dziękuję, że przetrwaliście to ze mną.

Oraz Holly Black, dzięki niej w snach nawiedzały mnie elfy, a nie tylko czterdzieści razy żonaty i Henry Jenkins.



## BIBLIOGRAFIA

- [Krzczkowski Konstanty], B. Waśniewski, *Byt i warunki pracy robotników w przemyśle cukrowniczym Królestwa Polskiego*, Warszawa 1911.
- „ABC” 1932 – numery 367, 375; 1933 – numery 1, 7, 9, 16, 24, 31, 39.
- Adamkiewicz Sebastian, *Edukacja w II Rzeczypospolitej*, „Niepodległa.gov.pl”, <https://niepodlegla.gov.pl/o-niepodleglej/edukacja-w-ii-rzeczypospolitej/> (dostęp: 28.01.2022).
- Aguirre O., *Los mitos de la historieta argentina*, „La Capital” 2012, 9 września. [http://www.lacapital.com.ar/ed\\_senales/2012/9/edicion\\_190](http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2012/9/edicion_190) (dostęp: 23.04.2014).
- Andrusiewicz Anna, *Transformacje kobiety w gotycyzmie. Kulturowa feminizacja zła*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica” 2008, nr II.
- Andrzejewski Jerzy, *Z dziejów badań nad czytelnictwem w Polsce (do roku 1939)*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 32, 1988, z. 2.
- Aronczyk Melissa, *Portal or police? The limits of promotional paratexts*, „Critical Studies in Media Communication” 2017, nr 34(2).
- Bachórz Józef, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska, Warszawa, PIW 1970.
- Baczyński Stanisław, *Pisma krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Baczyński Stanisław, *Powieść kryminalna*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków–Warszawa 1932.
- Badowska Katarzyna, „Co Tydzień Powieść”, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. Katarzyna Badowska et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Bajor Agnieszka, *O Mariana Pirożyńskiego przestrogi i zalecenia czytelnice*, „Nasza Przyszłość” 2014, t. 122.
- Baley Stefan i in., *Opracowanie wyników ankiet dotyczących zainteresowań młodzieży*, „Polskie Archiwum Psychologii” 1932, t. 5, nr 2–3.
- Becela Tadeusz, *Spotkanie z nowym*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977.
- Bertetti Paolo, *Toward a typology of transmedia characters*, „International Journal of Communication” 2014, nr 8.
- Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Narrative expansions cross media before the age of convergence*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies*, red. Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, Routledge, New York–London 2019.
- Białek Józef Zbigniew, *Krytyka literacka i tendencje rozwojowe prozy lat 1918–1939*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1968, z. 33.
- Białek Józef Zbigniew, *Literatura dziecięca okresu międzywojennego na tle ówczesnych kierunków pedagogicznych*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP W Krakowie. Historia i Teoria Nauczania Języka Polskiego” 1961, z. 12.
- Biblioteki oświatowe. Spis na dzień 1 stycznia 1930 roku oraz tablice statystyczne*, Wydawnictwo Książek Szkolnych, Warszawa 1932.

- Biblioteki oświatowe. Spis na dzień 1 stycznia 1930 roku oraz tablice statystyczne*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, Warszawa 1932.
- Biskupski Łukasz, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Przepis, Łódź 2017.
- Biskupski Łukasz, *Literatura obiegu brukowego. Świat niepospolitych zdarzeń i straszliwych przygód*, [w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przepis, Łódź 2017.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, Rzońca Joanna, *Media dwudziestolecia*, NCK, Warszawa 2022.
- Broniewski Stanisław, *Przez sitko mikrofonu*, Ossolineum, Warszawa 1965.
- Brückner Aleksander, *Powieści ludowe (Szkice literackie i obyczajowe)*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. I, z. 2.
- Budzyński Wacław, *Znaczenie teatru ludowego*, [w:] *Teatry dla masowej publiczności*, red. Piotr Olkusz, Monika Wąsik, Przepis, Łódź 2017.
- Bujak Franciszek, *Limanowa. Miasteczko powiatowe zachodniej Galicji. Stan społeczny i gospodarczy*, „Studia Ekonomiczno-Społeczne”, z. L, Kraków 1902.
- Bujak Franciszek, *Maszkienice. Wieś powiatu brzeskiego. Rozwój od r. 1900 do r. 1911*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.
- Bujak Franciszek, *Maszkienice. Wieś powiatu brzeskiego. Stosunki gospodarcze i społeczne*, Akademia Umiejętności, Kraków 1901.
- Bujak Franciszek, *Żmiąca. Wieś powiatu limanowskiego. Stosunki gospodarcze i społeczne*, „Studia Ekonomiczno-Społeczne”, z. III, Kraków 1903.
- Bursowa Feliksa, *Brukowa powieść zeszytowa i jej czytelnictwo*, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna, Warszawa 1998.
- Całek Agnieszka, *Opowieść transmedialna. Teoria – użytkowanie – badania*, IDMiKS UJ, Kraków 2019.
- Chałasiński Józef, *Drogi awansu społecznego robotnika. Studium oparte na autobiografiach robotników*, Skład Główny w Księgarni św. Wojciecha w Poznaniu, Poznań 1931.
- Chałasiński Józef, *Młode pokolenie chłopów*, t. 3, Państwowy Instytut Kultury Wsi, Warszawa 1938.
- Chałasiński Józef, *Młode pokolenie chłopów*, t. 4, Państwowy Instytut Kultury Wsi, Warszawa 1938.
- Cichy Wawrzyniec, *Wspólnymi siłami. Wspomnienia chłopskiego działacza*, Warszawa 1959.
- Cierniak Jędrzej, *Cztery doroczne widowiska na wsi*, [w:] *Teatry dla masowej publiczności*, red. Piotr Olkusz, Monika Wąsik, Przepis, Łódź 2017.
- Cieślak Tomasz, *Bóg i niebo w poezji rewolucyjnej dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4.
- Clark Brian, *Dissecting the „traditional” transmedia models*, „HenryJenkins.org”, *Brian Clark on Transmedia Business Models (Part Two)*, 8 listopada 2011, [http://henryjenkins.org/blog/2011/11/brian\\_clarke\\_on\\_transmedia\\_bus.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/11/brian_clarke_on_transmedia_bus.html) (dostęp: 21.01.2020).
- Collins Jim, *Television and Postmodernism*, [w:] *Channels of Discourse, Reassembled*, red. Robert C. Allen, Routledge, New York 1992
- Czajkowski Tadeusz, Derengowski Jan, *Bezrobocie pracowników umysłowych w Polsce 1927–1932*, Warszawa 1933.
- Czarnik Oskar Stanisław, *Literatura w prasie codziennej. Wzorce fabularne sensacyjnych powieści w odcinkach z lat 1918–1926*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1979, nr 18/3.

- Czarnowska Maria, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965. Dane szczegółowe o książkach 1929–1938 i 1951–1960 oraz o czasopismach 1933–1937 i 1956–1960*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1967.
- Czarnowska Maria, *Ruch wydawniczy w Warszawie 1918–1939*, [w:] *Warszawa II Rzeczypospolitej*, z. 3, Warszawa 1971.
- Czerniewicz Olgierd, *U kresu urzędniczego żywota*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Czerwijowski Faustyn, *Biblioteki powszechne. Podręcznik dla zakładających i prowadzących biblioteki*, Skład Główny w Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1919.
- Dąbrowski Józef, *Szkolnictwo polskie. II. Uczniowie klas wyższych Kaliskiej Szkoły Handlowej w pierwszych dwóch latach jej istnienia (Obrazek z dziejów odrodzenia szkolnictwa polskiego)*, „Nowe Tory” 1910, nr 4.
- Degler Janusz, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
- Dena Christy, *Transmedia adaptation. Revisiting the no-adaptation rule*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies*, red. Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, Routledge, New York–London 2019.
- Dena Christy, *Transmedia practice. Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* [rozprawa doktorska], Department of Media and Communications, University of Sydney, Australia 2009, [https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio\\_pdf/Christy\\_DeanTransm.pdf](https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf) (dostęp: 29.04.2020).
- Detectiv Sherlock Holmes und seine weltberühmten Abenteuer*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvw8s> (dostęp: 16.04.2023).
- Détournement as Negation and Prelude*, tłum. Ken Knabb, „Situationist International Online”, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html> (dostęp: 22.04.2020). Pierwodruk: „Internationale Situationniste” 1959, nr 3.
- Długołęcki Jerzy, *Czas miniony niezapomniany. Wspomnienia z lat 1908–1945*, Wydawnictwo Reklamowe TRINUM, Gdynia 2008.
- Dobrowolski Stanisław Ryszard, *W ręku robotniczego dziecka*, [w:] *Z dziejów książki i bibliotek w Warszawie*, red. Stanisław Tazbir, PIW, Warszawa 1961.
- Dropiowski Władysław, *Wynik kwestionariusza, przedłożonego uczniom a odnoszącego się do zajęć pozaszkolnych*, [w:] *Sprawozdanie z IV Konferencji Dyrektorów Szkół Średnich Galicyjskich odbytej we Lwowie w dniach 16 i 17 XII 1912*, Lwów 1913.
- Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność*, GUS, Warszawa 1936.
- Dufurat Joanna, *W okresie powolnej modernizacji. Kobieta w II Rzeczypospolitej – próba bilansu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2020, nr 147, z. 4.
- Dulęba Jarosław, *Świat „milczącej większości” jako kontekst edukacji kulturowej – o źródłach animacji kultury oporu*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2014, nr 15.
- Dunin Janusz, Knorowski Zdzisław, *Polskie powieściowe serie zeszytowe. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwa Bibliograficzne Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi, Łódź 1984.
- Dunin Janusz, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław–Warszawa–Kraków, Ossolineum, 1991.
- Dunin Janusz, Mierzwianka Krystyna, *Polska powieść zeszytowa. Materiały bibliograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1978.

- Dunin Janusz, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.
- Dunin Janusz, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Dunin-Błaszczkowski Polikarp Kazimierz, *Pelcowizna – moja pasja, moja młodość*, [w:] *Bródno i okolice w pamiętnikach mieszkańców: czasy międzywojenne – okupacja – powstanie – wyzwolenie – dzień dzisiejszy*, red. A. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 2001.
- Dziamski Grzegorz, *Neoawangarda. Wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17.
- Dziesięciolecie Biblioteki Kolejowej przy Dr. Żel. Warszawsko-Wiedeńskiej*, Warszawa 1908.
- Dzikowski Stanisław, *Za kulisami „literatury” sensacyjnej*, [w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przypis, Łódź 2017.
- Elsaesser Thomas, *Media archaeology as symptom*, „New Review of Film and Television Studies” 2016, nr 14(2).
- Elsaesser Thomas, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Encyclopedia of early cinema*, red. Richard Abel, Routledge, New York–London 2005.
- Estreicher Karol, *Bibliografia polska. Część III. (Obejmująca druki stolecia XVXVIII w układzie abecadłowym)*, Tom XIII: Litera P–Pom, Kraków, 1912.
- Evans Elizabeth, *Transmedia television. Audience, new media and daily life*, Routledge, New York–London 2011.
- Eydziatowicz Krzysztof, *Kulisy radiofonii*, „Książka a Radio”, Warszawa 1938.
- Falski Marian, *Niektóre dane z życia młodzieży szkół średnich*, „Nowe Tory” 1906, nr 8.
- Fast Karin, Örnebring, Henrik, *Transmedia World Building: „The Shadow” (1931 – present) and „Transformers” (1984 – present)*, „International Journal of Cultural Studies” 2017, nr 20(6).
- Ferrándiz Raúl Rodríguez, *A Genettian approach to transmedia (para) textuality*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies*, red. Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, Routledge, New York–London 2019.
- Ferreira Haywood, *Oesterhelds’s Iconic and Ironic Eternautas*, [w:] *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*, red. Elizabeth M. Ginway, J. Andrew Brown, Palgrave MacMillan, New York 2012.
- Filiciak Mirosław, *The media, i.e. ...? : The notion of the media with regard to Polish territories before WW II*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1(47).
- Fink B., *Prawdziwa opowieść bokserska*, „Przegląd Sportowy” 1934, nr 93.
- Finke Nikki, *Producers Guild Of America Agrees On New Credit: “Transmedia Producer”*, „Deadline.pl” 5 kwietnia 2010, <https://deadline.com/2010/04/producers-guild-of-america-vote-on-creation-of-new-credit-transmedia-producer-30751/> (dostęp: 7.07.2020).
- Fiske John, *Television Culture*, New York–London, Routledge 1987.
- Flanders Judith, *Penny dreadfuls*, „Discovering Literature: Romantics & Victorians” 2014, 15 maja, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls> (dostęp: 03.05.2020).
- Ford Sam, *Immersive Story Worlds (Part One)*, „HenryJenkins.org” 2007, 1 maja, [http://henryjenkins.org/blog/2007/05/immersive\\_story\\_worlds.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/05/immersive_story_worlds.html) (dostęp: 20.04.2020).

- Ford Sam, *Immersive Story Worlds (Part Two)*, „HenryJenkins.org” 2007, 2 maja, [http://henryjenkins.org/blog/2007/05/immersive\\_story\\_worlds\\_part\\_tw.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/05/immersive_story_worlds_part_tw.html) (dostęp: 20.04.2020).
- Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Foucault Michel, *Kim jest autor?*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tegoż, tłum. Bogdan Banasiak, Aletheia, Warszawa 1999.
- Fox Dorota, *Polski kabaret – tradycja i współczesność*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2(8).
- Freeman Matthew, „Real” *Transmedia: Cultures and Communities of Cross-Platform Media in Colombia*, „Antenna. Responses to media & culture” 2016, 27 stycznia, <http://blog.comarts.wisc.edu/2016/01/27/real-transmedia/> (dostęp: 21.01.2020).
- Freeman Matthew, *Historicising Transmedia Storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*, Routledge, New York–London 2017.
- Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Fundusz Kultury Narodowej (1928–1937). *Zarys działalności*, Wydawnictwo Funduszu Kultury Narodowej, Warszawa 1937.
- Gaca-Dąbrowska Zofia, *Bibliotekarstwo II Rzeczypospolitej. Zarys problemów organizacyjnych i badawczych*, Wydawnictwo Stowarzyszenia-Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2007.
- Garbowska Wanda, *Szkolnictwo powszechne w Polsce w latach 1932–1939*, Ossolineum, Wrocław 1976.
- Gawlas Kalina, „Łącznik Pocztowy”: 1932–1936, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1982, nr 21/1.
- Gemra Anna, „Kwiaty zła” na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Gemra Anna, *Przedmowa*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, słoto/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Gilligan Sarah, *Heaving cleavages and fantastic frock coats. Gender fluidity, celebrity and tactile transmediality in contemporary costume cinema*, „Film, Fashion and Consumption” 2012, nr 1(1).
- Ginsbert Adam, *Łódź. Studium monograficzne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962.
- Giovacchini Saverio, „Hollywood is a state of mind”. *New York film culture and the lure of Los Angeles from 1930 to the present*, [w:] *New York and Los Angeles. Politics, society, and culture – a comparative view*, red. David Halle, University of Chicago Press, Chicago–London 2003.
- Górnicki Leonard, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.
- „Górnoślązak. Pismo codzienne poświęcone sprawom ludu polskiego na Śląsku” 1908, 25 lutego.
- Górski Konrad, *Autobiografia naukowa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1982, R. 27, nr 3–4.

- Gray Jonathan, *Show sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts*, New York University Press, New York–London 2010.
- Grochowski Piotr, *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- Groszlikowa Barbara, *Czynniki wyboru książki*, „Zagadnienia Pracy Kulturalnej” 1934, R. 1.
- Grzebiuk Stanisław, *Boso, ale w ostrogach*, Książka i Wiedza, Warszawa 1972.
- Hansen Miriam, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego: klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Łukasz Biskupski, Monika Murawska, Michał Pabiś, Justyna Stępień, Tomasz Sukiennik, Natalia Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Harasimowicz Julia, *Składanie tygodników. Projekty graficzne Janusza M. Brzeskiego dla koncertu „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”*, „Kultura Popularna” 2015, nr 4(46).
- Harvey Colin, *Fantastic transmedia. Narrative, play and memory across science fiction and fantasy storyworlds*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016.
- Haska Agnieszka, Stachowicz Jerzy, *Jasnowidze i detektywi*, Post Factum, Katowice 2019.
- Hausbrandt Andrzej, *Opetani Niewieskim*, „Życie Literackie” 1982, nr 14, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/215685/opetani-niewieskim> (dostęp: 22.01.2023).
- Hen Józef, *Boy-Żeleński. Błazen – wielki mąż*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993.
- Hernas Czesław, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1, red. Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger, Wrocław 1973.
- Hills Matt, *Transmedia paratexts. Informational, commercial, diegetic, and auratic circulation*, [w:] *The Routledge companion to transmedia studies*, red. Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, Routledge, New York–London 2019.
- Hryniewicz Zofia, *Czytelnictwo w bibliotekach robotniczych związków zawodowych*, Sekcja Badania Czytelnictwa Koła Warszawskiego Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1932.
- Iwanicki Juliusz, *Memy internetowe w kulturze popularnej. Charakterystyka zjawiska*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2018, nr 1(21).
- Jamróż-Stolarska Elżbieta, *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*, Wydawnictwo Stowarzyszenia-Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014.
- Jasielski Aleksander [Norbert Hochman], *Wyprawa po celuloidowe runo*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1959.
- Jaworska Justyna, *Rinaldo Rinaldini. Życie i czyny słynnego bandyty włoskiego, romantyczne opowiadanie z przeszłego stulecia* [Nota edytorska], [w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przypis, Łódź 2017.
- Jaworska Justyna, *Tajemnicze przygody Szerloka Holmesa słynnego ajenta śledczego* [nota edytorska], [w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przypis, Łódź 2017.



- Jenkins Henry, *Adaptation, Extension, Transmedia*, „Literature/Film Quarterly” 2017, nr 2(45). [https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/first/adaptation\\_extension\\_transmedia.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/adaptation_extension_transmedia.html) (dostęp: 13.07.2020).
- Jenkins Henry, Ford Sam, Green Joshua, *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, tłum. Michał Wróblewski, red. Magdalena Zdrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Jenkins Henry, *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling*, „HenryJenkins.org” 2009, 12 grudnia, [http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html) (dostęp: 3.05.2020).
- Jenkins Henry, *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, „HenryJenkins.org” 2009, 12 grudnia, [http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html) (dostęp: 3.05.2020).
- Jenkins Henry, *Transmedia 202: Further Reflections*, „HenryJenkins.org” 2011, 31 lipca, [http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html?rq=intertextuality](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html?rq=intertextuality) (dostęp: 28.04.2020).
- Jenkins Henry, *Transmedia Storytelling*, „MIT Technology Review” 2003, 15 stycznia, <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> (dostęp: 31.01.2020).
- Jenkins Henry, *Who the % is Henry Jenkins?*, „HenryJenkins.org”. <http://henryjenkins.org/aboutmehtml> (dostęp: 13.07.2020).
- Jewsiewicki Władysław, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego. 1895–1929/30*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Szlakami nauki, nr 11, Łódź 1966.
- Język polski, czy obcy. Ostatnie głosy w naszej ankiecie o dublażu filmów. Co mówi szara publiczność?, zebrała Zawadzka M., „ABC” 1934, nr 331.
- Johnston Keith, *Review: Jonathan Gray, Shows sold separately. Promos, spoilers, and other media paratexts 2010*, „Screen” 2011, nr 52(3).
- Kackman Michael, *Nothing On But Happy Badges: Hopalong Cassidy, William Boyd Enterprises, and Emergent Media Globalization*, „Cinema Journal” 2008, nr 47(4).
- Kaczyński Teodor, *Zainteresowania umysłowe młodzieży wiejskiej w świetle ankiety Centralnego Komitetu do Spraw Młodzieży Wiejskiej z r. 1936*, „Sprawy Wiejskie” 1937, nr 6.
- Kaleta Patrycja, *Ciąg dalszy nastąpi. Kilka uwag na temat powieści gazetowych w odcinkach*, [w:] *Literatura popularna. Tom 1. Dyskursy wielorakie*, red. Ewa Bartos, Marta Tomczok, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Karpiński Maciej, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2006.
- Karwacki Władysław Lech, *Zabawy na Bielanych*, PWN, Warszawa 1978.
- Każdemu wolno kochać*, „Filmpolski.pl”, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22415> (dostęp: 11.12.2022).
- Kinal Artur, *Perspektywy wykorzystania dorobku międzynarodówki sytuacjonistów w poznawaniu i kształtowaniu przestrzeni miejskiej*, „Studia Sociologica. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego” 2008, nr 18(517).

- Kinder Marsha, *Playing with power in movies, television, and video games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Kinder Marsha, *Wandering Through the Labyrinth. An Interview with USC's Marsha Kinder (Part Two)*, „HenryJenkins.org” 2015, 9 marca, <http://henryjenkins.org/blog/2015/03/wandering-through-the-labyrinth-an-interview-with-uscs-marsha-kinder-part-two.html> (dostęp: 25.04.2020).
- Kisielewski Józef, *Światła w mroku. Pięćdziesiąt lat pracy Towarzystwa Czytelni Ludowych*, Towarzystwo Czytelni Ludowych, Poznań 1930.
- Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Kłys Tomasz, *Kartki z historii kina światowego*, [w:] *Kino bez tajemnic*, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, Stentor, Warszawa 2009.
- Kochaj tylko mnie*, „Filmpolski.pl”, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22453> (dostęp: 22.04.2023).
- Kolasa Władysław Marek, *Kierunki badań nad historią prasy polskiej 1918–1939. Prasa województw zachodnich*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2012, z. 2(30).
- Kolbuszewski Jacek, *O poetyce przestrzeni w modernistycznej powieści popularnej*, „Literatura Ludowa” 1988, nr 2.
- Kolbuszewski Jacek, *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896–1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci Profesora Jana Trz nadłowskiiego*, red. Bogdan Zakrzewski, Andrzej Bazan, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Kołodziej Karolina, „Republika”, Wydawnictwo, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. Katarzyna Badowska et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Kołodziejska Jadwiga, *Bibliotekarstwo w latach II Rzeczypospolitej (1918-1939)*, „Bibliotekarz” 1972, nr 2.
- Kostecki Janusz, *Dzieje czytelnictwa w Polsce (do roku 1945)*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz Kostecki, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006.
- Kostecki Janusz, *Dziewiętnastowieczne piśmiennictwo polskie w ocenie środowisk opiniotwórczych końca ubiegłego stulecia*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. Ewa Paczoska, Jolanta Sztachelska, Łuk, Białystok 1994.
- Kostecki Janusz, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. Tadeusz Bujnicki, Janusz Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Koźniewski Kazimierz, *Historia co tydzień*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Krahelska Halina, Stefan Pruss, *Życie bezrobotnych. Badania ankietowe*, Instytut Spraw Społecznych, Warszawa 1933.
- Kraśko Nina, *Instytucje wydawnicze II Rzeczypospolitej*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.
- Kristeva Julia, *Problemy strukturyzacji tekstu*, tłum. Wiktoria Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63/4.
- Krukowski Kazimierz, *Moja Warszawka*, Inicjał, Warszawa 2015.
- Krzczkowski Konstanty, *Czytelnictwo wśród studentów Uniwersytetu Warszawskiego. Przyczynek do statystyki życia umysłowego*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 1.

- Krzeczkowski Konstanty, *Nieco ze statystyki księzek dla dzieci i młodzieży*, „Poradnik dla Czytających Książki” 1901, nr 23.
- Krzepkowski Mieczysław, *Ze wspomnień dziennikarza*, [w:] *Moja droga do dziennikarstwa. Wspomnienia dziennikarzy z okresu międzywojennego, 1918-1939*, red. Łojek Jerzy, PWN, Warszawa 1974.
- Kuchta Jan, *Książka zakazana: jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1934.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Służące do wszystkiego*, Marginesy, Warszawa 2018.
- Kwiatkowski Maciej Józef, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, PWN, Warszawa 1972.
- Landau Ludwik, *Płace w Polsce w związku z rozwojem gospodarczym*, [w:] *Wybór pism*, tegoż, PWN, Warszawa 1957.
- Landau Zbigniew, Tomaszewski Jerzy, *Robotnicy przemysłowi w Polsce. Materialne warunki bytu, 1918-1939*, Książka i Wiedza, Warszawa 1971.
- Lipoński Wojciech, *Sport w literaturze prasowej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.
- Lipska Kazimiera, *Czytelnictwo młodzieży w szkole średniej ogólnokształcącej*, „Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego” 1936, nr 7(81).
- Lisiecki Arkadiusz, *Kolportaż pożytecznych pism i księzek. Referat wypowiedziany na zebraniu XX. Patronów i Wicepatronów Związku Tow. Robotniczych dnia 1. 3. 1909 w Poznaniu*, Poznań 1909.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych. Od teorii do schematu analitycznego*, [w:] Szymańska Agnieszka, Lisowska-Magdziarz Małgorzata, Hess Agnieszka, *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, ID-MiKS UJ, Kraków 2018.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009.
- Ludwiczak Antoni, *Biblioteki oświatowe w Wielkopolsce i na Pomorzu*, [w:] *Biblioteki wielkopolskie i pomorskie*, red. Stefan Wierczyński, Komitet Organizacyjny IV Zjazdu Bibliofilów i II Zjazdu Bibliotekarzy Polskich, Poznań 1929.
- Maj Krzysztof M., *Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Maj Krzysztof M., *Jeden, by wszystkimi rządzić. Świat transmedialny (transmedial world) a uniwersum Wiedźmina*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 1(9).
- Majewski Adam, *Lekarz też człowiek*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, PWN, Warszawa 1985.
- Marshall P. David, *The New Intertextual Commodity*, [w:] *The New Media Book*, red. Dan Harries, British Film Institute, London 2002.
- Meehan Eileen, *„Holy commodity fetish, Batman!” The political economy of a commercial intertext*, [w:] *The many lives of Batman. Critical approach to a superhero and his media*, red. Roberta Pearson, William Uricchio, Routledge, New York-London 1991.

- Megiera Elżbieta, *Przysposobienie spółdzielcze wiejskiej młodzieży pozaszkolnej w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, „Wychowanie w Rodzinie” 2014, t. X, nr 2.
- Michalski Stanisław, *Zadanie wychowawcze i kształcące bibliotek ludowych*, „Przegląd Oświatowy” 1914, R. 8, z. 2.
- Mikucka Aniela, *Przedmiot zakres i metody badań nad czytelnictwem*, Poradnia Biblioteczna Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1931.
- Minorski Aleksander, *Masy a film*, [w:] *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Przypis, Łódź 2017.
- Miśkowiak Jan, *Ze studiów nad „Sowizdrzałem” w Polsce*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki, Poznań 1938.
- Mitosek Zofia, *Bachtin raz jeszcze*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Młodzież sięga po pracę*, red. Henryk Kołodziejski, Kazimierz Kornilowicz, Ludwik Landau, Edward Strzelecki, Instytut Spraw Społecznych, Warszawa 1938.
- Muñoz Pablo, Calabuig Daniel, *Chapter 2. Transmedia Storytelling: Two models with a single purpose*, „Anuncios. Semanario de publicidad y marketing” 2012, nr 1402(16), <https://hub.editiondigital.com/chapter-2-transmedia-storytelling-two-models-with-a-single-purpose> (dostęp: 21.01.2020).
- Mysłakowski Zygmunt, Gross Feliks, *Robotnicy piszą. Pamiętniki robotników. Studium wstępne*, Księgarnia Powszechna, Kraków 1938.
- Nadobnik Marcin, *Ludność Polski w 1931 r.*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1932, nr 12(3).
- Najważniejsze wypadki minionego tygodnia*, „Świat” 1919, nr 51.
- Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Niepiękne dwudziestolecie. Rozmowa z Małgorzatą Szpakowską*, „Dwutygodnik.com” 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4019-niepiekne-dwudziestolecie.html> (dostęp: 6.01.2023).
- Nowy rodzaj kolportażu. Hintertreppenliteratur*, „Echo Warszawy” 1927, nr 231, 5 września.
- Ojciec, *Brońcie dzieci!*, „Ziemia Rzeszowska i Jarosławska” 1924, nr 44.
- Olkusz Ksenia, *Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu Once Upon a Time*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.
- Orsza H. [Radlińska Helena], *Nasze biblioteki powszechne*, [w:] *Praca oświatowa. Jej zadania, metody, organizacja*, oprac. Tadeusz Bobrowski et al., Wydawnictwo M. Arcta, Kraków 1913.
- Otrębski Edward, *Wynik badania budżetów domowych pracowników umysłowych przeprowadzonego w maju 1932*, „Statystyka Pracy” 1932, R. XI.
- Pabiś-Orzeszyna Michał, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939). Ogólna charakterystyka statystyczna*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1972, nr 11/1.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa polityczna ruchu ludowego (1918–1939)*, PWN, Warszawa 1970.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa polska 1918–1939*, PWN, Warszawa 1980.
- Pamiętniki bezrobotnych*, nr 1–57, Instytut Gospodarstwa Społecznego, Warszawa 1933.

- Parikka Jussi, *What is Media Archeology?*, Polity Press, Cambridge 2012.
- Pearson Roberta, *Foreword*, [w:] Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Pearson Roberta, *Transmedia storytelling in historical and theoretical perspective*, prezentacja na konferencji „The ends of television”, 29 czerwca–1 lipca 2009, University of Amsterdam.
- Phillips Andrea, *A creator's guide to transmedia storytelling. How to captivate and engage audiences across multiple platforms*, McGraw-Hill, New York 2012.
- Pięćdziesiąt pięć lat pracy T.C.L. dla Polski. 1880–1935. Rzut oka na historię Towarzystwa Czytelni Ludowych*, Towarzystwo Czytelni Ludowych, Poznań 1935.
- Pirożyński Marian, *Co czytać? Poradnik dla czytających książki. Beletrystyka*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1932.
- Podolska-Meducka Aldona, *Inteligencja na przestrzeni stu lat istnienia państwa polskiego*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace” 2018, nr 3(35).
- Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 24.
- Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 25.
- Potocki Antoni, *Ze statystyki literackiej*, „Głos” 1892, nr 26.
- Prażmowski Zdzisław, *Co u nas czytają?*, „Kurier Codzienny” 1980, nr 268, 28 września, *Program gimnazjum państwowego. Wydział humanistyczny*, Skład główny Książnica Atlas Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Warszawa 1928.
- Program gimnazjum państwowego. Wydział matematyczno-przyrodniczy*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1931.
- Program nauki w państwowych seminariach nauczycielskich*, Warszawa 1926.
- Program nauki w publicznych szkołach powszechnych trzeciego stopnia z polskim językiem nauczania (tymczasowy)*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów [1934].
- Program nauki w szkołach powszechnych siedmioklasowych. Język polski*, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Warszawa 1920.
- Prugawin Aleksander, *Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания*, Sankt Petersburg 1895.
- Przebinda Grzegorz, *Piekło bez sufitu*, „Rubl.uj.edu.pl”, <https://tiny.pl/cmm5x> (dostęp: 14.06.2023).
- Przepisy prasowe i widowiskowe obowiązujące w granicach państwa Polskiego*, zebrał i wydał Stanisław Lam, Warszawa 1921.
- Przybysławski Władysław, *Uniż, wieś powiatu horodelskiego*, Państwowy Instytut Naukowy Gospodarstwa Wiejskiego w Puławach, Warszawa 1933.
- Puchalski Jacek, *Książka w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków w XIX–XXI wieku*, red. Agnieszka Chamera-Nowak, Dariusz Jarosz, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2015.
- Radlińska Helena, *Czytelnictwo dzieci i młodzieży*, [w:] *II Kongres Pedagogiczny Związku Nauczycielstwa Polskiego w Wilnie od 4-8 lipca 1931 r.*, Związek Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1932.
- Rozwadowska Kinga, *Polskie, czyli obce. O tłumaczeniach (nie)sławnego rozdziału Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego*, „Forum Poetyki” 2018, nr 14.
- Rubakin Nikołaj, *Этюды о русской читающей публике*, Sankt Petersburg 1895.

- Rudnicki Mieczysław, *Przyczynek do kwestii czytelnictwa młodzieży szkolnej*, „Wychowanie w Domu i Szkole” 1909, nr 6.
- Rudziński Eugeniusz, *O koncernach: „Prasy Czerwonej” i „IKC” 1926-1939*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, nr 7/1.
- Rusin H., *Pracowałem w bibliotece „Wiedza”*, [w:] *Wspomnienia komunistów śląskich*, oprac. Adam Kałuża, Henryk Rechowicz, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1962.
- Rybicka Genowefa, *Spostrzeżenia nad czytelnictwem dziewcząt w szkole rolniczej*, „Zagadnienia Pracy Kulturalnej” 1936, R. 1.
- Rybicki Paweł, *Socjologia czytelnictwa*, [w:] *IV Zjazd Bibliotekarzy Polskich w Warszawie. Referaty*, cz. II, Warszawa 1936.
- Rypson Piotr, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Karakter, Kraków 2017.
- Rzewuski Paweł, *Bezkarci bandyci stolicy. Powieść kryminalna jako narzędzie partyjnej propagandy*, „Kultura popularna” 2016, nr 1(47).
- Saint-Gelais Richard, *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Jahn Manfred, Marie-Laure Ryan, Routledge, New York–London 2005.
- Santo Avi, *Selling the silver bullet. The Lone Ranger and transmedia brand licensing*, University of Texas Press, Austin 2015.
- Scolari Carlos A., *Don Quixote of La Mancha. Transmedia storytelling in the gray zone*, „International Journal of Communication” 2013, nr 8.
- Scolari Carlos A., *El Eternauta: transmedia expansions, political resistance and popular appropriations of a human hero*, [w:] Freeman Matthew, Scolari Carlos A., Bertetti Paolo, *Transmedia archaeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Scott Janny, *East Coast, West Coast, and Where the Twain Meet; Noting Similarities, Scholars Reject New York-Los Angeles Rivalry*, „The New York Times” 2003, 13 kwietnia, <https://www.nytimes.com/2003/04/13/nyregion/east-coast-west-coast-where-twain-meet-noting-similarities-scholars-reject-new.html> (dostęp: 4.05.2020).
- Sekcja Turystyczno-Wycieczkowa organizuje cykl wycieczek w lipcu i sierpniu 1930 r.* [druk ulotny], <https://zpe.gov.pl/kronika/16254223> (dostęp: 25.05.2023).
- Shepherd David J., *The Bible on silent film. Spectacle, story and scripture in the early cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Sherlock Holmes najślynniejszy agent śledczy świata. Tygodnik detektywistyczny*, Wydawnictwo Popularne, Kraków [1939], nr 1.
- Siekierski Stanisław, *Czytania Polaków w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000.
- Siekierski Stanisław, *Pamiętniki jako źródło badań czytelnictwa*, „Studia o Książce” 1976, t. 6.
- Sienkiewicz Henryk, *Listy*, t. 2, cz. 3, oprac. Maria Bokszczanin, PIW, Warszawa 1996.
- Sierżputowski Konrad, *„Apaszem Stasiek był w krąg znały go ulice...”. Warszawska ballada podwórzowa jako transgresywny i alternatywny sposób doświadczania międzywojennej nowoczesności*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1(47).
- Singer Ben, *Female power in the serial-queen melodrama*, „Camera Obscura” 1990, nr 22.
- Sitarski Piotr, *Bolek i Lolek: od widowni dziecięcej do systemu rozrywkowego. Rekonesans badawczy*, „Kultura Popularna” 2018, nr 3(57).
- Sitkiewicz Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2019.

- Słonimski Antoni, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 13.
- Słonimski Antoni, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18.
- Słyszewska Joanna, *Ochrona praw twórców w świetle ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 roku*, „Civitas et Lex” 2020, nr 2(26).
- Sm. [Michalski Stanisław], *W sprawie statystyki życia umysłowego*, „Ogniwo” 1904, nr 2.
- Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Warszawa 1929.
- Sprawozdanie bezpłatnej wypożyczalni książek „Zorza” w Łodzi w pierwszy rok działalności 1916*, Łódź [b.d.].
- Sprawozdanie bezpłatnej wypożyczalni książek „Zorza” w Łodzi w pierwszy rok działalności 1917*, Łódź [b.d.].
- Sprawozdanie Towarzystwa Biblioteki Publicznej w Zakopanem za rok 1914,–1915,–1916,–1917,–1918,–1919*, Towarzystwo Biblioteki Publicznej, Zakopane 1919.
- Stanisława Michalskiego autobiografia i działalność oświatowa*, opracowanie: Helena Radlińska, Irena Lepalczyk, słowo wstępne: Tadeusz Kotarbiński, Wrocław 1967.
- Staniszewski Andrzej, „Poncjani” czyli „Historia o siedmiu mędracach” w przekładzie Jana z Koszyczek jako przykład wczesnonowożytnego tekstu popularnego. *Retoryka, exemplum, alegoreza*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński 2011.
- Stańczyk Piotr, *Wykształcenie ludności II Rzeczypospolitej w świetle badań GUS*, „Społeczeństwo i ekonomia” 2016, nr 1(5).
- Statystyka druków 1928–1930*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1932.
- Statystyka druków*, „Kwartalnik Statystyczny” 1931, z. 4.
- Stradecki Janusz, *Funkcje społeczne wieczoru literackiego na przykładzie grupy Skamandra*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 3(64).
- Szerełok Holmes Tygodnik Kryminalny*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvwsc> (dostęp: 16.04.2023).
- Szpakowska Małgorzata, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Szwejkowska Helena, *Wybrane zagadnienia z dziejów książki XIX–XX wieku*, PWN, Warszawa–Wrocław 1981.
- Szycówna Aniela, *Co czytają nasze dzieci?*, „Przegląd Pedagogiczny” 1894, nr 23.
- Szycówna Aniela, *Co czytają nasze dzieci?*, „Przegląd Pedagogiczny” 1894, nr 24.
- Ślepa niewolnica z Sziras, czyli czerwony szarafan. Powieść historyczna. Tom 1, z. 3.*, Polonia, Krotoszyn [1927], 4 strona okładki.
- Ślepa niewolnica z Sziras, czyli czerwony szarafan. Powieść historyczna. Tom 1, z. 2.*, Polonia, Krotoszyn [1927].
- Tajemnicze przygody Szerełoka Holmesa słynnego ajenta śledczego*, „The Arthur Conan Doyle Encyclopedia”, <https://tiny.pl/wvw2z> (dostęp: 16.04.2023).
- Thomas William I., Znaniecki Florian, *Chłop polski w Europie i Ameryce*, tłum. Maryla Metalska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
- Tosca Susana, *We have always wanted more*, „International Journal of Transmedia Literacy” 2015, nr 1(1).

- „Transmedial Turn? Potentials, Problems, and Points to Consider”. (Call for papers konferencji organizowanej na Uniwersytecie w Tartu 8-11 grudnia 2020) . <https://transmedia.ut.ee/call-papers> (dostęp: 7.07.2020).
- Trzebiatowski Klemens, *Szkolnictwo powszechne w Polsce w latach 1918–1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.
- Tuszyński Bogdan, *Radio i sport w okresie międzywojennym (1925–1939)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1989, nr 28/4.
- Ulicka Danuta, *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6(71).
- Uniłowski Zbigniew, *Dwadzieścia lat życia*, Wydawnictwo J. Przeworskiego, Warszawa 1937.
- Urbanik Robert, *Z dziejów prasy łódzkiej – „Republika” 1923–1925*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2008, nr 82.
- Urbanik Kopeć-Alicja, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
- Urbanik-Kopeć Alicja, *Chodzić i uśmiechać się wolno każdemu. Praca seksualna w XIX wieku na ziemiach polskich*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.
- Uwaga! Tanie dni książki*, [w:] Olech Zdzisław, *Biała niewolnica*, z. 47, Dobra Powieść, Warszawa [1939].
- W ryzsztoku. Garść uwag o literaturze brukowej*, [w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Monika Rawska, Łukasz Biskupski, Przypis, Łódź 2017.
- Wachowski Marian, *Problemy oświatowe robotnika wielkopolskiego*, Katolicki Związek Robotników Polskich, Poznań 1937.
- Walewska Joanna, „Dzisiejszy Sputnik lub Łajka to szczeniaczki w porównaniu z pojawieniem się radioodbiornika...” *Zachwyceni oraz zdziwieni mówią o pierwszym zetknięciu z radiem*, „Kultura popularna” 2015, nr 4(46).
- Warnecki Janusz, *Najdłuższy mój monolog*, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Warunki życia robotniczego w Warszawie, Łodzi i Zagłębiu Dąbrowskiem w świetle ankiet 1927 roku*, Instytut Gospodarstwa Domowego, Warszawa 1929.
- Warzachowska Bogumiła, *Biblioteki Towarzystwa Czytelń Ludowych w województwie śląskim w latach 1922–1939. Współpraca z Kościołem katolickim*, [w:] *Zagadnienia wydawnicze – dzieje książki, prasy i bibliotek*, red. Anna Sitkova, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Wells-Lassagne Shannon, *Television and serial adaptation*, Routledge, New York 2017.
- Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe: pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, PIW, Warszawa 1971.
- Wiśniewski Grzegorz, *100 lat ZLP – Związek Zawodowy Literatów Polskich w latach 1920–1939*, „Zlpinfo.eu”, <https://zlpinfo.eu/zarząd-główny/100-lat-zlp-związek-zawodowy-literatów-polskich-w-latach-1920-1939.html> (dostęp: 26.05.2023).
- Wolf Mark J.P., *Building imaginary worlds. The theory and history of subcreation*, Routledge, New York–London 2012.
- Wolf Werner, *Intermediality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Jahn Manfred, Marie-Laure Ryan, Routledge, Oxfordshire 2005.



- Wójcicka Marta, *Bajka magiczna*, [w:] *słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=222> (dostęp: 26.04.2023).
- Wróbel Elżbieta, *Krytyka literacka dwudziestolecia międzywojennego o powieści reportażowej. Rekonesans badawczy*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2001, z. 8.
- Wzrost czytelnictwa i jego kierunek, „Niwa” 1873, nr 30.
- Z. [Jan Żyznowski], *W Ministerstwie Sztuki i Kultury*, „Świat” 1919, nr 15.
- Zajіček Edward, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.
- Zaremba-Guzińska, Jadwiga, *Jak pogłębić zainteresowania czytelnicze u bezrobotnych*, Sekcja Pomocy Bibliotecznej dla Bezrobotnych Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1934.
- Zdanowicz Anna, *Badania nad czytelnictwem w okresie II Rzeczypospolitej. Zarys*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz KostECKI, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006.
- Zdanowicz Anna, *Lektury inteligencji w II Rzeczypospolitej na podstawie materiałów pamiętnikarskich (zarys)*, [w:] *Czytanie – czytelnictwo – czytelnik*, red. Anna Żbikowska-Migoń, przy współudziale Agnieszki Łuszpak, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Zdanowicz Anna, *Pierwsze polskie próby badań nad czytelnictwem (1881-1918)*, [w:] *Ludzie i książki. Studia historyczne*, red. Janusz KostECKI, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006.
- Zdanowicz Anna, *Repertuary lekturowe czytelników chłopskich i robotniczych w II Rzeczypospolitej – część wspólna*, [w:] *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków w XIX–XXI wieku*, red. Agnieszka Chamera-Nowak, Dariusz Jarosz, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2015.
- Zeiser Anne, *Transmedia Marketing. From Film and TV to Games and Digital Media*, Routledge, New York–London 2015.
- Ziomek Maksymilian Józef, *Czytelnictwo powieści w Polsce w świetle cyfr*, Wydawnictwa Towarzystwa Ekonomicznego w Krakowie, Kraków 1933.
- Ziomek Maksymilian, *Studia metodologiczne nad statystyką literackiej konsumpcji*, Kraków 1936.
- Żabski Tadeusz, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993.
- Żarnowski Janusz, *Nowe spojrzenie na społeczeństwo Polski międzywojennej*, [w:] *Metamorfozy społeczne, t. 10. Społeczeństwo międzywojenne: nowe spojrzenie*, red. Janusz Żarnowski, Włodzimierz Mędrzecki, Instytut Historii PAN, Warszawa 2015.
- Żarnowski Janusz, *Społeczeństwa XX wieku*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.
- Żarnowski Janusz, *Społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1939*, PWN, Warszawa 1973.
- Żarnowski Janusz, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918–1939*, PWN, Warszawa 1964.
- Żarowski Janusz, *Rzut oka na strukturę społeczną klasy robotniczej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Najnowsze Dzieje Polski. Materiały i studia z okresu 1914–1939, t. 9*, PWN, Warszawa 1965.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka 1918–1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

*Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety związku zawodowego Literatów Polskich w Warszawie, Wydawnictwo Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie, Warszawa 1932.*

*Żyznowski Jan, W Ministerstwie Sztuki i Kultury, „Świat” 1919, nr 16.*

# SUMMARY

## FIRST ISSUE FOR FREE

Polish pulp fictions (cobblestone circuit literature) in perspective of transmedia archaeology

Poisonings, abductions, cruel nuns, ghosts, surprise inheritances from lost family members from America, secret societies gathering in underground Cracow, sausages made out of people—this is the world of extraordinary events and horrendous adventures. Those are just few motifs of pulp fiction novels published on Polish lands at the turn of XIX and XX century and in the interwar period. Excerpts from this literature, called by Stefan Żółkiewski (1973), Polish scholar, *literatura obiegu brukowego*—cobblestone circuit literature—are collected in anthology *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku* (2017) which was one of the outcomes of research project on Polish popular culture I was a part of. My dissertation is a continuation of this research.

Transmediality (transmedia storytelling), category first introduced by Henry Jenkins in 2003, is a base for my reflections. Jenkins in *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006) focused on modern practices of multiplatform storytelling grounded in media convergence. Yet he mentioned that similar practices pertained culture from its early forms—Jesus Christ could be seen as a transmedia character and Greek mythology as a transmedia storyworld. On that notion, developing transmedia archaeology, Matthew Freeman in *Historicising Transmedia Storytelling. Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds* (2017) historicises transmediality analysing how it has been informed by different industrial configurations and strategies over time. He grounds his inquiry in the United States at the turn of XIX and XX century. In *Transmedia archaeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines* Freeman with Carlos A. Scolari and Paolo Bertetti state that pulp fiction magazines are crucial for modern practices—due to serialization and expert manipulation of readers interest, e.g. by the construction of single episode they keep their consumers coming for more of the same.

Freeman's analysis of American mass culture at the beginning of XX century are convincing, yet in context of more peripheral cultures situation seems to be more complicated. In my dissertation I try to answer the question—are similar analysis possible in Polish case? Mirroring the idea presented by Freeman et al. my main focus is local pulp fiction, situated at the backdrop of modernization and vernacular modernism, as one of the most accessible forms of literature for new readers (working class and peasant), circulating wider than that of high-art circuit. Also, literature in Poland at the turn of the centuries and in the interwar period was generally the most available form of entertainment (perhaps apart from outdoor activities).

My research shows that in the interwar period Polish culture was not-so-mass and not-so-commercial, as it had different tasks ahead—educational, emancipatory and national. Although Polish pulps functioned as a form of entertainment (however readers were able to see some educational value in them), closely connected with leisure time, and were effective in recognizing and fulfilling interests and needs of its consumers (also thank to efficient distribution) due

to civilizational backwardness and general difficult financial situation of its consumers as well as producers, were unable to create mechanisms indispensable for building and developing transmedia stories, at least not in a planned manner. Crossing from one media to another was a necessity for authors (as it was difficult to make a living as a writer) rather than a strategy of expanding storyworlds. Additionally, Polish pulps could be seen as a form of counterculture—more than mass/popular culture—and were important for building the identity and community of urban working class, also in form of, what we would call today, fandom.