**UNIWERSYTET GDAŃSKI**

Wydział Filologiczny
Instytut Badań nad Kulturą

mgr Stefan Mateusz Szlachtycz

# Tombakowa Era komiksu polskiego (1966–1981)

## Komiks w kontekście socjalistycznej kultury popularnej

*Rozprawa doktorska*
*w dziedzinie nauk humanistycznych*
*w dyscyplinie nauki o sztuce*

Promotor: dr hab. Krzysztof Kornacki, prof. UG

Gdańsk 2025

**SPIS TREŚCI**

„Tombakowa era komiksu polskiego (1966-1981).
Komiks w kontekście socjalistycznej kultury popularnej”

**WSTĘP**

• Wyjaśnienie pojęcia „złotej ery” (Paul Levitz)
• Pytanie główne: Dlaczego tombak, a nie złoto?
• Teza główna: O pozornej świetności w ramach systemowych ograniczeń
• Metodologia filmowca-badacza
• Plan wszystkich 5 części
• Uzasadnienie cezury 1966-1981

**CZĘŚĆ I: FUNDAMENTY TOMBAKOWEJ ERY**

**Rozdział 1: Amerykańska Złota Era komiksu (1938-1950) — esencja zjawiska**

• Wprowadzenie — paralele z przemysłem filmowym
• Początki i kontekst historyczny
• Mechanizmy instytucjonalne
• Paralele tematyczne
• Różnicowanie publiczności i segmentacja rynku
• Konwergencja medialna i transmedialność
• Kryzys i transformacja
• Podsumowanie i wnioski

**Rozdział 2: Przed Tombakową Erą — komiks wobec historycznych uwarunkowań Polski okresu 1956-1966**

• Realia polityczne i ekonomiczne Polski końca lat 50.
• Przemiany polityki kulturalnej po 1956 roku
• Wzorce zachodnie a rzeczywistość socjalistyczna
• Boom demograficzny jako grupa docelowa
• Stopniowa rehabilitacja komiksu w dyskursie prasowym, lata 1956-1966

**Rozdział 3: Rok 1966 — narodziny Tombakowej Ery**

• „Tytus, Romek i A'Tomek" — przełom w polskim komiksie
• Mechanizmy państwowego przyzwolenia na komiks
• Dlaczego właśnie 1966?
• Początek samodzielnych publikacji komiksowych

**Rozdział 4: Periodyzacja Tombakowej Ery**

• Uzasadnienie periodyzacji i kryteria podziału
• Faza wstępna (1966-1968)
• Faza właściwa (1968-1975)
• Faza apogeum (1976-1980)
• Schyłek (1980-1981)
• Podsumowanie periodyzacji

**CZĘŚĆ II: PROTOPLAŚCI TOMBAKOWEJ ERY**

**Rozdział 5: Henryk Jerzy Chmielewski (Papcio Chmiel) — główny protoplasta Tombakowej Ery**

• Biografia twórcza w kontekście epoki (1923-1956)
• Debiut w „Świecie Przygód" i okres stalinowski
• Zespół redakcyjny „Świata Młodych"
• Odwilż 1956 roku i przełom
• Narodziny Tytusa, Romka i A'Tomka (1957)
• Model twórczości: humor + dydaktyzm
• Droga do pierwszej księgi (1966)

**Rozdział 6: Janusz Christa — protoplasta lokalny z Wybrzeża**

• Sylwetka i formacja artystyczna
• Kontekst Wybrzeża — specyfika regionalna
• Wczesna twórczość w latach 60.
• Początki Kajka i Kokosza
• Znaczenie dla polskiego komiksu

**Rozdział 7: Jerzy Wróblewski — protoplasta lokalny z Bydgoszczy**

• Sylwetka i formacja artystyczna
• Działalność w Bydgoszczy — lokalny kontekst
• Współpraca z prasą i wydawnictwami
• Rola w budowaniu sceny komiksowej poza centrum
• Wkład w fundamenty Tombakowej Ery

**CZĘŚĆ III: ROZWÓJ I RÓŻNORODNOŚĆ TOMBAKOWEJ ERY**

**Rozdział 8: „Świat Młodych" — najważniejsza platforma komiksowa PRL**

• Historia pisma
• Rola jako kuźnia talentów
• Główne serie komiksowe
• Model funkcjonowania
• Znaczenie dla Tombakowej Ery

**Rozdział 9: Komiks w prasie — Przekrój, Szpilki i inne periodyki**

• Charakterystyka komiksu prasowego w PRL
• „Przekrój" i Profesor Filutek (Zbigniew Lengren)
• „Szpilki" i komiks satyryczny
• Inne periodyki młodzieżowe
• Prasa jako kuźnia talentów

**Rozdział 10: Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" — pionier fazy wstępnej**

• Oficyna przy organizacji — geneza i struktura
• Dyrektor Maruszewski i wizja „książki dla nastolatków"
• Repertuar i serie wydawnicze
• Komiks jako „narzędzie wychowania"
• Decyzja o wydaniu Tytusa — kulisy
• „Harcerskie alibi" — mechanizm legitymizacji
• Ekonomia recyklingu — od gazety do książeczki
• Poza Tytusem — Przygody pancernych
• Znaczenie dla Tombakowej Ery

**Rozdział 11: Wydawnictwo „Sport i Turystyka” i fenomen Żbika**

• Historia wydawnictwa i profil
• Strategia wydawnicza w obszarze komiksu
• Model biznesowy i dystrybucja
• Kapitan Żbik jako fenomen wydawniczy
• Pozostałe serie oryginalne
• Rola w kształtowaniu rynku

**Rozdział 12: Krajowa Agencja Wydawnicza (KAW) — komiksowy lider fazy apogeum**

• Geneza i profil działalności KAW
• Magazyn „Relax” (1976-1981) — pierwszy polski magazyn komiksowy
• Magazyn „Alfa” (1976-1985) — eksperyment z science fiction
• Dziedzictwo i znaczenie KAW
• KAW po Tombakowej Erze — przejście do formuły albumowej (1982-1989)

**Rozdział 13: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza (MAW) — siostrzana oficyna KAW**

• Geneza i struktura organizacyjna
• Profil wydawniczy i strategia
• Wydawnictwa komiksowe MAW
• MAW a KAW — konkurencja czy komplementarność?
• Znaczenie dla Tombakowej Ery

**Rozdział 14: Komiks dla najmłodszych — osobny nurt Tombakowej Ery**

• Specyfika komiksu dziecięcego w PRL
• Bohdan Butenko — Kwapiszon i Guliwer
• Wydawnictwa specjalizujące się w komiksie dziecięcym
• Związki z ilustracją książkową
• Inni twórcy nurtu
• Znaczenie dla kształtowania młodych czytelników

**Rozdział 15: Komiksowe zjawiska intermedialne — od powieści przez ekran do zeszytu**

• Mechanizm adaptacji w PRL — model
• Status telewizji w PRL — wymiar propagandowy, artystyczny i kulturotwórczy
• Podziemny front, Czterej pancerni i pies, Kapitan Kloss, Janosik

- Wspólne cechy i znaczenie

**Rozdział 16: Prasa o komiksie w latach 1966-1981**

- Punkt wyjścia — stan debaty w roku 1966
- Obrońcy komiksu — Kossak, Banach i inni
- Przeciwnicy i sceptycy — prasa partyjna, środowiska pedagogiczne
- Recepcja kluczowych zjawisk — Tytus, Żbik, Relax
- Ewolucja dyskursu w latach 70. i bilans epoki

**CZĘŚĆ IV: AUTORZY I KONTEKSTY TOMBAKOWEJ ERY**

**Rozdział 17: Estetyka komiksowa w kulturze wizualnej PRL**

- Wpływ komiksu na grafikę użytkową
- Polska Szkoła Plakatu a estetyka komiksowa
- Komiks a polska animacja — wspólni twórcy, wspólna estetyka
- Dziedzictwo estetyczne

**Rozdział 18: Komiks wobec cenzury i kontroli państwowej**

- Mechanizmy cenzury prewencyjnej i następczej
- GUKPPiW i jego rola
- Praktyki cenzorskie wobec komiksu
- Strategie twórców — między autocenzurą a kreatywnością

**Rozdział 19: Najważniejsi rysownicy Tombakowej Ery**

- Nowe pokolenie rysowników — kontekst
- Wielka piątka: Tadeusz Baranowski, Szarlota Pawel, Bogusław Polch, Grzegorz Rosiński, Jerzy Skarżyński

oraz

- Bohdan Butenko
- Szymon Kobyliński
- Jan Rocki
- Jacek Skrzydlewski
- Marek Szyszko
- Mieczysław Wiśniewski
- Krystyna Wójcik

• Edward Lutczyn
• Waldemar Andrzejewski

**Rozdział 20: Najważniejsi scenarzyści Tombakowej Ery**

• Rola scenarzysty w polskim komiksie — kontekst
• Władysław Krupka
• Stefan Weinfeld
• Wanda Falkowska
• Barbara Seidler
• Rian Asars (Andrzej Sawicki i Ryszard Siwanowicz)

**Rozdział 21: Złoto czy tombak — o zarobkach twórców komiksowych**

• Mit „złotej ery" w świetle rachunków i umów
• System wynagrodzeń i stawki honoraryjne
• Podstawy prawne — komiks nieistniejący w przepisach
• Prawa autorskie — kto był właścicielem postaci?
• Siła nabywcza honorariów — co można było kupić?
• Bilans ekonomiczny
• Tombak — stop metali szlachetnych z nieszlachetnymi

**CZĘŚĆ V: SCHYŁEK I DZIEDZICTWO**

**Rozdział 22: Faza schyłkowa i koniec Tombakowej Ery (1980-1981)**
• Kryzys gospodarczy jako tło upadku
• Agonia „Relaxu" — statystyka upadku
• „Tytus, Romek i A'Tomek" jako tekst kultury — ponadczasowy przekaz
• Odejście Papcia Chmiela — koniec pewnej epoki
• „Smutny finał" — koniec kapitana Żbika i jego niespodziewana reaktywacja
• 13 grudnia 1981 — cezura ostateczna
• Od tombaku do ołowiu — postulat periodyzacji

**ZAKOŃCZENIE**

• Podsumowanie tezy głównej: dlaczego tombak, a nie złoto?
• Tombak na poziomie instytucjonalnym, twórców, ideologii
• Przypadek Baranowskiego — paradoks zachodniego rynku
• Porównanie z innymi krajami bloku wschodniego (Czechosłowacja, Węgry, Rumunia)

• Festival de Sierre BD’88 — „wybrzmienie” Tombakowej Ery
• Współczesne próby nazywania dzisiejszych czasów „Złotą Erą” (KMF Sagitta 2024)
• Perspektywy dalszych badań

**BIBLIOGRAFIA**

*"Glittering on the surface, but corrupt underneath."*

*"Błyszczący na powierzchni, ale skorumpowany pod spodem."*

Mark Twain o „Pozłacanym wieku" (The Gilded Age, 1873)

---

## 0. Wprowadzenie

Mark Twain ukuł w 1873 roku termin „pozłacany wiek" (The Gilded Age), aby opisać późne lata XIX wieku w Ameryce – okres naznaczony chwiejnością i korupcją pomimo błyszczącego bogactwa na powierzchni. Twain dostrzegł, że jego epoka jedynie sprawiała wrażenie złotej, podczas gdy pod pozłacaną fasadą kryły się głębokie problemy społeczne i polityczne. Ta metafora okazuje się zaskakująco trafna dla zrozumienia kultury popularnej w Polsce Ludowej, szczególnie w kontekście fenomenu komiksu.

### 0.1. „Złota era" w świadomości środowiska

W literaturze przedmiotu i świadomości środowiska komiksowego okres lat siedemdziesiątych określany jest często mianem „złotej ery komiksu polskiego". Pojęcie to wymaga jednak krytycznej refleksji nad jego statusem — czy mamy do czynienia z terminem naukowym, czy raczej z określeniem obiegowym, które zyskało pozór naukowości przez samo powtarzanie?

Termin „złota era" (Golden Age) ma ugruntowaną pozycję w amerykańskich badaniach nad komiksem, choć nawet tam jego granice nie są całkowicie ostre. Za początek przyjmuje się albo rok 1934 i start pierwszych magazynów komiksowych (Famous Funnies), albo rok 1938 i debiut Supermana w „Action Comics" #1, natomiast za koniec — rok 1954 i wejście w życie Comics Code Authority, który radykalnie zmienił charakter amerykańskiego komiksu. Mimo pewnej elastyczności dat, pojęcie to zostało zdefiniowane przez historyków medium na podstawie konkretnych kryteriów: pojawienia się superbohaterów, eksplozji nakładów, ukształtowania się przemysłu komiksowego. W polskim kontekście pojęcie „złotej ery" funkcjonuje znacznie bardziej intuicyjnie — jest raczej wyrazem nostalgii i zbiorowej pamięci niż rezultatem systematycznych badań periodyzacyjnych.

Co znamienne, granice czasowe polskiej „złotej ery" pozostają płynne i zależą od perspektywy mówiącego. Adam Rusek w kolejnych publikacjach przesuwał datę początkową: w albumie „Comics Behind the Iron Curtain" (Centrala 2014) wskazywał rok 1966, w monografii „W królestwie Tytusa de Zoo" (2019) przyjął ramy 1956-1967 — sugerując tym samym, że przełom nastąpił około roku 1967 wraz z prasowym debiutem Kapitana Żbika, natomiast w syntezie „Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala" (2022) — rok 1968 i początek zeszytowej serii Żbika. Z kolei wystawa jeleniogórska „Komiks polski. Złoty okres" (grudzień 2025, kurator: Piotr Machłajewski) przyjęła jeszcze inne ramy: 1966-1989, włączając całą dekadę lat osiemdziesiątych. Ta

niestabilność granic sugeruje, że mamy do czynienia bardziej z mitem założycielskim środowiska niż z pojęciem analitycznym.

Jak pokazują relacje uczestników tamtych wydarzeń, ocena tego okresu jest daleka od jednoznaczności — co dodatkowo podważa zasadność bezkrytycznego używania terminu „złota era".

### 0.2. Perspektywa twórców

Twórcy komiksów, zapytani o „złotą erę", prezentują zróżnicowane perspektywy. Tadeusz Baranowski wspomina: „Siedemdziesiąte lata to były rzeczywiście takie... złote lata. Komiks był wtedy najbardziej niezależny, niepodporządkowany, służył głównie zabawie i stanowił dla rysowników możliwość wykazania się umiejętnościami" (wywiad z autorem). Jacek Skrzydlewski potwierdza: „W kontekście możliwości publikowania profesjonalnego komiksu, czyli takiego za który płacą pieniądze (...) można by powiedzieć, że «Relax» rozpoczął tą złotą erę" (wywiad z autorem).

Najbardziej krytycznie odnosi się Grzegorz Rosiński, który wyemigrował w 1981 roku: „Nie było nic takiego. To były tylko takie pozory" (wywiad z autorem). Jednak stanowisko Rosińskiego, który osiągnął międzynarodowy sukces na rynku frankofońskim, wymaga kontekstualizacji w świetle jego biografii – do tej postaci wrócę jeszcze w dalszej części pracy.

### 0.3. Perspektywa badaczy

Również badacze potwierdzają istnienie zjawiska. Prof. Jerzy Szyłak z Uniwersytetu Gdańskiego stwierdza: „Złoty Wiek komiksu w Polsce przypadł na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku. Publikowano wówczas wiele opowieści rysunkowych, a ich nakłady sięgały kilkuset tysięcy egzemplarzy" (Szyłak, „Komiks po polsku"). Fundamentalny wkład w dokumentowanie tego zjawiska wnosi dr Adam Rusek, autor o największym dorobku w badaniach nad historią komiksu polskiego. W najnowszym opracowaniu „Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989" (Huta 19, 2022) Rusek wyróżnia okres 1968-1981 jako „ZŁOTY WIEK. Żbik, «Relax» i «Szpilki»".

### 0.4. Teza główna: rewizja pojęcia „złotej ery"

Teza główna niniejszej rozprawy głosi, że lata 1966-1981 stanowiły „Tombakową Erę" polskiego komiksu – okres pozornej świetności, w którym medium osiągnęło niebywałą popularność i wysoką jakość artystyczną, ale funkcjonowało w ramach systemowych ograniczeń socjalistycznego państwa. W odróżnieniu od wspomnianej wystawy jeleniogórskiej, która przyjmuje ramy czasowe 1966–1989, utrzymuję, że cezurą końcową tego okresu jest rok 1981 i wprowadzenie stanu wojennego – lata osiemdziesiąte stanowią już odrębny etap, naznaczony erozją systemu i zupełnie innym paradygmatem funkcjonowania kultury. Pojęcie „złotej ery" wymaga zatem krytycznej rewizji. Podobnie jak tombak – stop miedzi i cynku – imituje złoto nie będąc nim,

tak kultura popularna PRL, w tym komiks, mogła pozornie funkcjonować normalnie, pozostając jednak w ramach kontroli i cenzury państwowej. Praca analizuje ten paradoks: jak w warunkach autorytaryzmu powstał fenomen kulturowy o autentycznej wartości artystycznej i ogromnym wpływie społecznym.

### 0.5 Koncepcja Tombakowej Ery

Określenie Tombakowa Era zostało wybrane świadomie jako odpowiednik Twainowskiego „pozłacanego wieku". Po przeprowadzeniu szeregu badań i kwerend archiwalnych doszedłem do wniosku, że w kontekście komunistycznego państwa opartego na pozorach i fasadzie, tombak jako metafora jest znacznie bardziej adekwatny niż powszechnie używane określenie „złota era komiksu polskiego". Jak pozłacane przedmioty wydają się złote nie będąc nimi w rzeczywistości, tak komiks w PRL mógł pozornie funkcjonować jak w normalnym społeczeństwie, jednak zawsze pozostawał w ramach ograniczeń systemu politycznego.

Tombakowa Era komiksu charakteryzuje się specyficznym paradoksem: z jednej strony komiks pozostawał na marginesie oficjalnej polityki kulturalnej, z drugiej cieszył się ogromną popularnością. Era ta kończy się symbolicznie w 1981 roku wraz z wprowadzeniem stanu wojennego, który stanowił cezurę nie tylko polityczną, ale i kulturową. Lata osiemdziesiąte charakteryzowały się już erozją systemu, pojawieniem się podziemia kulturalnego oraz zupełnie innym paradygmatem relacji władzy i społeczeństwa. Punktem wyjścia mojej propozycji periodyzacji Tombakowej Ery jest rok 1966, kiedy ukazała się pierwsza samodzielna książka z serii „Tytus, Romek i A'Tomek" autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego, zaś jej symbolicznym końcem – wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 roku.

### 0.6. Komiks polski przed wojną — kontekst historyczny

Tombakowa Era nie powstała w próżni. Jak wykazał Adam Rusek w monografii „Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1918-1939", korzenie polskiego komiksu sięgają XIX-wiecznej karykatury, a sam gatunek wyodrębnił się w drugiej lub trzeciej dekadzie XX wieku. W latach trzydziestych nastąpiła ekspansja komiksów amerykańskich na polski rynek — w pismach takich jak „Nowy Świat Przygód", „Wędrówiec" czy „Tarzan" publikowano oryginalne serie Fostera (w tym słynnego Prince Valianta) oraz rodzime produkcje.

Najważniejszym osiągnięciem okresu przedwojennego była seria „Kozioł Matołek" (1932) autorstwa Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza — pierwsza polska opowieść obrazkowa, która osiągnęła status kultowy i przetrwała do dziś w świadomości zbiorowej. W II Rzeczypospolitej polscy autorzy uporczywie trwali jednak przy twórczości humorystycznej, z tekstem oddzielonym od obrazu (nie stosowano dymków), co różniło rodzimą produkcję od dynamicznych komiksów amerykańskich.

Wybuch II wojny światowej przerwał ten rozwój, a radykalna polityka kulturalna władz komunistycznych w latach 1949-1955 doprowadziła do niemal całkowitego wyeliminowania komiksu z polskiego rynku. Dopiero odwilż 1956 roku stworzyła warunki dla powolnego odbudowywania gatunku, które zwieńczone zostało przełomem roku 1966. Ta przedwojenna tradycja stanowi istotny kontekst dla zrozumienia Tombakowej Ery — zarówno jej osiągnięć, jak i ograniczeń wynikających z przerwanej ciągłości kulturowej.

### 0.7. Znaczenie serii Chmielewskiego

Według moich badań, kluczowe znaczenie serii Chmielewskiego dla zaistnienia komiksu w Polsce jest trudne do przecenienia. Po raz pierwszy w historii polskiej kultury popularnej pojawił się komiks w pełni rodzimy – zarówno w sferze graficznej, jak i scenariuszowej. Henryk Jerzy Chmielewski stworzył dzieło głęboko zakorzenione w polskiej rzeczywistości, wykorzystujące lokalne realia, humor i kulturowe kody zrozumiałe dla rodzimego odbiorcy. W przeciwieństwie do wcześniejszych prób adaptacji zachodnich wzorców, „Tytus, Romek i A'Tomek" reprezentował autentycznie polską wrażliwość i sposób opowiadania.

Seria Chmielewskiego wyróżniała się spośród innych komiksów epoki. Pomimo obecności pewnych elementów propagandowych, była tworzona w sposób najbardziej swobodny w porównaniu z ideologicznie sformatowanymi seriami, jak „Kapitan Żbik". Szczególnie wyróżniał się pierwiastek psychodeliczny w narracji oraz abstrakcyjne, anarchiczne poczucie humoru, które stanowiło o wyjątkowości i ponadczasowej atrakcyjności serii. Publikacja pierwszego odcinka serii w roku 1957 (początkowo pod tytułem „Romek i Atomek", bez tytułowego Tytusa) otworzyła fazę początkową, niezbędną do eksplozji komiksu pod koniec lat sześćdziesiątych. Bohaterowie Chmielewskiego przekroczyli granice swojego medium, stając się doświadczeniem pokoleniowym – nawet ci, którzy nigdy nie sięgnęli po komiks, doskonale znali te postaci z powszechnej kultury. Ta powszechność rozpoznawalności świadczy o niezwykłej sile oddziaływania serii.

Szczegółowa analiza twórczości Henryka Jerzego Chmielewskiego – zwanego powszechnie Papciem Chmielem – oraz jej wpływu na kształtowanie się polskiej tradycji komiksowej stanowi rdzeń niniejszego opracowania i zostanie przedstawiona w Części II rozprawy.

### 0.8 Cel i pytania badawcze

Głównym celem niniejszej rozprawy jest analiza fenomenu polskiego komiksu w okresie PRL, ze szczególnym uwzględnieniem przełomowego znaczenia roku 1966 i następujących po nim piętnastu lat rozwoju medium.

Praca ma na celu wypełnienie istotnej luki w badaniach nad kulturą popularną Polski Ludowej oraz przedstawienie komiksu jako pełnoprawnego przedmiotu badań kulturoznawczych.

### 0.8.1 Pytanie główne:

Dlaczego lata 1966-1981 były „tombakową" a nie „złotą" erą komiksu polskiego? Jakie systemowe ograniczenia, przeszkody i mechanizmy kontroli państwowej wpływały na rozwój gatunku, czyniąc go jedynie pozornie „złotym"?

### 0.8.2 Pytania szczegółowe:

1. Jakie czynniki polityczne, społeczne i kulturowe wpłynęły na ukształtowanie się Tombakowej Ery komiksu w PRL?

2. W jaki sposób komiks funkcjonował w ramach oficjalnej polityki kulturalnej państwa socjalistycznego?

3. Jakie strategie adaptacyjne wypracowali twórcy komiksów w konfrontacji z systemem cenzury?

4. Jak odbiorcy interpretowali i wykorzystywali komiks w kontekście życia codziennego w PRL?

5. Jakie było znaczenie kulturowe i społeczne komiksu jako medium komunikacji masowej?

6. Jak kształtowała się recepcja społeczna komiksu w ciągu Tombakowej Ery?

7. W jaki sposób komiks był odbierany przez dziennikarzy i funkcjonariuszy systemu?

8. Na ile komiks wzorem amerykańskim wyszedł ze stron i stał się zjawiskiem interdyscyplinarnym, np. poprzez adaptacje seriali telewizyjnych?

## 0.9. Metodologia

Badanie opiera się na interdyscyplinarnym podejściu, łączącym metody kulturoznawcze, filmoznawcze, historyczne i socjologiczne. Podstawę źródłową stanowią materiały archiwalne, analiza tekstów komiksowych, dokumenty instytucji kulturalnych oraz relacje twórców i odbiorców. Szczególną uwagę poświęcono analizie mechanizmów cenzury i ich wpływu na kształt produkowanych komiksów.

## 0.10. Perspektywa filmowca-badacza

Istotnym elementem metodologii niniejszej pracy jest perspektywa filmowca-badacza. Moje doświadczenie w realizacji faktograficznych filmów dokumentalnych pozwoliło na zastosowanie specyficznego podejścia badawczego, charakteryzującego się: poszukiwaniem autentycznych relacji świadków epoki poprzez bezpośrednie wywiady, penetracją archiwów prywatnych i zbiorów kolekcjonerskich, warsztatową znajomością procesów twórczych jako praktyk medium wizualnego oraz wrażliwością na aspekty wizualne i estetyczne analizowanych dzieł. Ta filmowca perspektywa

zaowocowała realizacją dokumentu „W ostatniej chwili" poświęconego komiksowi w PRL, podczas której zostały zgromadzone unikalne materiały źródłowe i przeprowadzone wywiady z kluczowymi postaciami środowiska komiksowego. Doświadczenie to umożliwiło wypracowanie unikalnej metodologii łączącej warsztat akademicki z praktyką dokumentalisty, co pozwala na wieloaspektowe ujęcie badanego zjawiska – zarówno z perspektywy historycznej, kulturoznawczej, jak i etnograficznej.

### 0.11. Baza źródłowa

Podstawę źródłową niniejszej rozprawy stanowi szerokie spektrum materiałów o zróżnicowanym charakterze. Najważniejszą grupę źródeł pierwotnych stanowią same komiksy publikowane w latach 1957-1989, ze szczególnym uwzględnieniem kompletnych serii „Tytus, Romek i A'Tomek" oraz innych kluczowych tytułów Tombakowej Ery. Uzupełnieniem są materiały archiwalne pochodzące z prasy oraz instytucji państwowych odpowiedzialnych za politykę kulturalną oraz zachowane dokumenty związane z działalnością cenzury.

Niezwykle istotną część bazy źródłowej dla mnie jako filmowca stanowią relacje ustne twórców komiksów – zarówno te przeprowadzone na potrzeby niniejszej pracy, jak i materiały filmowe zebrane podczas realizacji mojego filmu dokumentalnego „W ostatniej chwili” czy filmów Sławomira W. Malinowskiego z serii dokumentów zrealizowanych dla telewizji Planete Polska. Wywiady z takimi postaciami jak Tadeusz Baranowski, Grzegorz Rosiński, Marek Szyszko czy Jacek Skrzydlewski dostarczają unikalnych i bezcennych informacji z pierwszej ręki o warunkach twórczych i mechanizmach funkcjonowania rynku komiksowego w PRL.

Istotnym źródłem są również prywatne archiwa badaczy i kolekcjonerów, zawierające zarówno oryginalne komiksy, jak i dokumenty towarzyszące ich powstawaniu. Szczególne znaczenie mają materiały otrzymane bezpośrednio od prof. Jerzego Szyłaka oraz dr. Adama Ruska za co szczególnie pragnę im podziękować.

Całość uzupełnia współczesna literatura przedmiotu poświęcona kulturze popularnej PRL, zatem opracowanie to stanowi rodzaj rekapitulacji obecnego stanu badań.

### 0.12. Stan badań

Komiks polski jako przedmiot badań naukowych zyskuje coraz większe zainteresowanie w polskiej humanistyce. Fundamentalny wkład w dokumentowanie tego zjawiska wnosi dr Adam Rusek – autor o największym dorobku w badaniach nad historią komiksu polskiego. Jego najważniejsze prace to monografia „Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989" (Huta 19, 2022) oraz „W królestwie Tytusa de Zoo" – pierwsza naukowa monografia twórczości Henryka Jerzego Chmielewskiego. Periodyzacja dziejów polskiego komiksu zaproponowana przez Ruska ewoluowała na przestrzeni lat, co świadczy o ciągłym rozwoju tego obszaru badawczego.

Istotny wkład w badania wnosi prof. Jerzy Szyłak z Uniwersytetu Gdańskiego, autor m.in. „Komiks w czasach niekoniecznie normalnych". Uzupełnieniem są opracowania o charakterze dokumentacyjnym, jak „Teczka personalna. O komiksie Kapitan Żbik" Sebastiana Chosińskiego.

Niniejsza praca wpisuje się w nurt badań nad kulturą popularną PRL oraz stanowi próbę uzupełnienia istniejącej literatury o perspektywę kulturoznawczą z wykorzystaniem unikalnej metodologii filmowca-badacza.

### 0.13. Struktura pracy

Praca składa się ze wstępu, 22 rozdziałów merytorycznych podzielonych na 5 części tematycznych, zakończenia oraz aneksów.

**Część I: Fundamenty Tombakowej Ery**

Rozdziały 1-4 budują fundament dla całej rozprawy. Ustanawiają punkt odniesienia (amerykańska Golden Age), analizują okres poprzedzający Tombakową Erę w Polsce lat 1956-1966, definiują rok 1966 jako cezurę otwierającą oraz przedstawiają periodyzację wewnętrznych faz epoki.

**Część II: Protoplaści Tombakowej Ery**

Rozdziały 5-7 przedstawiają trzech protoplastów ery: Henryka Jerzego Chmielewskiego (Papcio Chmiel) jako głównego protoplastę, Janusza Christę jako protoplastę lokalnego z Wybrzeża oraz Jerzego Wróblewskiego jako protoplastę lokalnego z Bydgoszczy.

**Część III: Rozwój i różnorodność Tombakowej Ery**

Rozdziały 8-16 stanowią najobszerniejszą część pracy, analizując instytucje, platformy i mechanizmy kształtujące Tombakową Erę. Omówione zostają: „Świat Młodych" jako najważniejsza platforma komiksowa PRL, komiks w prasie (Przekrój, Szpilki), wydawnictwa (Horyzonty, Sport i Turystyka, KAW, MAW), komiks dla najmłodszych, zjawiska intermedialne oraz recepcja prasowa komiksu.

**Część IV: Autorzy i konteksty Tombakowej Ery**

Rozdziały 17-21 prezentują estetykę komiksową w kulturze wizualnej PRL, mechanizmy cenzury i kontroli państwowej, najważniejszych rysowników i scenarzystów Tombakowej Ery oraz analizę „Tytusa, Romka i A'Tomka" jako tekstu kultury — serii, która stała się symbolem całej epoki.

**Część V: Schyłek i dziedzictwo**

Rozdział 22 domyka rozprawę, dokumentując fazę schyłkową i koniec Tombakowej Ery (1980-1981) — kryzys gospodarczy, agonię „Relaxu", odejście kluczowych twórców oraz cezurę 13 grudnia 1981 roku.

### 0.14. Znaczenie badań

Niniejsza rozprawa w założeniu ma stanowić kompleksową analizę komiksu w PRL jako fenomenu kulturowego, łączącą perspektywę historyczną, kulturoznawczą i praktyczną (filmowca-dokumentalisty). W odróżnieniu od dotychczasowych opracowań, praca sytuuje komiks w szerszej perspektywie socjalistycznej kultury popularnej, analizując jego związki z telewizją, polską szkołą plakatu, filmem animowanym, grafiką użytkową i ilustracją książkową. Takie interdyscyplinarne ujęcie pozwala uchwycić komiks nie jako izolowane medium, lecz jako element złożonego ekosystemu kulturowego PRL.

Wprowadzenie pojęcia Tombakowej Ery zamiast powszechnie używanego określenia „złota era" stanowi istotny wkład w periodyzację dziejów polskiego komiksu i oferuje nowe narzędzie analityczne do badania kultury popularnej w systemach autorytarnych.

Wyniki badań mogą przyczynić się do lepszego zrozumienia mechanizmów funkcjonowania kultury popularnej w Polsce Ludowej oraz do rewaloryzacji komiksu jako medium zasługującego na pełnoprawne miejsce w badaniach nad kulturą.

Praca ma wykazać, że komiks w PRL, mimo systemowych ograniczeń, był przestrzenią autentycznej twórczości artystycznej o trwałym znaczeniu kulturowym.

**Rozdział 1**

**Złota Era komiksu amerykańskiego: paralele i konwergencje z hollywoodzkimi narracjami filmowymi (1938-1950)**

*„Najpierw nieśmiertelni bogowie, którzy mieszkają na Olimpie,*
*stworzyli złoty ród śmiertelnych ludzi, którzy żyli w czasach Kronosa,*
*gdy panował w niebie. I żyli jak bogowie bez smutku w sercu, z dala*
*od trudu i cierpienia: nieszczęsny wiek nie spoczywał na nich"*
Hezjod, Prace i dnie, VIII w. p.n.e.

## 1.1. Wprowadzenie

Z racji swojego filmowego backgroundu widzę historię komiksu amerykańskiego, jego złote czasy, w kontekście i mnogości zależności wobec przemysłu filmowego. Ta perspektywa pozwala dostrzec głębokie powiązania między oboma mediami, które rzadko są w pełni eksplorowane w tradycyjnych opracowaniach historii komiksu. Złota Era komiksu amerykańskiego, umownie datowana na lata 1938-1950, stanowi fascynujący okres w historii kultury popularnej Stanów Zjednoczonych, który wykazuje liczne podobieństwa oraz współzależności z równoległym rozwojem przemysłu filmowego Hollywood. Zarówno jedno, jak i drugie medium doświadczyło w tym czasie niespotykanych dotąd sukcesów komercyjnych, wypracowało własne konwencje narracyjne i estetyczne, a także ukształtowało się jako influent na masową wyobraźnię społeczną. Analiza porównawcza tych dwóch sektorów kulturalnych ujawnia szereg wspólnych mechanizmów rozwoju: oba media były w tym okresie zdominowane przez niewielką liczbę wielkich korporacji, oba wypracowały system gwiazd (choć w przypadku komiksu były to postaci fikcyjne), oba także stworzyły rozbudowane systemy dystrybucji oraz strategie marketingowe mające na celu dotarcie do jak najszerszego odbiorcy.

## 1.2. Początki i kontekst historyczny

### 1.2.1. Geneza obu mediów

Złota Era Hollywood'u poprzedzała o kilka lat powstanie współczesnego komiksu książkowego. Kiedy w 1927 roku "The Jazz Singer" wprowadził erę filmu dźwiękowego, komiks książkowy jeszcze nie istniał jako osobne medium. „Famous Funnies”, pierwszy regularnie wydawany komiks książkowy, pojawił się dopiero w 1934 roku, a prawdziwa eksplozja nastąpiła wraz z debiutem Supermana w „Action Comics” #1 w czerwcu 1938 roku.

### 1.2.2. Standardy techniczne i formatowe

W okresie pionierskim Złotej Ery ustaliły się fundamentalne standardy techniczne i formatowe komiksów amerykańskich. Typowy zeszyt komiksowy liczył 64 strony w formacie 7¼ ×

10¼ cala (około 18,4 × 26 cm), z czego około 52 strony przeznaczone były na komiksy, a pozostałe na reklamy i materiały towarzyszące. Cena standardowa wynosiła 10 centów, co czyniło komiksy dostępnymi dla szerokiej publiczności. Jak zauważa Richard O'Brien w swojej fundamentalnej, choć bardzo fanowskiej pracy o Złotej Erze komiksu (w odróżnieniu od takich opracowań stricte naukowych jak książka "Złota Era Hollywood", która została napisana przez wykładowcę akademickiego), już w 1932 roku rozpoczął się proces, który miał doprowadzić do eksplozji popularności medium: „The fuse was lit in 1932. The second was ignited in 1934, when Famous Funnies became the first regularly published comic book. The explosion occurred in 1938, when Superman burst upon the scene in Action Comics #1" [„Lont został podpalony w 1932 roku. Drugi zapłonął w 1934, kiedy Famous Funnies stał się pierwszym regularnie wydawanym komiksem. Eksplozja nastąpiła w 1938, gdy Superman pojawił się na scenie w Action Comics #1"][1]. O'Brien podkreśla także znaczenie kontekstu społecznego dla rozwoju komiksu: w okresie Wielkiej Depresji, wśród „Hollywood and its early sound movies; the veterans' Bonus March on Washington; Hitler's first stirrings; the election of a white knight named Roosevelt", komiksy oferowały niedrogą ucieczkę od trudnej rzeczywistości[2].

### 1.3. Mechanizmy instytucjonalne

#### 1.3.1. Koncentracja własnościowa

Zarówno przemysł filmowy, jak i komiksowy charakteryzowały się w okresie Złotej Ery znaczącą koncentracją własnościową. W Hollywood dominowało osiem głównych studiów ("Big Eight"), podczas gdy w świecie komiksu ukształtowała się hierarchia wydawców z DC Comics (wówczas National Publications) i Timely Comics (późniejszy Marvel) na czele.

#### 1.3.2. Systemy dystrybucji

Oba media wypracowały efektywne systemy dystrybucji masowej. Hollywood opierało się na sieci kin, często będących własnością tych samych korporacji, które produkowały filmy, podczas gdy komiksy korzystały z rozbudowanej sieci kiosków, księgarni i innych punktów sprzedaży detalicznej.

### 1.4. Paralele tematyczne

#### 1.4.1. Motyw sprawiedliwości społecznej

Zarówno kino Złotej Ery Hollywood, jak i komiksy superbohaterskie, podejmowały tematykę walki o sprawiedliwość społeczną, choć w różnych formach i z różną intensywnością.

### 1.4.2. Technologia jako źródło supermocy

Charakterystyczną cechą superbohaterów Złotej Ery był fakt, że poza Supermanem, którego moce miały pochodzenie kosmiczne, większość zyskiwała swoje nadludzkie zdolności w rezultacie wypadków podczas eksperymentów naukowych. Ten motyw odzwierciedlał zarówno fascynację postępem technologicznym, jak i lęki przed niekontrolowanymi eksperymentami naukowymi, które mogły wymknąć się spod kontroli. Były to czasy rosnących apetytów na podbój Kosmosu, fascynacji nauką i nagłym skokiem jej możliwości technologicznych. Trwał wtedy swoisty naukowy fetysz - wiara, że nauka może rozwiązać wszelkie problemy ludzkości, ale także niepokój, że może je równie łatwo stworzyć. Rozwój broni atomowej, początek wyścigu kosmicznego, rewolucja w medycynie i technologii - wszystko to tworzyło atmosferę, w której eksperyment naukowy mógł przynieść zarówno zbawienie, jak i zagładę. Flash (Jay Garrick, 1940) zyskał swoją nadludzką szybkość w wyniku wdychania oparów „ciężkiej wody" podczas eksperymentu laboratoryjnego. Captain America (1941) zawdzięczał swoje zdolności eksperymentalnemu serum super żołnierza opracowanemu przez rząd amerykański. Green Lantern (Alan Scott, 1940) czerpał moc z magicznej latarni wykonanej z meteorytu, ale i tu element technologiczny odgrywał kluczową rolę. Doctor Mid-Nite (1941) otrzymał swoją zdolność widzenia w ciemności po oślepieniu gazem podczas napadu, co zostało skompensowane eksperymentalnym leczeniem. Jeszcze bardziej wyraźnie ten wzorzec ujawnił się w przypadku bohaterów z późniejszych okresów Złotej Ery. Atom (Al Pratt, 1940) początkowo nie posiadał supermocy, ale później zyskał nadludzką siłę dzięki eksperymentom z energią atomową - co bezpośrednio nawiązywało do ówczesnego entuzjazmu i niepokoju związanego z odkryciem energii nuklearnej. Ten schemat odzwierciedlał amerykańską wiarę w potęgę nauki i technologii, ale także rosnące obawy przed konsekwencjami niekontrolowanego eksperymentowania, szczególnie w kontekście rozwoju broni atomowej.

Źródła inspiracji dla tych komiksowych „origin stories" można odnaleźć w popularnych filmach science fiction tego okresu, które również eksplorowały motyw eksperymentu naukowego wymykającego się spod kontroli. Klasyczne adaptacje „Niewidzialnego Człowieka" H.G. Wellsa (1933, 1940) pokazywały naukowca, który w wyniku eksperymentu zyskuje niewidzialność, ale traci kontrolę nad swoim umysłem. Podobnie „Dr. Jekyll i Mr. Hyde" (liczne adaptacje lat 30. i 40.) przedstawiał transformację człowieka przez naukowy eksperyment. Późniejszy „Zdumiewająco Kolosalny Człowiek" (1957) opowiadał o pułkowniku Glennie Manningu, który po wybuchu bomby plutonowej zaczyna rosnąć o 8-10 stóp dziennie - schemat niemal identyczny z późniejszym pochodzeniem Hulka Marvela. Sukces tego filmu doprowadził do powstania sequelu „War of the Colossal Beast" (1958), w którym Manning, ocalały z upadku z zapory Hoovera, powraca w Meksyku jako uszkodzony mózgowo i zdeformowany gigant. Te filmowe precedensy ustanowiły wzorzec „przypadkowego bohatera", który zyskuje nadludzkie zdolności nie z wyboru, ale w wyniku nieszczęśliwego wypadku naukowego, co czyniło postaci bardziej relatywnymi dla czytelników i widzów.

### 1.4.3. Kolorystyka i atmosfera

Ograniczenia technologii druku, które zmuszały twórców komiksów do używania podstawowej palety kolorów, paradoksalnie przyczyniły się do wypracowania charakterystycznej estetyki, która przypominała kolorowe filmy Hollywood lat 40. Jasne, nasycone kolory komiksów korespondowały z technikolorową estetyką wielkich produkcji filmowych tego okresu.

## 1.5. Różnicowanie publiczności i segmentacja rynku

### 1.5.1. Komiks jako propaganda

W okresie II wojny światowej komiksy stały się potężnym narzędziem propagandowym, zarówno w wymiarze oficjalnym, jak i spontanicznym. Superbohaterowie zostali zmobilizowani do walki z Osią, często wyprzedzając oficjalne stanowisko amerykańskiego rządu. „Captain America Comics" #1 (marzec 1941) pokazywał tytułowego bohatera bijącego Adolfa Hitlera na dziewięć miesięcy przed oficjalnym przystąpieniem USA do wojny, co świadczyło o antynazistowskich nastrojach w społeczeństwie amerykańskim. Propaganda komiksowa przyjmowała różne formy - od bezpośrednich wezwań do kupowania obligacji wojennych, przez przedstawianie wrogów jako karykaturalnych stereotypów (szczególnie Japończyków), po promowanie wartości patriotycznych i jedności narodowej. Wonder Woman walczyła z nazistami i szpiegami, Superman niszczył niemieckie fortyfikacje, a cała galeria superbohaterów regularnie pojawiała się na okładkach niszczących symbole faszyzmu. Równie istotna była propaganda wewnętrzna - komiksy promowały amerykański sposób życia, demokratyczne wartości i kapitalistyczny system ekonomiczny. Bohaterowie zawsze bronili „małego człowieka" przed korporacyjnymi złoczyńcami czy obcymi agentami, ucieleśniając ideał sprawiedliwości społecznej w ramach amerykańskiego systemu. Po wojnie ta funkcja propagandowa ewoluowała w kierunku antykomunistycznej retoryki, choć w sposób mniej bezpośredni niż wojennej mobilizacji.

### 1.5.2. Profilowanie odbiorców według wieku

Jedną z najważniejszych innowacji Złotej Ery było świadome profilowanie komiksów do różnych grup odbiorców według wieku i zainteresowań. W przeciwieństwie do początkowych lat, gdy komiksy traktowane były jako uniwersalna rozrywka, wydawcy zaczęli specjalizować swoje produkcje, tworząc wyraźnie zdefiniowane segmenty rynkowe. Dell Comics dominowało w segmencie dziecięcym, oferując przede wszystkim adaptacje postaci Disneya (Mickey Mouse, Donald Duck, Uncle Scrooge), licencjonowane postacie filmowe i telewizyjne oraz historie western z Roy Rogersem i Tarzan. Produkcje Dell charakteryzowały się jasną moralnością, brakiem przemocy i edukacyjnymi wartościami. Wydawnictwo to było tak silnie kojarzone z „wholesome" rozrywką dla dzieci, że mogło sobie pozwolić na nieprzystępowanie do Comics Code Authority po 1954 roku, opierając się na swojej nieskazitelnej reputacji.

Na przeciwnym biegunie znajdowało się EC Comics (Entertaining Comics) Williama Gainesa, które świadomie profilowało swoje produkcje dla nastolatków i młodych dorosłych. Tytuły takie jak „Weird Science", „Tales from the Crypt", „The Vault of Horror" czy „Crime SuspenStories" oferowały dojrzałe treści z elementami horroru, science fiction, kryminalnych intryg i społeczno-politycznego komentarza. EC skupiało się na grupie wiekowej 16-25 lat, oferując progresywne przesłania społeczne (równość rasowa, antywojenność, ochrona środowiska) oraz graficznie wyrafinowanie najlepszych artystów epoki. Pomiędzy tymi skrajnościami rozwijały się wydawnictwa kierujące swoje produkcje do młodzieży, takie jak „Archie Comics" z serią o nastoletnim Archie Andrews (od 1941), które zapoczątkowały gatunek „teen humor comics". Marvel (wówczas Timely Comics) i DC koncentrowały się głównie na superbohaterach dla ogólnej publiczności, ale już w tym okresie można było dostrzec różnice w tonie - DC pozostawało bardziej konserwatywne i skierowane do szerszej, także dziecięcej publiczności, podczas gdy Marvel bardziej było otwarte na eksperymenty tematyczne.

### 1.5.3. Reprezentacja różnorodności etnicznej

Oba media początkowo charakteryzowały się ograniczoną reprezentacją mniejszości etnicznych, co odzwierciedlało ówczesne społeczne podziały. Jednak zarówno w komiksie, jak i w kinie, stopniowo pojawiały się próby szerszej reprezentacji, szczególnie w kontekście wysiłku wojennego, gdzie jedność narodowa była priorytetem. W kontekście reprezentacji afroamerykańskiej należy odnotować, że Złota Era komiksu przyniosła pierwsze próby wprowadzenia czarnoskórych bohaterów, choć często obciążone były one stereotypami rasowymi. Pionierskim przedsięwzięciem był komiks „All-Negro Comics" z 1947 roku, wydany przez dziennikarza i działacza na rzecz praw obywatelskich Cromwella Evansa, który przedstawił pierwszego czarnoskórego superbohatera w historii komiksu amerykańskiego - Lion Mana, międzynarodowego awanturnika wysłanego do Afryki. Choć ten eksperyment wydawniczy ograniczył się do jednego numeru ze względu na brak wsparcia dystrybutorów i opór części czytelników, stanowił on ważny precedens dla przyszłych reprezentacji. Równocześnie główne wydawnictwa, choć powoli, zaczęły wprowadzać czarnoskóre postacie, najczęściej jednak w rolach drugoplanowych lub stereotypowych.

### 1.5.4. Kolekcjonerstwo i kultura fanów

Zarówno komiks, jak i kino, przyczyniły się do rozwoju kultury fanów oraz kolekcjonerstwa. Magazyny poświęcone kinu, takie jak „Photoplay" czy „Silver Screen", znajdowały swoje odpowiedniki w fanzinach komiksowych, które zaczęły powstawać pod koniec lat 40. Kolekcjonerstwo zeszytów komiksowych stało się niezwykle istotnym przyczynkiem do popularności sprzedażowej całego medium. W przeciwieństwie do wcześniejszych form rozrywki drukowanej, komiksy rozwinęły unikalną kulturę zbierania kompletnych serii, gdzie czytelnik dążył nie tylko do poznania kolejnych przygód, lecz także do posiadania wszystkich numerów w kolekcji.

Ta świadomość, że ma się „wszystko”, stała się potężnym motorem napędowym sprzedaży - wydawcy szybko zauważyli, że czytelnicy byli skłonni kupować nawet słabsze numery, byleby nie mieć przerw w kolekcji. Zjawisko to z kolei napędziło rozwój specjalistycznych sklepów z komiksami, które wykształciły się jako alternatywa dla tradycyjnej sprzedaży kioskowej. Sklepy te nie tylko oferowały pełny asortyment nowości, lecz także umożliwiały nabywanie starszych numerów potrzebnych do kompletowania kolekcji. Właściciele takich sklepów często sami byli kolekcjonerami i rozumieli potrzeby swojej klienteli, tworząc przestrzenie gdzie fani mogli wymieniać się informacjami, handlować rzadkimi egzemplarzami oraz budować społeczność wokół wspólnej pasji.

Ten model dystrybucji, oparty na dedykowanych sklepach i kulturze kolekcjonerskiej, stanowił fundamentalną różnicę między komiksem, a innymi formami kultury popularnej tego okresu. Podczas gdy filmy były doświadczeniem jednorazowym, a książki rzadko kupowane w seriach, komiksy wypracowały model ciągłej konsumpcji oparty na potrzebie posiadania kompletnych kolekcji, co znacząco wpłynęło na ekonomię całej branży. Pierwsze zeszyty komiksowe w Złotej Erze były sprzedawane wyłącznie poprzez newstandy (kioski z gazetami) oraz inne tradycyjne punkty sprzedaży prasy, takie jak księgarnie, drogerie, sklepy spożywcze i zabawkarskie. Komiksy traktowane były jako efemeryczna literatura jednorazowego użytku, podobnie jak gazety, magazyny czy powieści pulpowe - produkty przeznaczone do wyrzucenia po przeczytaniu, a nie do przechowywania. Dystrybuowane były przez te same firmy, które zajmowały się prasą, działając na zasadzie zwrotu niesprzedanych egzemplarzy. Pierwsze specjalistyczne sklepy z komiksami pojawiły się dopiero pod koniec lat 60. XX wieku. Najstarszym znanym sklepem komiksowym w Ameryce Północnej był kanadyjski Viking Bookshop założony w Toronto w 1966 roku przez „Kapitana George'a” Hendersona, natomiast najstarszym w USA była San Francisco Comic Book Company Gary'ego Arlingtona, założona w kwietniu 1968 roku[3]. Początkowo były to głównie sklepy z używanymi komiksami, zaspokajające nostalgię dorosłych za dziecięcymi lekturami. Prawdziwy rozwój sieci specjalistycznych sklepów nastąpił w latach 70., kiedy powstał tzw. „direct market” - system dystrybucji bezpośredniej bez możliwości zwrotu, który umożliwił wydawcom publikowanie tytułów niszowych i kolekcjonerskich, a sklepom budowanie stałej klienteli entuzjastów.

## 1.6. Konwergencja medialna i transmedialność

### 1.6.1. Adaptacje i cross-media

Już w okresie Złotej Ery można było zaobserwować pierwsze przykłady konwergencji medialnej. Popularne postacie komiksowe, szczególnie Superman, szybko zostały zaadaptowane przez inne media - radio, seriale filmowe, a później telewizję. Od Supermana, a może nawet jeszcze wcześniej przy okazji takich bohaterów jak Doc Savage, zaczęły się komplementarne działania popkulturowe - komiksy stanowiły przedmiot adaptacji na słuchowiska radiowe, seriale kinowe, wykorzystywano ich w reklamach i w propagandzie. Superbohaterowie okazali się multifunkcyjni,

przekraczając granice pojedynczego medium i stając się prawdziwie transmedialnymi fenomenami kulturowymi. Superman pojawił się w radiu już w 1940 roku („The Adventures of Superman"), później w serialach kinowych (1948, 1950), podczas gdy postacie takie jak Captain America czy Wonder Woman służyły celom propagandowym w czasie wojny. Wraz z rozwojem telewizji pojawiły się także seriale z ich udziałem. Pionierskim przedsięwzięciem był serial „Adventures of Superman" (1952-1958) z George'em Reevesem w roli tytułowej, pierwszy telewizyjny serial o superbohaterze, który emitowano przez 104 odcinki i który na dziesięciolecia utrwalił wizualny kanon postaci. W latach 60. nastąpiła prawdziwa eksplozja produkcji telewizyjnych - kultowy serial „Batman" (1966-1968) z Adamem Westem i Burtem Wardem jako Batman i Robin wprowadził camp estetykę, która na lata zdominowała postrzeganie superbohaterów w mediach. Równolegle powstał „The Green Hornet" (1966-1967) z Bruce'em Lee jako Kato, który choć trwał tylko jeden sezon, przyczynił się do popularyzacji sztuk walki w amerykańskiej telewizji. Ta konwergencja medialna oznaczała, że komiks przestał być izolowanym medium, stając się integralną częścią szerszego ekosystemu rozrywkowego, który obejmował radio, kino, reklamę i merchandising - model, który dziś uznajemy za standardowy w przemyśle rozrywkowym, ale który w latach 40. był rewolucyjną innowacją.

### 1.6.2. Merchandising i komercjalizacja

Oba media wypracowały zaawansowane strategie merchandisingu. Hollywood sprzedawało nie tylko bilety do kina, ale także magazyny, fotografie gwiazd, pamiątki filmowe, podczas gdy komiksy generowały dochody z licencjonowania postaci na zabawki, odzież, artykuły szkolne.

## 1.7. Kryzys i transformacja

### 1.7.1. Czynniki rozpadu Złotej Ery

Kwestia zakończenia Złotej Ery pozostaje równie kontrowersyjna. Część badaczy przyjmuje za jej kres lata 1947-1948, wiążąc to z końcem gorączkowego stanu, w jakim znalazły się dzieci i młodzież okresu równoległego z II wojną światową. Inni, tacy jak Paul Levitz, koniec Złotej Ery wiążą z wprowadzeniem Comics Code Authority w 1954 roku[4]. Niewątpliwie do kresu tej ery przyczyniła się stagnacja pomysłów głównych wydawców, wynikająca z dominacji sektora kapitalistycznego i chęci zysku za wszelką cenę, krępująca swobodę kreacji. Emblematycznym przykładem bezwzględnej pogoni za zyskiem przez zarządy korporacji wydawniczych jest przypadek twórców Supermana - Jerry'ego Siegela i Joe Shustera. Przez kilka lat przed 1938 rokiem bezskutecznie próbowali zainteresować kogokolwiek swoim pomysłem na superbohatera, spotykając się z odrzuceniem ze strony większości wydawców. Kiedy w końcu udało im się wystartować serię w wydawnictwie DC Comics i Superman stał się fenomenem kulturowym przynoszącym milionowe zyski, autorzy zostali wycięci z partycypacji w dochodach z powodu skrajnie niekorzystnej umowy z 1 marca 1938 roku, która przekazywała wszystkie prawa do postaci

wydawcy za symboliczną kwotę zaledwie 130 dolarów (dzielone między dwóch twórców)[5]. Ten mechanizm eksploatacji twórców przez korporacje wydawnicze stał się charakterystyczny dla całej branży i przyczynił się do atmosfery artystycznej stagnacji. Nową jakość w tworzeniu komiksów wniosła dopiero na początku lat 60. działalność Stana Lee i jego nowatorski pomysł na superbohaterów oraz proces twórczy, określany jako „Marvel Way".

### 1.7.2. Wpływ telewizji i nowych mediów

W realiach amerykańskich, szczególnie czasów postkryzysowego dzikiego kapitalizmu, pojęcie Złotej Ery przekładało się zdecydowanie na aspekt sprzedaży i zysku, natomiast poziom artystyczny oferowanych komiksów był na dalekim planie. Ta komercyjna definicja „złotości" epoki rzuca dodatkowe światło na mechanizmy funkcjonowania przemysłu rozrywkowego oraz na to, jak kryteria ekonomiczne często przesłaniają wartości estetyczne w ocenie znaczenia kulturowych fenomenów. Dla autora niniejszego opracowania komiksowe „złoto" ma jednak jeszcze inny, głębszy wymiar - złoto jako element alchemiczny, czyli twórczy ferment, którego rezultatem bywają dzieła zarówno popularne, jak i wyjątkowe w warstwie formalnej, graficznej czy scenariuszowej. W tej perspektywie Złota Era stanowi laboratorium eksperymentów narracyjnych i wizualnych, gdzie pod presją masowej produkcji i komercyjnych ograniczeń rodziły się innowacyjne rozwiązania artystyczne. Paradoksalnie, właśnie warunki przemysłowe - konieczność szybkiego tempa pracy, ograniczenia kolorystyczne, standaryzacja formatów - zmuszały twórców do poszukiwania kreatywnych obejść i niespodziewanych rozwiązań, które często okazywały się przełomowe. To alchemiczne „złoto" twórczości manifestowało się w pionierskich technikach montażu wizualnego Willa Eisnera, ekspresyjnej kresce Jacka Kirby'ego czy nowatorskich rozwiązaniach narracyjnych w dziełach Carla Barksa - wszystko to powstawało w ramach pozornie czysto komercyjnego przedsięwzięcia, ale transcendowało swoje merkantylne pochodzenie, tworząc trwałe wzorce estetyczne medium komiksowego.

## 1.8. Podsumowanie i wnioski

Niezbędnym warunkiem zaistnienia Złotej Ery komiksu był fakt, że telewizja dopiero się tworzyła, a komiksy w olbrzymiej mierze zaspokajały młodzieńczą potrzebę eskapizmu i wizualnej rozrywki. Od lat 50. telewizja coraz wyraźniej zajmowała pozycje do tej pory przynależne komiksowi, oferując dynamiczne obrazy i natychmiastową gratyfikację, której statyczne plansze komiksowe nie mogły dorównać. To fundamentalne przesunięcie w ekosystemie medialnym oznaczało, że komiks amerykański już nigdy nie odzyskał swojej dominującej pozycji w kulturze popularnej - Złota Era pozostała fenomenem historycznie niepowtarzalnym, uwarunkowanym specyficzną konfiguracją technologiczną i społeczną pierwszej połowy XX wieku. Skala komercyjna Złotej Ery była rzeczywiście imponująca. Początkowe nakłady „Action Comics" #1 z czerwca 1938 roku, w którym zadebiutował Superman, wynosiły około 200 000 egzemplarzy, co

już wtedy uznawano za sukces. Jednakże prawdziwa eksplozja nastąpiła wraz z rosnącą popularnością Supermana - nakłady kolejnych numerów „Action Comics" w latach 1938-1940 wzrosły do rekordowych 1-1,5 miliona egzemplarzy miesięcznie. Superman #1 z lata 1939, pierwszy solowy komiks o tym bohaterze, osiągnął nakład od 500 000 do 900 000 egzemplarzy, a oryginalne egzemplarze dziś warte są ponad 5 milionów dolarów w idealnym stanie[6]. W szczytowym okresie Złotej Ery, amerykańscy wydawcy produkowali miesięcznie dziesiątki milionów egzemplarzy komiksów, osiągając zyski porównywalne z największymi koncernami rozrywkowymi. Skala rynku była imponująca - w 1952 roku, szczytowym roku całego okresu, na amerykańskim rynku działało łącznie ponad 50 wydawców komiksowych, którzy wyprodukowali rekordową liczbę 2780 różnych tytułów. Byli to m.in.: Atlas/Timely (późniejszy Marvel) z 408 tytułami, Dell Comics z 309 tytułami, DC Comics z 295 tytułami, Harvey Comics ze 184 tytułami czy Archie Comics z 64 tytułami[7]. Ta skala produkcji i zysków pokazuje, jak komiks stał się pierwszym prawdziwie masowym medium wizualnym w Ameryce, wyprzedzając pod względem zasięgu nawet kino.

Wobec przyjętego w niniejszym opracowaniu analitycznego podejścia do opisu zjawiska, należy wyeksponować kolejne fazy rozwoju, a nie poszukiwać jednej wyraźnej granicy czasowej. Tak jak periodyzujemy początek amerykańskiej Złotej Ery, tak w przypadku polskiej Złotej Ery też trzeba w taki sposób podzielić zjawisko, przy zachowaniu wszystkich proporcji i różnic, jakie były - zarówno skali, tradycji kulturowych, jak i systemu politycznego. Amerykańska Złota Era komiksu jawi się jako proces składający się z etapów: fazy pionierskiej (1934-1938), eksplozji popularności (1938-1945), dojrzałości komercjalnej (1945-1950), kryzysu i transformacji (1950-1956), każda z własnymi charakterystycznymi cechami społecznymi, ekonomicznymi i estetycznymi. Podobnie polska Złota Era wymagałaby analogicznej analizy wielofazowej, uwzględniającej specyficzne uwarunkowania społeczno-polityczne PRL, inną skalę produkcji oraz odmienne tradycje kulturowe. Ta wielofazowa perspektywa pozwala lepiej zrozumieć złożoność obu zjawisk oraz ich organiczne powiązania z przemianami kulturowymi i technologicznymi odpowiednich epok, zachowując świadomość fundamentalnych różnic kontekstualnych między amerykańskim kapitalizmem a polskim socjalizmem. Analiza porównawcza Złotej Ery komiksu amerykańskiego z równoległym rozwojem przemysłu filmowego Hollywood ujawnia fascynujące paralele w mechanizmach rozwoju kultury masowej. Oba media doświadczyły podobnej trajektorii: od eksperymentalnych początków, przez komercjalną eksplozję, po dojrzałość instytucjonalną i ewentualną transformację wywołaną nowymi technologiami i zmianami społecznymi. Te konwergencje nie były przypadkowe - wynikały ze wspólnych uwarunkowań ekonomicznych, technologicznych i kulturowych epoki, która po raz pierwszy w historii wytworzyła warunki dla istnienia prawdziwie masowych mediów rozrywkowych.

Perspektywa filmowego backgroundu pozwoliła dostrzec, że komiks amerykański nie rozwijał się w izolacji, lecz był częścią szerszego ekosystemu kulturowego, w którym różne media wzajemnie się inspirowały, konkurowały i uzupełniały. Ta transmedialność, dziś uznawana za charakterystyczną cechę współczesnej kultury popularnej, miała swoje korzenie już w Złotej Erze,

kiedy to Superman przeskakiwał z komiksowych stronic na radiowe fale, kinowe ekrany i pierwsze programy telewizyjne, stając się prototypem dzisiejszych globalnych franczyz medialnych. Złota Era komiksu amerykańskiego pozostaje zatem nie tylko kluczowym momentem w historii medium komiksowego, ale także laboratorium procesów, które ukształtowały współczesną kulturę popularną. Jej dziedzictwo jest widoczne nie tylko w ciągle publikowanych przygodach Supermana czy Batmana, ale przede wszystkim w samych mechanizmach funkcjonowania przemysłów rozrywkowych, które po dziś dzień czerpią z wzorców wypracowanych w tej przełomowej epoce.

———————————————————————————————

## Przypisy

[1] R. O'Brien, The Golden Age of Comic Books, New York 1977, s. 7.
[2] Tamże.
[3] Por. M. Beerbohm, The Secret Origins of the Direct Market, „Comic Book Artist" 2000, nr 6, s. 80-96.
[4] P. Levitz, The Golden Age of DC Comics: 1935-1956, Köln 2013, s. 388-392.
[5] B. Ricca, Super Boys: The Amazing Adventures of Jerry Siegel and Joe Shuster - the Creators of Superman, New York 2013, s. 112-118.
[6] Heritage Auctions, Action Comics #1 CGC 9.0, sprzedany 18 sierpnia 2022 za 3,25 mln USD; ComicConnect, egzemplarz CGC 8.5 sprzedany w 2024 za 6 mln USD.
[7] GoCollect Blog, 1952: The Peak of Golden Age Comic Book Saturation, https://gocollect.com/blog (dostęp: 2 czerwca 2025).

## Rozdział 2.

## Komiks wobec historycznych uwarunkowań Polski okresu 1956-1966

### 2.1. Realia polityczne i ekonomiczne Polski końca lat 50.

Rozległy kryzys systemu sprawowania władzy w latach 1955-1956, którego kulminacją był październik 1956 roku, nie zachwiał wprawdzie podstawami ustrojowymi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, umożliwił jednak wprowadzenie istotnych zmian w zakresie polityki społecznej, gospodarczej i kulturalnej[1]. Objęcie stanowiska pierwszego sekretarza KC PZPR przez Władysława Gomułkę – najważniejszego w państwie – otworzyło okres określany później mianem „małej stabilizacji", który miał trwać do końca lat sześćdziesiątych. Samo pojęcie „małej stabilizacji" weszło do powszechnego użycia za sprawą sztuki Tadeusza Różewicza Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja, opublikowanej w 1962 roku[2]. Dramat Różewicza ukazywał codzienność polskiej inteligencji w warunkach ograniczonej wolności – świat drobnych kompromisów, przystosowania i rezygnacji z wielkich ambicji na rzecz spokojnego, mieszczańskiego bytowania. Tytuł sztuki stał się ironicznym określeniem całej epoki gomułkowskiej: czasu względnego dobrobytu materialnego i stabilizacji politycznej, okupionych jednak ideową jałowością i konformizmem. Paradoksalnie, termin ukuty przez poetę jako diagnoza duchowej atrofii społeczeństwa został przejęty przez historyków i publicystów jako neutralne, a czasem wręcz pozytywne określenie dekady lat sześćdziesiątych. W wymiarze gospodarczym okres gomułkowski przyniósł odejście od forsownej industrializacji na wzór stalinowski i pewną poprawę warunków życia ludności. Zaniechano kolektywizacji rolnictwa, co pozwoliło na stabilizację zaopatrzenia w żywność. Wzrosła produkcja dóbr konsumpcyjnych – w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Polacy mogli nabywać pierwsze odbiorniki telewizyjne, lodówki i pralki, choć wciąż były to towary deficytowe i drogie[3]. Płace realne rosły, choć powoli, a kolejki przed sklepami stały się mniej dotkliwe niż w okresie stalinowskim. Był to jednak wzrost „od bardzo niskiego poziomu" – Polska pozostawała krajem biednym w porównaniu z Europą Zachodnią, a nawet z niektórymi państwami bloku wschodniego, jak Czechosłowacja czy NRD. Charakterystyczną cechą gospodarki „małej stabilizacji" była chroniczna nierównowaga między popytem a podażą. System centralnego planowania nie potrafił elastycznie reagować na potrzeby konsumentów, co prowadziło do paradoksów: jednych towarów brakowało, inne zalegały na półkach. Rynek wydawniczy funkcjonował w podobnej logice – nakłady książek i czasopism ustalano centralnie, niezależnie od rzeczywistego popytu, co miało istotne znaczenie dla rozwoju prasy dziecięcej i młodzieżowej, w tym publikacji komiksowych[4].

Mimo ograniczeń systemowych, lata sześćdziesiąte przyniosły wyraźny wzrost aspiracji konsumpcyjnych społeczeństwa polskiego. Coraz więcej rodzin posiadało radioodbiorniki (w 1960 roku było ich już ponad 5 milionów), a telewizja z roku na rok zdobywała nowych widzów – liczba

abonentów wzrosła z zaledwie 14 odbiorników na tysiąc mieszkańców w 1960 roku do 190 w 1978 roku[5]. Ten rozwój mediów masowych tworzył nowy kontekst dla kultury popularnej, w tym dla komiksu, który musiał konkurować o uwagę młodego odbiorcy z coraz atrakcyjniejszą ofertą telewizyjną i radiową.

### 2.2. Przemiany polityki kulturalnej po 1956 roku

Odwilż październikowa przyniosła zasadniczą redefinicję miejsca kultury w systemie politycznym PRL. W okresie stalinowskim kultura była traktowana instrumentalnie – jako narzędzie „inżynierii dusz", służące kształtowaniu nowego, socjalistycznego człowieka. Socrealizm, ogłoszony w 1949 roku jedyną dozwoloną metodą twórczą, podporządkowywał wszelką działalność artystyczną celom propagandowym partii. Po 1956 roku nastąpiło wyraźne, choć niepełne, odejście od tego modelu. Kluczową zmianą było „odstąpienie od traktowania całej sfery kultury jako instrumentu propagandy, zaprzestanie lansowania socrealizmu jako jedynego dozwolonego kierunku w sztuce" oraz zliberalizowanie cenzury[6]. Twórcy odzyskali pewien margines swobody, choć granice dopuszczalnej ekspresji pozostawały wyznaczane przez władze. Nie kwestionowano fundamentów ustroju, nie dopuszczano krytyki Związku Radzieckiego ani sojuszu ze Wschodem, ale w ramach tych ograniczeń możliwa była bardziej zróżnicowana twórczość niż w latach stalinowskich. W obszarze kultury masowej zmiany przybrały specyficzny charakter. Jak zauważała Antonina Kłoskowska, choć „funkcje ideologiczno-dydaktyczne dominowały nadal", to jednak „nastąpiły istotne przemiany stylu" tej kultury: „Działalności informacyjnej i oświatowej postawiono jednak postulat, aby była interesująca; […] dokonano rehabilitacji popularnej rozrywki"[7]. Był to istotny zwrot wobec stalinowskiej zasady, że każda forma kulturowa musi bezpośrednio służyć „budowie socjalizmu". Nowa polityka kulturalna opierała się na założeniu, że socjalistyczne państwo może i powinno zaspokajać potrzeby rozrywkowe obywateli, ale w sposób kontrolowany – oferując „właściwe" treści i chroniąc przed „szkodliwymi" wpływami Zachodu. Kłoskowska pisała o „lepszej publiczności lepszej kultury masowej", wskazując na przekonanie elit PRL, że polska kultura masowa jest jakościowo lepsza od zachodniej właśnie dlatego, że jest wolna od komercyjnej pogoni za sensacją i wulgarnością[8].

Odwilż polityczna przyniosła również znaczące zmiany na rynku prasowym. Nastąpił odwrót od tendencji centralizacyjnych, charakterystycznych dla okresu stalinowskiego: w latach 1956-1957 w Warszawie i na prowincji zaczęło się ukazywać wiele nowych periodyków, niektóre zaś z tych, które niedawno połączono, ponownie odzyskały samodzielność[9]. Z „Łódzkiego Expressu Ilustrowanego" odrodziły się popołudniowy „Express Ilustrowany" i „Dziennik Łódzki", „Express Poznański" i „Echo Krakowa" przestały być mutacjami stołecznego „Expressu Wieczornego", a „Życie Lubelskie" zyskało samodzielność jako „Kurier Lubelski". Prasa dziecięca i młodzieżowa również wzbogaciła się o nowe tytuły. Reaktywowany Związek Harcerstwa Polskiego oprócz „Świata Młodych" został właścicielem popularnego tygodnika „Na Przełaj", „Młodzież Świata" zmieniła się w niezależny od redakcji w Budapeszcie magazyn ilustrowany, a w

1957 roku powołano dwutygodniki dla dziewcząt („Filipinka") i dla najmłodszych („Miś")[10]. Rozluźnienie przez PZPR kontroli nad prasą umożliwiło wprowadzenie na łamy wielu walczących o nakłady dzienników i czasopism tematów sensacyjnych oraz treści znacznie bardziej liberalnych obyczajowo niż zamieszczanych w okresie komunistycznej pryncypialności. Irena Tetelowska pisała, że „I u nas również w roku 1957 jak grzyby po deszczu wyrastały bogate golizną i krwią wszelkiego rodzaju »Wieczory« i »Niedziele«, nawet jako dodatki do poważnych pism politycznych"[11]. Liberalizacja w dziedzinie kultury trwała jednak krótko. Już pod koniec lat pięćdziesiątych PZPR rozpoczęła kampanię na rzecz większego zaangażowania ideowego rodzimych twórców kultury, przeciwko zaś upowszechnianiu w środkach masowego przekazu „najbardziej prymitywnych wzorów tzw. masowej kultury na Zachodzie"[12]. Kwestii tej poświęcono w całości XIII Plenum KC PZPR w lipcu 1963 roku. Rolę prasy ponownie upatrywano nie w informowaniu czy zabawianiu czytelników, lecz w ich wychowywaniu, edukowaniu i „podciąganiu kulturalnym". Gomułka grzmiał: „Obowiązkiem tych pism jest uczestniczenie w walce o wychowanie naszego społeczeństwa i naszej młodzieży w duchu socjalizmu, w walce z przeciwnikiem, który z fal eteru sączy nieustannie swoją oszukańczą frazeologię o »wolnym świecie«"[13]. Polityka kulturalna lat sześćdziesiątych charakteryzowała się zatem swoistą cyklicznością – okresy względnej liberalizacji przeplatały się z kampaniami „zaostrzenia kursu". Ta ambiwalencja miała bezpośredni wpływ na losy poszczególnych gatunków kultury popularnej, w tym komiksu – formy, która ze względu na swoje amerykańskie konotacje znajdowała się w szczególnie delikatnej sytuacji.

### 2.3. Wzorce zachodnie a rzeczywistość socjalistyczna

Kultura masowa Polski Ludowej funkcjonowała w stałym napięciu między wzorcami zachodnimi a wymogami ideologii socjalistycznej. Z jednej strony władze zwalczały „amerykanizację" i „zachodnie wpływy", z drugiej – nie mogły całkowicie zignorować preferencji odbiorców, ukształtowanych w niemałym stopniu przez docierające zza żelaznej kurtyny sygnały zachodniej popkultury. Andrzej Paczkowski określił tę sytuację jako próbę stworzenia „oswojonych wersji" kultury masowej – form naśladujących zachodnie wzorce, ale pozbawionych elementów uznanych za ideologicznie niepożądane[14]. Strategia „oswajania" wynikała z pragmatycznego rozpoznania, że całkowita izolacja od kultury zachodniej jest niemożliwa. Mimo żelaznej kurtyny, wzorce zachodnie przenikały do Polski różnymi kanałami: przez Radio Wolna Europa, kontakty z emigracją, turystykę (choć ograniczoną), a także przez oficjalnie publikowane – w wyselekcjonowanej formie – przekłady literatury zachodniej. Młodzież polska znała zachodnią muzykę rozrywkową, marzyła o dżinsach i gumie do żucia, a jej wyobraźnię kształtowały obrazy „wolnego świata" – często wyidealizowane, ale stanowiące punkt odniesienia dla oceny rodzimej rzeczywistości. W przypadku kultury wizualnej, w tym komiksu, głównym wzorcem pozostawała produkcja amerykańska – superbohaterowie, komiksy przygodowe, serie humorystyczne. Równocześnie jednak do Polski docierały informacje o bogatej tradycji komiksu europejskiego,

przede wszystkim franko-belgijskiego. Seria o przygodach „Tintina" Hergégo czy komiksy o „Asteriksie" René Goscinnego i Alberta Uderzo reprezentowały odmienny model – bardziej „literacki", często z ambicjami edukacyjnymi, formalnie wyrafinowany.

Ten europejski wzorzec okazał się łatwiejszy do zaadaptowania w warunkach polskich, gdyż nie niósł tak silnych konotacji z „amerykańskim imperializmem"[15]. Bariery w dostępie do zachodnich komiksów miały charakter zarówno ideologiczny, jak i ekonomiczny. Zakup licencji na publikację komiksów zachodnich wymagał dewiz, których chronicznie brakowało. Władze musiały dokonywać wyborów: na co przeznaczyć ograniczone środki walutowe? Komiksy – forma uważana za „niską", rozrywkową, a w dodatku ideologicznie podejrzaną – znajdowały się nisko na liście priorytetów. Jak zauważała Antonina Kłoskowska: „W Polsce nikt nie ogląda brutalnych i wulgarnych komiksów, ponieważ masowa kultura nie stwarza do tego sposobności"[16]. Stwierdzenie to, pomyślane jako pochwała socjalistycznej kultury masowej, w istocie wskazywało na administracyjny charakter „ochrony" polskiego odbiorcy. Paradoksem gospodarki realnego socjalizmu był fakt, że polskie drukarnie realizowały zamówienia na druk komiksów zachodnich – przeznaczonych jednak wyłącznie na eksport. Jak odnotowuje Adam Rusek, „Sport i Turystyka" prowadziła dyskretny eksport usług drukarskich, wykonując na zamówienie zagranicznych kontrahentów druk komiksów i czasopism"[17]. Polscy drukarze składali więc komiksy, których polscy czytelnicy nie mogli legalnie nabyć – sytuacja znamienna dla logiki systemu, w którym dewizy były cenniejsze niż zaspokajanie potrzeb kulturalnych własnych obywateli. W tej sytuacji rozwiązaniem stawało się tworzenie rodzimej produkcji komiksowej. Polscy twórcy musieli jednak nawigować między oczekiwaniami odbiorców (chcących rozrywki na poziomie zachodnim) a wymogami cenzury i oficjalnej doktryny kulturalnej. Efektem były swoiste hybrydy – historyjki obrazkowe łączące elementy formy komiksowej z treściami akceptowalnymi ideologicznie: tematyką historyczną, przyrodniczą, techniczną, harcerską. Ten kompromis okazał się płodny artystycznie – najlepsze polskie komiksy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wypracowały własną, oryginalną poetykę, niebędącą prostą kalką wzorców zachodnich.

### 2.4. Boom demograficzny jako grupa docelowa

Powojenny wyż demograficzny stanowił kluczowy czynnik kształtujący rynek kultury popularnej w Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Pokolenie urodzone w latach 1946-1960 – tak zwani „baby boomers" w terminologii anglosaskiej – osiągało wiek czytelniczy właśnie w okresie „małej stabilizacji". Ta masowa, licząca miliony głów publiczność dziecięca i młodzieżowa stwarzała bezprecedensowy popyt na treści kulturalne dostosowane do jej potrzeb i oczekiwań. Skala zjawiska była imponująca. W 1950 roku w Polsce żyło około 7 milionów dzieci i młodzieży w wieku 7-18 lat; do 1965 roku liczba ta wzrosła do ponad 8 milionów[18]. Był to nie tylko wzrost ilościowy – zmieniała się również struktura społeczna młodego pokolenia. Postępująca urbanizacja oznaczała, że coraz więcej dzieci dorastało w miastach, z łatwiejszym dostępem do prasy, księgarń, bibliotek. Równocześnie powszechność edukacji eliminowała analfabetyzm – praktycznie wszyscy

młodzi Polacy potrafili czytać, stanowiąc potencjalnych odbiorców drukowanych treści rozrywkowych. Władze PRL dostrzegały w młodzieży zarówno szansę, jak i zagrożenie. Z jednej strony młode pokolenie miało być „budowniczymi socjalizmu", ukształtowanymi przez nowy system edukacji i wychowania. Z drugiej – właśnie młodzież była najbardziej podatna na „szkodliwe wpływy" kultury zachodniej, fascynowała się rock and rollem, zachodnimi filmami, modą.

Kształtowanie gustów i postaw młodego pokolenia stało się jednym z priorytetów polityki kulturalnej państwa. Istotną rolę w tym procesie odgrywały organizacje młodzieżowe, przede wszystkim reaktywowany w 1956 roku Związek Harcerstwa Polskiego. Harcerstwo – choć formalnie apolityczne – funkcjonowało w systemie instytucji kontrolowanych przez partię i realizowało określone cele wychowawcze. Równocześnie jednak ZHP dysponował własnym zapleczem wydawniczym: Wydawnictwem Harcerskim, tygodnikiem „Świat Młodych", siecią dystrybucji obejmującą drużyny i hufce w całym kraju. Ta infrastruktura okazała się kluczowa dla rozwoju polskiego komiksu – to właśnie Wydawnictwo Harcerskie opublikowało w 1966 roku pierwszy album „Tytusa, Romka i A'Tomka"[19]. Młodzieżowy odbiorca lat sześćdziesiątych różnił się od poprzednich pokoleń. Dorastał w względnym pokoju i stabilizacji, nie pamiętał wojny ani najcięższych lat stalinizmu. Był lepiej wykształcony, bardziej otwarty na świat, ale też bardziej wymagający jako konsument kultury. Prymitywna propaganda go nudziła; oczekiwał rozrywki – ale rozrywki inteligentnej, angażującej, atrakcyjnej wizualnie. To właśnie dla tego pokolenia twórcy tacy jak Henryk Jerzy Chmielewski stworzyli nowy typ polskiego komiksu – łączący przygodę i humor z wartościami wychowawczymi, ale w sposób nieinwazyjny, nienachalny[20]. Boom demograficzny wytworzył też specyficzną ekonomię rynku wydawniczego. Przy ogromnej liczbie potencjalnych odbiorców nawet stosunkowo niewielki procent czytelników przekładał się na imponujące nakłady. Paradoksalnie, system centralnego planowania sprzyjał tej sytuacji – raz uruchomiona seria mogła być drukowana w setkach tysięcy egzemplarzy, bez ryzyka rynkowego ponoszonego przez wydawcę. Gdy „Tytus, Romek i A'Tomek" odniósł sukces, kolejne albumy ukazywały się w nakładach przekraczających możliwości rynku zachodniego. Pokolenie wyżu demograficznego stało się pokoleniem Tytusa – i ta zbiorowa pamięć kulturowa przetrwała upadek systemu, który komiks ten powołał do życia.

### 2.5. Rehabilitacja komiksu w latach 1956-1966

Stosunek władz Polski Ludowej do komiksu stanowił funkcję szerszego stosunku do kultury masowej Zachodu, a w szczególności Stanów Zjednoczonych. W okresie stalinowskim, gdy zimna wojna osiągnęła apogeum, amerykańska kultura popularna była przedmiotem zmasowanej krytyki jako emanacja „imperializmu" i „kapitalistycznej zgnilizny". Komiks – forma par excellence amerykańska – stał się jednym z symboli tej wrogiej kultury. Leon Kruczkowski, ówczesny prezes Związku Literatów Polskich, określał kulturę amerykańską jako „kulturę wszechwładnego kiczu, kulturę skompromitowaną przez biznes, kulturę komiksów i westernów, seryjnych filmów

hollywoodzkich i radiowych soap-operas"[21]. W latach 1949-1955 komiks praktycznie zniknął z polskiego rynku wydawniczego. Nie publikowano ani komiksów zachodnich, ani rodzimych – sam gatunek uznano za ideologicznie obcy i szkodliwy. Powojenne próby kontynuowania przedwojennej tradycji polskiego komiksu zostały zduszone wraz z postępującą stalinizacją kultury. Z periodyków wycofano nawet nieszkodliwe, apolityczne historyjki obrazkowe dla dzieci. „Nowy Świat Przygód" – pismo, które jeszcze w 1946 roku publikowało francuskie komiksy z serii Les Pionniers de l'Espérance (jako Pogromców przestrzeni) – przekształcono w 1949 roku w harcerski „Świat Młodych", w którym opowiastki obrazkowe zamieszczano już tylko sporadycznie[22]. Dopiero odwilż 1956 roku stworzyła warunki dla stopniowego powrotu historyjek obrazkowych na łamy prasy. Na przełomie lat 50. i 60. w dużych miastach ponownie można było nabyć w kioskach Klubów Międzynarodowej Prasy i Książki francuski tygodnik obrazkowy „Vaillant", związany z Francuską Partią Komunistyczną. Pismo to stało się dla przyszłych twórców rodzimych komiksów swoistą „komiksową Biblią": fascynującą lekturą, podręcznikiem rysowania i źródłem gotowych wzorców – zarówno plastycznych, jak i scenariuszowych[23].

Proces rehabilitacji komiksu przebiegał jednak ostrożnie i nie bez oporów. Gatunek pozostawał „mało znany, nawet dla dziennikarzy specjalizujących się w problematyce kulturalnej"[24]. W toczącej się na przełomie lat 50. i 60. szerokiej dyskusji o kulturze masowej, komiksy – jeśli w ogóle o nich wspominano – umieszczano obok „romansów z wyższych sfer, chałtur telewizyjnych czy estradowych", w dziedzinie „zjawisk najbardziej godnych pożałowania" [25]. Socjolog Marcin Czerwiński autorytatywnie stwierdzał, że „komiksy sprowadzają się do przedwstępnego szczebla w kulturze – do pisemka dla dzieci"[26]. Takie stanowisko było reprezentatywne dla ówczesnej elity intelektualnej, która traktowała komiks jako formę prymitywną, niegodną poważnej analizy. Charakterystyczne było unikanie samego terminu „komiks" ze względu na jego anglojęzyczne, a więc amerykańskie konotacje. Pojęcie to w powszechnym odbiorze oznaczało po prostu „zaopatrzone w dymki historie obrazkowe z USA"[27]. Rodzimi twórcy i wydawcy posługiwali się określeniami zastępczymi: „historyjka obrazkowa", „powieść rysunkowa", „opowieść rysunkowa", „film" czy po prostu „obrazki". Słowa „komiks" na określenie utworów rodzimych unikano jak ognia, nawet jeśli formą przypominały komiksy zza oceanu[28]. Terminologiczna ekwilibrystyka miała na celu odcięcie rodzimej produkcji od jej zachodnich wzorców i podkreślenie odrębności „naszych" historyjek od „ich" komiksów. Jak pisano w serii wydawniczej „Kolorowe zeszyty": „Nie nazywano ich komiksami. Nazywano je kolorowymi zeszytami"[29]. Mimo ideologicznych zastrzeżeń, historyjki obrazkowe zaczęły pojawiać się w prasie. Badania Adama Ruska wykazały, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych komiksy publikowano w piętnastu spośród trzydziestu dziewięciu zbadanych dzienników oraz w dwudziestu jeden spośród pięćdziesięciu czterech tygodników[30]. Podobnie jak wcześniej, niemal wszystkie prasowe cykle rysunkowe były dziełem twórców krajowych. Redaktorzy obawiali się nieprzychylnych reakcji Wydziału Prasy i Wydziału Propagandy KC PZPR na przedrukowywanie produktów zachodnich, o których sami byli zresztą jak najgorszego zdania. W dodatku sprowadzanie ich oznaczało wydatki w dewizach, których w krajowej gospodarce stale

brakowało[31].

Przełomowym wydarzeniem było uruchomienie w lutym 1957 roku tygodnika „Przygoda" – pierwszego po wojnie polskiego pisma, w którym komiksy odgrywały rolę głównego magnesu dla czytelników. Dziennikarze zatrudnieni w „Życiu Warszawy" założyli ten magazyn rozrywkowy dla dzieci i młodzieży, wzorując się na francuskim „Vaillant" – jaskrawym tego dowodem była nawet winieta magazynu[32]. W „Przygodzie" publikowali swoje prace przyszli klasycy polskiego komiksu: Jerzy Karcz, Józef Olejarka, a także debiutujący wówczas Janusz Christa. Wypowiedzi bohaterów umieszczano w dymkach, co stanowiło novum w polskiej prasie dziecięcej[33]. „Przygoda" spotkała się z mieszanym przyjęciem. Janusz Dunin, pionier badań nad komiksami w Polsce, pisał, że „spotykają ją raczej ciepłe wzmianki, z których przebija zadowolenie, że oto zostało obalone jeszcze jedno tabu"[34]. Jednak głosy krytyczne były liczne. W prasie zarzucano pismu schlebianie niskim gustom, i tak - publicystka „Trybuny Ludu" Zofia Macużanka - zaatakowała je w artykule „Uwaga! Szmira!"[35] Tygodnik ukazywał się niespełna dwa lata – zamknięto go w 1958 roku, osiągnąwszy nakład 48 tysięcy egzemplarzy[36]. Ostoją historyjek obrazkowych pozostał „Świat Młodych" – harcerska gazeta wydawana dwa razy w tygodniu (od początku lat 70-tych trzy razy) przez RSW „Prasa", czytana powszechnie również przez dzieci niezrzeszone. To właśnie na łamach tego pisma w 1957 roku zadebiutowała seria, która miała odmienić losy polskiego komiksu: „Romek i A'Tomek" Henryka Jerzego Chmielewskiego (publikującego jako Papcio Chmiel). Początkowo towarzyszyła im tylko małpka doświadczalna imieniem Tytus; z czasem szympans awansował na głównego bohatera[37]. Chmielewski, który debiutował już w „Nowym Świecie Przygód" w 1948 roku serią „Witek Sprytek", był doświadczonym rysownikiem, znającym doskonale konwencje gatunku z lektury „Vaillant"[38]. W „Świecie Młodych" rozwijały się też inne serie komiksowe. Od 1955 roku rosła liczba historyjek rysunkowych – publikowali je m.in. Mieczysław Kościelniak i wspomniany Chmielewski. Pismo drukowało również przedruki z „Vaillant": serie „Pikuś i Mikuś" (oryg. Pif le Chien i Placid et Muzo), które cieszyły się dużą popularnością wśród młodych czytelników[39]. Wanda Chotomska pisywała scenariusze do wielu historyjek, kiedy już powróciła po kilkuletniej przerwie w pracy spowodowanej „niewłaściwym pochodzeniem społecznym"[40] .

Na łamach prasy codziennej dla dorosłych historyjki obrazkowe również odżyły. W łódzkim „Expressie Ilustrowanym" publikowano długie serie, m.in. Świat za chmurami – fantastycznonaukową opowieść rysowaną prawdopodobnie przez Jerzego „Ibisa" Jankowskiego (1957). W gdańskim „Wieczorze Wybrzeża" od 1957 roku ukazywały się „Przygody Kajtka i Koka" – seria, która zyskała status legendy. W bydgoskim „Dzienniku Wieczornym", lubelskim „Kurierze Lubelskim" i wielu innych gazetach regionalnych komiks stał się stałym elementem oferty prasowej[41]. Wśród twórców tego okresu wyróżniali się: Jerzy Karcz – grafik o charakterystycznej, „cartoonowej", łatwo rozpoznawalnej kresce, rysownik wielu historii obrazkowych zamieszczanych w tak różnych periodykach jak „Życie Warszawy", „Przegląd Sportowy" czy „Przyjaciółka"; Józef Olejarka – naśladujący styl komiksów francuskich, tworzący utrzymane w stylu realistycznym historie dla „Dookoła świata" i „Nowej Wsi"; oraz duet Stanisław

„Ibis" Gratkowski i Jerzy „Ibis" Jankowski – graficy łódzcy wykonujący niezliczone prace dla „Expressu Ilustrowanego" i „Expressu Poznańskiego"[42]. W przypadku komiksu strategia „oswajania" przejawiała się na kilku poziomach. Po pierwsze, preferowano historyjki obrazkowe o tematyce historycznej, przyrodniczej, technicznej lub fantastycznonaukowej – edukacyjnej raczej niż rozrywkowej. Podbój Kosmosu stał się szczególnie popularnym tematem pod koniec lat 50., gdy astronomiczna przewaga bloku wschodniego (Sputnik, Łajka, Gagarin) wymagała promocji – również w formie komiksowej[43]. Po drugie, unikano typowych dla zachodnich komiksów motywów przemocy, sensacji kryminalnej czy erotyki. Po trzecie, nawet w formie graficznej wielu twórców odchodziło od klasycznego komiksu z dymkami na rzecz ilustrowanych opowieści z tekstem pod obrazkiem – formy postrzeganej jako „bardziej literacka", a więc bardziej wartościowa[44]. Istotnym czynnikiem ograniczającym obecność komiksów zachodnich był brak dewiz na zakup licencji. Jak zauważała Antonina Kłoskowska: „W Polsce nikt nie ogląda brutalnych i wulgarnych komiksów, ponieważ masowa kultura nie stwarza do tego sposobności"[45]. Stwierdzenie to, pomyślane jako pochwała socjalistycznej kultury masowej, w istocie wskazywało na administracyjny charakter „ochrony" polskiego odbiorcy przed zachodnią kulturą popularną.

Stopniowa akceptacja komiksu jako formy dopuszczalnej wiązała się z dostrzeżeniem jego potencjału dydaktyczno-wychowawczego. Jeśli historyjka obrazkowa miała przekazywać właściwe treści ideowe, mogła być tolerowana jako narzędzie edukacji młodzieży. Jerzy Kossak, socjolog kultury, argumentował w 1966 roku za rezygnacją z importowania produktów zachodnich i tworzeniem własnych komiksów „o treściach bliskich rodzimemu odbiorcy". Pisał: „Forma komiksu ma mniejsze znaczenie – pierwszorzędne znaczenie ma treść. Warto o tym pamiętać"[46]. Antycypował w ten sposób nowy stosunek władz do gatunku, polegający na wykorzystywaniu zohydzanej do niedawna formy do przekazywania treści wychowawczych i politycznie poprawnych. Głosy doceniające znaczenie komiksu były jednak rzadkie. Andrzej Banach, pisarz i krytyk artystyczny, utrzymywał, że z uwagi na ogromne nakłady i uniwersalność formy „znaczenie komiksów jest olbrzymie. Współcześnie na pewno wielokrotnie większe niż całej oficjalnej plastyki, a nawet popularnej literatury"[47]. Socjolog Andrzej Ziemilski pisał w „Życiu Warszawy", że „obrazkowe pisemka dla dzieci i młodzieży stały się poważną częścią treningu wyobraźni, dowcipu, intelektu szerokich mas ludzkich [w Europie Zachodniej]"[48]. Kazimierz Brandys z podróży na Zachód notował: „Film, telewizja, radio i komiksy. Nikt przy zdrowych zmysłach nie mógłby zlekceważyć nowej instrumentacji oddziaływania na masy"[49]. Prasa partyjna pozostawała jednak wroga. W 1964 roku „Walka Młodych" informowała, że „Na 10 tomików i 1000 pojedynczych comicsów wypada według obliczeń socjologów amerykańskich »216 wielkich i 319 pomniejszych zbrodni, 531 bójek i 87 aktów okrucieństwa, łącznie ponad 1155 scen gwałtów i przemocy«" [50] Milicyjne pismo „W służbie narodu" publikowało satyryczne komiksy antyamerykańskie, zestawiając gatunek z przestępczością młodocianych[51].

Przełomowym momentem w historii polskiego komiksu okazał się rok 1966, gdy Wydawnictwo Harcerskie opublikowało pierwszy album „Tytusa, Romka i A'Tomka" Henryka Jerzego Chmielewskiego. Album ten – o czym będzie mowa w dalszych rozdziałach –

zapoczątkował nową erę w dziejach rodzimego komiksu, udowadniając, że forma ta może łączyć rozrywkę z wartościami wychowawczymi w sposób atrakcyjny dla masowego odbiorcy. Droga od stalinowskiej anatemy do gomułkowskiej tolerancji została ostatecznie przebyta, choć tolerancja ta pozostawała warunkowa i obwarowana licznymi ograniczeniami ideologicznymi oraz ekonomicznymi. Andrzej Paczkowski celnie podsumował istotę „socjalistycznej kultury masowej" jako „zlepek rzeczywistych preferencji szerszej publiczności i nieśmiałych prób powstrzymywania napływu amerykańskich czy zachodnioeuropejskich wzorów"[52].

———————————————————————————————

## Przypisy

[1] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, Warszawa 2014, s. 20.
[2] T. Różewicz, Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja, „Dialog" 1962, nr 7. Premiera teatralna: Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. W. Laskowska, 1962.
[3] Por. J. Kochanowski, Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956-1957, Kraków 2017, s. 287-312.
[4] O specyfice rynku wydawniczego w PRL zob. S.A. Kondek, Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948-1955, Warszawa 1999.
[5] A. Kłoskowska, Kultura masowa. Krytyka i obrona, Warszawa 2005, s. 434.
[6] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 20.
[7] A. Kłoskowska, Kultura masowa, dz. cyt., s. 436.
[8] Tamże, s. 447-448.
[9] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 20.
[10] Tamże, s. 21.
[11] I. Tetelowska, Rozważania o sensacji prasowej, „Zeszyty Prasoznawcze" 1960, nr 4, s. 17; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 22.
[12] W. Gomułka, O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii, „Żołnierz Wolności" 1963, nr 157, s. 5; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 27.
[13] Tamże.
[14] Por. A. Paczkowski, Pół wieku dziejów Polski 1939-1989, Warszawa 2005, s. 287.
[15] O recepcji komiksu europejskiego w Polsce zob. A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 28-30.
[16] A. Kłoskowska, Kultura masowa, dz. cyt., s. 447.
[17] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 24.
[18] Dane demograficzne za: Rocznik Statystyczny GUS 1966, Warszawa 1966, s. 42-45.
[19] O roli Wydawnictwa Harcerskiego zob. A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 35-40.
[20] Por. rozdział 3 niniejszej pracy, poświęcony Henrykowi Jerzemu Chmielewskiemu.
[21] L. Kruczkowski, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 18.
[22] A. Rusek, Historia komiksu polskiego 1945-2005, Warszawa 2010, s. 156-158.
[23] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 22-23.
[24] Tamże, s. 25.
[25] Z. Żabicki, Kultura mas w stylu buffo, „Nowa Kultura" 1961, nr 24; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 27.
[26] M. Czerwiński, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 25.
[27] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 22.
[28] Tamże.
[29] Kolorowe zeszyty, t. 1, Warszawa 2019, s. 7.
[30] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 23. Zob. też zestawienia tabelaryczne, tamże, s. 237-242.
[31] Tamże, s. 22.
[32] Tamże, s. 21.

[33] A. Rusek, Historia komiksu polskiego, dz. cyt., s. 183.
[34] J. Dunin, „Przygoda" w Warszawie, „Za i Przeciw" 1957, nr 9; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 207.
[35] Z. Macużanka, Uwaga! Szmira!, „Trybuna Ludu" 1957, nr 75, s. 4.
[36] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 207.
[37] Tamże, s. 199-205.
[38] A. Rusek, Historia komiksu polskiego, dz. cyt., s. 178.
[39] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 206.
[40] Tamże, s. 206, przypis 14.
[41] Por. zestawienie występowania historii obrazkowych w prasie codziennej: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 238-239.
[42] A. Rusek, Historia komiksu polskiego, dz. cyt., s. 170-172.
[43] M. Osuch, K. Wągrowski, Polski komiks SF. Leci żywina nad Plutonem, Warszawa 2020, s. 20.
[44] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 30-35.
[45] A. Kłoskowska, Kultura masowa, dz. cyt., s. 447.
[46] J. Kossak, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 31.
[47] A. Banach, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 30.
[48] A. Ziemilski, cyt. za: tamże.
[49] K. Brandys, cyt. za: tamże.
[50] J. Rurawski, Kultura na sprzedaż, „Walka Młodych" 1964, nr 50; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 29.
[51] Kryminal komix, „W Służbie Narodu" 1962, nr 1.
[52] A. Paczkowski, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 21.

## Rozdział 3

## Rok 1966 - narodziny Tombakowej Ery

W maju 1966 roku na półkach księgarskich pojawiła się niepozorna książeczka w formacie albumowym - pierwsza księga przygód „Tytusa, Romka i A'Tomka". Nakład 30 tysięcy egzemplarzy rozszedł się, jak twierdzi autor, w ciągu niespełna tygodnia[1]. To wydarzenie, pozornie skromne w skali ówczesnego rynku wydawniczego, stanowiło moment założycielski nowej epoki w dziejach polskiego komiksu - epoki, którą w niniejszej pracy nazywamy Tombakową Erą.

Dlaczego właśnie rok 1966? Dlaczego właśnie ta publikacja? Odpowiedź wymaga analizy splotu okoliczności politycznych, instytucjonalnych i artystycznych, które w tym konkretnym momencie historycznym umożliwiły przełom. Niniejszy rozdział rekonstruuje genezę tego przełomu, wskazując na mechanizmy, które doprowadziły do narodzin pierwszego polskiego cyklu komiksowego w formie książkowej od czasu nieudanego eksperymentu z 1956 roku.

### 3.1. Pierwsza księga Tytusa — moment założycielski Tombakowej Ery

Decyzję o publikacji popularnego komiksu ze „Świata Młodych" w formie książkowej podjął w maju 1965 roku dyrektor Wydawnictwa Harcerskiego Janusz Maruszewski[2]. Od momentu decyzji do publikacji minął dokładnie rok — pierwsza księga ukazała się w maju 1966 roku. Co istotne, pierwsze wydanie traktowano oficjalnie jako przedsięwzięcie jednorazowe — na okładce nie było żadnego oznaczenia sugerującego kontynuację. Zapewne istniał nieujawniony plan serii, jednak wydawnictwo zachowywało ostrożność, nie deklarując publicznie zamiaru kontynuacji.
Sukces był natychmiastowy i rozwiał wszelkie wątpliwości: nakład 30 tysięcy egzemplarzy rozszedł się błyskawicznie, a książeczkę wznowiono już w grudniu tego samego roku. Dopiero to drugie wydanie nosiło na okładce podtytuł „Księga I" — i tym samym jawnie ogłoszono zamiar kontynuowania Tytusa jako pierwszej samodzielnie wydawanej serii komiksowej w powojennej Polsce[3].

Publikacja miała charakter przełomowy z kilku powodów. Po pierwsze, była to pierwsza od dekady próba wydania klasycznego komiksu w formie samodzielnej książki. Po drugie, stanowiła kulminację dziewięcioletniego procesu budowania popularności serii na łamach prasy - „Tytus, Romek i A'Tomek" debiutowali w „Świecie Młodych" w 1957 roku i przez kolejne lata zdobywali coraz większe grono czytelników. Po trzecie, forma publikacji - albumowy format, połowa plansz kolorowa, teksty w dymkach zamiast pod obrazkami - stanowiła nowość na polskim rynku[4].
Symboliczne znaczenie daty 1966 podkreślił sam wydawca. Na jednej ze stron promocyjnych zamieszczono hasło: „Aż 1000 lat musieli czekać Polacy na ukazanie się pierwszej księgi przygód Tytusa, Romka i A'Tomka 966-1966"[5]. Nawiązanie do obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego nie było przypadkowe - wpisywało publikację w oficjalny kalendarz propagandowy, jednocześnie nadając jej rangę wydarzenia kulturalnego o wymiarze narodowym.

### 3.2. Kontekst polityczny roku 1966

Rok 1966 był rokiem szczególnym w kalendarzu PRL. Obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego stanowiły kulminację wieloletniej kampanii propagandowej, mającej ugruntować legitymizację władzy komunistycznej poprzez odwołanie do tradycji państwowości polskiej. Jednocześnie Kościół katolicki organizował własne obchody — Millennium Chrztu Polski — co prowadziło do otwartego konfliktu między władzą świecką a kościelną.

W tym kontekście publikacja pierwszej księgi Tytusa nabierała dodatkowego znaczenia. Wydawnictwo Harcerskie, oficyna przy organizacji młodzieżowej ściśle powiązanej z aparatem państwowym, mogło przedstawić komiks jako element obchodów — produkt kultury rodzimej, alternatywę dla „importowanej" rozrywki zachodniej. Hasło „966-1966" explicite wpisywało publikację w narrację tysiącletniej ciągłości, czyniąc z niej symbol polskiej kreatywności i samodzielności kulturowej.

Kontekst polityczny roku 1966 wpływał również na treść samej publikacji. Jak wspomina Adam Rusek, forma cyklu - z tekstami w dymkach zamiast tradycyjnych komentarzy prozatorskich czy rymowanek - „niepokojąco upodobniła się do potępianych produktów z USA"[6]. Aby zneutralizować to podobieństwo, nakładca zalecił autorowi szereg ograniczeń formalnych i treściowych, o których szczegółowo traktuje rozdział poświęcony Wydawnictwu Harcerskiemu „Horyzonty".

### 3.3. Nieudany precedens – „Stary zegar" (1956)

Aby w pełni zrozumieć znaczenie publikacji z 1966 roku, należy cofnąć się o dekadę — do jedynej wcześniejszej próby wydania klasycznego komiksu w formie książkowej w powojennej Polsce. W końcu 1956 roku ukazał się „Stary zegar" - adaptacja kryminału Alfreda Piwowarczyka w rysunkach Szymona Kobylińskiego[7]. Był to, jak podkreśla Rusek, „pierwszy w powojennej Polsce klasyczny komiks wydany samoistnie"[8] - Kobyliński zrezygnował zupełnie z komentarzy narratora, wypowiedzi postaci umieszczając wyłącznie w dymkach.

Mimo 30-tysięcznego nakładu i sprawnej dystrybucji, „Stary zegar" nie doczekał się kontynuacji. Recenzje były mieszane - krytykowano jakość grafiki i „skastrowanie" wartości literackiej oryginału. Co ważniejsze, sam autor scenariusza miał podobno sprzeciwić się kontynuacji serii, niezadowolony z formy graficznej. Eksperyment zakończył się niepowodzeniem, a przez następną dekadę żadne wydawnictwo nie odważyło się na podobne przedsięwzięcie.

Porażka „Starego zegara" miała istotne konsekwencje. Utrwaliła przekonanie, że komiks w formie książkowej jest w Polsce przedsięwzięciem ryzykownym, niepewnym komercyjnie i wątpliwym artystycznie. Gdy dziesięć lat później Wydawnictwo Harcerskie podejmowało decyzję o publikacji Tytusa, musiało mierzyć się z tym precedensem. Sukces pierwszej księgi był tym bardziej znaczący, że przełamywał dekadę stagnacji i otwierał drogę dla kolejnych publikacji.

### 3.4. Dlaczego właśnie 1966? Zbieżność czynników

Narodziny Tombakowej Ery w roku 1966 były wynikiem zbieżności kilku niezależnych czynników, których jednoczesne wystąpienie stworzyło warunki dla przełomu:

**Czynnik artystyczny**: Henryk Jerzy Chmielewski osiągnął w 1966 roku pełną dojrzałość twórczą. Seria o Tytusie, Romku i A'Tomku ukazywała się na łamach „Świata Młodych" od dziewięciu lat, zdobywając ogromną popularność wśród młodych czytelników. Autor wypracował rozpoznawalny styl graficzny i narracyjny, a jego bohaterowie stali się postaciami kultowymi. Przeniesienie serii do formy książkowej nie było więc eksperymentem z nieznanym materiałem, lecz wykorzystaniem sprawdzonej marki.

**Czynnik instytucjonalny**: Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" dysponowało w 1966 roku zarówno zapleczem organizacyjnym, jak i - co równie istotne - ideologicznym „alibi" dla publikacji komiksu. Jako oficyna przy organizacji młodzieżowej mogło przedstawić komiks nie jako rozrywkę (podejrzaną ideologicznie), lecz jako „narzędzie wychowania" - zgodne z misją ZHP. Szczegółowa analiza tej strategii legitymizacyjnej znajduje się w rozdziale poświęconym Wydawnictwu.

**Czynnik demograficzny**: Wyż demograficzny lat 50. osiągał w połowie lat 60. wiek czytelniczy. Rosnąca rzesza młodych odbiorców stanowiła atrakcyjny rynek, który wydawnictwa mogły zagospodarować. „Świat Młodych" osiągał nakłady rzędu 500 tysięcy egzemplarzy - potencjalna publiczność dla książkowej wersji przygód Tytusa była więc ogromna.

**Czynnik ekonomiczny**: Dziewięcioletnia obecność serii na łamach „Świata Młodych" - zbudowała ogromną, lojalną publiczność. Tytus, Romek i A'Tomek byli postaciami rozpoznawalnymi w całej Polsce. Wydawnictwo Harcerskie nie eksperymentowało z nieznanym produktem, lecz inwestowało w sprawdzoną markę o gwarantowanym zbycie.

**Czynnik polityczny**: Obchody Tysiąclecia stwarzały okazję do prezentacji rodzimych osiągnięć kulturalnych. Komiks polski mógł zostać przedstawiony jako alternatywa dla „zachodniej szmiry" - jako produkt własny, kontrolowany ideologicznie i służący wychowaniu młodzieży. Władze, zaangażowane w konflikt z Kościołem o interpretację Millennium, potrzebowały atrakcyjnych treści dla młodego pokolenia.

### 3.5. Mechanizmy państwowego przyzwolenia - zarys

Publikacja pierwszej księgi Tytusa nie była aktem spontanicznej inicjatywy twórczej, lecz wynikiem skomplikowanego procesu negocjacji między autorem, wydawnictwem i instancjami kontrolnymi. Adam Rusek rekonstruuje ten proces szczegółowo, wskazując na daleko idącą ingerencję nakładcy w treść i formę publikacji. Sam Chmielewski wspominał później różnicę między swobodą pracy dla prasy, a rygorami wydawnictwa książkowego: „W czasach przedksiążeczkowych, »światomłodowych«, chodziło tylko o wesołe historyjki z pewnymi akcentami światopoglądowymi. Jednak kiedy Wydawnictwo Harcerskie zwróciło się do mnie o narysowanie pierwszej książeczki, zaczęło się narzucanie tematów"[9]. Mechanizm kontroli był

wielopoziomowy. Wydawnictwo, jako oficyna harcerska, mogło publikować jedynie literaturę „organizacyjną" - stąd wymóg, by fabuła dotyczyła inicjacji harcerskiej Tytusa. Odgórnie ustalono zarówno problematykę naczelną, jak i zagadnienia szczegółowe[10]. Inwencja autora ograniczała się do wymyślenia atrakcyjnej fabuły prezentującej narzucone cele.

Kontrolowano również formę graficzną. Onomatopeje - kluczowy element poetyki komiksowej - kojarzyły się z „amerykańską szmirą" i podlegały ograniczeniom. Zalecano, by publikacja „nie była taka jaskrawa, bez tych »Bęc!«, »Bum«, »Fiuuuuuuut«, »Łubudu!«, żeby to nie wyglądało na takie zachodnie"[11]. Format albumowy i nazwa „księgi" nawiązywały do Przygód Koziołka Matołka - cyklu powszechnie akceptowanego i uznawanego za „arcypolski". Te mechanizmy kontroli - szczegółowo omówione w rozdziale o Wydawnictwie „Horyzonty" - stanowiły cenę, jaką twórcy musieli zapłacić za możliwość publikacji. Jednocześnie tworzyły model, który w różnych wariantach powtarzał się przez całą Tombakową Erę: komiks jako gatunek tolerowany, ale ściśle kontrolowany; dopuszczony do istnienia, ale pozbawiony pełnej autonomii artystycznej.

### 3.6. Otwarcie drogi - następstwa publikacji

Sukces pierwszej księgi Tytusa uruchomił lawinę. Grudniowe wznowienie, oznaczone już jako „Księga I", sygnalizowało decyzję o kontynuacji cyklu. Druga księga, poświęcona przepisom ruchu drogowego (tematyka narzucona przez potrzeby propagandowe Komendy Głównej MO), ukazała się w końcu 1967 roku w nakładzie 50 tysięcy egzemplarzy[12]. Równolegle inni aktorzy instytucjonalni dostrzegli potencjał nowego rynku. W ostatnim numerze 1967 roku „Kuriera Szczecińskiego" ukazały się pierwsze odcinki komiksu o Kapitanie Żbiku - serii zainicjowanej przez oficerów Komendy Głównej MO we współpracy z wydawnictwem Sport i Turystyka[13]. Początek 1968 roku przyniósł publikację pierwszego zeszytu Żbika w formie broszurowej - i odtąd seria ta stała się najpopularniejszym polskim komiksem epoki.

Adam Rusek podsumowuje genezę obu pionierskich serii w sposób, który doskonale ilustruje specyfikę Tombakowej Ery: „treści pierwszego albumowego cyklu komiksowego w naszym kraju były narzucane i ściśle kontrolowane, a jego autor musiał podporządkować się wymogom propagandowym, natomiast decyzje o powstaniu drugiego z tych pionierskich seriali nie zapadły ostatecznie w firmie wydawniczej, ale w KG MO. W obu wypadkach cele polityczne i dydaktyczne ustalano odgórnie i głos decydujący mieli nie twórcy indywidualni (scenarzyści, rysownicy), lecz urzędnicy oficyn wydawniczych i pracownicy resortów powiązanych ściśle ze strukturami władzy"[14]. W ten sposób – „sterowany odgórnie" - rozpoczął się nowy okres w dziejach polskiego komiksu[15]. Rok 1966 otworzył erę, w której komiks zyskał wreszcie prawo do istnienia w formie książkowej, ale za cenę podporządkowania celom wychowawczym i propagandowym państwa. To właśnie ta ambiwalencja - sukces gatunku okupiony utratą autonomii - stanowi istotę metafory tombaku: błyszczący metal, który jednak nie jest złotem.

### 3.7. Podsumowanie

Rok 1966 stanowi cezurę w dziejach polskiego komiksu nie dlatego, że przyniósł dzieło wybitne artystycznie, lecz dlatego, że otworzył instytucjonalną przestrzeń dla gatunku dotychczas marginalizowanego. Pierwsza księga „Tytusa, Romka i A'Tomka" była produktem kompromisu — między ambicjami twórcy, a wymogami nakładcy, między formą zachodnią, a treścią „swojską", między rozrywką, a dydaktyzmem. Sukces tej publikacji uruchomił proces, który w ciągu następnych piętnastu lat doprowadził do powstania całego ekosystemu komiksowego: wydawnictw specjalizujących się w gatunku, serii cieszących się masową popularnością, magazynów poświęconych komiksowi, środowiska twórców. Ten ekosystem - jego struktury, aktorzy i dynamika - stanowi przedmiot dalszych rozdziałów niniejszej pracy.

Zanim jednak przejdziemy do szczegółowej analizy rozwoju Tombakowej Ery, konieczne jest ustalenie jej wewnętrznej periodyzacji. Lata 1966-1981 nie stanowiły bowiem okresu jednorodnego - era ta przechodziła przez wyraźne fazy rozwojowe, każda z właściwymi sobie cechami i ograniczeniami. Tym zagadnieniom poświęcony jest następny rozdział.

---

### Przypisy

[1] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, Warszawa 2019, s. 220.
[2] Tamże, s. 221.
[3] Tamże, s. 34.
[4] Tamże, s. 220.
[5] M. Galek, Tytusopedia, t. II, Warszawa 2018, s. 120.
[6] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 34.
[7] S. Kobyliński, A. Piwowarczyk, Stary zegar, Warszawa 1956.
[8] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 35-36.
[9] H.J. Chmielewski, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 34.
[10] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, dz. cyt., s. 220-221.
[11] Tamże, s. 35.
[12] Tamże, s. 35-36.
[13] Tamże, s. 36.
[14] Tamże.
[15] Tamże.

## Rozdział 4

## Periodyzacja Tombakowej Ery

Tombakowa Era komiksu polskiego (1966-1981) nie stanowiła okresu jednorodnego. Piętnaście lat dzielących publikację pierwszej księgi „Tytusa, Romka i A'Tomka" od wprowadzenia stanu wojennego obejmowało wyraźnie odmienne fazy rozwojowe, każda z właściwą sobie dynamiką instytucjonalną, repertuarem tematycznym i warunkami funkcjonowania twórców. Niniejszy rozdział proponuje periodyzację wewnętrzną ery, stanowiącą narzędzie analityczne dla dalszych rozważań.

### 4.1. Uzasadnienie periodyzacji i kryteria podziału

Periodyzacja każdej epoki historycznej jest zabiegiem interpretacyjnym - wyznaczenie cezur wymaga przyjęcia określonych kryteriów i hierarchii ich ważności. Nie jestem pierwszym badaczem proponującym periodyzację dziejów polskiego komiksu. Adam Rusek, historyk o największym dorobku w badaniach nad polskim komiksem, podzielił jego dzieje na trzy fundamentalne okresy, odpowiadające kolejnym tomom jego opracowań o historii komiksu polskiego: „Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1918-1939" (2001) - czasy przedwojenne, „Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955" (2011) - czasy wojenne plus stalinowskie, oraz „W królestwie Tytusa de Zoo" obejmujące lata 1956-1967 - a więc okres „poodwilżowy" (2019)[1]. W najnowszym, monumentalnym opracowaniu „Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala" (2022) Rusek mianuje przedział lat 1968-1981 jako „Złoty Wiek" komiksu polskiego. Również Jerzy Szyłak, nie mniej istotny teoretyk (sporadycznie praktyk również) komiksu polskiego, potwierdza istnienie takiego zjawiska: „Złoty Wiek komiksu w Polsce przypadł na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku. Publikowano wówczas wiele opowieści rysunkowych, a ich nakłady sięgały kilkuset tysięcy egzemplarzy"[2]. Szyłak, podobnie jak Rusek, używa określenia „Złoty Wiek" - pojęcia, które w niniejszej pracy poddaję krytycznej rewizji, proponując zastąpienie go metaforą Tombakowej Ery.

Szczególnie istotna dla niniejszych rozważań jest periodyzacja zaproponowana przez Ruska w publikacji „Krótka historia opowieści obrazkowych w Polsce Ludowej", zamieszczonej w albumie „45-89 Comics behind the iron curtain" wydanym przez wydawnictwo Centrala (Central Europe Comics Art, 2009)[3]. Rusek wyróżnia tam pięć okresów w dziejach komiksu polskiego: okres przedwojenny (1918-1939), krótki okres prosperity (1946-1948), „odwilż" i okres małej stabilizacji (1956-1965), „złoty wiek" (1966-1981) oraz „wypływ kontrolowany" (1982-1989). Periodyzacja ta jest szczególnie bliska przyjętej przez autora niniejszej pracy - Rusek również wskazuje rok 1966 jako moment przełomowy, rozpoczynający „złoty wiek" polskiego komiksu. Co istotne, badacz zwraca uwagę na kluczową różnicę między publikacjami prasowymi a książkowymi: nasycenie treściami propagandowymi opowieści obrazkowych było wyraźnie

większe wówczas, gdy stanowiły one wydawnictwa samodzielne, niż gdy drukowano je w gazetach[4]. Na kolorowe, efektowne albumiki, drukowane w bardzo dużych nakładach, publiczność zwracała bowiem znacznie większą uwagę niż na skromne, monochromatyczne rubryki prasowe - w rezultacie wszystkie wydawane samodzielnie w końcu lat 60. i w następnej dekadzie serie komiksowe pełniły zadania perswazyjne, propagandowe i dydaktyczne.

Rusek zwraca również uwagę na relatywną skromność „Złotego Wieku" w wymiarze liczbowym: w najlepszych latach (1971-1978) rocznie ukazywało się zaledwie 12-18 nowych tytułów komiksowych, a w porównaniu z produkcją literatury pięknej komiksowy rynek był zjawiskiem mikroskopijnym, niedostrzeganym przez „poważnych" recenzentów literackich i znakomitą większość czytelniczej publiczności[5]. Ta obserwacja doskonale koresponduje z przyjętą w niniejszej pracy metaforą tombaku - pozornego złota, które w rzeczywistości było zjawiskiem znacznie skromniejszym, niż mogłoby się wydawać. Dla okresu następującego po „złotym wieku" Rusek proponuje termin „wypływ kontrolowany" (1982-1989), odnotowując paradoks: mimo kryzysu lat 1982-1983, w końcu dekady nakłady osiągnęły rekordowe wartości - w 1988 roku ukazało się 58 albumów w nakładzie ponad 11 mln egzemplarzy[5].

W niniejszej pracy proponuję jednak inne określenie dla tego okresu: Ołowiana Era (1982-1989). Termin ten stanowi kontynuację metalurgicznej metaforyki przyjętej dla periodyzacji polskiego komiksu i nawiązuje do amerykańskiej tradycji periodyzacji historii komiksu. W historiografii komiksu amerykańskiego po Złotej Erze (1938-1956) następuje Srebrna Era (1956-1970), a po niej Brązowa Era (1970-1985) - każda kolejna epoka oznaczana jest metalem o mniejszej wartości, symbolizując stopniową utratę „czystości" gatunku, jego komercjalizację lub kryzys twórczy. Analogicznie, polska periodyzacja prowadzi od Tombakowej Ery (pozornego złota) do Ołowianej Ery - metalu ciężkiego, toksycznego, kojarzącego się z przygnębieniem i stagnacją. Ołów jako metal symbolizuje ciężar stanu wojennego, ołowiane lata kryzysu gospodarczego i społecznego, ale także - paradoksalnie - trwałość i odporność medium, które przetrwało najtrudniejszy okres w powojennej historii Polski. Określenie Ołowiana Era wydaje się trafniejsze niż neutralny „wypływ kontrolowany", gdyż lepiej oddaje atmosferę epoki i wpisuje się w spójny system periodyzacji oparty na metaforyce metalurgicznej.

Warto odnotować, że pojęcie „złotego okresu" funkcjonuje również w szerszym obiegu kulturowym. W grudniu 2025 roku Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze otworzyło wystawę zatytułowaną „Komiks polski. Złoty okres", obejmującą lata 1966-1989[6]. Przyjęcie przez kuratorów roku 1966 jako cezury początkowej potwierdza zasadność proponowanej w niniejszej pracy periodyzacji. Jednocześnie jednak przyjmuję inną cezurę końcową: nie rok 1989, lecz 1981. Stan wojenny stanowił bowiem przełom niemożliwy do pominięcia - zamroził rynek wydawniczy, zmusił część twórców do emigracji, a przede wszystkim zakończył okres względnej prosperity lat siedemdziesiątych. Lata 1982-1989, choć formalnie wciąż należące do PRL, charakteryzowały się już zupełnie inną dynamiką - erozją systemu, pojawieniem się podziemia kulturalnego i stopniowym otwieraniem się na Zachód. To był już inny paradygmat, inna era.

Proponowana przeze mnie periodyzacja Tombakowej Ery (1966-1981) stanowi uszczegółowienie perspektywy dotychczasowych badaczy - dotyczy jednak krótszego okresu i wymaga innych, bardziej szczegółowych kryteriów podziału. Różnica dwóch lat względem wcześniejszej periodyzacji Ruska (który w trylogii przyjmuje 1968 jako początek „złotego wieku") wynika z uznania przeze mnie roku 1966 i pierwszej księgi Tytusa - a nie debiutu Kapitana Żbika - za właściwy moment założycielski ery.

W przypadku Tombakowej Ery proponuję periodyzację opartą na trzech współzależnych kryteriach: instytucjonalnym, politycznym i rynkowym.

**Kryterium instytucjonalne** odnosi się do struktury wydawniczej - które oficyny dominowały na rynku komiksowym, jakie strategie stosowały, jak zmieniał się model publikacji. Przejścia między fazami korelują ze zmianami hegemonii wydawniczej: od pionierskiego Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty", przez ekspansję wydawnictwa Sport i Turystyka, po centralizację w ramach Krajowej Agencji Wydawniczej.

**Kryterium polityczne** uwzględnia periodyzację PRL jako państwa - erę Gomułki (do 1970), erę Gierka (1970-1980) i kryzys schyłkowy (1980-1981). Polityka kulturalna, zakres cenzury i ogólny klimat ideologiczny zmieniały się wraz ze zmianami ekip rządzących, co bezpośrednio wpływało na warunki funkcjonowania komiksu.

**Kryterium rynkowe** obejmuje nakłady, liczbę tytułów, strukturę dystrybucji. Tombakowa Era charakteryzowała się systematycznym wzrostem nakładów - od kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy pierwszych ksiąg Tytusa do setek tysięcy zeszytów Żbika i magazynów komiksowych schyłku dekady.

Zastosowanie tych trzech kryteriów pozwala wyodrębnić cztery fazy Tombakowej Ery: fazę wstępną (1966-1968), fazę wzrostową (1968-1975), fazę apogeum (1976-1980) oraz schyłek (1980-1981).

### 4.2. Faza wstępna (1966-1968)

Faza wstępna obejmuje okres od publikacji pierwszej księgi Tytusa (maj 1966) do debiutu Kapitana Żbika w prasie (grudzień 1967) i pierwszych zeszytów tej serii (początek 1968). To czas pionierskiego eksperymentu, niepewności i budowania legitymizacji gatunku.

**Charakterystyka instytucjonalna:** Dominuje Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" — pierwsza oficyna, która odważyła się na publikację komiksu w formie książkowej po dekadzie stagnacji następującej po porażce „Starego zegara" (1956). Model publikacji opiera się na „harcerskim alibi" - komiksowi nadaje się funkcję wychowawczą, legitymizując go jako narzędzie pedagogiczne, nie rozrywkę.

**Charakterystyka polityczna:** To schyłek ery Gomułki - okres względnej stabilizacji po burzliwych latach 50., ale przed kryzysem marcowym 1968 roku. Polityka kulturalna opiera się na specyficznej formule, którą Andrzej Werblan - wieloletni członek KC PZPR, w latach 1956-1960 kierownik Wydziału Propagandy, później Wydziału Nauki i Oświaty - charakteryzuje następująco:

„Gomułka nie jest zwolennikiem demokratyzacji w sensie pluralizmu politycznego. Ale jest zwolennikiem liberalizacji. W sensie wycofania państwa z maksymalnie dużej liczby obszarów niepolitycznych. [...] róbcie co chcecie, tylko w nas nie możecie uderzać”[7]. Ta formuła - przyzwolenie na względną swobodę twórczą pod warunkiem unikania jawnej krytyki władzy - tworzy przestrzeń dla rozwoju komiksu jako medium pozornie apolitycznego. Jak dodaje Werblan: „I to jest taki złoty okres w wielu dziedzinach”[7].

**Charakterystyka rynkowa:** Nakłady są skromne — pierwsza księga Tytusa ukazuje się w 30 tysiącach egzemplarzy, co dla Wydawnictwa Harcerskiego stanowi bardzo duży nakład, ale w skali rynku książki jest wielkością niewielką. Dystrybucja odbywa się głównie przez sieć księgarską i Ruch.

**Kluczowe wydarzenia i tytuły:** Maj 1966: pierwsza księga „Tytusa, Romka i A'Tomka”; Grudzień 1966: wznowienie z oznaczeniem „Księga I"; 1967: druga księga Tytusa (przepisy ruchu drogowego); Grudzień 1967: debiut prasowy „Kapitana Żbika”.

**Twórcy fazy wstępnej:** Henryk Jerzy Chmielewski jako główny protoplasta; Janusz Christa i Jerzy Wróblewski działający jeszcze głównie w prasie lokalnej, budujący fundamenty dla swojej późniejszej twórczości książkowej.

**Znaczenie fazy:** Faza wstępna ustanawia precedens - dowodzi, że komiks książkowy może istnieć w PRL, może być rentowny i może zyskać akceptację władz, jeśli zostanie odpowiednio „opakowany” ideologicznie. Ten model legitymizacji - komiks jako narzędzie wychowania, nie jako rozrywka sama w sobie - będzie powielany w kolejnych fazach.

### 4.3. Faza wzrostowa (1968-1975)

Faza wzrostowa rozpoczyna się wraz z wejściem na rynek zeszytów z serii „Kapitan Żbik” (1968) - serii, która zdefiniowała komiks PRL-owski w świadomości masowej (gazetowe paski z tym bohaterem ukazywały się już od grudnia 1967 roku w „Kurierze Szczecińskim”) - i trwa do momentu powstania Krajowej Agencji Wydawniczej i magazynu „Relax" (1976). To okres względnej konsolidacji, profesjonalizacji i dywersyfikacji rynku – „względnej”, bo w realiach PRL rynek komiksowy tworzyli raptem dwaj wydawcy: Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” oraz Sport i Turystyka.

**Charakterystyka instytucjonalna:** Dominuje wydawnictwo Sport i Turystyka, które dzięki serii o Kapitanie Żbiku staje się największym producentem komiksów w Polsce. „Horyzonty” kontynuują serię Tytusa, ale tracą pozycję lidera. Pojawiają się nowi gracze - wydawnictwa regionalne, prasa codzienna drukująca komiksy w odcinkach.

**Charakterystyka polityczna:** Faza wzrostowa obejmuje przełom między erami Gomułki i Gierka. Kryzys grudniowy 1970 roku i zmiana ekipy rządzącej przynoszą „otwarcie” na Zachód, wzrost konsumpcji, liberalizację kultury popularnej. Komiks korzysta z tego klimatu - przestaje być traktowany jako zagrożenie, staje się akceptowaną formą rozrywki masowej.

**Charakterystyka rynkowa:** Nakłady rosną gwałtownie. Zeszyty Żbika osiągają nakłady 100-200 tysięcy egzemplarzy, Tytus podobnie. Pojawia się zjawisko „głodu komiksowego” - popyt przewyższa podaż, zeszyty znikają z kiosków w ciągu kilku godzin. Głównym hamulcem wzrostu nakładów nie jest jednak brak czytelników, lecz przydziały deficytowego papieru. Przez cały okres PRL papier pozostawał dobrem reglamentowanym - wydawcy musieli walczyć o jego przydział, a wygrywali ci lepiej usytuowani w kręgach władzy, skąd zapadały ostateczne decyzje. Trudno oszacować, jakie nakłady mogłyby osiągnąć komiksy w warunkach wolnego rynku - z pewnością znacznie wyższe, skoro nawet przy ograniczonej podaży sprzedawały się błyskawicznie.

**Kluczowe wydarzenia i tytuły:** 1968: pierwsze zeszyty Kapitana Żbika; 1970: zmiana ekipy rządzącej (Gierek zamiast Gomułki); 1970-1975: ekspansja Sport i Turystyka - serie „Podziemny front”, „Kapitan Kloss”, „Pilot śmigłowca”; 1972: początek serii „Kajko i Kokosz” Janusza Christy; 1974: debiut Grzegorza Rosińskiego w komiksie.

**Twórcy fazy wzrostowej:** To okres debiutów nowego pokolenia - Grzegorza Rosińskiego, Bogusława Polcha, Tadeusza Baranowskiego, Andrzeja Mleczki. Twórcy fazy wstępnej (Chmielewski, Christa, Wróblewski) kontynuują działalność, ale obok nich pojawia się generacja artystów urodzonych w latach 40., wykształconych często na akademiach sztuk pięknych, traktujących komiks jako pełnoprawne medium artystyczne.

**Znaczenie fazy:** Faza wzrostowa ustanawia komiks jako stały element pejzażu kulturowego PRL. Gatunek przestaje być eksperymentem - staje się przemysłem. Jednocześnie utrwala się model „komiksu służebnego” - podporządkowanego celom propagandowym lub wychowawczym.

### 4.4. Faza apogeum (1976-1980)

Faza apogeum to szczyt Tombakowej Ery - okres największych nakładów, najszerszej oferty tytułowej i względnej swobody twórczej. Rozpoczyna się wraz z powstaniem magazynu „Relax" (1976) i trwa do wybuchu kryzysu politycznego związanego z „Solidarnością" (1980).

**Charakterystyka instytucjonalna:** Powstaje Krajowa Agencja Wydawnicza (KAW) - centralizacja charakterystyczna dla epoki Gierka w całym kraju dotyka również rynek komiksowy. KAW był przybudówką partyjną, a zatem, gdy towarzysze zdecydowali o wejściu na rynek komiksów, nikt nie mógł im się przeciwstawić. Sport i Turystyka błyskawicznie spadło na drugi plan, „Horyzonty” - na jeszcze dalszy. Kluczową innowacją jest pojawienie się magazynów komiksowych – „Relax” (1976) i „Alfa” (1976), oferujących zróżnicowaną zawartość w jednym numerze zamiast pojedynczych serii zeszytowych.

**Charakterystyka polityczna:** „Złote lata” epoki Gierka to okres względnej prosperity, otwarcia na Zachód, liberalizacji obyczajowej. Propaganda sukcesu tworzy klimat, w którym rozrywka masowa jest tolerowana, a nawet wspierana jako dowód „socjalistycznej nowoczesności”. Cenzura pozostaje aktywna, ale jej rygor słabnie - twórcy zyskują większą swobodę tematyczną i formalną.

**Charakterystyka rynkowa:** Nakłady osiągają apogeum. „Relax” startował z nakładem 100 000 egzemplarzy, by od 1979 roku osiągnąć 200 000, a według niektórych źródeł nawet 300 000. Mimo to znikał z kiosków w ciągu kilku godzin. Co istotne, „Relax” był w tamtych czasach relatywnie drogim magazynem (20 zł za numer przy średniej płacy ok. 5000 zł), a mimo to sprzedawał się znakomicie - dowód na głód komiksowy polskich czytelników. Zeszyty Żbika osiągają podobne nakłady. Pojawia się rynek wtórny - komiksy stają się przedmiotem kolekcjonerstwa i wymiany. Dystrybucja pozostaje problemem - popyt wciąż przewyższa podaż.

**Kluczowe wydarzenia i tytuły:** 1976: powstanie magazynu „Relax"; 1976: powstanie magazynu „Alfa” (science fiction); 1976: debiut Orient Mana, pierwszego polskiego superbohatera; 1977-1980: złoty okres „Relaxu” - publikacje Rosińskiego, Polcha, Baranowskiego; 1978: Grzegorz Rosiński rozpoczyna współpracę z wydawnictwami belgijskimi.

**Twórcy fazy apogeum:** Obok twórców poprzednich faz pojawiają się nowi artyści - Marek Szyszko, Jacek Skrzydlewski, Szarlota Pawel. „Relax” staje się platformą dla eksperymentów formalnych i tematycznych, niemożliwych w ramach serii zeszytowych kontrolowanych przez MO czy ZHP.

**Znaczenie fazy:** Faza apogeum to moment, w którym Tombakowa Era zbliża się najbardziej do modelu „prawdziwej” złotej ery - masowości, różnorodności, kreatywności. Jednocześnie to okres, w którym najwyraźniej ujawniają się ograniczenia systemowe: brak własności intelektualnej (twórcy nie posiadają praw do swoich postaci), zależność od decyzji urzędniczych, niemożność swobodnej wymiany międzynarodowej. Tombak błyszczy najjaśniej - ale wciąż nie jest złotem.

### 4.5. Faza schyłkowa (1980-1981)

Schyłek Tombakowej Ery to krótki, ale dramatyczny okres kryzysu - gospodarczego, politycznego i kulturowego - zakończony cezurą stanu wojennego (13 grudnia 1981).

**Charakterystyka instytucjonalna:** Kryzys gospodarczy uderza w wydawnictwa - brakuje papieru, farb drukarskich, mocy przerobowych. Nakłady spadają, periodyczność magazynów staje się nieregularna. Jednocześnie „Solidarność” otwiera nowe możliwości - pojawiają się pomysły na niezależne wydawnictwa komiksowe, które nie doczekają się realizacji.

**Charakterystyka polityczna:** To okres wielkiego napięcia między „odnową”, zapowiadaną przez „Solidarność”, a obroną status quo przez aparat partyjny. Kultura popularna schodzi na dalszy plan wobec dramatów politycznych, ale jednocześnie pojawia się nadzieja na poszerzenie swobód twórczych.

**Charakterystyka rynkowa:** Paradoks schyłku polega na tym, że popyt na komiksy pozostaje ogromny, ale podaż załamuje się z powodów technicznych i ekonomicznych. Historia „Relaxu” jest tu wymowna: w 1977 roku ukazało się 12 numerów (co miesiąc), w 1978 już tylko 10, a w latach 1979-1980 zaledwie po 3 numery rocznie. W 1981 roku wyszły tylko 2 numery - ostatni, 31., ukazał się tuż przed stanem wojennym. Przez pięć lat istnienia magazynu wydano

łącznie 31 numerów zamiast planowanych 60. Niektóre numery nie docierały do kiosków z powodu braków dystrybucyjnych.

**Kluczowe wydarzenia:** 1980: powstanie „Solidarności"; 1980-1981: narastający kryzys gospodarczy; 13 grudnia 1981: wprowadzenie stanu wojennego; Grudzień 1981 - styczeń 1982: zawieszenie większości tytułów prasowych, w tym magazynów komiksowych.

**Znaczenie fazy:** Stan wojenny zamyka Tombakową Erę w sposób gwałtowny i nieodwracalny. „Relax" zostaje zawieszony (wznowiony później, ale w zmienionej formule), wielu twórców emigruje (najpierw Rosiński, potem inni), rynek komiksowy wchodzi w okres stagnacji, który potrwa do końca dekady. Tombak traci blask - rozpoczyna się to, co Rusek nazywa „wypływem kontrolowanym", a co w niniejszej pracy określam jako Ołowianą Erę polskiego komiksu.

Uznanie stanu wojennego za kluczową cezurę periodyzacyjną wymaga uzasadnienia, tym bardziej, że część badaczy, w tym Rusek i Szyłak, przyjmuje rok 1989 jako datę końcową „złotego wieku". Argumentuję jednak, że to właśnie 13 grudnia 1981 roku stanowi właściwy moment przełomowy, i to z kilku fundamentalnych powodów. Po pierwsze, stan wojenny był wydarzeniem o charakterze totalnym - objął wszystkie sfery życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego. Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku stanowiło bezprecedensowy wstrząs dla całego aparatu państwowego PRL, wykraczający daleko poza sferę kultury i mediów. Władza wojskowa, skupiona w Wojskowej Radzie Ocalenia Narodowego (WRON), przeprowadziła masową operację „porządkowania" życia publicznego. W pierwszych dniach stanu wojennego internowano około 5 tysięcy osób - działaczy „Solidarności", opozycjonistów, intelektualistów. Zawieszono działalność wszystkich organizacji społecznych, związków zawodowych, stowarzyszeń twórczych. Wprowadzono godzinę milicyjną, cenzurę korespondencji, kontrolę rozmów telefonicznych. Życie kulturalne zostało sparaliżowane - zamknięto teatry, kina, odwołano koncerty, zawieszono większość tytułów prasowych. Żadne inne wydarzenie w historii PRL - ani Marzec 1968, ani Grudzień 1970, ani nawet Czerwiec 1976 - nie miało tak kompleksowego, wszechogarniającego charakteru.

Po drugie, stan wojenny przyniósł bezprecedensową „czystkę kadrową" w postaci komisji weryfikacyjnych, które objęły praktycznie wszystkie instytucje kultury, mediów i szkolnictwa. Dziennikarze, redaktorzy, pracownicy radia i telewizji, nauczyciele akademiccy, a także pracownicy wydawnictw musieli stawić się przed komisjami oceniającymi ich „postawę" w okresie „Solidarności". Weryfikacja polegała na szczegółowym przesłuchaniu dotyczącym działalności w latach 1980-1981, przynależności do związków zawodowych, udziału w strajkach, podpisywania petycji i listów protestacyjnych. Osoby uznane za „negatywnie zweryfikowane" traciły pracę, często z wilczym biletem uniemożliwiającym zatrudnienie w zawodzie. Szacuje się, że w wyniku weryfikacji pracę straciło kilkanaście tysięcy osób w całym kraju - dziennikarzy, nauczycieli, pracowników kultury. Ten mechanizm „selekcji negatywnej" trwale zmienił skład osobowy instytucji kulturalnych - ci, którzy pozostali, to albo lojaliści, albo osoby gotowe na daleko idące kompromisy.

Po trzecie, w środowisku wydawniczym weryfikacja przebiegała według podobnego schematu, tworząc atmosferę strachu i autocenzury. Redakcje czasopism, w tym magazynów komiksowych, zostały poddane „kadrowej odnowie". Część redaktorów, którzy angażowali się w działalność „Solidarności" lub odmówili potępienia „ekstremistów", musiała odejść. Ci, którzy pozostali, musieli podpisać deklaracje lojalnościowe wobec władzy. Atmosfera strachu i nieufności, która zapanowała w redakcjach, wpłynęła na charakter publikowanych treści - autocenzura stała się jeszcze silniejsza niż przed grudniem 1981 roku. Wydawnictwa, chcąc przetrwać, unikały jakichkolwiek kontrowersji, koncentrując się na „bezpiecznych" tematach. To fundamentalna zmiana w porównaniu z relatywną swobodą lat 1976-1980.

Po czwarte, stan wojenny uruchomił falę emigracji, która pozbawiła polski komiks najzdolniejszych twórców. Grzegorz Rosiński, który już w 1978 roku rozpoczął współpracę z wydawnictwami belgijskimi, po stanie wojennym ostatecznie związał swoją karierę z Zachodem, stając się jednym z najważniejszych rysowników europejskich. Jego przykład pokazał innym, że prawdziwy sukces artystyczny i finansowy możliwy jest tylko poza granicami PRL. Emigracja, lub przynajmniej orientacja na rynki zachodnie, stała się marzeniem wielu polskich twórców, co dodatkowo osłabiało krajowy rynek komiksowy.

Po piąte, stan wojenny przyniósł również reorganizację struktur wydawniczych i jeszcze ściślejszą kontrolę partyjną. Krajowa Agencja Wydawnicza, która w latach 70. zdominowała rynek komiksowy, znalazła się pod bezpośrednim nadzorem władzy wojskowej. Decyzje kadrowe i programowe podejmowano teraz z uwzględnieniem „wymogów chwili", czyli potrzeb propagandowych WRON. Paradoksalnie, właśnie w tym okresie komiks mógł zyskać na znaczeniu jako medium „bezpieczne" - niemal całkowicie apolityczne, oferujące rozrywkę w czasach, gdy jakiekolwiek publiczne wyrażanie opinii było ryzykowne. Jednak trauma stanu wojennego, emigracja najzdolniejszych twórców i chroniczny kryzys gospodarczy sprawiły, że Ołowiana Era nigdy nie osiągnęła poziomu twórczego ani rynkowego Tombakowej Ery.

Wreszcie, stan wojenny stanowił przełom psychologiczny i symboliczny. Społeczeństwo polskie, które w latach 1980-1981 przeżyło „karnawał Solidarności" - okres nadziei, mobilizacji, poczucia sprawczości - zostało brutalnie zdławione przez własną armię. Czołgi na ulicach, internowania, pacyfikacje - te obrazy na trwałe zapisały się w zbiorowej pamięci. Dla pokolenia, które dorastało czytając Tytusa i Żbika, stan wojenny był końcem niewinności, końcem wiary w możliwość „socjalizmu z ludzką twarzą". To doświadczenie pokoleniowe rzutowało na odbiór wszelkich treści kulturalnych, w tym komiksów - nawet pozornie niewinne historyjki obrazkowe były teraz czytane w kontekście „zniewolenia". Ołów, ciężki, toksyczny, przytłaczający - okazał się trafną metaforą dla lat 1982-1989, gdy polskie społeczeństwo żyło w cieniu stanu wojennego, formalnie zniesionego w 1983 roku, ale psychologicznie obecnego aż do przełomu 1989 roku.

### 4.6. Podsumowanie periodyzacji

Proponowana periodyzacja Tombakowej Ery pozwala uchwycić dynamikę rozwoju polskiego komiksu w latach 1966-1981. Cztery fazy - wstępna, wzrostowa, apogeum i schyłek - odpowiadają różnym konfiguracjom czynników instytucjonalnych, politycznych i rynkowych.

Tabela syntetyczna periodyzacji:

| **Faza** | **Lata** | **Instytucja dominująca** | **Symbol** | **Charakterystyka** |
|---|---|---|---|---|
| Wstępna | 1966-1968 | Horyzonty | Tytus I | Eksperyment, legitymizacja |
| Wzrostowa | 1968-1975 | Sport i Turystyka | Żbik | Konsolidacja, profesjonalizacja |
| Apogeum | 1976-1980 | KAW | Relax | Masowość, różnorodność |
| Schyłek | 1980-1981 | KAW | Stan wojenny | Chaos rynkowy, kryzys, nieregularność |

Periodyzacja ta stanowi narzędzie analityczne dla dalszych rozdziałów pracy. Pozwala uporządkować materiał chronologicznie, wskazać korelacje między zmianami politycznymi a ewolucją komiksu, zidentyfikować przełomy i ciągłości. Każda z faz zostanie szczegółowo omówiona w odpowiednich rozdziałach poświęconych instytucjom, twórcom i zjawiskom Tombakowej Ery. Periodyzacja pozwala też precyzyjniej odpowiedzieć na pytanie główne pracy: dlaczego tombak, a nie złoto? Każda faza ujawnia specyficzne ograniczenia. Od „harcerskiego alibi" fazy wstępnej, przez służebność wobec propagandy milicyjnej fazy wzrostowej, po iluzoryczność swobód fazy apogeum. Tombakowa Era była epoką pozornej świetności - błyszczała, ale nie była tym, na co wyglądała.

---

**Przypisy**

[1] A. Rusek, Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1918-1939, Warszawa 2001; tenże, Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955, Warszawa 2011; tenże, W królestwie Tytusa de Zoo, Warszawa 2019; tenże, Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Warszawa 2022.

[2] J. Szyłak, Komiks po polsku, Gdańsk 2015.

[3] A. Rusek, Krótka historia opowieści obrazkowych w Polsce Ludowej, [w:] 45-89 Comics Behind the Iron Curtain, Centrala, London 2014, s. 31-41.

[4] Tamże, s. 37.

[5] Tamże, s. 39.

[6] Wystawa „Komiks polski. Złoty okres", Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 19.12.2025 – 17.01.2026, kurator: P. Machłajewski.

[7] Wywiad autora z Andrzejem Werblanem, Warszawa 2022. Andrzej Werblan (ur. 1924) — historyk i polityk, członek KC PZPR (1956-1981), sekretarz KC (1974-1980), członek Biura Politycznego (1980), wicemarszałek Sejmu (1971-1982). W latach 1956-1960 kierownik Wydziału Propagandy KC, następnie (1960-1971) kierownik Wydziału Nauki i Oświaty KC

**Rozdział 5**

**Henryk Jerzy Chmielewski (Papcio Chmiel) — główny protoplasta Tombakowej Ery**

Gdyby poszukać polskiego autora, któremu należałoby oddać palmę pierwszeństwa, jako ten który faktycznie uruchomił zjawisko Tombakowej Ery komiksu w realiach Polski Ludowej, wskazać należy Henryka Jerzego Chmielewskiego. To on tworzył podwaliny komiksu powojennego, a w roku 1957 stworzył serię „Tytus, Romek i A'Tomek", która to stała się rychło najpopularniejszym, najbardziej rozpoznawalnym polskim komiksem lat 60., a niewykluczone, że jeszcze i 70., XX wieku. Tytus stał się bohaterem zbiorowym młodych Polaków. Wreszcie w roku 1966 to I księga T,RiA zapoczątkowała potężną falę samodzielnych, barwnych i wysokonakładowych wydawnictw komiksowych.

Ale nie byłoby sukcesu komiksu Chmielewskiego bez gazety „Świat Młodych". Oto młody grafik, pełen twórczej potencji pasjonat komiksu, trafił do redakcji czasopisma, które nie dość, że komiks akceptowało, co w latach 50. było nieoczywiste, to uczyniło z publikowania komiksu swój znak rozpoznawczy, motor napędowy, a z Tytusa i jego kompanii najważniejszy element tożsamości wizerunkowej gazety. Zatem chcąc przeprowadzić analizę zjawiska w jego okresie formatywnym, czyli najciekawszym dla badacza, w naturalny sposób igła mojej busoli wskazała na Chmielewskiego jako postać wiodącą. Twórczość, fakty historyczne, „Świat Młodych" w jego przypadku splatają się permanentnie. Papcio Chmiel, bo takiego pseudonimu twórca powszechnie używał, to zjawisko absolutnie unikatowe, i to nie tylko w kontekście historii komiksu, ale całej naszej kultury popularnej. Zatem, jak już napisałem wyżej, nie byłoby słynnego Tytusa bez „Świata Młodych", tak samo jak nie miałoby miejsca wydanie I księgi w roku 1966 przez wydawnictwo „Horyzonty", gdyby nie debiut T,RiA w roku 1957 i stała, wszechstronna obecność serii na łamach „Świata Młodych". Aby należycie zrozumieć wyjątkowość autora serii, jego przepotężny wpływ na innych klasyków komiksu, takich jak Tadeusz Baranowski czy Szarlota Pawel, należy podkreślić, że Chmielewski pełnił funkcję nieformalnego mentora dla całego pokolenia polskich twórców komiksu, przekazując im nie tylko warsztat artystyczny, ale również strategie radzenia sobie z ograniczeniami systemu oraz filozofię tworzenia komiksu w specyficznych warunkach PRL.

Twórczość i postać Henryka Jerzego Chmielewskiego stanowi zjawisko absolutnie unikatowe nie tylko w kontekście historii komiksu polskiego, ale całej polskiej kultury popularnej. Ten rodowity warszawiak, żołnierz Armii Krajowej i uczestnik Powstania Warszawskiego, obok Janusza Christy działającego na wybrzeżu i Jerzego Wróblewskiego związanego z Bydgoszczą, współtworzył pierwszą falę powojennych twórców zaprogramowanych na uprawianie sztuki komiksu w czasach, gdy medium to objęte było powszechną anatemą[1]. Pozycję Chmielewskiego w polskiej kulturze komiksowej trafnie scharakteryzował Maciej Kur, porównując go do roli Stana Lee w amerykańskim przemyśle komiksowym (wypowiedź podczas dyskusji panelowej „Papcio Chmiel - legenda polskiego komiksu", MFKiG w Łodzi, 2019) - obaj stworzyli marki kulturowe o fundamentalnym znaczeniu dla swoich krajów, obaj byli medialnymi osobowościami rozpoznawalnymi daleko poza środowiskiem miłośników komiksu, obaj wreszcie stali się duszą

narodowej tradycji komiksowej. Podobnie jak Lee w przypadku Marvel Comics, Chmielewski nie tylko tworzył konkretne dzieła, ale formował całą estetykę i filozofię polskiego komiksu, inspirując kolejne pokolenia twórców i czytelników. Analogia ta nabiera dodatkowej głębi w świetle analizy scenariuszy „Tytusa, Romka i A'Tomka", w których - jak zostanie wykazane w dalszych częściach niniejszej pracy - pojawiają się liczne wątki superbohaterskie bądź quasi-superbohaterskie: nadludzka siła i zwinność Tytusa, fantastyczne wynalazki profesora T.Alenta (szczególnie aparacik do podróży w czasie), walki z gangsterami i przestępcami, elementy science fiction oraz charakterystyczna dla srebrnej ery amerykańskiego komiksu dynamika zespołu bohaterów o komplementarnych umiejętnościach. A działo się to w burzliwych powojennych latach, kiedy komiks, ten klasyczny, z użyciem dymków i narracji słownej umieszczonej wewnątrz kadru, objęty był ogólną anatemą. Zatem z własnego wyboru przyszło pionierom polskiego komiksu przecierać szlaki na komiksowej pustyni, jaką Polska stała się w latach stalinizmu. Poststalinowska restytucja twórczości komiksowej doszła do skutku na odwilżowej fali, kiedy nastąpiła (chwilowa) zmiana kursu ideologicznej pryncypialności w kierunku nieco bardziej liberalnym. A w tamtych czasach, czyli w drugiej połowie lat 50., to nieco uczyniło wielką jakościową różnicę. Wprawdzie przedmiotem tego opracowania są lata 1966-1981, jednakże dla niezbędnego wyeksplikowania kluczowych wydarzeń, a takim niezaprzeczalnie było zadebiutowanie pierwszej samoistnej serii klasycznie komiksowej na polskim rynku w roku 1966, w kilku szczególnych wypadkach cofniemy się do lat znacznie wcześniejszych. Ten kluczowy dla całego opracowania rozdział traktować będzie o najważniejszym w moim przekonaniu Mistrzu polskiej szkoły komiksu, ale także o arcyważnym periodyku prezentującym owe komiksy — „Świecie Młodych".

Pomiędzy artystą a ową gazetą zachodziło sprzężenie zwrotne. Papcio Chmiel był integralnie związany z redakcją od samego początku zaistnienia czasopisma w roku 1949 (aż do przejścia na emeryturę z początkiem lat 80.), z kolei „Świat Młodych" w dużej mierze dzięki jego twórczości, zwłaszcza nadzwyczajnej popularności Tytusa i kompanii, niezmiennie przez cztery dekady lat 50., 60., 70. i 80. wyznaczał trendy, mody, inicjował spektakularne akcje, słowem był jednym z najważniejszych, najpoczytniejszych tytułów skierowanych do nastoletniego czytelnika. Symboliczne znaczenie ma fakt, że przejście Papcia Chmielewskiego na emeryturę w roku 1981 — roku wprowadzenia stanu wojennego — stanowi naturalną cezurę końca Tombakowej Ery, której był niekwestionowanym protoplastą i głównym rzecznikiem. Wyjątkowa rola Chmielewskiego w dziejach polskiego komiksu, jego pionierski wkład w kształtowanie krajowej tradycji komiksowej oraz bezprecedensowa długość i intensywność oddziaływania kulturowego uzasadniają przedstawienie jego sylwetki w formie rozbudowanej biografii twórczej, stanowiącej niezbędny klucz do zrozumienia fenomenu Tombakowej Ery. Szczegółowa analiza funkcjonowania „Świata Młodych" jako platformy wydawniczej zostanie przedstawiona w rozdziale 6., tutaj zaś skupimy się na biografii twórczej samego Chmielewskiego i jej kontekście historyczno-kulturowym.

## 5.1. Biografia twórcza w kontekście epoki (1923-1956)

### 5.1.1. Wczesne lata i formacja artystyczna (1923-1939)

Henryk Jerzy Chmielewski urodził się 7 czerwca 1923 roku w symbolicznym sercu Warszawy — staromiejskiej kamienicy zwanej Piwnicą Gdańską, wybudowanej w miejscu dzisiejszego Barbakanu[2]. Kamienica ta, należąca do gęstej zabudowy przylegającej do średniowiecznych fortyfikacji, była zamieszkiwana przez tzw. lud pracujący stolicy, co w czasach powojennego komunizmu zapewniało młodemu plastykowi życzliwsze traktowanie przez władze[3]. Środowisko, w którym dorastał przyszły twórca Tytusa, było typowe dla przedwojennej warszawskiej klasy robotniczej. Jak zauważył Sławomir Koper: „Stare Miasto wcale nie było ekskluzywną wizytówką Warszawy. Dzielnicę zasiedlali drobni rzemieślnicy oraz biedota pochodzenia polskiego i żydowskiego”[4]. Warunki mieszkaniowe rodziny Chmielewskich, choć skromne, reprezentowały standard ówczesnej warszawskiej klasy robotniczej: „Kuchnia miała około 15 m². W rogu znajdowało się węglowe palenisko i żeliwna kuchenka gazowa, a obok półokrągły zlew z mosiężnym kranem. Olbrzymie okno nie wpuszczało światła, bo wychodziło na mur obronny oddalony o 6 metrów. Żeby zobaczyć niebo, musiałem wychylić się z okna i zadrzeć głowę do góry”[5].

Dzięki pamiętnikom Chmielewskiego, wydanym w formie książkowej w roku 1999 przez wydawnictwo Pruszyński, dysponujemy dzisiaj znakomitymi opisami realiów życia owej niezamożnej ludności warszawskiej oraz możemy precyzyjnie odtworzyć życiowe losy twórcy i okres formatywny „Tytusa, Romka i A'Tomka”. Notabene podobny opis domowego lokum można znaleźć we wspomnieniach Stanisława Grzesiuka z warszawskiego Czerniakowa - takie były wówczas mieszkaniowe standardy. Pierwszym zdarzeniem zapamiętanym przez Chmielewskiego była potężna eksplozja w nieodległej Cytadeli w 1923 roku, którą sam autor ironicznie interpretował jako formacyjną dla swojej późniejszej kariery: „Potężny wybuch prochowni w Cytadeli Warszawskiej roku 1923 [...] wstrząsnął resztkami Barbakanu i niemowlęciem - autorem niniejszych wspomnień. [...] To stuknięcie miało kolosalne znaczenie dla kariery życiowej chłopca. Jako puknięty za młodu, nie miał szans zostać w wieku dojrzałym kimś znacznym: senatorem, biskupem, twórcą stanu wojennego lub chociażby wydawcą. Został prostym rysownikiem komiksów”[6].

Na ile owo puknięcie za młodu stanowiło przyczynę „papciowej” wyjątkowości, tego osobliwego charakterologicznego stopu - lekkoducha z zacięciem poetyckim, o wesołkowatym podejściu do życia, z odpowiedzialnym i pracowitym plastykiem, grafikiem, scenarzystą komiksowym - tego nie sposób ustalić, niemniej to właśnie on, obok Janusza Christy, jako pierwszy po wojnie, w czasach kiedy komiks był jeszcze na indeksie gatunków ideologicznie zakazanych, mógł o sobie napisać - par excellence — jestem rysownikiem komiksowym. Rodzice autora - Józef Chmielewski (1879-1944) pochodzący ze wsi Kotlice pod Chmielnikiem i Antonina z domu

Mikonowicz (1884-1974) z okolic Łukowa - reprezentowali typowy wzorzec migracji zarobkowej ze wsi do miasta[7]. Poznali się w stolicy, do której emigrowali w poszukiwaniu lepszego życia. Nie ulega wątpliwości, iż owa proletariacka, ludyczna wrażliwość, wywiedziona z najwcześniejszych chwil kształtującej się osobowości młodego człowieka, odcisnęła piętno na jego późniejszej twórczości. Analogiczne pochodzenie miał inny symbol przedwojennej i powojennej Warszawy - Stanisław Grzesiuk z Czerniakowa, co pokazuje, jak często ludzie z prowincji stawali się autentycznymi rzecznikami warszawskiego ducha. Chmielewski rzeczywiście stał się żywą legendą miasta - autor niniejszej pracy był świadkiem licznych sytuacji, gdy podczas wspólnych spacerów po Starówce do Papcia co chwilę podchodzili warszawiacy, prosząc o autografy, zagadując, oddając cześć. Był powszechnie rozpoznawalny i czczony jako jedna z największych żywych ikon stolicy. „Kiedy się urodziłem, tatuś pracował w Banku Dyskontowym na ulicy Fredry 8 jako woźny. Wieczorami uczył się na kursach dokształcających i kiedy miałem 7-8 lat awansował na urzędnika w kasie. Widziałem przez okienko, jak ważył srebrny bilon lub błyskawicznie liczył papierkowe pieniądze, układał w paczki i oklejał banderolą. Wydawał mi się kimś bardzo ważnym, kiedy otaczały go takie stosy pieniędzy. Ojciec nie palił, nie pił, nie spóźniał się do pracy, kłaniał się nisko pryncypałom, toteż z roku na rok otrzymywał podwyżki i przed samą wojną zarabiał 425 złotych miesięcznie"[8].

Dodatkowo pracował jako bileter w Teatrze Narodowym, co miało fundamentalny wpływ na kulturowy rozwój młodego Henryka: „Ta druga praca ojca miała znaczny wpływ na poziom kulturalny całej rodziny. Nie przegapiliśmy żadnej sztuki w teatrze, bo ojciec mógł nas wpuścić bez biletu na wolne miejsca, gdy tylko zgasło światło na widowni. Tak więc od wczesnego dzieciństwa bywałem na prawie wszystkich sztukach grywanych w Teatrze Narodowym”[9].

### 5.1.2. Wczesne zainteresowania komiksowe

Chmielewski od najmłodszych lat przejawiał fascynację komiksami, które w latach trzydziestych były dostępne w polskich czasopismach dla dzieci. Szczególnie ważne okazały się tygodniki „Karuzela”, „Świat Przygód” i „Tarzan”: „Kiedy już nauczyłem się czytać, strasznie lubiłem chorować. Przeważnie byłem chory na zapalenie ucha środkowego [...] Ucho przestawało mnie boleć natychmiast, kiedy mamusia kupiła pisma komiksowe. Kolorowe komiksy drukowano na pierwszej i ostatniej stronie tygodników «Karuzela», «Świat Przygód», «Tarzan». «Karuzela» była najfajniejsza. Jej redakcja znajdowała się w Łodzi, przy ulicy Piotrkowskiej 49. Pisemka te ukazywały się raz na tydzień i kosztowały 10 groszy. Stałymi pozycjami były rysunkowe przygody «Ferdka i Merdka», czerpiących niezwykłą siłę ze spożywanego w wielkich ilościach szpinaku. Była to kopia amerykańskiego komiksu «Popeye»”[10].

Lektura komiksów szybko przerodziła się w próby twórcze: „Komiksy rychło stały się dla mnie bodźcem do rysowania. Przerysowywałem Myszkę Miki lub Kaczora Donalda koleżankom do pamiętników”[11]. Równie ważną formację stanowiła fascynacja kinematografią, szczególnie filmami westernowymi z Tomem Mixem i Kenem Maynardem[12]. Jak dla większości twórców

komiksowych, filmy były główną inspiracją i pasją, a dla Chmielewskiego szczególne znaczenie miały westerny: „Najbliżej mojego domu znajdowały się kina Reks na rogu ulicy Długiej i Kilińskiego oraz Mucha po drugiej stronie, na ulicy Długiej 12. [...] Oba kina miały widownię na około 100 miejsc, ale wpuszczano również widzów na miejsca stojące, jeśli byli chętni, a sala już pełna. Byle tylko szedł geszeft! Kina te były brudne, śmierdzące; w czasie każdej przerwy właściciel rozpylał na widowni wodę kolońską. Można było zobaczyć tam dwa filmy za jedyne 55 groszy. Wyświetlano przeważnie nieme westerny. Ulubionymi naszymi aktorami byli Tom Mix i Ken Maynard”[13].

Po ukończeniu szkoły powszechnej rodzice zdołali sfinansować dalszą naukę Henia w warszawskim Gimnazjum im. Stefana Żeromskiego. W tym okresie zaangażował się również w działalność harcerską w 70. Warszawskiej Drużynie Harcerskiej, gdzie chorążym był Janusz Przymanowski, późniejszy autor scenariusza Czterech pancernych i psa[14]. Echa tego bogatego kulturowo okresu można ujrzeć we fragmentach o ewidentnie wspomnieniowym charakterze umieszczonych w księdze XIX, w której Tytus na drodze do uczłowieczenia zostaje poddany kursowi teatralnemu[15].

### 5.1.3. Okres okupacji i działalność konspiracyjna (1939-1945)

W czasie niemieckiej okupacji Chmielewski kontynuował naukę w Państwowej Szkole Budownictwa na terenie Politechniki Warszawskiej, wybierając wydział drogowy ze względu na rozbudowane zajęcia z rysunku[16]. W 1943 roku wstąpił do Armii Krajowej, przyjmując pseudonim Jupiter i zostając przydzielonym do 7. Pułku Piechoty Garłuch[17]. Jako starszy strzelec wziął czynny udział w Powstaniu Warszawskim. Już pierwszego dnia otrzymał rozkaz zdobycia lotniska Okęcie - zadanie wykonalne tylko przy znacznie lepszym uzbrojeniu. Chmielewski trafił do niemieckiej niewoli, skąd po dwóch miesiącach brawurowo uciekł[18]. Jak wielu bezdomnych warszawiaków, po upadku powstania udał się do Łodzi.

### 5.1.4. Łódzki okres przejściowy (1945-1947)

W Łodzi rodzina Chmielewskich znalazła względnie komfortowe warunki bytowe. Henryk zatrudnił się w Centralnym Zarządzie Przemysłu Włókienniczego jako kreślarz, jednocześnie kończąc przerwane wojną liceum w prywatnym gimnazjum im. Duczymińskiego, gdzie jego kolegą z klasy był Wiktor Woroszylski[19]. Jednak pomimo takich całkiem komfortowych warunków bytowych Chmielewski nie ustawał w dążeniu do ponownego zainstalowania się w swojej Warszawie. W roku 1947 wybrał się na kolejny rekonesans... a fortuna ponownie przyszła mu z pomocą: „Bez grosza przy duszy, ale elegancko ubrany, wysiadam z pociągu wśród ruin Dworca Głównego w Warszawie. Pierwsze kroki kieruję do mieszkania Mietka Pfanhausera na Chmielną 118, który mieszka z ojcem i macochą (nową) w ocalałym częściowo domu. [...] Mama Mietka, Stefania Zalewska, osoba wykształcona, władająca pięcioma językami, jest sekretarzem redakcji tygodnika «Świat Przygód». Towarzysz Marian Niewiarowski, redaktor naczelny, przeniósł właśnie

pismo z Katowic do Warszawy [...] Z dniem 1 września 1947 roku zostaję zatrudniony w redakcji jako człowiek do wszystkiego: rysunków, kopiowania, segregowania i wysyłania korespondencji, makietowania numeru, oraz wyprowadzania ratlerka na siusianie. Wszystko za dziesięć tysięcy złotych miesięcznie. Dostałem kąt do spania i wyżywienie u państwa Piotrowskich na ul. Targowej 45 m. 22. To rodzice mojej matki chrzestnej, Janiny Śliwińskiej. Zostali w czasie tworzenia getta wyrzuceni z ulicy Karmelickiej i zakwaterowani właśnie tu"[20].

### 5.2. Debiut w „Świecie Przygód" i okres stalinowski

#### 5.2.1. Zatrudnienie w redakcji (1947)

Było to prawdopodobnie najlepsze, co tylko mogło młodzieńca spotkać — czasopismo, w którym swoje powojenne odrodzenie rozpoczął „Świat Przygód" w Katowicach 29 marca 1946 roku jako „Nowy Świat Przygód". Nie wydrukował go oczywiście żaden prywatny wydawca, jak przed wojną, żeby zarobić na tym kupę szmalu, ale Zarząd Główny Związku Walki Młodych, synek Partii, podbudówka PPR-u (Polska Partia Robotnicza - przez wrogów ludu inicjały tłumaczone złośliwie jako Płatne Pachołki Rosji). W ramach koncentracji wydawnictw w stolicy, pod zarządem nowo utworzonej Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej Prasa-Książka-Ruch, tygodnik przeniesiono w czerwcu 1947 roku do Warszawy, już pod skróconym tytułem „Świat Przygód". Miał 8 stron formatu A3, drukowanych na nędznym papierze w technice druku wypukłego - tego samego, w którym Chmielewski się onegdaj zaczytywał. Jak wtedy praktykowano, to komercyjne - jak dzisiaj byśmy to zdefiniowali - czasopismo publikowało treści niekoniecznie zbieżne z lansowanym, nowym, komunistycznym światopoglądem, jednak usprawiedliwiano to koniecznością wypracowywania środków niezbędnych do prowadzenia statutowej ergo niedochodowej działalności partyjnej. Zatem obok seryjnych opowiadań sensacyjnych i fantastycznych, doprawionych ciekawostkami ze świata, lwią część zawartości periodyku stanowiły komiksy! Jak już to wspomniał Chmielewski, szefem czasopisma został mianowany młody, ale już sprawdzony dziennikarz i towarzysz partyjny - Marian Niewiarowski. Warszawską siedzibą redakcji stało się dwuizbowe lokum na starym Mokotowie, co daje pojęcie o ówczesnej sytuacji lokalowej w stolicy - obok funkcji redakcyjnych lokum służyło za prywatne mieszkanie redaktorowi naczelnemu z małżonką. „Na klatce nie było schodów. Nie zostały jeszcze odbudowane po powstaniowych bombardowaniach i wchodziło się po murarskich dechach"[21]. Poza żoną Niewiarowskiemu udało się zabrać z Katowic grupkę najbliższych współpracowników, w której znalazł się m.in. grafik i rysownik, także komiksowy - Józef Olejarka. Tenże wraz ze scenarzystką Wandą Melcer stworzy za siedem lat (w roku 1954) arcyważny dla historii komiksu polskiego serial Przegrana Stawka. Komiks publikowany w periodyku „Dookoła Świata" był pierwszym klasycznym komiksem, czyli takim z dymkami, opublikowanym po kilkuletniej gatunkowej banicji za czasów stalinizmu. Pod kierownictwem redaktora naczelnego Mariana Niewiarowskiego „Świat Przygód" zręcznie balansował między wymogami propagandowymi

nowej władzy a przedwojenną estetyką rozrywkową, co przekładało się na wysoką popularność. „Nakład był wysoki, liczył bowiem 70 tysięcy egzemplarzy, a redakcja deklarowała, że - poza dziećmi i młodzieżą - jego odbiorcami «będą nierzadko i ludzie starsi, szukający w nim prostej i bezpretensjonalnej rozrywki». Miała to być jednak rozrywka wyższej klasy niż ta «brukowa, przedwojenna, grająca na najniższych instynktach ludzkich». Redakcja zakładała bowiem, że pismo będzie propagowało «wartości wychowawcze», ale jednocześnie drukowano ogłoszenia o chęci zakupu ilustrowanych gazet z okresu międzywojennego."[22]

Choć powszechnie obowiązywała jedyna słuszna ideologia, to przy wydawaniu czasopisma zamierzano korzystać ze sprawdzonych rozwiązań. Pismo liczyło osiem stron i z czasem na jego łamach faktycznie zaczęli się pojawiać dawni bohaterowie. Zmieniono jednak ich imiona - „Kot Feliks" stał się odtąd „Kiki", „Tramp Pete" przekształcił się w „Wacusia Patałacha", a bohaterowie „The Katzenjammer Kids" (Chłopcy na kacu), komiksu publikowanego na łamach pisma dla młodzieży (!), otrzymali starosłowiańskie imiona „Lelum i Polelum". Z drugiej jednak strony nie brakowało też komiksów nawiązujących do niedawno zakończonej wojny i „braterstwa broni" z Sowietami. Pojawiały się również socrealistyczne opowiastki typu „Walka o węgiel" w których sławiono bohaterskie czyny górników. Połowę objętości pisma zajmowały powieści autorów polskich i tłumaczenia z obcej literatury. To na łamach „Nowego Świata Przygód" miał miejsce debiut powieściowy Stanisława Lema „Człowiek z Marsa" (w wersji książkowej powieść ukazała się dopiero w 1994 roku). Począwszy od numeru 55 (1947) tytuł zmieniono na „Świat Przygód", a więc powrócił do oryginalnego, przedwojennego brzmienia, a w stopce redakcyjnej pojawił się lakoniczny anons „Zawiadamia się wszystkich naszych czytelników, że redakcja została przeniesiona do Warszawy i mieści się przy ulicy Mariensztadt 8, dokąd prosimy kierować korespondencje" (co dało asumpt do powiększenia formatu). Charakterystyczne, że w winiecie czasopisma wkomponowano disneyowską Myszkę Miki. Tak ten okres wspominał Papcio Chmiel:

„Gdy tylko przyszedłem do redakcji, natychmiast, dzięki pani Zalewskiej, dostałem robótkę graficzną — rysowany tytuł do opowiadania «Joe, król Dzikiego Zachodu». I ta winieta, zamieszczona w 66 numerze «Świata Przygód» z datą 1 września 1947 roku, stała się moim pierwszym w życiu wydrukowanym rysunkiem. Również w tym numerze i w dalszych wydrukowano moje pierwsze historyjki obrazkowe: Ranek na obozie harcerskim, Nasza obozowa orkiestra, Listonosze. Były to pierwsze, nieudolne kroki rysownika. [...] Redaktor Niewiarowski, dusza kupiecka, przeglądał zachodnie magazyny i pilnie pracował nożyczkami. Wycinał ze szwedzkiego tygodnika (tytułu nie pamiętam) czarno-biały komiks «Sierżant King z królewskiej konnicy». Pani Zalewska tłumaczyła, a ja wpisywałem teksty do dymków. I tak sobie cwałował kradziony kanadyjski sierżant po polskim tygodniku co tydzień, począwszy od 68 numeru. Nagle klops! Po miesiącu zagraniczny magazyn przestał przychodzić i nie było z czego wycinać. Przecież nie można tak nagle urwać historyjki. [...] Ale od czego jest Chmielewski? Niewiarowski zwraca się do mnie: Chmielu, tylko w tobie ratunek! Oczywiście, że się zgodziłem pociągnąć fabułę i efektownie wykończyć sierżanta. Żeby ułatwić sobie pracę, musiałem zmniejszyć liczbę bohaterów.

W scenie, w której policjanci ścigają motocyklem bandytów, rzucam granat i od razu mniej o dwie postacie do rysowania. Z zakończeniem historii tak bardzo się nie spieszyłem, bo miałem płacone dodatkowo od odcinka. Udało mi się przeciągnąć serial przez sześć odcinków”[23].

Grono współpracowników tygodnika, także tych komiksowych, poszerzało się. Jako autorzy form komiksowych (częściej parakomiksowych — bez dymków, z podpisami wyrzuconymi poza obręb kadrów) pojawili się najbardziej doświadczeni, najlepsi wówczas rysownicy dostępni na rynku, m.in. Marian Walentynowicz, Jan Marcin Szancer czy Władysław Nehrebecki, podczas gdy młodziutki Chmielewski cierpliwie czekał na swoją szansę zrealizowania marzenia - wystartowania autorskiego cyklu komiksowego. Długo to nie trwało. Jeszcze tego Chmielewski opublikował czterokadrową historyjkę „Różnie bywało na obozie…” - która została zamieszczona w numerze 70 „Świata Przygód” (29 września 1947 roku). Jednak prawdziwym przełomem okazała się seria „Feluś Szczudełko i Jędrek Sadełko”, rozpoczęta w numerze 80 - komiksowy pasek humorystyczny o perypetiach dwójki warszawskich nicponi:

„[...] zacząłem rysować czteroklatkową historyjkę ze stałymi bohaterami Feluś Szczudełko i Jędrek Sadełko. Jedna postać, wysoka i chuda, była przeciwieństwem drugiej, małej i grubej. Nic nowego nie wymyśliłem, bo od wieków satyrycy tworzyli tego typu postacie: Flip i Flap, Pat i Pataszon itd. Kontrastowe sylwetki siłą rzeczy powinny rozśmieszać. Historyjka ta, drukowana przez kilkanaście numerów, mimo nieudolności cieszyła się powodzeniem u czytelników. Z tej racji była akceptowana przez redaktora Abramowa. Szczudełko i Sadełko to jakby prototypy moich przyszłych postaci Romka i A'Tomka […]"[24].

Na marginesie tej serii można już było zauważyć, że w poszukiwaniu inspiracji dla gagów, na których budował swoje graficzne anegdoty, Chmielewski bezpardonowo gotów był korzystać z gotowych pomysłów. Przykładem takich zapożyczeń był odcinek serii „Szczudełko i Sadełko” ewidentnie oparty na XIX-wiecznym komiksowym klasyku Polany Ogrodnik braci Lumière z roku 1895.

### 5.2.2. Stalinizm i transformacja czasopisma (1948-1949)

Świadom swoich warsztatowych ograniczeń Chmielewski kontynuował edukację plastyczną - jego pierwsze prace rzeczywiście wyglądały bardzo amatorsko, co zresztą sam przyznawał w swoich wspomnieniach, nazywając je nieudolnymi krokami rysownika. Po ukończeniu kursu rysunku i malarstwa u profesora Apolinarego Kuźmińskiego od roku 1950 przez pięć kolejnych lat (w okresie najbardziej agresywnego stalinizmu) był zaocznym studentem warszawskiej ASP. Okres rozpoczęcia pracy w ŚP zbiegł się z dokręcaniem śruby ideologicznego kursu na coraz bardziej antyzachodni, postępowała również centralizacja władzy, czego przejawem było również przeniesienie redakcji ŚP z Katowic do Warszawy, czemu towarzyszyło przejęcie tytułu, zresztą jak

i wielu innych, przez „Spółdzielnię Wydawniczą Czytelnik", kierowaną przez będącego wówczas u szczytu swej potęgi Jerzego Borejszę. Po przenosinach do Warszawy nowy wydawca potraktował formułę czasopisma za wymagającą przeobrażenia w kierunku bardziej zgodnym z socrealistyczną doktryną. Wszelkie amerykanizmy, „kowbojszczyzny" rugowano z przestrzeni wydawniczej. Forpocztą nadchodzącego stalinizmu były pozornie drobne, ale symptomatyczne zmiany w wyglądzie czasopisma. Począwszy od numeru 75 „Świata Przygód" (1947) uważniejsi czytelnicy odnotowali zniknięcie „Myszki Miki" - dotychczasowej maskotki tygodnika, a od numeru 77 zniknęła rubryka „listy od czytelników", w której „Mickey Mouse" prowadziła dialog z czytelnikami. Z redakcji zniknęła również pani, która ową rubrykę prowadziła - o wypowiedzeniu pracy najprawdopodobniej zaważyło jej ziemiańskie pochodzenie. Namacalnym sygnałem do zmiany była rotacja na stanowisku redaktora naczelnego. Przełomowy moment nastąpił 30 stycznia 1949 roku, gdy redaktor naczelny Witold Krasucki ogłosił transformację „Świata Przygód" w „Świat Młodych": „Coraz częściej i liczniej — napływały listy czytelników - harcerzy i zetempowców - domagających się bliższego ZWIĄZANIA PISMA Z ORGANIZACJĄ MŁODZIEŻOWĄ, osiągnięciami i trudnościami. [...] Obok «ŚWIATA PRZYGÓD» wychodziło dotąd harcerskie pismo «NA TROPIE». Radziliśmy wspólnie nad tymi sprawami i postanowiliśmy od dnia 6 lutego WYDAWAĆ TYGODNIK MŁODZIEŻY HARCERSKIEJ I SZKOLNEJ PT. «ŚWIAT MŁODYCH», powstały z połączenia «Świata Przygód» i «Na Tropie»"[25].
I tak - 6 lutego 1949 roku - narodził się „Świat Młodych", czasopismo, które przez następne cztery dekady będzie najważniejszą platformą polskiego komiksu i miejscem triumfów Papcia Chmielewskiego. Dla młodego rysownika oznaczało to początek zupełnie nowego rozdziału w karierze twórczej.

### 5.2.3. Falstart — pierwsze wcielenie „Świata Młodych" (1946-1947)

Co niekoniecznie zapisało się w powszechnej świadomości, czasopismo „Świat Młodych" miało dwa rynkowe debiuty. Pierwszy raz miał miejsce już we wrześniu 1946, kiedy to ŚM wystartował jako kolorowy, a więc drukowany na lepszym od gazetowego papierze, dwudziestoczterostronicowy dwutygodnik skierowany do młodzieży starszej, w cenie 10 złotych. Choć nie zostało to nigdzie jednoznacznie stwierdzone, można domniemywać, iż czasopismo funkcjonowało pod egidą Związku Młodzieży Polskiej. Pismo miało zasięg ogólnopolski, a jego nakładu nie podawano. W stopce redakcyjnej nie podawano również nazwiska redaktora naczelnego, ani żadnych innych twórców, sprowadzając całość ekipy dziennikarskiej do używanego wtedy nagminnie sformułowania: redaguje zespół. Redakcja mieściła się w Warszawie przy ulicy Grażyny 8, a wydawcą periodyku była Robotnicza Spółdzielnia Prasa. Pismo miało profil postępowy, zatem przeważały fotografie młodych spawaczy, działaczy, sportowców etc. Promowano aktywistów, zamieszczano zdjęcia aktorów, reportaże o życiu młodzieży z bratnich komunistycznych państw. Czytelników kuszono głównie konkursami z atrakcyjnymi finansowymi nagrodami[34]. Jednak zawartość utrzymana była w nieznośnie propagandowym sosie. Intencje

kształtowania czy raczej wykuwania socjalistycznego w formie i duchu obywatela, a raczej towarzysza, były jasne, natomiast wyczuwalny był deficyt pomysłów na przekonanie do siebie czytelników. Co istotne dla tego opracowania - nie zamieszczano tam komiksów czy też parakomiksowych graficznych opowieści cyklicznych. Natomiast pomiędzy ilustracjami zwracały na siebie uwagę znakomite warsztatowo rysunki sygnowane przez Jerzego Karcza. Czasopismo, bez sukcesu (rozumianego jako uzyskanie czytelniczego rezonansu) ukazywało się przez dwa lata, tj. do końca 1947 roku.

### 5.2.4. „Świat Młodych" - debiut właściwy (1949)

Oficjalna uchwała o debiucie tygodnika dla młodzieży harcerskiej i szkolnej pt. „Świat Młodych" została podjęta z początkiem 1949 roku podczas zebrania Wydziału Prasowego ZG ZMP z przedstawicielami Naczelnictwa ZHP, choć decyzje na wyższym szczeblu zapadły już znacznie wcześniej. Jej treść brzmiała następująco: „Postanawia się z dniem 1 lutego zaprzestać wydawania tygodnika ilustrowanego ZMP „Świat Przygód" oraz dwutygodnika harcerskiego „Na Tropie". Postanawia się po połączeniu redakcji i agend obu pism wydawać jeden tygodnik pt. „Świat Młodych", pismo młodzieży harcerskiej i szkolnej, którego pierwszy numer ukaże się z datą 6. II. 1949 r."[26] Decyzji tej towarzyszyło ustalenie założeń programowych tygodnika, w których pierwiastki natury ideologicznej związane z organizacją harcerską stanowiły dominantę: pismo miało przygotowywać młodzież do poznania marksizmu-leninizmu, miało być narzędziem przebudowy harcerstwa i pracy harcerskiej w kierunku masowej organizacji młodzieży, wychowującej się na budowniczych socjalistycznego państwa, w ścisłej łączności ideologicznej i organizacyjnej ze Związkiem Młodzieży Polskiej. Do kilkunastoosobowego składu redakcji „Świata Przygód" dołączył zatem skromny skład niszowej gazetki „Na tropie". Powstały w rezultacie tej fuzji tygodnik harcerski „Świat Młodych" stał się jednym z najbardziej poczytnych czasopism młodzieżowych, i to mimo konieczności spłacania licznych propagandowych kontrybucji. Pismo miało 12 stron, kosztowało 10 złotych, drukowane na zwykłym gazetowym papierze, w czerni i bieli plus jeden kolor. Zatem w stosunku do pierwszego wcielenia ŚM był to wyraźny regres, ale tytuł zyskał coś znacznie ważniejszego - świetny skład redaktorski. Ważnym, jeżeli nie kluczowym elementem zawartości czasopisma, było publikowanie na jego łamach komiksów, przynajmniej od kiedy było to przez władze tolerowane. Redaktorem naczelnym nowego „Świata Młodych" został Witold Krasucki, pod którego piórem ukazał się w numerze pierwszym wstępniak: „Otrzymujecie pierwszy numer nowego pisma druhny i druhowie, koleżanki i koledzy. Dotąd czytywaliście „Świat Przygód" lub „Na Tropie". „Świat Przygód", pozostając w ścisłym związku ze swymi czytelnikami, nawiązywał do życia szkoły i jej spraw. „Na Tropie", opierając się na doświadczeniach pracy harcerskiej, nawiązywało do życia drużyn i spraw Z. H. P. Czy tak było dobrze? Owszem, tak było dobrze, ale stało się niewystarczająco w chwili kiedy wzrosło znaczenie harcerstwa, kiedy powstają nowe zadania na terenie szkoły podstawowej [...] Harcerstwo przy boku swego serdecznego starszego brata Związku Młodzieży Polskiej

przygotowuje Was do udziału w budowaniu Ojczyzny. Ten udział, to Wasza nauka i HSP, to Wasze zajęcia sportowe, Wasze gry i zabawy. [...] Świat Młodych jest pismem młodzieży, bo zabiorą w nim głos czytelnicy, dzieląc się z redakcją swymi uwagami i myślami - wpływając przez to na sposób redagowania pisma. Świat Młodych będzie Wam pomagał organizować Wasze gry i rozrywki, chcemy bowiem byście się z pisma nie tylko uczyli i dowiadywali o ciekawych sprawach, ale również znaleźli przy nim odpoczynek i pogodny uśmiech"[27]. Henryk Chmielewski znalazł się w składzie tej nowej redakcji, a o jego uprzywilejowanej pozycji jako grafika świadczył fakt, iż na pierwszej stronie numeru pierwszego znalazł się jego rysunek z uczennicą pod tablicą, ilustracja do tekstu „Dobra Pomoc" Krystyny Garwolińskiej, a wewnątrz tego numeru umieszczono jeszcze kilka jego autorstwa ilustracji.

### 5.2.5. Stalinowska anatema na komiks (1949-1954)

W numerze 3. ŚM (21 lutego 1949) Chmielewski zamieścił swój pasek komiksowy z nieśmiało wprowadzonymi w kadry dymkami „Nie czyń drugiemu, co tobie nie miło" i był to jeden z ostatnich pasków komiksowych w polskiej prasie z użyciem dymków, aż do roku 1954, kiedy to ukazała się wspominana już „Przegrana Stawka". Nie znaczy to, iż na łamach ŚM nie ukazywały się rozmaite parakomiksy, czy też komiksy nieme - stworzono wtedy m.in. cykl zatytułowany „Studio rysunkowe piórko i tusz" z komiksami nazywanymi dla niepoznaki „Filmami rysunkowymi". Najwyraźniej zdawano sobie sprawę, iż kompletny brak graficznych opowiastek przekłada się na poczytność, a mimo systematycznej walki ze wszelkimi przejawami wolnego rynku, tzw. bitwa o handel, jednak zwracano uwagę na sprzedaż czasopism. W rezultacie redakcja uruchomiła na swoich łamach pata komiksowy serial „Don Kichot w Polsce". Było to dziewiętnaście czterokadrowych odcinków, które ukazywały się w ŚM od nr. 15 do nr. 34 (1949). Scenariusz napisał Julian Podoski, a rysunki wykonał graficzny mistrz i klasyk jeszcze z realiów przedwojennej Polski - Marian Walentynowicz. Treść scenariusza komiksu można odczytać jako metaforyczny opis adaptacji maestro Walentynowicza do sowietyzowanej Polski. (Niewykluczone, że to w tym serialu ukazały się ostatnie komiksowe dymki przed kilkuletnim okresem stalinowskiej smuty). Jeszcze w trakcie publikowania serialu redakcja ogłosiła czytelniczą ankietę, w której m.in. zapytano czytelników o wrażenia z jego percepcji - przeważały opinie negatywne. Faktycznie był to propagandowy zakalec. Przytoczmy kilka wymownych tytułów odcinków: „Trzeba się uczyć", „Tajniki techniki", „Przodownik pracy", „Racjonalizator"... W rezultacie redakcja ŚM ogłosiła decyzję o zaprzestaniu publikowania jakichkolwiek komiksów - nazywanych wówczas seryjnymi opowieściami graficznymi. Zapewne stało się to pod faktycznym wpływem ze strony Wydziału Prasowo-Wydawniczego ZMP. Dopełnieniem krytycznego stosunku redakcji do komiksu był tekst zatytułowany „Od redakcji", który towarzyszył opublikowanemu pastiszowi amerykańskich komiksów, rzekomo nadesłanych przez czytelników. (Notabene to, co w nim czytamy, idealnie wpisywało się w antykomiksową nagonkę początku lat 50., którą w USA rozpętał pediatra i psychiatra dr Fredric Wertham): „Ameryka jest zasypana dziesiątkami pism, w których na sześciu,

ośmiu, a nawet dziesięciu stronach pełno od kolorowych lecz pozbawionych zupełnie sensu awanturniczych opowiadań. Bohaterscy policjanci, krwawi murzyni, porwanie, miłość, krew, noże, „mordobicie" - to najczęstsze tematy tych bzdurnych piśmideł. Rezultat jest taki, że wielu naiwnych czytelników - zachęconych przykładami demoralizuje się i próbuje szczęścia w kryminalnych wyczynach. Kończy się to oczywiście więzieniem, czego najlepszym dowodem jest statystyka Ministerstwa Sprawiedliwości U.S.A" [28].

Podążając za sowieckimi wzorami socrealizmu „comics" (pisany w cudzysłowie - ostentacyjnie podkreślając jego obcość) obok cygar, coca-coli, whisky, westernu etc. znalazł się w centrum symboliki, którą można było posługiwać się jedynie w kontekście antyzachodniej retoryki propagandowej. Jak wspomina Grzegorz Rosiński, jedyną wówczas okazją do zobaczenia komiksu były organizowane z rozmachem wystawy o demaskatorsko-antyimperialistycznym przesłaniu - „My a Oni" czy rok późniejsza „Oto Ameryka". Ten nieuchronnie postępujący proces w latach 1949-1956 znacząco wpływał na kształt i obszar symboliki ZHP, której ŚM był przecież periodykiem. Tradycje przedwojennego harcerstwa o genezie amerykańskiego scouting'u ustępowały miejsca nowemu harcerstwu - socjalistycznemu, o proweniencji sowieckich organizacji dziecięcych i młodzieżowych „Pionierów", a dla starszej młodzieży „Komsomolców". Wzorem radzieckich organizacji wprowadzono zunifikowane czerwone chusty, zmieniono tekst przysięgi harcerskiej na wierność socjalistycznej ojczyźnie, a w miejsce tradycyjnej lilijki i harcerskiego krzyża wprowadzono znaczek o nowej symbolice - były to rewolucyjne płomienie, kłos żyta świadczący o chłopskiej tożsamości organizacji oraz mechaniczna zębatka nawiązująca do klasy robotniczej. Od roku 1950 ów symbol coraz częściej pojawiał się jako element przeprojektowanej w duchu socrealistycznym winiety „Świata Młodych".

### 5.2.6. Henryk Chmielewski staje się Dziadziem Chmielem

Począwszy od numeru 8. ŚM (28 marca 1949) Henryk Chmielewski uruchomił autorski kącik nauki rysunku „Szkoła Rysunku Dziadzia Chmiela". W przystępny sposób dzielił się z czytelnikami technikami rysunku o wyraźnie komiksowej proweniencji (przykładowo były to lekcje graficznego wyrażania emocji na twarzy bohatera), a ponadto autor w zabawny sposób, a w takiej konwencji czuł się znakomicie, prowadził korespondencję z czytelnikami, a jednocześnie zdobywał dziennikarskie doświadczenie. Stopniowo rubryka stawała się coraz większa, a część dziennikarska coraz obszerniejsza. Choć Chmielewski miał wtedy ledwie dwadzieścia sześć lat, zaczął używać pseudonimu Dziadzio Chmiel, czemu towarzyszyła graficzna miniaturka tegoż dziadzia — był to łysy staruszek obdarzony potężną siwą brodą. Zapowiedzi kolejnych odcinków „Szkoły Rysunku" umieszczano na pierwszej stronie ŚM, co wskazuje, iż rubryka Chmielewskiego stanowiła dla czytelników atrakcję. Najprawdopodobniej przyczyna wprowadzenia pseudonimu Dziadzio Chmiel wynikała z faktu, iż równolegle na graficznym rynku z powodzeniem funkcjonował już inny Henryk Chmielewski (ps. YES, 1907-1980, rysownik, grafik i dziennikarz m.in. autor znanego wojennego plakatu „Każdy pocisk, jeden Niemiec", notabene omyłkowo jego autorstwo

wielokrotnie przypisuje się Henrykowi J. Chmielewskiemu) Zatem pomysł na stosowanie pseudonimu twórczego zdaje się w pełni zrozumiały. Kolejną okazją do używania nowego pseudonimu stała się wyprawa przedstawicieli redakcji do bratnich Węgier przy okazji międzynarodowego zlotu organizacji młodzieżowych, którą Papcio zrelacjonował w formie graficznej. Na jednym z rysunków, tuż obok redaktora naczelnego i jego zastępcy, siedzi znany nam już staruszek z brodą podpisany jako Dziadzio Chmiel. Pojawia się ponadto postać profesora Ścibonosa, który jeszcze będzie gościć w rubryce Szkoły Rysunku - a stanowiąca ewidentną zapowiedź prof. T. Alenta. Przez najbliższych kilka lat, poza prowadzeniem swojej rubryki, projektami winiet, pojedynczymi rysunkami, podstawowym zajęciem Chmielewskiego stało się makietowanie gazety. Jednak udało mu się kilkakrotnie zrealizować parakomiksowe formy graficzne, na przykład nowelę słowno-graficzną „Półrocze bumelanta" (1951) czy „Ten się śmieje, kto się śmieje ostatni" (1952). Najciekawszą i najobszerniejszą pracą Papcia z tego stalinowskiego okresu była „Zlotowa Podróż" (1952) — graficzna relacja z wyprawy trójki młodych bohaterów, którzy ruszają poprzez Polskę na Zlot Młodych Przodowników Budowniczych Polski Ludowej. Tekst napisał Janusz Domagalik, a Chmielewski wykazał się zaskakująco sprawnym rysunkiem realistycznym, zresztą musiał się bardzo pilnować, aby stricte propagandowa idea nie została ośmieszona zbyt humorystyczną konwencją graficzną. Znać było warsztatowy postęp autora, zapewne w rezultacie podjętej od roku 1950 edukacji na warszawskiej ASP.

### 5.3. Odwilż 1956 roku i przełom

Aby Henryki Chmielewski i jego redakcyjne koleżanki i koledzy ujawnić mogli nadzwyczajny potencjał animowania i nawiązywania kontaktu z młodzieżą, niezbędna była zmiana warunków politycznych na bardziej sprzyjające. Początek liberalizacji, co prawda bardzo powolny, całego bloku wschodniego „en masse", wyznaczyła śmierć Stalina w roku 1953, ale dopiero punktem zwrotnym stało się wygłoszenie przemówienia przez Nikitę Chruszczowa „O kulcie jednostki i jego następstwach", które miało miejsce w lutym roku 1956, podczas nadzwyczajnego zjazd KPZR. Lawina zmian ruszyła. Jeszcze tegoż roku w Polsce nowym I sekretarzem PZPR został Władysław Gomułka. Zaczęła się liberalizacja, choć oczywiście skrojona na skalę ówczesnych realiów i możliwości, niemniej znacząco wpływająca na wszystkie dziedziny życia, zwłaszcza na obszary kulturotwórcze. Zaczęła się „odwilż"... Jednym z jej przejawów była obecność na rynku dotąd nieobecnej prasy popołudniowej, tzw. rewolwerówek, z którymi powróciła do obiegu popularna rozrywka, czyli literackie powieści cykliczne, seriale graficzne, para komiksowe i te, które pozostają główną osią tego opracowania czyli stricte komiksowe. Nowa, dynamiczna winieta pojawiła się w ostatnim wydaniu „Świata Młodych" w roku 1956, a redakcja pochwaliła się zwiększeniem nakładu do 235 000 egzemplarzy (od roku 1954 pismo ukazywało się dwa razy w tygodniu). ŚM był dystrybuowany w całym kraju, powszechnie prenumerowany był w bibliotekach, czytelniach, a więc dostęp do niego był powszechny. Dziennikarze i twórcy związani ze „Światem Młodych" do tych swobodniejszych realiów błyskawicznie się zaadaptowali. Była to

dla nich szansa na rozwinięcie twórczych skrzydeł i z dzisiejszej perspektywy można stwierdzić, że wykorzystana została z nawiązką. Młodzi czytelnicy „Świata Młodych" odwzajemniali się poprzez wykupywanie na pniu numerów czasopisma, a potem gremialnie uczestnicząc w proponowanych na jego łamach spektakularnych akcjach. Zaraz po październikowym wystąpieniu nowego sekretarza Władysława Gomułki w redakcji doszło do symbolicznego przewrotu. Dotychczasowego, narzuconego odgórnie redaktora naczelnego, Witolda Krasuckiego zastąpił - wybrany gremialnie przez pracowników redakcji - pisarz i publicysta Janusz Domagalik. Oddajmy tu głos ówczesnemu sekretarzowi redakcji - Maciejowi Zimińskiemu:

„W drodze demokratycznych wyborów wylaliśmy stare kierownictwo redakcji i wybraliśmy nowe. Szefem został Janusz Domagalik. Jak czas pokazał, był to dobry wybór. Znał się na dziennikarstwie, a do tego rozumiał dzieci i uważał nurtujące je problemy za nie mniej ważne od problemów dorosłych. Może tylko w trochę innej skali. Zasłynął później jako pisarz. Wydał parę naprawdę świetnych książek dla młodzieży: «Koniec wakacji», «Brygidka i chłopcy», «Pikuś Konopka» […]"[29]

Zaczął się nowy etap funkcjonowania czasopisma. Mimo koniecznego trybutu propagandowo-ideologicznego, główną sprężyną napędzającą rosnącą popularność czasopisma okazały się być zbiorowe akcje, których spiritus movens stanowił cytowany redaktor Maciej Zimiński. W dużej mierze to za jego sprawą, udało się nawiązać znakomity, bezpośredni kontakt z czytelnikami. Zimiński znakomicie wyczuwał puls i potrzeby pokolenia, któremu przyszło spędzić najpiękniejsze lata dzieciństwa w kraju dramatycznie ubogim, zniszczonym, borykającym się z powojennymi traumami, w niepełnych rodzinach. Bardziej szczegółową analizę animowanych akcji młodzieżowych „Świata Młodych" („Wyprawa Tysiąca Przygód", „Niewidzialna Ręka", „Astroekspedycja") przedstawiam w stosownym rozdziale o tymże czasopiśmie.

### 5.3.1. Restytucja komiksu w „Świecie Młodych" (1955-1956)

Na koniec roku 1955 (nr 102-103, 1955) ukazał się w ŚM parakomiks „M-13 ląduje na księżycu" autorstwa Jana Rockiego. Publikacja „M-13 ląduje na księżycu" warta jest uwagi z dwóch powodów - owa jednoplaszówka po raz pierwszy została umieszczona na ostatniej stronie gazety, co stanie się stałym miejscem prezentowania komiksów na łamach ŚM. Po wtóre zaś (co istotne szczególnie w kontekście powstania pierwszej, kosmicznej serii z udziałem T,RiA), był to wyraźny sygnał odgórnej akceptacji dla tematyki kosmicznej. Autorem grafiki „M-13…" był redakcyjny rysownik - Jan Rocki, który zasłynie (za trzynaście lat) narysowaniem pierwszej trylogii komiksowych zeszytów kryminalnych z udziałem kapitana Żbika („Ryzyko" 1,2,3). Tymczasem w jednoplanszowym „M-13 ląduje na księżycu" nie ma jeszcze dymków, a nauczyciel opowiada uczniom, ubranym po pioniersku — w białe koszule i chusty (zapewne czerwone) o nadchodzącej erze podboju Kosmosu — zapowiada rychłe wysłanie w Kosmos satelitów na rok — UWAGA —

2025! Prognozuje również wysłanie rakiety na Księżyc z udziałem człowieka.

W kontekście restytuowania się komiksu należy odnotować jeszcze dwa wydarzenia — w numerze 6, na samym początku roku 1956, wystartowano długą (122 odcinki) serią niemych pasków komiksowych „Miś Baryłka" autorstwa Barbary Rutkowskiej (Autorka używała pseudonimu — „Kuba". Paski wielokrotnie umieszczano na pierwszej stronie gazety, z klarownym zamysłem, aby tytułowy miś stał się maskotką „Świata Młodych"), natomiast 8 maja 1956 - powrócono do publikowania komiksów o charakterze kryminałów sensacyjnych, a skierowanych do dziecięcego odbiorcy - była to siedmioczęściowa opowieść zatytułowana „Tajemnica wyspy na jeziorze" - realistycznie narysowana przez Jerzego Karcza (scen. N.N.). Wyraźnym sygnałem świadczącym o komiksowej restytucji było wydanie ŚM z 1 czerwca 1956, kiedy opublikowano na pierwszej stronie gazety cało planszowy komiks „Pif marynarzem" — był to polski imprint przygód najmądrzejszego psa na świecie z francuskiego czasopisma komiksowego Vaillant („Vaillant", obok dziennika „L'Humanité", wydawniczo należał do Francuskiej Partii Komunistycznej. Po roku 1969 zmienił nazwę na „Pif Gadget"). Równolegle z działaniami aktywizacji czytelników umacniał się filar popularności „Świata Młodych" w postaci coraz intensywniejszej obecności komiksu. Kiedy tylko zaczęło być to możliwe - w czerwcu 1955 - Henryk Chmielewski, ponownie pod pseudonimem „Dziadzio Chmiel", rozpoczął druk czternastoodcinkowej serii – „Witek Sprytek". Co ciekawe, zaczął stosować zabieg, który stanie się jednym z jego charakterystycznych elementów stylistycznych - przebił „czwartą ścianę" i wrysował siebie jako autora rysującego głównego bohatera. Efekt potęgował komentarz prowadzony w pierwszej osobie: „Jeszcze jedna kreska i Witek wyszedł jak żywy. Pożegnaliśmy się i poszedł sobie w świat. W ostatniej chwili dorysowałem mu sprzęt wycieczkowy". Identycznie, jak to już wcześniej miało miejsce, Dziadzio Chmiel jest tu przedstawiony jako brodaty, łysiejący staruszek, podczas gdy tytułowy Witek przypomina Chmielewskiego we wydaniu nastoletnim. W pierwszych dwóch kadrach opowieści zwraca uwagę buteleczka z czarnym tuszem ustawiona niepokojąco blisko górnej krawędzi roboczej kartki, jakby zapowiadająca atramentową katastrofę... do której finalnie doszło piętnaście lat później. (Oto kiedy w roku 1970, ukazało się wydanie trzecie księgi I T,RiA Chmielewski dorysował nowy początek historii, nawiązujący do pierwszych kadrów „Witka Sprytka"). Autor rychło się zorientował, że samotny bohater nie ułatwia prowadzenia akcji, zatem wprowadził do historyjki towarzyskiego pieska. Scenariusz prowadzony był mocno chaotycznie, a w ostatniej części, kiedy Chmielewski zapędził bohatera na krawędź urwiska, jako scenarzysta ratował się, wielokrotnie jeszcze stosowanym zabiegiem - oto nagle pojawił się listonosz z telegramem, w którym autor komiksu każe bohaterowi wracać, a tym samym historyjka znajduje swój nagły finał. „Witek Sprytek" stanowił zatem ważną próbę generalną przed wielkim przełomem, jaki miał nastąpić dwa lata później. Chmielewski wypracował tu już kluczowe elementy swojego stylu: przełamywanie czwartej ściany, metafikcyjne komentarze, wprowadzanie zwierzęcych bohaterów oraz specyficzny humor oparty na sytuacjach awaryjnych w konstrukcji fabularnej.

### 5.4. Narodziny „Tytusa, Romka i A'Tomka” (1957). Okoliczności powstania serii

W klimacie „odwilży” i fascynacji Kosmosem — rok 1957 to rok udanego wysłania przez ZSSR na orbitę satelity „Sputnik” — Henryk Chmielewski stworzył serię, która miała zmienić oblicze polskiego komiksu. Jak sam wspominał: „Narysowałem dziesięć odcinków historyjki obrazkowej pod tytułem «Romek i A'Tomek». [...] Teksty umieściłem w dymkach wzorem amerykańskich komiksów. [...] Bohaterami zostali tytułowi chłopcy: Romek i A'Tomek. Temat kosmiczny, najłatwiejszy do fantazjowania, każdy chwyt dozwolony, można popuścić wodze wyobraźni, nikt nie może zweryfikować prawdziwości wydarzeń, w przeciwieństwie do scenariusza historycznego, gdzie trzeba dbać o prawdziwość dat, strojów i scenografii”[30].

#### 5.4.1. Pierwszy odcinek

Pierwszy odcinek „Romka i A’Tomka” (jeszcze bez Tytusa) ukazał się w „Świecie Młodych” w 1957 roku (nr 85). W tej pierwszej, kosmicznej wersji — zupełnie innej od późniejszych wydań książkowych — Tytus poznaje się z Romkiem i A'Tomkiem, gdy ci przypadkowo uprowadzają rakietę kosmiczną z wystawy astronautycznej, a na pokładzie znajdują zaskakującego pasażera: doświadczalne zwierzątko. Sympatycznego szympansa, który wzorem Łajki i innych zwierzęcych bohaterów Kosmosu miał być testowym pasażerem kosmicznego pojazdu. Tytus był zatem od początku postacią ze świata science fiction — zwierzęciem doświadczalnym, które miało poprzedzić człowieka w podboju Kosmosu. Ten kontekst kosmiczny, ściśle związany z atmosferą roku 1957, nadał serii jej charakterystyczny rys — połączenie fantastyki naukowej z humorem i przygodą. Sytuacja wycieczki szkolnej, podczas której dzieci zwiedzają rakietę kosmiczną, zdaje się nawiązywać do „Astronautów" Stanisława Lema (1951), gdzie również na początku historii grupa młodzieży zwiedza pojazd kosmiczny. Chmielewski prawdopodobnie inspirował się tą powieścią, wpisując swoją serię w popularny wówczas nurt polskiej fantastyki naukowej dla młodzieży. Tytus był zatem od początku postacią ze świata science fiction – zwierzęciem doświadczalnym, które miało poprzedzić człowieka w podboju Kosmosu. Ten kontekst kosmiczny, ściśle związany z atmosferą wyścigu kosmicznego w roku 1957, nadał serii jej charakterystyczny rys – połączenie fantastyki naukowej z humorem i przygodą, a rakieta kosmiczna stała się pierwszym z długiej serii niezwykłych pojazdów, które miały zachwycać czytelników „Tytusa, Romka i A’Tomka".

### 5.4.2. Natychmiastowy sukces

Opowiastka Chmielewskiego zyskała natychmiastową popularność wśród czytelników gazety i z przedsięwzięcia jednorazowego przerodziła się w stały cykl komiksowy. Wszystkie serie miały szybkie tempo, skrzyły się humorem językowym i sytuacyjnym, w każdej roiło się też od odniesień do treści „Świata Młodych" i aktualnych wydarzeń.

### 5.4.3. Ewolucja serii i profesor T.Alent

W czwartej serii „Tytusa..." (1960-1961), w której przyjaciele przenoszą się do średniowiecznej Polski, zadebiutował ekscentryczny uczony - profesor T.Alent, wynalazca maszyny umożliwiającej podróże w czasie. Stał się on piątą (oprócz trzech głównych bohaterów i autora, znanego ostatecznie jako Papcio Chmiel) i ostatnią stałą postacią serialu Chmielewskiego, z czasem dostarczycielem dziwacznych pojazdów służących przyjaciołom podczas ich wypraw. Pierwowzorem profesora T.Alenta był Profesor Grostalent z komiksu „Ziemia – Księżyc" z francuskiej serii „Pikuś i Mikuś" („Placid et Muzo") drukowanej w „Świecie Młodych" w 1957 roku. Warto tu zaznaczyć, że pomysł na pojazdy w które chłopcy byli wyposażani przez profesora T. Alenta stanowiły jeden z kluczowych elementów atrakcyjności serii. Owe fantastyczne wehikuły/ technologiczne curiosa – pełniły podwójną funkcję: napędzały akcję kolejnych przygód i przyciągały młodych czytelników zafascynowanych technologią, co wpisywało się postępowy przekaz T,RiA. Fenomen ten był zbieżny z tendencjami w amerykańskich komiksach lat 50. i 60., gdzie "gadżeciarstwo" również stanowiło istotny element przyciągający młodocianych odbiorców. Batman miał swój Batmobile i arsenał detektywistycznych wynalazków, podobnie jak bohaterowie Marvela - „Fantastyczna czwórka" - poruszali się futurystycznymi pojazdami, mieli swoje wysoko stechnicyzowane bazy etc. Henryk Jerzy Chmielewski świadomie korzystał z takich elementów, wiedząc, że młodzi czytelnicy z wypiekami na twarzach wyczekiwali kolejnych, coraz bardziej fantastycznych wynalazków profesora. W polskich realiach socjalistycznych, gdzie dostęp do nowoczesnej technologii i konsumpcyjnych gadżetów był ograniczony, te komiksowe wehikuły pełniły także funkcję kompensacyjną – oferując czytelnikom wizję świata pełnego technologicznych możliwości. Niewątpliwie podczas swoich licznych peregrynacji, szczególnie tych do krajów „zachodnich", Chmielewski czujnie podglądał co serwuje się czytelnikom komiksowej pulpy, a następnie skutecznie te obserwacje implementował do swojej serii.

## 5.5. Model twórczości: humor + dydaktyzm

Podobnie jak Stan Lee wypracował charakterystyczny „Marvel Method" - metodę tworzenia komiksów opartą na luźnym scenariuszu przekazywanym rysownikowi, który samodzielnie opracowywał narrację wizualną - tak Chmielewski stworzył własny, rozpoznawalny model twórczości komiksowej. O ile jednak metoda Lee wynikała z konieczności zarządzania wieloma

tytułami jednocześnie i opierała się na współpracy scenarzysty z rysownikiem, o tyle Chmielewski jako autor kompletny - sam pisał scenariusze i sam je rysował - wypracował formułę łączącą rozrywkę z dydaktyzmem, humor z edukacją, fikcję z metafikcją. Oto jej cechy:

Zasada „bawiąc — uczyć!" - zasadniczą ideą stojącą za serią „Tytus, Romek i A'Tomek" było połączenie rozrywki z edukacją — formuła, którą Chmielewski konsekwentnie realizował przez kolejne dekady. Każda księga miała swój temat przewodni związany z „uczłowieczaniem" Tytusa — szympans uczył się kolejnych umiejętności i dziedzin wiedzy potrzebnych człowiekowi: od pływania, przez jazdę na nartach, po znajomość historii Polski.

Humor językowy i sytuacyjny - komiksy Chmielewskiego skrzyły się gagami, kalamburami, grą słów. Autor potrafił pisać żywym językiem używanym przez młodzieżową publiczność - dar dotychczas rzadko spotykany wśród twórców polskich komiksów.

Nawiązania do bieżących wydarzeń, treści i licznych akcji redakcyjnych ze „Świata Młodych" - stały się immanentnym elementem serii. Dzięki temu seria żyła razem ze swoimi czytelnikami i stanowiła integralną część świata „Świata Młodych".

Dynamika postaci - w trójce bohaterów ukształtowała się wyraźna hierarchia: A'Tomek jako lider i organizator, Romek jako jego wierny pomocnik, a Tytus jako obiekt edukacji i źródło komizmu. To jednak Tytus zdobył największą sympatię czytelników i stopniowo zepchnął swoich opiekunów na drugi plan. On też najczęściej z całej trójki brał udział w różnych pozakomiksowych przedsięwzięciach redakcji „Świata Młodych” — cykl reportaży „Podróże Tytusa”, konkursy „Nie bądź taki Tytus”, „Egzamin Tytusa”, gra planszowa „Puchar Tytusa” i inne[56].

### 5.6. Droga do pierwszej księgi (1966)

#### 5.6.1. Dziewięć lat publikacji prasowej

Od debiutu w 1957 roku do wydania pierwszej księgi minęło dziewięć lat nieprzerwanej publikacji na łamach „Świata Młodych”. W tym czasie seria przeszła ewolucję — od kosmicznych przygód, przez średniowieczną Polskę, po współczesne realia. Ustaliły się charaktery postaci, wykrystalizował się styl narracyjny, Tytus stał się najpopularniejszym bohaterem polskiego komiksu.

#### 5.6.2. Bezprecedensowa popularność

Popularność serii była bezprecedensowa, a kluczem do zrozumienia jej skali jest ogólnopolska dystrybucja „Świata Młodych”. W przeciwieństwie do Jerzego Wróblewskiego, którego komiksy ukazywały się w regionalnym bydgoskim „Dzienniku Wieczornym”, czy Janusza Christy publikującego w gdańskim „Wieczorze Wybrzeża” — Chmielewski miał do dyspozycji ogólnokrajowy kanał dystrybucji prasy. „Świat Młodych” osiągał nakład 235 000 egzemplarzy, a od roku 1954 ukazywał się dwa razy w tygodniu, co dawało „pole rażenia” blisko 470 000

egzemplarzy tygodniowo - prawie dwa miliony miesięcznie. Co więcej, władzy ludowej zależało na tym, aby prasa docierała niemal wszędzie — obok radia stanowiła ona główny pas transmisyjny przekazu ideologicznego do społeczeństwa. Rozbudowana sieć kiosków Ruchu, prenumerata instytucjonalna w szkołach, świetlicach, domach kultury i bibliotekach sprawiały, że „Świat Młodych" był dostępny w każdym zakątku kraju. Tytus docierał tam, gdzie docierała prasa — a prasa docierała wszędzie. Dzięki temu szympans Chmielewskiego stał się rozpoznawalny przez miliony polskich dzieci, osiągając status bohatera zbiorowego na skalę nieosiągalną dla żadnego innego polskiego komiksu tego okresu.

**Przypisy**

[1] Por. analiza w rozdziale 2 niniejszej pracy.
[2] Sławomir Koper, „Szympans a sprawa polska", w: Tajemne życie autorów książek dla dzieci, Fronda 2021, s. 144.
[3] Pochodzenie społeczne odgrywało kluczową rolę w ocenie lojalności obywateli przez władze komunistyczne.
[4] Sławomir Koper, „Szympans a sprawa polska", op. cit., s. 144.
[5] Henryk Chmielewski, „Urodziłem się w Barbakanie", Pruszyński i S-ka 1999, s. 45.
[6] Tamże, s. 28-29.
[7] Typowy wzorzec migracji wewnętrznej w Polsce na przełomie XIX i XX wieku.
[8] Henryk Chmielewski, „Urodziłem się w Barbakanie", op. cit., s. 87.
[9] Tamże, s. 89.
[10] Tamże, s. 109.
[11] Tamże, s. 111.
[12] Tamże, s. 109.
[13] Tamże, s. 158.
[14]Tamże, s. 159
[15] Tamże, s. 211.
[16] Tamże, s. 201-202.
[17] Tamże, s. 232.
[18] Tamże, s. 259.
[19] Tamże, s. 295.
[20] Henryk Jerzy Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego", Pruszyński 2021, s. 8
[21] Tamże. s.9
[22] Tamże. s.10
[23] Tamże. s.11
[24] Tamże. s.16
[25] „Świat Przygód", 30 stycznia, 1949, s. 1
[26] Henryk Jerzy Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego", Pruszyński 2021, s.19
[27] „Świat Młodych, nr 1, 7 luty, 1949
[28] „Świat Młodych, nr 16, 1 maja, 1949
[29] Sławomir W. Malinowski, „Telewizja Dziewcząt i Chłopców (1957-1993)", Kraków 2020, 26
[30] Henryk Jerzy Chmielewski, „Żywot człowieka zmałpionego", Pruszyński 2021, s. 76

**Rozdział 6**
**Janusz Christa - lokalny gigant komiksu polskiego**

## 6.1. Wprowadzenie biograficzne

Janusz Wincenty Christa (1934-2008) należy do najważniejszych twórców polskiego komiksu, choć jego największy sukces artystyczny rozegrał się już poza granicami Tombakowej Ery stanowił jej główny filar. Urodzony w Wilnie, od 1945 roku mieszkaniec Sopotu, nie miał formalnego wykształcenia plastycznego - był absolwentem szkoły handlowej.[1] Ten graficzny samouk stworzył jednak dzieła, które na trwałe wpisały się w kanon polskiej kultury popularnej.

Biografia rodzinna Christy nosi znamiona dramatycznej historii XX wieku. Sam artysta we wspomnieniach spisanych przez Krzysztofa Janicza i Kamila Śmiałkowskiego wyznawał: „Muszę stwierdzić, że kundlem jestem, ponieważ rodzina i nazwisko wywodzą się z Austrii. Mój dziadek był Austriakiem, kolonizatorem w ówczesnej Rumunii, w Czerniowcach. [...] W domu podobno trwała wojna pomiędzy babcią, która swoich synów uczyła patriotyzmu, polskości, a prababką, matką mego dziadka, która po polsku nie mówiła".[2] Christa opowiadał o antykomunistycznej postawie rodziny z wileńskich Kresów: „Zresztą my kresowiacy, a szczególnie Wilnianie, mieliśmy powód, żeby znienawidzić bolszewików. Bo nas dwukrotnie wyzwalali i dwukrotnie te wyzwalania kojarzyły mi się z wywózkami na Sybir. Najgorsze było to, że to robili bez żadnego klucza. Zupełnie bez powodu całą rodzinę, ba, całą wieś - przyjeżdżali w nocy NKWD-ziści, do eszelonu i na wycieczkę wszystkich na Sybir. I nikt ich już w życiu nie widział".[3]

Szczególnie dramatyczny był los ojca artysty, który cudem uniknął sowieckiej zbrodni: „Mój ojciec cudem uchronił się od Katynia - miał chytrus nosa. W 1939 roku bolszewicy kazali rejestrować się oficerom polskim, tak dla statystyki, dla porządku. Ojciec poszedł pod ten urząd i zauważył, że ci, którzy tam wchodzą, już nie wychodzą. Zaszył się na wsi i przez cały czas bolszewicki, póki nie napadli na sowietów Niemcy w 1941 roku, przesiedział na wsi jako parobek. W każdym razie ukrywał się bardzo skrupulatnie".[4] Brat Janusza był zaangażowany w działalność Narodowych Sił Zbrojnych i walczył z komunistami do końca - również w lasach w okolicach Wybrzeża, jako jeden z żołnierzy wyklętych.[5] Te doświadczenia - wykorzenienie, emigracja wewnętrzna, życie w nowej rzeczywistości powojennej Polski, a także rodzinna trauma antykomunistycznego oporu - ukształtowały wrażliwość twórcy, który w swoich komiksach konsekwentnie uciekał od peerelowskiej codzienności w światy fantastyczne i egzotyczne.

Jako rysownik historii obrazkowych Christa zadebiutował w gdańskim „Jazzie" serią Opowieść o Armstrongu w marcu 1957 roku. W tym samym czasie rozpoczął współpracę z warszawskim tygodnikiem młodzieżowym „Przygoda", publikując tam serię „Kuku Ryku". Aby ułatwić sobie wejście do redakcji, Christa uciekł się do charakterystycznej dla swojego łobuzerskiego temperamentu mistyfikacji. Sam wspominał: „Wysłałem więc do nich jeden ze swoich epizodów Kuka i Ryka i wykorzystałem fakt, że wtedy była dosyć powszechna emigracja z Zachodu do Polski, więc napisałem, że jestem emigrantem ze Szwecji i że tam rysowałem komiksy.

Oni sobie wyobrażali, że jestem starszy i przyjęli mnie z otwartymi rękami".[6] Ta brawurowa mistyfikacja - typowa dla młodego artysty szukającego sposobów na przebicie się - świadczy o determinacji Christy w dążeniu do kariery komiksowej.

### 6.2. Wczesna twórczość i poszukiwanie stylu

Zanim Christa wypracował swój charakterystyczny styl, eksperymentował z różnymi formami. W „Głosie Wybrzeża" opublikował w 1958 roku krótką serię „Skarby starego zamczyska" (scenariusz: Tadeusz Rafałowski), a jeszcze wcześniej próbował sił z westernem „Jack O'Key" w „Wieczorze Wybrzeża". Akcja tego ostatniego rozgrywała się na Dzikim Zachodzie, w miejscowości West Wólka, a tytułowy bohater był młodocianym kowbojem. Seria została jednak przerwana po zaledwie czterech odcinkach.

Wczesne prace Christy zdradzają jeszcze „niedopracowaną kreskę", jak określił to Krzysztof Janicz, ale jednocześnie ujawniają ów „łobuzerski urok", który stanie się znakiem rozpoznawczym dojrzałej twórczości artysty. Christa pilnie studiował komiksy publikowane we francuskim tygodniku „Vaillant", dostępnym wówczas w Polsce, i bez skrupułów zapożyczał ich stylistykę oraz rozwiązania fabularne.

### 6.3. Przygody Kajtka i Koka - najdłuższa seria w historii polskiego komiksu

We wrześniu 1958 roku nowo powstała popołudniówka „Wieczór Wybrzeża" rozpoczęła publikację serii, która miała stać się najdłuższym serialem komiksowym w historii polskiego komiksu. „Niezwykłe przygody Kajtka Majtka" - bo taki tytuł nosiła początkowo - były rysowane miękką, opływową kreską i opowiadały o humorystycznych, a zarazem sensacyjnych przygodach tytułowego marynarza ze statku „Kakaryka". Serial powstał na zamówienie redakcji, która chciała mieć historyjkę obrazkową o marynarzu lub przedstawicielu innego zawodu związanego z morzem, co odpowiadało nadmorskiemu charakterowi gazety. Ponieważ jednak Christa nie znał specyfiki pracy marynarskiej (i podobno wcale nie zamierzał jej poznawać), jego bohater w swoim fachu pracował rzadko. Pierwsza historia, w której Kajtek jako detektyw-amator rozwiązywał zagadkę zrabowanych z „Kakaryki" towarów, toczyła się wprawdzie w odpowiedniej scenerii - na morzu i na bezludnej wyspie, wśród malowniczo przyodzianych piratów, ale już w drugiej dziarski żeglarz rakietą skonstruowaną przez genialnego wynalazcę profesora Kosmosika wyruszył na Marsa i Wenus.

Zmienność gatunków stała się znakiem rozpoznawczym serii. W kolejnych historiach Christa wykorzystywał różne konwencje: przygodową, detektywistyczną, science fiction, wszystkie jednak utrzymane w tonacji humorystycznej. W trzeciej opowieści Kajtek wraz z profesorem Kosmosikiem utknęli wehikułem czasu w średniowieczu, w czwartej poszukiwali skarbu i tropili nieuchwytnego przestępcę. Powrót na morze nastąpił dopiero w szóstej historii („Przygody Kajtka-Majtka", 1961), w której oprócz piratów pojawił się duży, tłusty, łakomy i niezbyt mądry marynarz

imieniem Koko, odtąd druga główna postać cyklu, który zmienił tytuł na „Przygody Kajtka i Koka”.

Profesor Kosmosik został przesunięty na dalszy plan, zajmując się tym, co robił najlepiej - wynalazkami przydatnymi parze protagonistów. Koko i Kajtek tworzyli dobrze znany z komedii teatralnych, filmowych i komiksów humorystycznych duet przyjaciół krańcowo różniących się pod względem fizycznym i psychicznym: mały cwaniak i wielgachny naiwniak. Ta sprawdzona formuła komediowa pozwalała Chriście na generowanie niekończących się gagów i sytuacji komicznych.

### 6.4. Ewolucja serii - od morza przez świat do Kosmosu

Przygody duetu marynarzy obejmowały niezwykle szeroki wachlarz scenerii i konwencji. Kajtek i Koko między innymi: odwiedzili krainę baśni (przy czym wizje Christy znacznie odbiegały od klasycznych), podróżowali dookoła świata uganiając się za ostatnim przedstawicielem ludzi pierwotnych („Kajtek i Koko na tropach pitekantropa”, 1964–1965), w Londynie uczestniczyli w kryminalnej aferze z wyższych sfer, a na tropikalnej wyspie stali się (wraz z całą załogą „Kakaryki”) obiektem nieprzyjemnych eksperymentów psychologicznych prowadzonych przez kosmitów („Zwariowana wyspa”).

W dwóch długich historiach - „Opowiadaniu Koka” (1962–1963) i „Opowieści Koka” (1965–1966) - blagier Koko wystąpił nawet samodzielnie, bez przyjaciela. Te humorystyczne utwory uważane są za szczytowe osiągnięcia Christy jako scenarzysty. Jak pisał Krzysztof Janicz: „Jest to po prostu komiks genialny, a jego błyskotliwy, pure-nonsensowny humor bije na głowę wszystko, co Christa kiedykolwiek przedtem stworzył”.[6] Większość opowieści wchodzących w skład cyklu toczyła się w realiach odległych od peerelowskiej rzeczywistości i świata podzielonego na dwa zwalczające się obozy polityczne. Autor rzadko umieszczał akcję w Polsce - ale zrobił tak w cyklu humorystycznych pasków publikowanych z okazji Dni Gdańska oraz w „Kajtku i Koku na wakacjach”, najczęściej unikając jednoznacznego określenia regionu, w którym się ona rozgrywała.

### 6.5. „Śladem białego wilka” - Christa wkracza do Tombakowej Ery

Szczególne miejsce w dorobku Christy zajmuje „Śladem białego wilka” - obszerna historia publikowana w „Wieczorze Wybrzeża” od maja 1966 do wiosny 1967 roku, a więc mniej więcej równolegle z ukazaniem się pierwszej księgi „Tytusa, Romka i A'Tomka”, otwierającej Tombakową Erę komiksu polskiego. Historia ta jest wyjątkowa z kilku powodów. Po pierwsze, jak wyjątkowo u Christy, akcja toczy się we współczesnej Polsce, najprawdopodobniej na Mazurach lub na Dolnym Śląsku. „Kajtek i Koko” udaremniają tu niecne plany szajki przestępców, kierowanej przez Niemca z monoklem w oku, usiłującej odnaleźć i wywieźć z kraju walizki z kosztownościami - skarb ukryty niegdyś przez hitlerowców w podziemnych betonowych schronach.

Po drugie, utwór wpisuje się w komiksową formę powieści milicyjnej - gatunek, który właśnie w tym okresie zyskiwał na znaczeniu i którego sztandarowym przykładem stanie się

wkrótce kapitan Żbik. Christa, wykorzystując sprawdzoną formułę humorystycznej opowieści przygodowej, stworzył jednocześnie regularny kryminał z polskimi realiami, niemieckimi złoczyńcami powiązanymi z wojenną przeszłością i pozytywną rolą organów ścigania. Ciekawostką jest jednak rozbudowana, kilkustronicowa scena na posterunku Milicji Obywatelskiej, gdzie autor ewidentnie naigrywa się funkcjonariuszy, przedstawiając ich jako zabawne niezdary -rzecz w klasycznej powieści milicyjnej nie do pomyślenia. Ów wyjątek od reguły unikania polskich realiów pokazuje, że nawet artysta tak konsekwentnie budujący światy alternatywne nie mógł całkowicie zignorować dominujących w ówczesnym komiksie polskim konwencji. „Śladem białego wilka" stanowi zatem swoiste świadectwo epoki - próbę połączenia christowskiego humoru z wymogami socrealistycznej poprawności, która jednak nie odcisnęła trwałego piętna na dalszej twórczości artysty.

### 6.6. „Kajtek i Koko w kosmosie" (1968–1972)

Ostatnim i najdłuższym fragmentem przygód Kajtka i Koka, a jednocześnie była to najdłuższa seria w komiksie polskim, stanowiła ciągnąca się przez cztery lata (1968–1972) historia „Kajtek i Koko w kosmosie" - licząca aż 1270 odcinków! Dwaj przyjaciele (jeden ochoczo, drugi ociągając się) wyruszyli w Kosmos, by dotrzeć do gwiazdozbioru Oriona. (Trudno tu nie zobaczyć analogii do pierwszej historii T,RiA) Zanim uda im się szczęśliwie wrócić na Ziemię, poznają obce cywilizacje, bajeczne światy, egzotyczną faunę i florę, kosmiczne technologie, roboty, ale też, co jeszcze powróci w twórczości Christy, społeczności przypominające plemiona prasłowiańskie.

Ta kosmiczna odyseja, uważana za fabularnie najwyżej ocenianą część całego cyklu, ciągnęła się ponoć tak długo na żądanie czytelników - jak wspominał autor, gdy tylko akcja zbliżała się do końca, słali listy z prośbami o kontynuację [7]. Serial o przygodach dwóch marynarzy w postaci równych epizodów ciągnął się w „Wieczorze Wybrzeża" od września 1958 aż do lipca 1972 roku — niemal czternaście lat niemal nieprzerwanej publikacji, kilka razy w tygodniu. Bez wątpienia na polskim rynku opowieści obrazkowych „Przygody Kajtka i Koka" były zjawiskiem wyjątkowym, zarówno ze względu na długość cyklu, jego formę (konsekwentnie stosowano dymki, nieczęste wówczas w utworach krajowych), konwencję literacką (łączono tonację humorystyczną z sensacyjną akcją), jak i finezję graficzną, tym bardziej zadziwiającą, iż rysownik był samoukiem.

### 6.7. Styl graficzny i inspiracje

Christa umiejętnie naśladował styl podpatrzony u grafików Disneya oraz - jak udowadnia Krzysztof Janicz - w drukowanym w „Vaillant" komiksie Jeana Cezarda o przygodach groteskowego duszka Arthura [8]. Co po raz kolejny potwierdza, jak istotny wpływ na polskich raczkujących wówczas twórców komiksowych wywarł ów francuski tygodnik komiksowy. Proporcje postaci Christy zdradzają głęboką znajomość technik animacji. Jeśli zestawić rozrysowane modele „Kajka i Kokosza" z analogicznym szkicem któregoś z krasnoludków z

„Królewny Śnieżki” Walta Disneya (1937), staje się jasne, że Christa dobrze wiedział, jak należy wykonać taki animacyjny dokument - umieścił na nim wszystkie niezbędne elementy, włącznie z mimiką twarzy. Proporcje postaci - Kokosz ma głowę stanowiącą 1/4 całej sylwetki (jak u noworodka), a Kajko aż 1/3 - odpowiadają dokładnie proporcjom disneyowskich postaci.

### 6.8. Metoda pracy twórczej

Christa wypracował charakterystyczną metodę pracy, która zasługuje na szczegółowy opis. Jak wspominali współpracownicy, pojawiał się w redakcji raz na tydzień z gotowym materiałem, zostawiając sześć pasków, po czym znów zaszywał się w swoim maleńkim mieszkanku i rysował kolejną partię. Była to praca katorżnicza, w dodatku słabo płatna ale dawała twórcy komfort izolacji, poczucie względnej wolności, a przede wszystkim możliwości profesjonalnego uprawiania sztuki komiksu - a o takim komforcie mało kto, wówczas mógł w Polsce pomarzyć. Odcinki musiały ukazywać się codziennie przez okrągły rok, więc jeśli autor chcąc udać się na urlop, musiał przygotować odpowiednią ilość pasków na zapas. W ten sposób powstawało około trzystu odcinków rocznie, co wystarczyłoby na trzy standardowe albumy. Warto tu zauważyć, że standardowo na rynku frankofońskim twórcy przygotowują jeden album rocznie. Tymczasem Christa pracował w pojedynkę znacznie szybciej niż współczesne duety scenarzysta–rysownik. Nic dziwnego, że nie miał czasu cyzelować scenariuszy. Sam wyznawał: „Fabułę wymyślam na bieżąco, z tygodnia na tydzień, często nie wiedząc, co będzie dalej” [9]. Ta improwizacyjna metoda, choć ryzykowna, nadawała seriom Christy specyficzną spontaniczność i nieprzewidywalność, którą doceniali czytelnicy. Artysta przez całą karierę pozostał wierny technice czarno-białych pasków gazetowych, które dopiero później, przy przedrukach książkowych, były kolorowane. Uwolnienie się od narzuconej przez „WW” morskiej tematyki zajęło Christowi tylko trzy miesiące - już w drugiej historii dorysowuje Kajtkowi przyjaciela, szalonego profesora Kosmosika, i wysyła obu w Kosmos. Ta metoda pracy zmieniła się dopiero po przeniesieniu serii do „Świata Młodych” w 1975 roku, gdzie autor musiał wcześniej zaplanować (i przedstawić redakcji do zaakceptowania) cały utwór, co ograniczyło ową twórczą spontaniczność, która była znakiem rozpoznawczym wczesnych serii.

### 6.9. Narodziny „Kajka i Kokosza” - transformacja bohaterów

W lipcu 1972 roku, znużony już nieco wymyślaniem przygód swoich bohaterów w kosmosie, Christa dokonał radykalnej transformacji serii. W następnej komiksowej opowieści w „Wieczorze Wybrzeża”, zatytułowanej „Złote prosię”, przedstawił zaskoczonym czytelnikom nowych bohaterów: żyjących „gdzieś w średniowieczu” Kajka i Kokosza - praprzodków dotychczasowych herosów. Ich odmienność była jednak tylko pozorna i ograniczała się do imion oraz stroju, gdyż zarówno fizycznie, jak i charakterami przypominali do złudzenia swych „potomków”: mały Kajko stanowił wcielenie wszelkich cnót, podczas gdy olbrzymi, zwalisty

Kokosz prezentował typ prostodusznego, naiwnego i tchórzliwego łakomczucha. Obaj - chociaż nie jest to powiedziane wprost - byli Słowianami, bezpośrednimi przodkami Polaków, a więc, zgodnie ze stereotypem, członkami ludu pokojowego, nie szukającego zwady z obcymi. Taka właśnie była społeczność Mirmiłowa - grodu rządzonego przez księcia Mirmiła (czyli miłującego pokój), w którym mieszkali protagoniści (strona agresywna). Antagonistami naszych bohaterów byli najprawdopodobniej stereotypowi Niemcy: podli, chciwi, agresywni i ograniczeni. Tworzyli oni łupieżczy zastęp rycerzy, zwany początkowo Szprechami (jednak nazwę tę uznano w redakcji za zbyt bezpośrednio nawiązującą do Niemców - pamiętajmy, że był to okres kiedy już znacznie utemperowano antyniemiecką retorykę propagandową). Postać Krwawego Hegemona – groteskowego, okrutnego, lecz jednocześnie komicznego antagonisty – wyraźnie nawiązywała do popularnego wówczas serialu telewizyjnego „Janosik" (1974), który zdobył ogromną popularność wśród polskiej widowni. Janusz Christa niewątpliwie czerpał inspirację z charakterystycznych postaci negatywnych bohaterów serialu, przede wszystkim Margrabiego w interpretacji Mieczysława Czechowicza oraz jego podwładnego granego przez Mariana Kociniaka. Te dwie postaci – aroganckiego, bezwzględnego możnowładcy i jego brutalnego sługusa – stały się w polskiej kulturze popularnej lat 70. ikonami ekranowych czarnych charakterów, łączących grozę z teatralną przesadą i (często niezamierzonym) komizmem. Christa znakomicie przeniósł ten model do swojego komiksu, tworząc w Krwawym Hegemonie postać, która była równie rozpoznawalna dla młodych czytelników, co pierwowzory z ekranu telewizyjnego. Hegemon, niczym Margrabia, był despotycznym władcą otoczonym watahą posłusznych, choć niezbyt rozgarniętych sług-rycerzy, co tworzyło charakterystyczną dla komiksów Christy dynamikę humorystycznych sytuacji opartych na kontraście między ambicjami antagonisty a jego faktycznymi możliwościami. Ta inspiracja serialem historycznym wpisywała się w szerszy kontekst Tombakowej Ery, gdzie twórcy komiksów nieustannie poszukiwali inspiracji w innych mediach – zwłaszcza w telewizji, która w latach 70. stawała się dominującym medium kultury popularnej. Adaptowanie rozpoznawalnych postaci i schematów z małego ekranu do komiksu było naturalną strategią budowania więzi z odbiorcami, którzy mogli rozpoznawać znajome wzorce i odniesienia kulturowe (szerzej o związkach takich transmedialnych komponentów piszę w stosownym rozdziale opracowania)

W „Wieczorze Wybrzeża” Christa opublikował trzy długie, wielowątkowe opowieści o Mirmiłowie oraz Kajku i Kokoszu: wspomniane „Złote prosię”, „Szranki i konkury” oraz „Woje Mirmiła”. Ukazywały się one w latach 1972–1975, w postaci czarno-białych pasków; potem serial trafił do „Świata Młodych”, gdzie zyskał kolory, bardziej zwartą strukturę narracyjną a nade wszystko - ogólnopolska sławę.

### 6.10. Droga do czytelnika ogólnopolskiego

Serial „Kajko i Kokosz” przyniósł autorowi ogólnopolską popularność, gdy w 1975 roku został przeniesiony z gazety lokalnej do ogólnopolskiego „Świata Młodych”. Zamiast czarno-białych gazetowych pasków pojawiły się barwne plansze, a tasiemcowe opowieści ustąpiły miejsca

historiom znacznie krótszym i bardziej zwartym (trzydzieści do czterdziestu plansz). Zmienili się też nieco niektórzy bohaterowie: książę Mirmił został zdegradowany do godności kasztelana, a dowodzeni przez Wielkiego Kompana nieudaczni rycerze z oddziału „Czarnych Trójkątów" przeistoczyli się w Zbójcerzy.

Świat przedstawiony w komiksach Christy niewiele miał wspólnego z udokumentowanymi realiami średniowiecznymi, stanowił raczej zbiór stereotypowych wyobrażeń na ich temat, a i jego mieszkańcy mentalnie przypominali obywateli PRL-u. Wrażenie to pogłębiały zabawne dialogi, w których używano wielu zwrotów z urzędowej i potocznej polszczyzny lat 70. (skierowanie na wczasy, remanent itp.). Porozumiewawcze mruganie autora do czytelnika nie przybierało jednak nigdy charakteru satyry społecznej - artysta był świadom, że tworzy utwory dla dzieci.

### 6.11. Współpraca z „Relaxem" i KAW-em. Droga do komiksu albumowego

Przejście Christy do struktur Krajowej Agencji Wydawniczej stanowiło przełomowy moment w jego karierze, choć, jak sam przyznawał, motywacje były przede wszystkim finansowe. „Do «Relaxu» podkupili mnie ze «Świata Młodych» zaproponowawszy mi dwukrotnie większe stawki" - wspominał artysta. Decyzja ta wywołała oburzenie w redakcji „Świata Młodych", gdzie zarzucano mu uleganie pokusie finansowej. Christa nie ukrywał swoich motywacji: „«Panie Christa, pan się dał tak podkupić» - «Do cholery ciężkiej, przecież mi na kasie zależy. Ja nie rysuję tego społecznie»".[10] Szczególnie zaskakujące dla Christy było odkrycie politycznych powiązań KAW: „Potem, jak dowiedziałem się, że KAW to jest wydawnictwo KC partii, to mi szczęka opadła. Ale trudno, już się zahaczyłem".[11] W redakcji poznał kluczowe postaci środowiska: „I tam poznałem Wróblewskiego, Rosińskiego, Polcha (wtedy jeszcze nazywał się Połch, potem zgubił to ł)". Christa ostro krytykował początkowy profil magazynu: „Pierwsze «Relaxy» były wydawane jak «Trybuna Ludu». Artykuł wstępny polityczny, Armia Ludowa działa, milicja pracuje cudownie. Mnie by się podobało wmiksować coś takiego, to bym powiedział «w życiu!»".[12]

Współpraca z „Relaxem" trwała od pierwszego do ostatniego numeru magazynu (1976–1981). Christa próbował tam wystartować nową serię „Pan Paparura i pies Aj", jednak po pierwszym odcinku niestety zaniechał jej kontynuacji. Opublikował tam wspominaną już historię ze świata „Kajka i Kokosza" - „Zamach na Milusia", ale tu znowu nie było ciągu dalszego, i serial powrócił do „Świata Młodych", natomiast pełnym sukcesem była quasi realistyczna seria „Przygody Gucka i Rocha" - perypetie dwóch młodych marynarzy z drobnicowca „Wodołaz" - to był jeden z najlepszych seriali opublikowanych w „Relaxie". Artysta tym serialem starał się przełamać dotychczasowe stereotypy dotyczące swojej twórczości: „Od czasu do czasu dostawałem takiego kopsa, żeby pokazać, że nie jestem zaszufladkowany. [...] W «Relaxie» zetknąłem się z opinią (i to mnie trochę wkurzyło), że potrafię robić tylko takie komiksy jak «Kajko i Kokosz». Postanowiłem im pokazać, że potrafię i «Gucka i Rocha» narysować i «Bajki dla dorosłych»"[13] . Warto ten wątek rozwinąć - począwszy od pierwszego numeru magazynu Christa wystartował

wspomnianą serię „Bajek dla dorosłych”. Zarówno na poziomie graficznym - kontrastowe czarno białe plansze, pozbawione półtonów, jakby w negatywie, utrzymane w konwencji quasi realistycznej - stanowiła absolutnie odmienną stylistykę wobec dotychczasowego artystycznego emploi Christy. Krzysztof Janicz dopatruje się w nich wręcz odniesień do grafik klasyka ilustracji - Gustava Dore. Natomiast pod względem scenariuszowym była to inspiracja popularnym wówczas cyklem miniatur telewizyjnych „Bajka dla dorosłych”, który zaistniał na antenie programu 1 w listopadzie 1974. W coniedzielne wieczory, Jan Kobuszewski jako stały narrator serii, w ironicznie błyskotliwym stylu trawestował motywy klasycznych bajek, szczególnie akcentując motywy erotyczne. W kolejnych odsłonach cyklu Christy pojawił się odcinek „Zaginiona załoga” utrzymany dla odmiany w konwencji science fiction, tym razem artysta odwoływał się stylistycznie do serii „Les Pionniers de l’esperance” Raymonda Poiveta publikowanej przez wiele lat na łamach tygodnika „Vaillant”. Była to zresztą typowa strategia Christy - twórcy, który sam przyznawał, że pilnie studiował komiksy publikowane we francuskim tygodniku "Vaillant" i bez skrupułów zapożyczał ich stylistykę oraz rozwiązania fabularne.

s

Kluczową postacią dla dalszej kariery Christy okazał się Adam Kołodziejczyk, po odejściu Kurty nieformalny redaktor naczelny „Relaxu”, a nade wszystko prominentny pracownik KAW (wcześniej związany z „Przeglądem Sportowym” i „Żołnierzem Wolności”). Christa wspominał tę relację z charakterystyczną dla siebie szczerością: „Tamten - w końcu go polubiłem. Gdy kogoś bliżej poznaję to zaczynam lubić. Był pułkownikiem, dziennikarzem «Żołnierza Wolności», strasznej bolszewickiej gazety. Dyskutowaliśmy o polityce wiele razy”[14]. Znajomość ta wykraczała poza relacje czysto zawodowe. W pewnym momencie Kołodziejczyk poprosił o możliwość podpisania się pod scenariuszem jednego z komiksów: „To był naczelny KAW-u. Mój dobry przyjaciel. Może wódki wypiliśmy. Już nie żyje. Pewnego razu spytał, czy nie może się podpisać pod komiksem. Chciał być autorem, literatem. To jest jednak mój scenariusz. Niech mu ziemia lekką będzie”[15]. Chodziło tu o scenariusz drugiej przygody z udziałem marynarzy Gucia i Rocha - „Kurs na półwysep Jork”, która ukazywała się w magazynie „Relax” od roku 1980 roku (nr 27) i ciągnęła się do 1981 roku, do ostatniego numeru magazynu (nr 31). Tworząc drugi epizod serii „Gucek i Roch”, Janusz Christa, jego faktyczny scenarzysta, zapewne inspirował się fenomenalnym sukcesem radzieckiego filmu akcji "Piraci XX wieku" (ros. Пираты XX века) w reżyserii Borisa Durowa z 1979 roku. Podobieństwa fabularne między komiksem "Kurs na półwysep Jork”, a fabułą tego filmu, są aż nadto widoczne. Film "Piraci XX wieku" opowiada historię radzieckiego statku towarowego, wiozącego do Władywostoku ładunek opium jako komponent do produkcji lekarstw. Gdzieś na oceanie statek zostaje podstępnie zaatakowany przez grupę uzbrojonych i bezwzględnych piratów. Ocaleni członkowie załogi, docierają na pobliską wyspę, która okazuje się być bazą piratów, gdzie rozgrywa się finałowa walka z napastnikami. Film miał premierę w ZSRR 14 lipca 1980 roku i stał się lokalnym fenomenem popkulturowym - w samym 1980 roku obejrzało go 87 milionów widzów, a do 1990 roku liczba ta sięgnęła 120 milionów, co czyni go najbardziej kasowym filmem w historii kina radzieckiego i rosyjskiego. "Piraci XX wieku" był pierwszym

radzieckim obrazem kina akcji świadomie zrealizowanym w konwencji tego gatunku i wprowadził do kina radzieckiego elementy wschodnich sztuk walki, które do tej pory były w ZSRR praktycznie nieznane. Film był również wyświetlany w kinach polskich w latach 80. i cieszył się również ogromną popularnością. Schemat narracyjny obu utworów jest uderzająco podobny: młodzi marynarze, tropikalna sceneria, niebezpieczni piraci, nierówna walka na egzotycznej wyspie. Christa, zawsze czujny obserwator kultury popularnej i sprawny w adaptowaniu atrakcyjnych wzorców do własnych potrzeb, niewątpliwie dostrzegł potencjał takiego schematu fabularnego i przetransponował go na potrzeby komiksu przygodowego.

W 1981 roku KAW rozpoczęła edycję albumową „Kajka i Kokosza" - serie „Szkoła latania" i „Wielki turniej" wydano wówczas łącznie - jako tzw. „flip book". Był to jednak dopiero początek. Prawdziwy boom albumowy nastąpił po stanie wojennym, w latach 80., kiedy KAW wydawała w olbrzymich nakładach niemal wszystkie historie Christy: zarówno te ze „Świata Młodych" („Na wczasach", „Cudowny lek", „Festiwal czarownic", „Dzień Śmiechały", „Skarby Mirmiła"), jak i te wcześniejsze, drukowane w postaci czarno-białych pasków w „Wieczorze Wybrzeża" („Złoty puchar", „Szranki i konkury" czy „Woje Mirmiła"). Tylko dwa ostatnie tomy cyklu - „W krainie borostworów" (1987) oraz „Mirmił w opałach" (1990) - nie miały premiery prasowej i wydano je wyłącznie w albumach. Paradoksalnie więc to właśnie albumy KAW-u, a nie prasowe odcinki z Tombakowej Ery, utrwaliły „Kajka i Kokosza" w zbiorowej pamięci pokoleń. Seria, która przez dekadę pozostawała lokalnym fenomenem prasowym, stała się w latach 80. samodzielnym wydawnictwem książkowym, docierając do milionów czytelników w całej Polsce. Adam Kołodziejczyk, redaktor KAW-u, wspominał z dumą: „Christy wydaliśmy ponad osiem milionów egzemplarzy! Nie każdy sobie w Polsce na tyle zasłużył, żeby mieć taki nakład!"[16].

### 6.12. Kwestia Asterixa - między inspiracją a plagiatem

Problem podobieństwa Kajka i Kokosza do Asterixa towarzyszył serii przez całą jej historię i wymaga szczególnego omówienia. Sam Christa konsekwentnie zaprzeczał jakimkolwiek wpływom: „Nie znam Asterixa, nie czytałem go"[17] - deklarował w wywiadach. Argumentował, że gdy tworzył pierwszych prasłowiańskich wojów, seria Goscinny'ego i Uderzo była w Polsce praktycznie nieznana i on jej również nie znał. Inaczej jednak postrzegali tę kwestię pracownicy redakcji „Relaxu". Ryszard Morawski, kierownik artystyczny magazynu, wspominał wprost: „On chciał się zrobić na Uderzo... No niestety... Uderzo to jest klasa sama w sobie"[18]. Morawski cenił Christę jako rysownika ale jednocześnie dostrzegał świadomą próbę naśladowania francuskiego mistrza. Podobieństwa strukturalne są nader uderzające i trudne do zignorowania: mała, waleczna społeczność opierająca się potężnemu najeźdźcy; duet protagonistów złożony z małego, sprytnego herosa i wielkiego, siłowego kompana-łakomczucha; humorystyczny ton z elementami satyry na współczesność; quasi-historyczna sceneria służąca jako pretekst do anachronicznych żartów. Krzysztof Janicz, jeden z najbardziej wnikliwych badaczy twórczości Christy, zwrócił uwagę na

jeszcze głębsze zbieżności fabularne. W „Złotym pucharze" rysownik wraca do wątku fałszywego eliksiru z poprzedniego tomu i kończy go dokładnie w ten sam sposób jak Goscinny i Uderzo w „Przygodach Gala Asteriksa", czyli gwałtownym przyrostem owłosienia. Kiedy Christa wypłynął na ogólnopolskie, „szerokie wody" popularności temat podobieństw serii do „Asterixa" coraz częściej, jako kłopotliwy leitmotiv powracał w różnych sytuacjach. I tak, kiedy w roku 1978 Christa udzielił pierwszego obszernego wywiadu dziennikarce pisma „Czas"[19] - rychło został zaatakowany stwierdzeniem: „Uważany jest pan za polskiego Uderzo. Zarzucić jednak można naśladownictwo", na co Christa brnął w zaparte: „[…] jest to najzupełniej przypadkowa sprawa, że nasze komiksy są podobne. Niemniej jednak jestem podziwu dla twórcy […] francuskich komiksów. Oglądałem wiele jego książek i filmów - bardzo mi się podobają.". Nie koniec na tym, do ataku na Christę przyłączył się, z decydowanie bardziej zjadliwym stylu Stanisław Barańczak. Miało to miejsce w recenzji magazynu „Relax" opublikowanej równolegle w podziemnym „Biuletynie Informacyjnym KOR" (tak, to był już okres, kiedy opozycja wobec komunistycznej władzy coraz wyraźniej się krystalizowała), jak i londyńskim „Zapisie (nr 8, 1978): „Skarby dowcipu ludzkiego reprezentowane są w „Relaxie" głównie przez wieloodcinkową serię „Kajko i Kokosz", autorstwa rysownika J. Christy. Jeśli weźmie się pod uwagę, że zarówno wyjściowy pomysł, jak i formuła plastyczna są plagiatem ze słynnego „Asterixa", porównanie wypada dość żenująco." Jak celnie konstatuje Krzysztof Janicz, we współczesnym opracowaniu „Ramki i kontury", do tego mocno niesprawiedliwego osądu Barańczaka w rezultacie którego, do Christy przylgnęła niechlubna łatka plagiatora, przyczyniła się nieznajomość przez Polaków albumów serii Uderzo i Gościnnego. Zatem raz, że nie mogli skonfrontować treści obydwu serii, a te jednak różnią się w wielu elementach wyraźnie, po wtóre zaś „gdyby Polacy mieli dostęp do Zachodnich komiksów [….] Dziennikarze wiedzieliby by wówczas, że „Kajko i Kokosz" to element znacznie szerszego zjawiska, które w latach 60. i 70. przetacza się przez całą Europę. W tamtych czasach Gościnny i Uderzo zdecydowanie dominują na komiksowym rynku, a ich pomysł […] staje się tak nośny, że każdy kraj chce mieć swojego „Asterixa". Lokalne odpowiedniki wyrastają jak grzyby po deszczu […] Rozmaite są style graficzne tych serii, a nawet czas akcji […] ale łączy je jedno: ich czytelnicy świetnie znają „Asterixa", rozumieją na czym polega ta zabawa, i wcale im to nie przeszkadza" [20]
Zatem kluczowe dla należytego zrozumienia i zobaczenia tej kwestii podobieństw jest rozróżnienie między świadomym plagiatem a konwergentną ewolucją stanowiącą immanentną cechę gatunkową. Christa, mógł zdobyć egzemplarze słynnej serii o Galach nie wyjeżdżając z Polski. W PRL-u, gdzie komiksy zachodnie były trudno dostępne, istniały pewne oficjalne kanały, przez które docierały one do zainteresowanych twórców i kolekcjonerów. Jednym z takich miejsc, gdzie można było kupić albumy „Asterixa" ale i innych zachodnich komiksów, było Przedsiębiorstwo Państwowe „Składnica Księgarska" - które oficjalnie sprowadzało w niewielkich ilościach zagraniczne wydawnictwa, w tym także albumy komiksowe do bibliotek czy salonów - czytelni „EMPIK", a można było również indywidualnie wystąpić o zakup wybranych pozycji. Jak czytamy w wewnętrznym sprawozdaniu cenzury z roku 1978 - „Pojawił się przedstawiony przez Foma-France cykl powieści młodzieżowych […] doskonale zresztą wydawanych we Francji komiksów (Lucky

Lucke, Asterix itp.) […] w sumie kilkadziesiąt egzemplarzy rocznie” [21] Drugim źródłem zdobywania „zachodnich” komiksów były Międzynarodowe Targi Książki organizowane w Pałacu Kultury i Nauki. Podczas tych rokrocznych imprez prezentowano komiksy, które stanowiły część oficjalnej wymiany kulturalnej między krajami bloku wschodniego a Zachodem. Co szczególnie istotne - po zakończeniu oficjalnej części targów, przywiezione egzemplarze komiksów były sprzedawane zainteresowanym zwiedzającym, którzy zapisywali się na specjalne listy. Tworzyło to unikalną okazję dla polskich rysowników i miłośników komiksu, aby uzupełnić domowe kolekcje o najnowsze osiągnięcia zachodniej produkcji komiksowej. Dokładnie w taki sposób kolekcjonował zagraniczne komiksy Grzegorz Rosiński - o czym wspominał w rozmowie z autorem tegoż opracowania. Targi Książki stanowiły zatem oficjalną, legalną furtkę do świata zachodniego komiksu, umożliwiającą polskim twórcom śledzenie najnowszych trendów i rozwiązań stylistycznych. Zatem Christa miał pewne możliwości posiadania wybranych tomów „Asterixa”.
(Na marginesie zauważmy, że w krajowym obiegu oficjalnym „Asterix” w wersji kinowej znacznie wyprzedził wersję albumową. W roku 1979 do polskich kin wszedł animowany film pełnometrażowy „12 prac Asterixa”) A jeśli powrócimy jeszcze do lat 30-tych XX wieku, do początków Złotej Ery komiksu amerykańskiego - kiedy pojawił się Superman, natychmiast zrodziła się cała armia superbohaterskich epigonów: Batman, Wonder Woman, Captain America, Flash i dziesiątki innych. Nikt nie oskarżał ich twórców o plagiat, ponieważ siła każdej serii leży w detalach - w sposobie rysowania, w specyficznym poczuciu humoru trafiającym do określonej publiczności, w budowaniu własnego przedstawionego świata. A to wszystko było u Christy absolutnie oryginalne i unikalne. Jego kreska - miękka, opływowa, pełna łobuzerskiego uroku - nie przypominała geometrycznej precyzji Uderzo. Porównując „Kajka i Kokosza” z „Asterixem”, należy też wziąć pod uwagę fundamentalną różnicę w warunkach tworzenia obu serii. Za francuskim klasykiem stał duet twórczy o potencjale wręcz niepowtarzalnym: René Goscinny - jeden z najpłodniejszych i najgenialniejszych scenarzystów w historii komiksu europejskiego oraz Albert Uderzo - absolutny wirtuoz grafiki, którego kreska łączyła precyzję z ekspresją w sposób nieosiągalny dla większości rysowników. Tymczasem Christa pracował sam. Był jednocześnie scenarzystą i rysownikiem, wymyślającym fabułę „z tygodnia na tydzień” i to za stawki nieporównywalne z gwiazdami frankofońskiego komiksu. Już samo to, że stworzył serię, którą ogóle można zestawiać z „Asterixem”, świadczy o jego niezwykłym talencie. Ostatecznie kwestia plagiatu ma znaczenie drugorzędne wobec faktu, że „Kajko i Kokosz” stał się fenomenem czysto polskim - zrozumiałym i kochanym przez rodzimych czytelników niezależnie od ewentualnych francuskich inspiracji. Seria funkcjonowała w całkowicie odmiennym kontekście kulturowym i instytucjonalnym: nie jako produkt wolnego rynku komiksowego, lecz jako efekt specyficznej symbiozy między twórcą, a socjalistycznym systemem wydawniczym. Seria „Kajko i Kokosz” stanowi integralną część Tombakowej Ery. Ukazuje to również, że mimo mechanizmów izolacjonistycznych (tzw. „żelaznej kurtyny”), polski komiks tego okresu, nie funkcjonował w oderwaniu od obiegu paneuropejskiego.

## 6.13. Dziedzictwo i miejsce w historii polskiego komiksu

Rodzinne uwarunkowania - trauma katyńska ojca, antykomunistyczna działalność brata w szeregach NSZ, przymusowe przesiedlenie z Wilna - prawdopodobnie tak głęboko zraziły Christę do nowej władzy, że artysta nigdy nie zdecydował się opuścić Sopotu. Ponadto artysta ukochał sobie pobyt nad morzem i nie chciał rezygnować ze swojej strefy komfortu na rzecz budowania kariery w stolicy. Ta postawa, w pełni zrozumiała w kontekście biograficznym, zamknęła mu drogę do wypracowania pozycji porównywalnej z Henrykiem Jerzym Chmielewskim. Przez niemal dwie dekady (1958–1975) pozostawał twórcą lokalnym - jego komiksy docierały głównie do czytelników „Wieczoru Wybrzeża", podczas gdy „Tytus, Romek i A'Tomek" Chmielewskiego od 1957 roku budował ogólnopolską rozpoznawalność. Dopiero w 1975 roku, gdy „Kajko i Kokosz" trafił do ogólnopolskiego „Świata Młodych" przełamał tę barierę. Zajęło mu to prawie dwadzieścia lat dłużej niż Chmielewskiemu. Można spekulować, że gdyby artysta wcześniej nawiązał współpracę z warszawskimi wydawnictwami, jego pozycja w historii polskiego komiksu byłaby nieporównanie wyższa. Z drugiej strony, to właśnie prowincjonalna niezależność pozwoliła mu na wypracowanie unikalnego stylu, wolnego od presji centralnych redakcji. Janusz Christa w roku 1990 po ukazaniu się ostatniego albumu z cyklu 'prasłowiańskiego' („Mirmił w opałach") zakończył komiksową twórczość. Współcześnie jego utwory z pewnej mierze odzyskały popularność, oficyna Egmont regularnie wznawia jego twórczość. Na szczególną uwagę zasługuje tu ekskluzywna seria z udziałem „Kajko i Kokosza" nazwana „Złotą Kolekcją" do której obszern materiały dodatkowe opracował znakomity znawca jego twórczości - Krzysztof Janicz. „Kajko i Kokosz" znalazł się w zestawie lektur szkolnych, kolejne tomy są tłumaczone na różne polskie gwary i języki obce, a kontynuacją serii zajęli się współcześni rodzimi twórcy. W latach 1989–1991 przypomniano również kilka prasowych serii z przygodami Kajtka i Koka. Twórczość Christy stanowi modelowy przykład ewolucji możliwej w ramach Tombakowej Ery. Od debiutu w lokalnej prasie, przez budowanie popularności w serialu gazetowym, po ogólnopolski sukces w „Świecie Młodych" i albumach KAW — ta trajektoria pokazuje, jak system instytucjonalny PRL-u mógł wspierać (choć też ograniczać) rozwój kariery komiksowej.

**Przypisy**

[1] A. Rusek, Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Warszawa 2021 [biogram Janusza Christy], s. 620.
[2] Janusz Christa, „Wyznania spisane", Krzysztof Janicz i Kamil Śmiałkowski, „Contur", 2006, s. 7
[3] Tamże, s. 8
[4] Tamże, s. 9
[5] Tamże, s. 10
[6] Krzysztof Janicz, „Kajtek i Koko dla średniozaawansowanych", „AQQ", 1998, nr 15, s. 55.
[7] Cyt. za: D. Styrna, P. Musiałowski, Wywiad z Januszem Christą, 'Kawaii' 1999, nr 5, s. 16
[8] Krzysztof Janicz, „Kajko i Kokosz", Złota Kolekcja, Tom 1
[9] Janusz Christa, „Wyznania spisane", Krzysztof Janicz i Kamil Śmiałkowski, „Contur", 2006, s. 30

[10] Tamże, s. 32
[11] Rozmowa autora z Januszem Christą, 2016
[12] Janusz Christa, „Wyznania spisane", Krzysztof Janicz i Kamil Śmiałkowski, „Contur", 2006, s. 32
[13] Rozmowa autora z Januszem Christą, 2016
[14] Tamże
[15] Janusz Christa, „Trzask Prask", Kurc, 2004, s. 45
[16] Wywiad Adama Ruska z Adamem Kołodziejczykiem, Warszawa, 30 września 1994
[17] Janusz Christa, „Trzask Prask", Kurc, 2004, s. 42
[18] Wywiad Adama Ruska z Ryszardem Morawskim, Warszawa, kwiecień 2012.
[19] Teresa Dąbrowska Łachoń, „Z komiksem na ty" - wywiad z Januszem Christą, „Czas", nr 8, 1978
[20] Krzysztof Janicz, „Ramki i kontury", „Kajko i Kokosz. Złota kolekcja", tom 5, Egmont, s. 183
[21] Egzemplarz dostępny w zbiorach Krzysztofa Janisza

## Rozdział 7

## Jerzy Wróblewski — bydgoski filar Tombakowej Ery

### 7.1. Wprowadzenie

Jerzy Wróblewski (1941–1991) stanowi trzeci, obok Henryka Jerzego Chmielewskiego i Janusza Christy, główny filar pokolenia protoplastów Tombakowej Ery. O ile jednak Chmielewski reprezentował centrum - Warszawę i redakcję „Świata Młodych", a Christa budował swoją pozycję mieszkając na Wybrzeżu, o tyle Wróblewski stworzył własne, autonomiczne środowisko twórcze w Bydgoszczy. Ta geograficzna triada - Warszawa, Sopot, Bydgoszcz - wyznacza mapę polskiego komiksu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Analogie między Jerzym Wróblewskim, a Januszem Christą są wielopoziomowe. Obaj byli graficznymi samoukami. Christa ukończył szkołę handlową, natomiast Wróblewski nie zdołał dokończyć Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy. Obaj budowali kariery z dala od stołecznych redakcji, korzystając z lokalnych popołudniówek jako stałych platform zawodowej egzystencji. Konsekwencje peryferyjnej lokalizacji były ambiwalentne. Z jednej strony oddalenie od Warszawy oznaczało mniejszy dostęp do prestiżowych zleceń, wolniejszy obieg informacji i ograniczone możliwości bezpośredniego kontaktu z redakcjami centralnych wydawnictw. Z drugiej, prowincja oferowała pewną swobodę, mniejszą kontrolę ideologiczną i możliwość budowania lokalnej pozycji monopolisty ergo stały dopływ zleceń z „Dziennika Wieczornego" i innych lokalnych periodyków. Obaj reprezentowali model twórcy - rzemieślnika, dla którego komiks był przede wszystkim zawodem, a nie artystyczną misją. Wreszcie obaj przestali tworzyć praktycznie w okolicach końca PRL-u. Christa umilkł jako twórca w roku 1990 - kiedy przeszedł załamanie nerwowe po tragicznej śmierci syna Marka, natomiast Jerzy Wróblewski zmarł na zawał serca w roku 1991.

Charakterystyczne, że Wróblewski, mimo ogromnego dorobku, pozostaje postacią najbardziej „milczącą" spośród wielkiej trójki protoplastów. Chmielewski pozostawił po sobie autobiografie, liczne wywiady, wystąpił w kilku filmach dokumentalnych, Christa również wielokrotnie wypowiadał się publicznie za sprawą wywiadów prasowych, książkowych, tudzież występów przed kamerami, po Jerzym Wróblewskim nie zachował się jakikolwiek wywiad prasowy (przynajmniej podczas kwerendy nie udało mi się takiego namierzyć), żadne wspomnienie autobiograficzne. Wiedzę o nim czerpiemy głównie z relacji brata Zygmunta, wspomnień córki Magdaleny Bochniak, z korespondencji urzędowej (listy do Ministerstwa Kultury) czy z tej z wydawcami. Owa „nieobecność głosu" artysty stanowi sama w sobie świadectwo jego pozycji w systemie - rzemieślnika pracującego w cieniu, którego komiksy, tudzież para komiksy znali niemal wszyscy, ale autor był wycofany, praktycznie szerzej nie znany. Wśród materiałów pozostawionych przez Wróblewskiego, jego nieformalny biograf - Maciej Jasiński odnalazł niezwykły dokument - komiks autobiograficzny, jedyne świadectwo, w którym artysta opowiada o samym sobie. Ta kilkustronicowa historia ukazuje dzień z życia rysownika i jego rodziny: żony Henryki („Heńki"),

córki Magdusi i syna Jurka. Scena przy śniadaniu, pożegnanie z rodziną („Pa! Kochani! Pa! Koteczku!”), droga do pracy („Trzeba zrobić kilka rysunków dla «Karuzeli»”), spóźnienie („Spóźniłem się, bo zegarek nawalił...”), praca przy biurku pełnym papierów, żona w domu przy codziennych obowiązkach - pranie w misce z proszkiem „PRIM”, myślenie o mężu. Najbardziej przejmujące są tu sceny ukazujące troski materialne typowego „homo PRL-us”. Bohater rozmyśla w drodze do pracy: „Trzeba pomyśleć o zarobieniu dodatkowej forsy. Czapka dla Heńki, kapelusz dla mnie, dla Magdusi rajtuzki, buty dla nas wszystkich…”. Wieczorem zwierza się żonie: „Muszę zacząć pisać nową powieść i mieć z głowy spółdzielnię mieszkaniową” oraz „Trzeba będzie pożyczyć forsy do pierwszego...”. Finałowa scena pokazuje rodzinę w jednym łóżku – wszyscy razem, bo mieszkanie jest ciasne - z dymkami pełnymi marzeń i trosk: „Trzeba kupić łóżeczko... wpłacić na książeczkę mieszkaniową... zagramy w toto-lotka... telewizor... ach mieć łazienkę, mieszkanie…”. Ostatni kadr zamyka pytanie: „Co nam przyniesie jutrzejszy dzień?”.

Ten niepublikowany komiks stanowi brutalnie szczery autoportret artysty-rzemieślnika żyjącego od pierwszego do pierwszego, pracującego dla wielu redakcji jednocześnie, martwiącego się o podstawowe potrzeby bytowe. To, choć przepojony ciepłem rodzinnym, smutny dokument epoki - świadectwo realiów życia twórcy komiksów w PRL-u, który musiał nieustannie „dorabiać”, by zapewnić rodzinie godną egzystencję. Jednocześnie komiks ten obala mit artysty odciętego od codzienności. Wróblewski jawi się tu jako czuły mąż i ojciec, człowiek głęboko zakorzeniony w realiach swojej epoki. Wobec braku bezpośrednich świadectw bezcennym źródłem wiedzy o Jerzym Wróblewskim jest wywiad z jego córką Magdaleną Bochniak, przeprowadzony w kwietniu 2023 roku przez Daniela Koziarskiego i Wojciecha Obremskiego do książki „Zatrzymane w kadrze”. Córka artysty wspomina go jako „Supertatę”, który mimo ogromnego obciążenia pracą zawsze znajdował czas dla rodziny: „Robił dla nas zabawki zręcznościowe, wyrzynał piłką puzzle ze sklejki, kolorował szarobure figurki żołnierzyków bratu, malował na koszulkach różne aplikacje”. O warsztacie pracy ojca mówi: „Wstawał bardzo wcześnie - latem, wraz ze wschodem słońca, gdyż zależało mu na świetle dziennym i ciszy domowej, której potrzebował do skupienia. Tworzył szybko, gdyż kochał to, co robił. Był pracowity i obowiązkowy” [1] . Szczególnie interesujące dla tegoż opracowania są wspomnienia córki o fascynacji ojca amerykańską kulturą popularną: „Bardzo kochał Dziki Zachód. Od dzieciństwa w szczególności lubił westerny. Na filmie «Rio Bravo», gdy pojawił się po raz pierwszy w polskich kinach, był kilka razy. W domu oglądaliśmy te filmy całą rodziną, w kapeluszu kowbojskim, który zakładaliśmy sobie na zmianę, a brat miał jeszcze pas kowbojski z coltem. Był bardzo zainteresowany rdzennymi Amerykanami. Uwielbiał też animacje Disneya” [2]. Magdalena Bochniak potwierdza, że ojciec „zbierał też amerykańskie komiksy o różnej tematyce” oraz, że rodzina pozowała do jego prac - ona sama była modelką do komiksu „Polacy na olimpijskich arenach”. Pytana o próby przebicia się ojca na rynek zachodni, córka odpowiada: „O potencjalnej pracy na Zachodzie niewiele pamiętam. W zasadzie zachowała się tylko znana już korespondencja” - chodzi o odmowę z Marvel Comics Group z 18 listopada 1981 roku [3]. Wspomnienia pani Magdaleny potwierdzają, że twórca traktował kontakt z

amerykańskim wydawcą jako realną szansę na zmianę życia na lepsze, nie zaś jedynie kurtuazyjną wymianę korespondencji. O ostatnich latach życia, kiedy system coraz wyraźniej się walił mówi ze wzruszeniem: „Zmiany, jakie następowały, otwierały drzwi na świat. Mój ojciec się cieszył, bo nareszcie można było myśleć i rysować inaczej, szczerze, odważnie. Cieszył się bardzo, gdy dostał zlecenie na „Biblię". Myślę, że w końcu zobaczył światełko w tunelu" [4]. Te słowa nabierają tragicznego wymiaru w kontekście przedwczesnej śmierci artysty w sierpniu 1991 roku - zaledwie kilka miesięcy po tym, kiedy pojawiła się wolność ergo możliwość uprawiania twórczości wolnej od ingerencji cenzorskich.

### 7.2. Dzieciństwo i młodość: rodzinna tradycja artystyczna

Jerzy Wróblewski urodził się w 1941 roku w Inowrocławiu, w rodzinie, w której talent plastyczny nie był rzadkością. Jak wspominał jego starszy brat Zygmunt: „Dziadkowie wraz z naszym ojcem urodzonym w Hamburgu powrócili z armią Hallera po odzyskaniu niepodległości. Prócz ojca był jeszcze najstarszy Staszek, ciocia Ania i wujek Kaziu. Wszyscy utalentowani artystycznie. Swoją twórczość malarską prezentował tylko wujek Kaziu mieszkający po wojnie od 1947 r. we Wrocławiu". [5] Rodzice Jerzego, ojciec Leon i matka Helena z domu Jakubowska, w latach trzydziestych prowadzili sklep odzieżowy w Inowrocławiu.

Wybuch wojny zmusił ich jednak do zamknięcia działalności. Zygmunt Wróblewski wspominał warunki okupacyjne: „Rodzice pracowali: ojciec w firmie malarskiej Niemca Schinnemanna jako szyldziarz i w jego biurze jako przyjmujący zlecenia od klientów. Mama była maszynistką w Urzędzie Celnym w Inowrocławiu - oboje znali język niemiecki perfekt".[6] Dzieciństwo upłynęło w cieniu terroru okupacyjnego. Rodzina mieszkała przy ulicy, na której dwa domy dalej kwaterował SS-man Schulz: „Tym samym zabawy jakiekolwiek na ulicy nie istniały. Pozostawało podwórko. Reżim był do tego stopnia, że w momencie przyjazdu Schulza do domu około godziny 16 wszystkie okna musiały być zamknięte, żadnego ruchu pieszych".[7]
Te traumatyczne doświadczenia wojenne ukształtowały wrażliwość artystyczną przyszłego rysownika. Nie przypadkiem znaczna część jego późniejszej twórczości koncentrowała się na tematyce wojennej i okupacyjnej, choć zawsze w konwencji przygodowej, nie realistyczno-traumatycznej.

### 7.3. Pierwsze zetknięcie z komiksem i formacja autodydaktyczna

Tuż po wojnie młody Jerzy po raz pierwszy zetknął się z komiksem - medium, które miało zdominować jego życie zawodowe. Kontakt ten nastąpił dzięki paczkom UNRRA, czyli Organizacji Narodów Zjednoczonych do Spraw Pomocy i Odbudowy: „W paczkach z UNRRA, obok wielu przydatnych rzeczy i artykułów spożywczych można było znaleźć także czarno-białe książeczki z komiksami z Myszką Miki i Kaczorem Donaldem. Oglądał je całymi dniami i

próbował przerysowywać poszczególne kadry".[8] Brat artysty dodawał: „W latach 40 i 50 komiks nie był mile widziany przez komunę, jak również jazz i rock and roll. Później wpadły mu w ręce gazety francuskie, gdzie na ostatnich stronach były czarno-białe rysunki z dymkami. Zaczął ćwiczyć swoją kreskę. Odwiedzał KMPiK kupując te pisma, w których komiks występował".[9]
Już w szkole podstawowej Jerzy wyróżniał się talentem plastycznym: „Na lekcjach plastyki zdarzało się, że poza własnym rysunkiem zdążył zrobić zadane ilustracje jeszcze dla wielu kolegów. Tylko nauczycielka rysunku dziwnie patrzyła na uczniów myśląc, że połowa z nich to artyści".[10]
Charakterystyczne, że młody Jerzy nie był grzecznym dzieckiem. Jego temperament zapowiadał późniejszą skłonność do przygodowych, dynamicznych fabuł: „Po obejrzeniu filmowego «Tarzana» postanowił go naśladować. Przywiązał linę do lampy, wszedł na stół, złapał nóż i skoczył. W locie próbował przeciąć linę - na szczęście skończyło się tylko na obciętym opuszku palca i licznych potłuczeniach".[11]

### 7.4. Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych i początki kariery

Po ukończeniu siedmioklasowej szkoły podstawowej Jerzy rozpoczął w rodzinnym Inowrocławiu pracę jako dekorator. Rodzina uważała jednak, że mając taki talent plastyczny powinien kontynuować edukację. Za namową ojca złożył podanie do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy. Został przyjęty, jednak, podobnie jak Bogusław Polch, nie dokończył formalnej edukacji artystycznej. Oznaki braku podstaw tegoż wykształcenia przypominały o sobie potem w wyraźnych ograniczeniach warsztatowych, a nade wszystko - wielokrotnie zdarzały mu się koszmarne zaburzenia w rysunkach i grafikach na poziomie konstruowania perspektywy, problem typowy dla autodydaktów, którzy nie przeszli systematycznego szkolenia z geometrii wykreślnej.
Jego styl kształtował się poprzez bezpośrednie studiowanie wzorców - amerykańskich komiksów, francuskich bandes dessinées, a przede wszystkim poprzez intensywną praktykę zawodową. Jesienią 1958 roku, w wieku zaledwie siedemnastu lat, Wróblewski rozpoczął pracę grafika prasowego. Kilka miesięcy później, w 1959 roku, zaczął rysować cykle historii obrazkowych dla nowo powstałej bydgoskiej popołudniówki „Dziennik Wieczorny". Był to początek współpracy, która miała trwać niemal dwie dekady - do 1978 roku.

### 7.5. „Dziennik Wieczorny" jako platforma startu

„Dziennik Wieczorny" pełnił dla Wróblewskiego analogiczną funkcję, jaką „Wieczór Wybrzeża" pełnił dla Christy - był lokalną platformą, umożliwiającą regularne publikowanie i doskonalenie warsztatu. W samym tylko okresie 1956-1967 Wróblewski opublikował na łamach bydgoskiej popołudniówki 33 wieloodcinkowe historie obrazkowe. Ta imponująca skala świadczy o quasi „przemysłowej" produktywności artysty, czyniąca go obok Stefana Ibis-Gratkowskiego (28 historii) najpłodniejszym twórcą tego typu w polskiej prasie. W tym miejscu należy podkreślić fakt,

że niemal wszystkie opisywane utwory stanowiły pod względem formalnym „parakomiksy" - przypominam, iż były to opowieści obrazkowe z tekstami oddzielonymi od rysunków - i co fundamentalne dla definicji - komentarze i dialogi umieszczone poza kadrami, nie w dymkach. Była to konwencja typowa dla polskiej prasy popularnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, postrzegana jako „bardziej literacka", a więc kulturalnie wartościowsza od „prymitywnego" komiksu z dymkami. Jedyna próba Wróblewskiego stworzenia klasycznego komiksu z dymkami - parodia westernowa „Tom Texas" – „nie była zbyt udana, więc rysownik nigdy już do tej formy w gazecie nie wrócił".[12] Zasadniczo nie piszę w moim opracowaniu o tych „parakomiksach", jednak w wypadku Wróblewskiego należy uczynić wyjątek od tej reguły - jako, że były one wstępem do znakomitej kariery stricte komiksowej.

Rysunki w „Dzienniku Wieczornym" powstawały w warunkach pośpiechu redakcyjnego, z myślą o szybkim druku na tanim papierze gazetowym, który i tak zacierał detale. Efektem było wykształcenie specyficznego podejścia do konstruowania kadrów: twórca koncentrował się na pierwszoplanowych postaciach i akcji, zaniedbując tła. Ta wieloletnia prasowa konwencja odcisnęła trwałe piętno na całym późniejszym stylu Wróblewskiego. A gdy tło jednak się pojawiało, było traktowane pobieżnie, szkicowo - kilka kresek bardziej sugerujących krajobraz, zarys budynku, schematycznie zaznaczona roślinność. Ten nawyk pozostał z rysownikiem na całe życie i stanowił jedną z najczęściej wskazywanych słabości jego warsztatu. Dominującym gatunkiem uprawianym przezeń był western. Cykl o rewolwerowcu Lassiterze, składający się z sześciu długich historii (każda po 100-150 odcinków), ukazywał się w latach 1959-1962. Pierwsza z nich, „Jeździec w masce", stanowiła adaptację powieści Zane'a Greya „The Riders of the Purple Sage"; kolejne cztery stworzyli dziennikarze gazety, a ostatnia była autorską przeróbką drugiej powieści Greya o tym bohaterze. Wróblewski tworzył także znakomite parodie westernowe - serie „Rycerze prerii" i „Tom Texas", notabene do których samemu pisał scenariusze. Jego najczęściej powracającymi bohaterami byli rewolwerowcy Baxter i Lorimer oraz polski dziennikarz Adam Moran, tropiący w Ameryce Południowej tajne organizacje byłych nazistów. Do innych ważnych serii należały: „Gwiazda i colt", „Nat Casey", „Na szlaku" oraz liczne adaptacje klasyki przygodowej. Model funkcjonowania był podobny jak w przypadku Christy: lokalna gazeta zapewniała stały dopływ zleceń i regularne honoraria, pozwalając na utrzymanie się z rysowania, podczas gdy brak regionalnej konkurencji oferował twórcy stabilną pozycję zawodową. Gdy w 1978 roku odszedł z gazety, pochłonięty zleceniami dla „Sportu i Turystyki" oraz „Relaxu", zastąpiła go toruńska graficzka Zofia Kowalczyk, próbująca bezskutecznie naśladować jego efektowny, dynamiczny styl. Sam artysta tak opisywał swoją sytuację zawodową w liście do Ministerstwa Kultury z 1979 roku (starając się o formalne zaświadczenie o wykonywaniu zawodu plastyka, dzięki czemu mógłby m.in. zapatrywać się farby w specjalistycznych sklepach dla plastyków): „Od lat dwudziestu publikowane są moje prace graficzne na łamach czasopism i wydawnictw, a od trzech lat praca ta jest głównym źródłem mojego utrzymania i mojej rodziny. […] Działalność moja w tej dziedzinie to przede wszystkim rysunek satyryczny publikowany od około 15 lat w czasopiśmie «Karuzela» oraz ilustracje w wydawnictwach «Sport i Turystyka» i «Relax», z którymi współpracuję już od kilku lat".[13]

## 7.6. Styl graficzny: zaskakujący mariaż polskiego komiksu z amerykańskim kinem hollywoodzkim

Adam Rusek clenie charakteryzował Wróblewskiego jako „fanatyka rysunku", który „bardzo szybko wypracował swój dynamiczny, efektowny styl, przypominający realistyczne komiksy amerykańskie".[14] Ta amerykańska orientacja stylistyczna odróżniała go zarówno od Chmielewskiego (który preferował humorystyczną deformację), jak i od Christy (którego styl ewoluował w kierunku komiksu frankofońskiego oraz animacji disney-owskich). Charakterystykę tę potwierdza Ryszard Morawski, kierownik graficzny magazynu „Relax", który w swoich wspomnieniach podkreślał: „ja go lubiłem, bo on miał ten amerykański styl rysunku, jedyny taki, czytelny bardzo"[15]. Na ukształtowanie się tego stylu wpłynęła zapewne wczesna praca graficzna Wróblewskiego - jeszcze przed zatrudnieniem w „Dzienniku Wieczornym" pracował jako dekorator w rodzinnym Inowrocławiu, a następnie jako grafik prasowy. Ta praktyka „chlebowa" nauczyła go specyficznego podejścia do kompozycji obrazu: efektownych ujęć postaci na pierwszym planie, dramatyczne kontrasty, dynamiczne pozy. Z kolei okładki komiksów Wróblewskiego, szczególnie te dla „Sportu i Turystyki", wyraźnie nawiązują do estetyki amerykańskich plakatów filmowych: dominująca postać bohatera, skompresowana w jednym kadrze dramaturgia fabularna historii, nasycona, jaskrawa paleta barwna. To filmowo plakatowe myślenie pozostało z rysownikiem na zawsze. Na trop tych filmowych inspiracji Wróblewskiego jako pierwszy zwrócił uwagę jego znakomity biograf i kustosz pamięci - Maciej Jasiński. Ta celna obserwacja znalazła również potwierdzenie w spuściźnie po zmarłym artyście, który od najwcześniejszych lat systematycznie wycinał z gazet i magazynów zdjęcia zagranicznych aktorek i aktorów, tworząc swoiste kompendium wzorców wizualnych. Z czasem posłużyły mu one za inspirację dla bohaterów rysowanych komiksów - „kastingowanie" hollywoodzkich aktorów na postaci jego komiksowych bohaterów. Pierwszą historią, w której Wróblewski wykorzystał wizerunek gwiazdy filmowej, był „Nat Casey" opublikowany w bydgoskiej popołudniówce „Dzienniku Wieczornym" w 1963 roku. W tym komiksie artysta zwizualizował swoje dziecięce marzenie, aby znaleźć się na Dzikim Zachodzie, nadając tytułowemu bohaterowi twarz Burta Lancastera. Sophia Loren, narysowana na podstawie wyciętych z prasy zdjęć włoskiej aktorki, pojawiła się w drukowanej w 1967 roku opowieści „Lassiter" jako Jane Withersten. W „Szeryfie miasta Hope" Wróblewski zaprezentował dwóch wielkich gwiazdorów kina: Marlona Brando oraz Johna Wayne'a. Ostatnim występem hollywoodzkiej gwiazdy na łamach „Dziennika Wieczornego" była „Zemsta faraona", w której pojawił się Ernest Borgnine. To samo modus operandi towarzyszyło zeszytom powstającym dla „Sportu i Turystyki" - i tak na okładce „Dwunastu kanistrów" (część 33 serii z kapitanem Żbikiem) pojawia się Dean Reed - dzisiaj już mocno przykurzony amerykański piosenkarz i aktor filmowy, który choć urodził się w USA, największą popularnością cieszył się w ZSRR, NRD i innych krajach socjalistycznych - nazywano go nawet „Czerwonym Elvisem". W późniejszym zeszycie „Wodorosty i pasożyty" (odcinek 40 serii) Wróblewski umieścił w tle portret Raquel Welch w jej wizerunku jako Constance de Bonancieux w filmie „Trzech muszkieterów" (1973). Z kolei do

wykonania okładki „Jaskini zbójców” (część nr 42) wykorzystał fotosy z filmu „Trzęsienie ziemi” z 1974 roku - zagrali w nim Charlton Heston i Geneviève Bujold, i takoż zostali umieszczeni w kompozycji Wróblewskiego. Artysta wręcz skopiował ich grymasy twarzy. Notabebe Heston powrócił jeszcze na okładce jednego z ostatnich komiksów Wróblewskiego - drugiej części „Biblii”, do którego twórca posłużył się fotosem z filmu „Dziesięcioro przykazań” (1956)
Nawiązania do hollywoodzkich gwiazd Wróblewski kontynuował również na łamach „Relaxu” - w drugim odcinku komiksu „Centralny Okręg Przemysłowy” (numer 30) twarz bohatera narysował na podstawie fotosu z filmu „Grease”, przedstawiającego Johna Travoltę i Olivię Newton-John.
Ta praktyka „kastingowania” gwiazd filmowych stanowi najlepsze potwierdzenie tezy o amerykańskim rodowodzie stylistycznym Wróblewskiego - artysta nie tylko naśladował technikę rysunku amerykańskich komiksów, ale przejmował całą filozofię wizualną Hollywood, gdzie rozpoznawalne twarze gwarantowały sukces komercyjny.

Umiejętność nadawania narysowanym postaciom fizjonomii znanych aktorów twórca znakomicie zdyskontował przy okazji swojej parakomiksowej adaptacji serialu „Czterej pancerni i pies”, opublikowanej na łamach „Dziennika Wieczornego” w latach 1968–1969. Artysta posłużył się fotosami, które wówczas można było kupić w postaci kartek pocztowych i które były też drukowane w prasie. W rezultacie wszyscy główni bohaterowie komiksu wyglądają jak aktorzy grający w serialu: Janusz Gajos jako filmowy Janek Kos, Franciszek Pieczka jako Gustlik Jeleń, Pola Raksa jako Marusia, Tadeusz Fijewski w roli starego Czereśniaka, Małgorzata Niemirska jako Lidka Wiśniewska czy Janusz Kłosiński jako Czernousow.

Kluczową cechą Wróblewskiego była wszechstronność gatunkowa. O ile większość rysowników specjalizowała się w jednym typie narracji - humor, przygoda, realizm - o tyle bydgoski artysta z równą biegłością opracowywał historie poważne (sensacyjne, wojenne, szpiegowskie) i humorystyczne (groteska, parodia). Owa elastyczność czyniła go idealnym wykonawcą zleceń wydawniczych, gdzie od rysownika oczekiwano nie artystycznej wizji, ale sprawnego rzemiosła. Szczególnie ceniona była dynamika jego rysunku. Kadry Wróblewskiego charakteryzowały się energią, ruchem, efektownymi ujęciami - cechy idealne dla gatunków przygodowych. Jednocześnie artysta potrafił dostosować styl do wymagań konkretnej historii, co widać w porównaniu realistycznych Żbików z groteskowym Binio Billem. Paradoksalnie jednak ta „amerykańskość” stylu okazała się przeszkodą, gdy Wróblewski podjął próbę wejścia na rynek zagraniczny. W 1981 roku wysłał swoje prace do wydawnictwa Marvel Comics, licząc na realizację „amerykańskiego snu” - pracy dla największego producenta komiksów na świecie. Odpowiedź nadeszła 18 listopada 1981 roku: pracownica Działu Wydawniczego Lindy Grant, pisząc w imieniu redaktora naczelnego Jima Shootera, uprzejmie odmówiła publikacji uzasadniając, że komiks nie pasuje do profilu wydawnictwa.[16] Fiasko było nieuchronne - na amerykańskim rynku, gdzie dziesiątki profesjonalnych rysowników pracowały w tym samym realistycznym stylu, nie istniało jakiekolwiek zapotrzebowanie na współpracę ze sprawnym rzemieślnikiem z jakże odległej Polski. W Polsce Jerzy Wróblewski był jednym z nielicznych profesjonalistów tego typu; w Ameryce byłby jednym z wielu. Jednak pomimo odmowy artysta nie zrezygnował i stworzył planszę nawiązującą

do popularnej marvelowskiej serii „The Rawhide Kid", próbując dostosować się do specyfiki wydawcy. Komiks zatytułowany „Unknown Friends of Rod Calm" tym razem miał być skuteczną przepustką do amerykańskiego przemysłu komiksowego. Gdy i ta próba zakończyła się niepowodzeniem, nieco zmieniony utwór trafił ostatecznie do polskiego Wydawnictwa Interpress jako „Przyjaciele Roda Taylora" (1984). Historia ta stanowi wymowny komentarz do pozycji polskiego komiksu w globalnym obiegu kulturowym, oraz do ograniczeń modelu twórcy-rzemieślnika, którego umiejętności, choć wysokie, nie wyróżniały się na tle międzynarodowej konkurencji.

### 7.7. Przełom: współpraca ze Sport i Turystyka

Na początku lat siedemdziesiątych Wróblewski nawiązał kontakt z wydawnictwem „Sport i Turystyka". Pierwszym zleceniem było wykonanie trzech końcowych albumów serii „Podziemny front" („Skarb w Winterhofie", „Wilk w matni", „W pułapce"). Przejęcie serii od Mieczysława Wiśniewskiego, który wówczas zajął się intratną propozycją pracy przy adaptacji Kapitana Klossa, było dla Wróblewskiego przepustką do opuszczenia lokalnego akwenu i wypłynięcia na szersze wody - już wkrótce stanie się uznanym rysownikiem w skali całego kraju. Pierwszy zlecony komiks narysował w ledwie kilka tygodni, a wynagrodzenie, jakie za niego otrzymał przekraczało roczne uposażenie jakie rysownik zarabiał w „Dzienniku Wieczornym". Potem narysował równie sprawnie dwa kolejne zeszyty do „Podziemnego frontu", a ów sukces otworzył mu drzwi do milicyjnej serii z udziałem kapitana Żbika. Finalnie Jerzy Wróblewski wykonał ilustracje do niemal połowy albumów tej serii - 22 odcinki na 53 zeszyty . Oznaczało to, że dla większości czytelników fizjonomia pop kulturowego oficera milicji zaproponowana przez bydgoskiego artystę została przyjęta jako ta kanoniczna.

### 7.8. „Relax" i KAW: filar magazynu komiksowego (od 1977)

Zeszyty „Podziemnego frontu" i Żbików sprawiły, że Wróblewski stał się znaną postacią w rodzimym komiksowym światku. Gdy w Krajowej Agencji Wydawniczej powstawał magazyn komiksowy „Relax", nowa redakcja natychmiast zaproponowała bliską współpracę. I tak Wróblewski zadebiutował w czwartym numerze magazynu komiksem „Tajemnica głębin" (1977), notabene do scenariusza redaktora naczelnego - Henryka Kurty. Niezaprzeczalnie Wróblewski był jednym z filarów „Relaxu". Współpraca trwała nieprzerwanie do samego końca w roku 1981, a Wróblewski zrealizował jako rysownik największą ilość komiksów opublikowanych w magazynie.
Po jego upadku, już dla KAW-u Wróblewski zrealizował jeszcze wiele albumów komiksowych.
Za jego czołowe dokonanie uchodzi „Hernán Cortés i podbój Meksyku" (1986) do scenariusza Stefana Weinfelda. Jak pisał biograf artysty Marcin Jaworski: „Dzięki dokumentacji, jaką zebrał rysownik, przygotowując się do realizacji tego projektu, udało mu się stworzyć niezwykle sugestywną wizję tragicznego końca cywilizacji Azteków"[17]

### 7.9. „Binio Bill” - komiksowe spełnienie twórcze

Zapewne najbardziej osobistym dziełem Wróblewskiego był pastiszowy cykl westernowy „Binio Bill”, publikowany w latach 1980-1986 na łamach „Świata Młodych”. Artysta stworzył go już wcześniej, zapewne w 1975 roku, ale ani „Sport i Turystyka”, ani KAW nie przyjęły go do druku. Dopiero w redakcji „Świata Młodych” za sprawą redaktor Barbary Tylickiej dostrzeżono potencjał serii Wróblewskiego. W pierwszej części, zatytułowanej „Rio Klawo”, dzielny kowboj, właściciel gadającego rumaka-szybkobiegacza imieniem Cyklon, przybył do tytułowego miasteczka gdzieś w Nevadzie i objął urząd szeryfa. W przywracaniu prawa i porządku pomagał mu wierny towarzysz - Dan Wycior. Inspiracją dla „Binio Billa” był belgijski klasyk komiksu „Lucky Luke” Morrisa. Wróblewski znał tę serię doskonale - w latach 1962–1968 przygody tego bohatera przedrukowywało pismo „Na Przełaj”, a wówczas i Wróblewski rysował dla tegoż periodyku parodie serii - „Lucky Luke w Polsce” (1964-1965). Biograf artysty Marcin Jaworski sformułował znaczącą tezę: „Dopiero pod koniec życia, pracując nad serialem Binio Bill, [Wróblewski] mógł tworzyć w zgodzie ze swoim sumieniem i upodobaniami. Rysowanie przygód szeryfa z Rio Klawo było chyba dla niego źródłem bezinteresownej radości”.[18] Słowa te sugerują, że większość twórczości Wróblewskiego - kolorowe zeszyty dla „Sportu i Turystyki”, komiksy, w dużej mierze propagandowe przygotowywane dla „Relaxu” - stanowiły pracę czysto rzemieślniczą, na zlecenie, a nie osobistą ekspresję przynoszącą twórczą satysfakcję.

### 7.10. Śmierć i dziedzictwo: olbrzymi dorobek artystyczny

Jerzy Wróblewski zmarł na serce w 1991 roku, w wieku ledwie 50 lat. Pozostawił po sobie olbrzymi dorobek artystyczny: 60 albumów i zeszytów komiksowych, dziesiątki prasowych historii obrazkowych i tysiące ilustracji. W liczbie opublikowanych albumów wyprzedza go tylko Grzegorz Rosiński - artysta, który jednak znaczną część kariery zbudował już w Belgii. Pozycja Wróblewskiego w historii polskiego komiksu jest szczególna. Nie był innowatorem jak Chmielewski, nie stworzył tak ikonicznych postaci jak Christa i jego „Kajko i Kokosz”. Był natomiast niezawodnym profesjonalistą, który przez trzy dekady stanowił jeden z fundamentów rynku komiksowego PRL - jako rysownik najpopularniejszej serii („Kapitan Żbik”), jako filar jedynego magazynu komiksowego („Relax”) i jako twórca, który mimo ograniczeń warsztatowych przeniknął do zbiorowej świadomości kilku pokoleń czytelników.

### 7.11. Znaczenie dla Tombakowej Ery: rzemieślnik systemu

Wróblewski ucieleśniał model twórcy doskonale dostosowanego do realiów Tombakowej Ery. Jego wszechstronność gatunkowa odpowiadała potrzebom wydawców, którzy oczekiwali nie artystycznej wizji, ale sprawnego wykonania zlecenia. Jego produktywność - dziesiątki historii rocznie - odpowiadała modelowi ekonomicznemu, w którym niskie honoraria jednostkowe

rekompensowano ilością. Jego styl - efektowny, dynamiczny, profesjonalny, ale nie wyrazisty autorsko - odpowiadał konwencji komiksu „służebnego", podporządkowanego celom propagandowym lub dydaktycznym.

Metafora tombaku - stopu imitującego złoto - znajduje w twórczości Wróblewskiego szczególne zastosowanie. Jego komiksy były profesjonalne, efektowne, atrakcyjne dla masowego czytelnika. Brakowało im jednak tego, co czyni dzieło naprawdę wielkie - osobistej wizji, artystycznego ryzyka, przekraczania konwencji. „Binio Bill" - jedyne dzieło w pełni autorskie - pokazuje, kim Wróblewski mógłby być, gdyby system pozwolił mu na więcej swobody twórczej. Powstał jednak zbyt późno, gdy artysta miał już za sobą dekady rzemieślniczej pracy na zlecenie.
Porównanie z Christą jest tu pouczające. Obaj zaczynali podobnie, jako prowincjonalni samoucy, rysujący dla lokalnych popołudniówek. Obaj przeszli przez system zleceń wydawniczych. Jednak Christa zdołał w końcu wyrwać się ku „Kajkowi i Kokoszowi" - serii w pełni autorskiej, która przetrwała upadek PRL-u i stała się klasyką. Wróblewski tej szansy nie dostał, lub nie zdążył jej wykorzystać. Jego „Binio Bill" pozostał popularny wśród czytelników „Świata Młodych", ale nie osiągnął statusu kulturowej ikony. Mimo to dorobek Wróblewskiego stanowi niezbywalny element historii polskiego komiksu. Bez niego nie byłoby kapitana Żbika, w tej formie, jaką znamy, bez niego „Relax" nie miałby swojego najbardziej pracowitego współpracownika, bez niego Bydgoszcz nie miałaby swojego miejsca na mapie polskiego komiksu. Był rzemieślnikiem systemu, ale rzemieślnikiem wybitnym, którego praca stanowi fundament Tombakowej Ery.

Uznanie dla talentu Wróblewskiego potwierdza jego obecność w prestiżowej "The World Encyclopedia of Comics" pod redakcją Maurice'a Horna - jednej z najważniejszych anglojęzycznych publikacji encyklopedycznych poświęconych komiksowi. Wróblewski jest jednym z zaledwie dwóch polskich twórców, którzy doczekali się w niej osobnego hasła (drugim jest Grzegorz Rosiński). Encyklopedia charakteryzuje go jako „najpopularniejszego polskiego artystę komiksowego ery komunistycznej" („Poland's most popular comics artist during the Communist era"), odnotowując jego debiut w 1959 roku w „Dzienniku Wieczornym". Hasło encyklopedyczne - choć zawiera drobne nieścisłości (błędna data urodzenia 1940 zamiast 1941, „Risk" zamiast prawidłowego tytułu) stanowi dowód, że dorobek bydgoskiego rysownika został dostrzeżony i doceniony poza granicami Polski. Losy Wróblewskiego dobitnie ukazują ekonomiczną brutalność systemu PRL wobec uczciwych, pracowitych ludzi. O ile w Polsce Ludowej z głodu rzeczywiście nie umierano, o tyle przypadek bydgoskiego rysownika pokazuje, jak system potrafił „dojechać" ekonomicznie nawet tych, którzy pracowali niestrudzenie i uczciwie. Oto jeden z najpopularniejszych i najpłodniejszych twórców komiksów w kraju - autor dziesiątek albumów, setek stron, tysięcy kadrów - który w niepublikowanym komiksie autobiograficznym marzy o łazience, liczy każdy grosz do pierwszego i zastanawia się, czy starczy na buty dla dzieci. Który w liście do Ministerstwa Kultury błaga o status twórcy, bo bez niego nie może normalnie funkcjonować. Który próbuje przebić się do Marvela nie z artystycznych ambicji, ale z ekonomicznej desperacji. Ta dysproporcja między ogromnym wkładem pracy, a skromnym poziomem życia stanowi być może najdotkliwsze świadectwo „tombakowego" charakteru epoki -

systemu, który pozornie doceniał twórców komiksów, a w przypadku tego konkretnego artysty skazał go na permanentną walkę o godny byt.

**Przypisy**

[1] Daniel Koziarski, Wojciech Obremski, „Zatrzymane w kadrze. Komiksowi twórcy z czasów PRL-u - rozmowy i wspomnienia", wypowiedź Magdaleny Bochniak, Nova Res, 2023, s. 31.
[2] Tamże, s. 32.
[3] Archiwum Jerzego Wróblewskiego, w zasobach Macieja Jasińskiego
[4] Daniel Koziarski, Wojciech Obremski, „Zatrzymane w kadrze. Komiksowi twórcy z czasów PRL-u - rozmowy i wspomnienia", wypowiedź Magdaleny Bochniak, Nova Res, 2023, s. 35.
[5] Relacja Zygmunta Wróblewskiego, cyt. za: M. Jaworski, „Urodzony, żeby rysować. Monografia twórczości Jerzego Wróblewskiego", Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu MIkołaja Kopernika, 2015, s. 5.
[6] Tamże, s. 5.
[7] Tamże, s. 8.
[8] Tamże, s. 8.
[9] Tamże, s. 9.
[10] Tamże, s. 10.
[11] Tamże, s. 12.
[12] A. Rusek, Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Warszawa 2023, s. 201.
[13] List Jerzego Wróblewskiego do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 19 kwietnia 1979, cyt. za: M. Jaworski, Urodzony, żeby rysować..., s. 69.
[14] A. Rusek, Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Warszawa 2023, s. 623.
[15] Niepublikowana rozmowa Adama Ruska z Ryszardem Morawskim, Warszawa, 2002
[16] List od przedstawicielki wydawnictwa Marvel Comics Lindy Grant z Działu Wydawniczego do Jerzego Wróblewskiego (18.11.1981 r.). Korespondencja w zbiorach córki Jerzego Wróblewskiego, Magdaleny Bochniak, cyt. za: M. Jaworski, Urodzony, żeby rysować..., s. 338-340.
[17] M. Jaworski, Urodzony, żeby rysować..., s. 310.
[18] Tamże, s. 319

## Rozdział 8

## „Świat Młodych” - analiza funkcjonowania najważniejszej platformy komiksowej doby PRL

### 8.1. Historia pisma

Pośród tytułów prasowych doby PRL-u zapewne żaden nie odegrał dla polskiego komiksu roli równie fundamentalnej jak „Świat Młodych”. Ten harcerski tygodnik, ukazujący się w latach 1949-1993, stanowił nie tylko główną platformę publikacji komiksów w Polsce Ludowej, ale również swoistą oazę względnej swobody twórczej w systemie, który z zasady traktował literaturę obrazkową z nieufnością. Na łamach pisma opublikowano ponad cztery tysiące odcinków komiksowych, kształtując wyobraźnię wizualną kilku pokoleń polskich czytelników. W dużej mierze o historii tegoż znakomitego tytułu pisałem w rozdziale 5 - poświęconemu biografii Henryka Chmielewskiego, zatem poniżej tylko przypomnę tylko skrótowo najważniejsze fakty.

Korzenie „Świata Młodych” sięgają tradycji przedwojennej prasy młodzieżowej, którą brutalnie przerwała wojna. Już w marcu 1946 roku, zaledwie kilka miesięcy po zakończeniu działań wojennych, w Katowicach podjęto próbę wskrzeszenia tej tradycji - Związek Walki Młodych rozpoczął wydawanie „Nowego Świata Przygód”. Pismo wzorowano na francuskim „Vaillant”, notabene od którego przejmowano także materiały komiksowe, nawiązując tym samym do frankofońskich wzorców kultury młodzieżowej. W 1948 roku, po dymisji redaktora naczelnego Igora Newerly'ego, pismo przeszło gruntowną reformę ideologiczną. W lutym 1949 roku „Nowy Świat Przygód” połączono z harcerskim pismem „Na Tropie”, tworząc „Świat Młodych”. Pierwszy numer nowego tygodnika ukazał się 6 lutego 1949 roku.

Okres stalinowski (1949-1954) był dla komiksu w Polsce czasem anatemy. Władze traktowały literaturę obrazkową jako „burżuazyjny przeżytek” i systematycznie ją rugowały z prasy. W tym kontekście „Świat Młodych” stanowił wyjątek - komiks utrzymywał się tu najdłużej ze wszystkich polskich periodyków (jedynie w „Przekroju” cały okres stalinowski przetrwał „Filutek” Zbigniewa Lengrena), w dużej mierze za sprawą Henryka Jerzego Chmielewskiego, który potrafił dostosować formę do wymagań epoki, nie rezygnując całkowicie z medium. Gdy jednak presja ideologiczna osiągnęła apogeum, nawet tu zaczęły dominować treści dydaktyczne gloryfikujące pionierów, robotników i aktywistów partyjnych, a komiks przygodowy praktycznie zniknął z łamów pisma. Wanda Chotomska, która przez lata współtworzyła pismo, wspominała atmosferę tamtych czasów: „Myśmy potrafili w tym wszystkim znaleźć dla siebie jeszcze jakiś azyl, to było tylko dlatego, że mieliśmy poczucie humoru. I że myśmy po prostu byli wtedy bardzo młodzi i dosyć naiwni jeszcze. Z tym, że myśmy doskonale wiedzieli, czego od nas oczekują i wiedzieliśmy, co można powiedzieć, a czego nie można powiedzieć. To była taka dwoistość absolutna”.[1]

Przełom nastąpił po odwilży 1956 roku. „Świat Młodych” był jednym z pierwszych pism, które przywróciły komiks na swoje łamy, gdy tylko stało się to możliwe. Już w listopadzie 1957 roku zadebiutował tu Henryk Jerzy Chmielewski z pierwszymi przygodami „Tytusa, Romka i A'Tomka” - serii, która miała na trwałe odmienić oblicze polskiego komiksu. Na czele pisma przez 44 lata jego istnienia stało siedmiu redaktorów naczelnych, których kadencje odzwierciedlały polityczne przemiany PRL:

***Tabela 1. Redaktorzy naczelni „Świata Przygód” i „Świata Młodych” (1946-1993)***

| **Redaktor naczelny** | **Okres** | **Uwagi** |
|---|---|---|
| Marian Niewiarowski | do 1948 | „Świat Przygód” w Katowicach |
| Igor Newerly | 1948 | „Świat Przygód”, przed transformacją |
| Witold Krasucki | 1949–1956 | pierwszy red. nacz. „ŚM”, narzucony odgórnie |
| Janusz Domagalik | 1956–1968 | wybrany demokratycznie po Październiku '56 |
| Jerzy Majka | 1968–1981 | narzucony odgórnie (PZPR); przejście na kolor i 3× w tyg. |
| Stanisław Borowiecki | 1981–1990 | twórca TOMiK-a i Astroekspedycji |
| Jan Orgelbrand | 1990–1993 | ostatni red. nacz., zamknięcie pisma |

## 8.2. Akcje młodzieżowe jako narzędzie budowania wspólnoty czytelniczej

„Świat Młodych” nie ograniczał się do roli biernego medium publikacyjnego. Redakcja aktywnie angażowała czytelników poprzez spektakularne akcje zbiorowe, które na trwałe wpisały się w pamięć pokolenia dorastającego w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. „Spiritus movens” tych inicjatyw był redaktor Maciej Zimiński, który dołączył do redakcji w 1952 roku jako młody absolwent dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Maciej Zimiński, wspominał genezę tego przełomu: „Zaczęliśmy wtedy, niedługo po październiku, uświadamiać sobie, po co my jesteśmy właściwie. I uświadomiliśmy sobie, że świat młodych jest potrzebny czytelnikom nie po to, żeby ich pouczać, tylko po to, żeby się z nimi przyjaźnić i pomagać im w ewentualnych ich działaniach, realizować ich pomysły, podsuwać im nasze pomysły. I tak się zrodził cały nurt inspirującej gazety. W 1957 roku, no to trzeba już tak mówić, po raz pierwszy żeśmy ogłosili wyprawę Tysiąca Przygód. Więc to był taki właściwie pierwszy eksperyment inspirujący naszych czytelników do wspólnych działań, do wspólnej zabawy. Ogłosiliśmy wtedy rzecz, no prawie niewiarygodną. Mianowicie napisaliśmy, że mogą się do nas zgłaszać wszystkie tajne związki, tajne grupy podwórkowe, bo przecież jest rzeczą normalną, że

dzieciaki na podwórku zbierają się, tworzą swoją jakąś grupę. Zawsze jest ktoś, kto ma cechy wodza i oni coś w swoim świecie robią. I myśmy postanowili być dla nich przyjacielem i podpowiadaczem”.[2]

Pierwszą wielką akcją była „Wyprawa Tysiąca Przygód” (W1000P), zainaugurowana 21 czerwca 1957 roku. Na pierwszej stronie pisma ukazała się odezwa: „Zaczynamy wakacje! Nie byle jakie wakacje! W tym roku wszyscy chłopcy i dziewczęta - wszyscy, którzy kochają słońce i przygodę, mogą wziąć udział w wielkiej ogólnopolskiej wyprawie odkrywczej organizowanej przez «Świat Młodych»”. Brawurowy i genialny w swej prostocie pomysł polegał na stworzeniu sprzężenia zwrotnego: czytelnikom, którzy w przeważającej mierze pozostawieni sami sobie spędzali letnie miesiące stacjonarnie, zaproponowano w atrakcyjnym, paramilitarnym trybie wykonywanie rozmaitych zadań, a następnie składanie meldunków z ich wykonywania, które z kolei publikowano na łamach pisma.

Jeszcze tego samego lata 1957 roku redakcja uruchomiła kolejną, znacznie potężniejszą akcję — „Niewidzialną Rękę”. Jak wspominał Maciej Zimiński: „Siedzieliśmy całą grupą w redakcji, rozmyślając, jak urządzić dzieciakom pozostałą część wakacji. Typowa burza mózgów. Ktoś rzucił to hasło, może nawet ja, choć nie jestem pewien, i się spodobało. Natomiast pewien jestem, że miałem szczęście napisać pierwszy tekst obwieszczający jej powstanie. No i chcąc nie chcąc stałem się, przez przypadek, «ojcem» tej wyjątkowej w skali świata akcji. 13 sierpnia 1957 r. «Świat Młodych» krzyczał z pierwszej strony: Nasz trop prowadzi na szlak Niewidzialnej Ręki”.[3] Akcja polegała na anonimowym pomaganiu innym - idea, która zyskała ogromny oddźwięk społeczny i stała się jednym z najtrwalszych dziedzictw pisma.

W odpowiedzi na wystrzelenie przez Związek Radziecki Sputnika, w listopadzie 1957 roku na łamach pisma wystartowała „Astroekspedycja”. Jej inicjatorem i wieloletnim pilotem był Stanisław Borowiecki, późniejszy redaktor naczelny. Oto jak Borowiecki wspominał jej początek: „Wszyscy czuliśmy, że zaczyna się nowa historia w rozwoju nauki. Po dyskusjach w redakcji i pośród przyjaciół uznaliśmy, że trzeba nią zainteresować młodzież. I wymyśliliśmy ASTROEKSPEDYCJĘ. Lecimy Rakietą Międzyplanetarną. Ogłaszamy zapisy - obwieszczał z pierwszej strony «Świat Młodych». [...] Powiedzieliśmy: macie dzisiaj 12 lat, ale zanim dorośniecie, to być może przyjdzie czas na to, żebyście i wy polecieli, na przykład, na Księżyc. Ale do tego trzeba się przygotować”.[4]

Akcje „Świata Młodych” przenikały również do fabuły komiksów Chmielewskiego, który świetnie wkomponowywał się w bieżące sprawy gazety. W Księdze I (1966) Tytus bierze udział w biegu harcerskim, aby zostać finalnie harcerzem - wyraźne nawiązanie do akcji „Niewidzialna Ręka”. W Księdze III (1968) chłopcy dołączają do „Klubu Astronautów”, co stanowiło komiksowy odpowiednik redakcyjnej „Astroekspedycji”. W Księdze VIII (1973) bohaterowie uczestniczą w „Operacji Frombork 1001” z 1969 roku. Ta symbioza doskonale współgrała zarówno z oczekiwaniami czytelników, jak i służyła podkreślaniu przed ewentualnymi niechętnymi czynnikami, że komiks jest potrzebny w gazecie - nie stanowi obcego ciała, lecz integralną część jej misji wychowawczej. Z „Astroekspedycji” wyewoluował dział TOMiK (Towarzystwo Odkrywców

Międzyplanetarnych i Kosmicznych) - stała rubryka popularyzująca wiedzę o Kosmosie, która towarzyszyła czytelnikom przez kolejne dekady. Borowiecki prowadził ją aż do objęcia stanowiska redaktora naczelnego w 1981 roku.

Wśród innych znaczących akcji należy wymienić „Ligę Reporterów" - inicjatywę angażującą młodzież w dziennikarstwo obywatelskie. Czytelnicy nadsyłali własne reportaże, relacje z wydarzeń lokalnych, wywiady. Najlepsze materiały publikowano na łamach pisma, co stanowiło dla młodych autorów formę debiutu dziennikarskiego. (Swoje dziennikarskie szlify zdobywało tam wiele późniejszych gwiazd dziennikarstwa m.in. Jacek Żakowski)

Akcje te pełniły funkcję wykraczającą daleko poza rozrywkę. W warunkach ograniczonych możliwości organizacyjnych i materialnych powojennej Polski dawały dzieciom poczucie przynależności do wspólnoty, możliwość działania i realizacji ambicji. Jednocześnie budowały lojalność czytelniczą - nakład pisma rósł proporcjonalnie do zaangażowania odbiorców.

### 8.3. „Świat Młodych" jako platforma formatywna autorów komiksowych

Ustalenie składu redakcji „Świata Młodych" w okresie formatywnym jest trudne - konsekwentnie w stopce redakcyjnej umieszczano jedynie informację w duchu preferowanej formy działań zespołowych: „redaguje zespół". Ze wspomnień Henryka Chmielewskiego wynika jednak, że w pionie graficznym znajdowali się obok niego: Mieczysław Teodorczyk, Mieczysław Kościelniak, Jan Rocki i Włodzimierz Lewiński. W pionie dziennikarskim pracowali ponadto: Wanda Chotomska, Barbara Tryfan, Barbara Tylicka, Wiktor Woroszylski, Krystyna Garwolińska, Jerzy Kasprzak i Jerzy Dąbrowski.

Szczególnie ważną postacią był Mieczysław Teodorczyk (1914-2002), którego Chmielewski wspominał następująco: „Głównym grafikiem redakcji był, przez cały okres istnienia «Świata Młodych», Mieczysław Teodorczyk. Uniwersalny artysta: malarz sztalugowy, plakacista, grafik realistyczny i groteskowy. Niezwykle punktualny i pracowity. Projektował numery «Świata Młodych», to znaczy makietował strony i sam częściowo ilustrował. Kiedy pismo zaczęto wydawać dwa razy na tydzień, makietowaliśmy numery na przemian. To jemu zawdzięczam, że mogłem uczęszczać na Akademię, bo zastępował mnie w pracy redakcyjnej, kiedy latałem na zajęcia".[5]

O Janie Rockim (1927-1998), który przejdzie do historii jako autor strony graficznej pierwszych trzech zeszytów z kapitanem Żbikiem („Ryzyko" 1-3, Sport i Turystyka, 1968), Chmielewski pisał: „Drugi nasz świetny rysownik. Wojenny harcerz Szarych Szeregów ps. Babińczyk, brał udział w Powstaniu Warszawskim na Żoliborzu w zgrupowaniu Żywiciela. Napisał książkę «Dziewiąta dywersyjna». Jego rysunki były bardziej dynamiczne niż Mietka Kościelniaka, sceny wojenne zaś bardziej autentyczne".[6]

Wreszcie Włodzimierz Lewiński, twórca popularnej rubryki „Rzep": „Dużo dobrego robił dla naszego pisma Włodek Lewiński. Przystojny brunet, wiecznie uśmiechnięty. Był genialnym, wszechstronnym artystą. Jego talent był darem dla naszego pisma. Włodek robił rysunki realistyczne do opowiadań i groteskowe, humorystyczne. Spłodził samodzielny kącik humoru

«Rzep» z bohaterem niby krasnoludkiem, który cieszył się u czytelników nie mniejszą popularnością niż mój Tytus".[7]

Należy wyraźnie rozróżnić dwie kategorie twórców związanych z pismem: autorów współpracujących swobodnie z redakcją oraz stały trzon etatowych pracowników. Do pierwszej grupy należeli m.in. Szymon Kobyliński, Tadeusz Raczkiewicz, Jerzy Wróblewski czy Janusz Christa - twórcy, którzy dostarczali materiały komiksowe, formalnie nie będąc zatrudnieni w redakcji. Przełomowy dla struktury redakcji okazał się rok 1974. Dnia 13 września „Świat Młodych" przeszedł na druk kolorowy, zwiększył format i - co najważniejsze - zaczął ukazywać się trzy razy w tygodniu: we wtorek, czwartek i sobotę. Nakład wzrósł z 280 000 do 410 000 egzemplarzy. Ta gwałtowna intensyfikacja produkcji wymagała natychmiastowego powiększenia zespołu graficznego - dotychczasowa obsada nie była w stanie sprostać potrojonemu obciążeniu. Właśnie wtedy do redakcji dołączyli na etatach Szarlota Pawel i Tadeusz Baranowski. Ich głównym obowiązkiem nie było jednak tworzenie komiksów, lecz makietowanie kolejnych numerów pisma. System działał rotacyjnie: każdy z trójki grafików (Chmielewski, Pawel, Baranowski) odpowiadał za przygotowanie makiety jednego wydania tygodniowo. Dopiero w pozostałym czasie mogli pracować nad własnymi komiksami. To właśnie Baranowski był odpowiedzialny za projekt nowej winiety „Świata Młodych" w kolorze. Zaproponował charakterystyczne „okienko" - prostokątne pole w winiecie przeznaczone na wybrany kadr lub reklamę zawartości numeru. Często umieszczano tam zapowiedzi komiksów. Pierwsza próbna winieta z „okienkiem" pojawiła się 13 września 1974 roku (nr 74), a od numeru 79 (1 października 1974) każda winieta zawierała już ten element. „Okienko" towarzyszyło pismu przez niemal pięć lat - ostatni numer z tym rozwiązaniem graficznym ukazał się 30 stycznia 1979 roku. W rozmowie przeprowadzonej przez autora niniejszej pracy Baranowski szczegółowo opisał kulisy swojego debiutu i funkcjonowania w redakcji: „Ponieważ duży przerób materiału komiksowego był potrzebny do świata młodych, tym bardziej, że miał się ukazywać trzy razy w tygodniu, padła propozycja rysowania przeze mnie komiksu, próby podjęcia rysowania komiksu. Komiksy zawsze mnie interesowały od strony plastycznej. No i jak to sobie zacząłem już realizować, to zacząłem to realizować w sposób taki przewrotny, to znaczy moi bohaterowie komiksu i komiks, który ja chciałem reprezentować, był to komiks antykomiks, antybohaterowie, lekkie nabijanie się ironiczne ze spraw bardzo poważnych, komiksowych. No to takie było moje spojrzenie na ten świat, przy całym szacunku oczywiście dla innych twórców, którzy rysowali wspaniale, jak chociażby Janusz Christa czy Henio Chmielewski". I dalej: „Zostałem zaproszony do zrobienia nowej szaty graficznej «Świata Młodych». Zrobiłem projekt, złożyłem propozycję, że to powinno tak wyglądać, że to powinno się wyróżniać i to zostało do samego końca. To się spodobało i w związku z tym, że bez przerwy rzucano mi nowe pomysły to one były akceptowane". Pierwszy komiks Baranowskiego w „Świecie Młodych" powstał z inicjatywy Jerzego Dąbrowskiego, zastępcy sekretarza redakcji, który napisał scenariusz do „Lwa Barnaby"[8]. Baranowski wspominał również praktykę pracy redakcyjnej: „Ja robiłem niebieski [numer] zdaje się, potem ktoś inny numer czerwony. [...] Na drugiej stronie były zamieszczone aktualności propagandowe. One były robione na ostatnią chwilę, bo nie wiadomo było co tam

będzie zawarte”[9]. System rotacyjny oznaczał, że każdy z grafików odpowiadał za przygotowanie określonych wydań, co przy trzykrotnej publikacji tygodniowo stanowiło poważne obciążenie. „Początkowo nie dawałem rady, bo to było bardzo dużo pracy, bo to nie było tak jak dzisiaj komputery tylko ołówek, kreska i wszystko samemu się robiło” [10] - przyznawał Baranowski. Każde z trzech cotygodniowych wydań miało odrębny profil tematyczny, sygnalizowany kolorem logo w winiecie. Wydanie wtorkowe (niebieskie logo) poświęcone było nauce i technice, a także modzie oraz aktorom filmowym. Wydanie czwartkowe (zielone logo) obejmowało tematy przyrodnicze i motoryzacyjne - z czasem pojawił się tam również kącik humorystyczny „Rzep” prowadzony przez Włodzimierza Lewińskiego. Wydanie sobotnie (czerwone logo) zastrzeżone było dla tematów muzycznych oraz wszelkich łamigłówek i krzyżówek premiowanych nagrodami. Ten przemyślany podział pozwalał czytelnikom wybierać numery zgodnie z zainteresowaniami, choć większość i tak kupowała wszystkie trzy - głównie ze względu na komiksy zamieszczane na ostatniej stronie.

Młody grafik szybko zyskał silną pozycję w redakcji: „Redaktorem był absolutnie zagorzały komunista, bardzo przyzwoity człowiek nazywał się [Jerzy] Majka. Potrafił zauważyć to, co włożyłem do «Świata Młodych». Ja jako świeży nabytek byłem zapraszany na kolegia i to się potem stało taką tradycją we wszystkich czasopismach dla dzieci. Byłem tam zapraszany ponieważ miałem zawsze dużo świeżych pomysłów. [...] Nie przeszkadzano mi w pracy. Wręcz zostawiali mi wolną rękę” [11]. Ta autonomia twórcza nie była jednak powszechnie akceptowana - Baranowski wspominał konflikty z częścią starszych pracowników redakcji, którzy postrzegali jego pozycję jako zagrożenie dla ustalonego porządku.

Szarlota Pawel wspominała swoje pierwsze zetknięcie z redakcją następująco: „Jak tam przyszłam, to w windzie zderzyłam się z Papciem Chmielem, który wyglądał diabolicznie. Ja go nigdy przedtem nie widziałam z bliska. Miał rozwichrzone białe włosy, skórzane czarne spodnie i futerko ze sztucznego czarnego misia. No wyglądał super. Po czym zaczął wyrywać teczkę, którą miałam pod pachą, mówiąc, że to pani idzie do redakcji pokazać rysunki. To proszę mi pokazać. I walczyliśmy w tej cholernej windzie pięć pięter. Przyznaję się do takiej proweniencji, że zasugerowałam się na pewno historią Tytusa. Jest taka melodia, prawda? Tytus, Romek i A'Tomek. U mnie jest Jonka, Jonek i Kleks, więc musiałam ulec temu, tej perswazji. No i naturalnie, że trzeba wybrać dwóch bohaterów jakichś ludzkich, że dobrze jest chłopiec i dziewczynka. I do tego musi być jakiś atrybut ze świata fantazji, czyli albo zwierzę uczłowieczone, albo, albo coś innego. No i mnie się ten Kleks urodził”[12]

Ten podwójny status - makiecista i autor komiksowy - miał swoje konsekwencje. Z jednej strony zapewniał twórcom stabilność finansową i gwarantowany dostęp do łamów pisma. Z drugiej jednak pochłaniał lwią część ich czasu, drastycznie ograniczając komiksowe możliwości twórcze. Model funkcjonowania „Świata Młodych” jako platformy formatywnej opierał się zatem na dwóch równoległych ścieżkach. Współpracownicy zewnętrzni - Christa, Wróblewski, Kobyliński, Raczkiewicz - korzystali z pisma jako platformy publikacyjnej, zachowując pełną swobodę twórczą. Etatowcy - Chmielewski, Pawel, Baranowski - zyskiwali stabilność zatrudnienia, ale musieli godzić ambicje artystyczne z codziennymi obowiązkami redakcyjnymi. Obie grupy jednak

przechodziły przez tę samą szkołę: regularnej, cotygodniowej (później nawet trzy razy w tygodniu) publikacji, która wymuszała dyscyplinę warsztatową i zmuszała do pracy pod nieustanną presją terminów.

### 8.4. Dodatek „Zuch” - najmniejsza gazeta świata

Obok głównego wydania „Świata Młodych” redakcja przez pewien czas przygotowywała specjalny dodatek dla najmłodszych czytelników - wkładkę „Zuch”, reklamowaną jako „Najmniejsza gazetka świata”. Pierwszy numer ukazał się 15 listopada 1957 roku, zatem niemal równocześnie z debiutem Tytusa na łamach pisma macierzystego. Hasło promocyjne „Zucha trzeba czytać co tydzień”, pojawiające się regularnie w numerach z lat 1958-1960, sugeruje cotygodniową częstotliwość publikacji. Dodatek był adresowany do zuchów - najmłodszych członków ruchu harcerskiego, dzieci w wieku 6-10 lat. Zawartość stanowiły krótkie opowiastki rysunkowe, zagadki, kolorowanki i proste komiksy.

***Tabela 2. Komiksy publikowane w dodatku „Zuch” (1957-1961)***

| Tytuł | Data / numer ŚM | Autor |
|---|---|---|
| “Za siedmioma rzekami..." | 1958 | rys. Stasiek Migaszek |
| „Wyprawa do Dybowskiego zamku" | 1958, nr 65 | brak danych |
| „Polowanie na nagonki" | 1958-1959 | tekst: Józef Derewieński |
| „Miś Baryłka" | I 1959 | rys. P. Konopka |
| „Smok chana Bajdara" | IX 1960, nr 37 | brak danych |
| „Tragedia piór Fergusiego" | III 1961, nr 27 | brak danych |
| „Sztorm na Oceanie Lodowatym" | X 1958, nr 43 (ZSRR) | brak danych |
| „Jedenastka z Kurytyby" | X 1958, nr 43 (Brazylia) | brak danych |
| „Wyprawa po świętą glinę" | X 1958, nr 43 | brak danych |
| „W pogoni za końmi" | X 1958, nr 43 (Mongolia) | brak danych |
| „Polowanie na małpy" | X 1958, nr 43 (Afryka) | brak danych |
| „Mały giermek" | 1958, nr 25, 27 | brak danych |
| „Chram nad Czaplim Jeziorem" | 1958, nr 57 | brak danych |

O ścisłym powiązaniu dodatku „Zuch” z główną serią komiksową pisma świadczy istnienie „Kuponu konkursowego - Co Tytus czytał w ZUCH”, który pojawił się w numerze 47 z czerwca

1961 roku. Postać Tytusa funkcjonowała zatem jako łącznik między obiema publikacjami, budując spójność oferty redakcyjnej. Ostatnie potwierdzone pojawienie się wkładki „Zuch” w formie osobnego dodatku datuje się na marzec 1961 roku. Po tej dacie nazwa funkcjonowała już tylko jako określenie grupy czytelników i kategorii organizacyjnej ZHP, nie zaś jako samodzielna publikacja. Treści dla najmłodszych zostały zintegrowane z głównym wydaniem „Świata Młodych”.

### 8.5. Tytus jako maskotka pisma

Postać Tytusa szybko wykroczyła poza ramy komiksu, stając się nieoficjalną maskotką całego pisma. Już w styczniu 1959 roku, z okazji 10-lecia „Świata Młodych”, redakcja otrzymała w prezencie prawdziwą małpkę, którą umieszczono w warszawskim ZOO. Zwierzę zostało „ochrzczone” przez czytelników - Jasia i Małgosię Landowskich - i nazwane Baryłka. Na zachowanych fotografiach widać jednak, że małpka nosiła biały kaftanik z wyraźnie wypisanym imieniem „TYTUS”.

***Tabela 3. Tytus poza komiksem — udokumentowane przypadki (1958-1979)***

| **Data / numer** | **Forma obecności** |
|---|---|
| IX 1958, nr 36 | Zapowiedź powrotu z „galaktyki Łypka", zaproszenie na spotkanie w redakcji |
| XII 1958 | Świąteczna okładka z Tytusem, Romkiem i A'Tomkiem |
| I 1959, nr 6 | Małpka Baryłka w zoo z kaftanikiem „TYTUS"; artykuł „Tytus i Miś Baryłka w Warszawie" |
| II 1959, nr 13 | „Telegram" z podziękowaniami podpisany: TYTUS |
| VI 1961 | „Krzyżówka z Tytusem" — rysunek głowy Tytusa w centrum |
| XII 1961, nr 1000 | „Redaktor Tytus" — postać jako alter ego redakcji |
| 1962 | Rubryka „Podróże Tytusa" — Tytus jako redakcyjny korespondent |
| VI 1962, nr 45 | „Egzamin Tytusa" — Tytus w stroju motorowerzysty |
| 1964, nr 1-90 (1262-1351) | Kalendarz na rok 1964 — wkładka z Tytusem, Romkiem i A'Tomkiem ukazująca się w kolejnych numerach przez cały rok; jednorazowa akcja redakcyjna |
| IX 1964, nr 78 | Drogi Czytelniku! — list Tytusa zapowiadający powstanie Klubu Tytusa |

| | |
|---|---|
| X-XI 1964 | Klub Tytusa — klub korespondencyjny czytelników ŚM z Tytusem jako Prezesem, członkowie: Tytusyny i Tytusórki, hasło: Hihi, chacha, hehe!, własny hymn klubowy |
| I 1971, nr 8/2000 | Jubileusz 2000. numeru „zredagowany przez Tytusa de Zoo" |
| X 1972, nr 85/2181 | 15-lecie Tytusa — Order Beczki Śmiechu ze Złotymi Obręczami |
| II 1973, nr 17/2217 | „Tytus kontra Rzep" — promocja konkursu na motorower |
| V 1979, nr 77 | Otwarcie „Klubu Tytusa" na osiedlu Rakowiec w Warszawie |

Szczególnie wymowny jest przypadek jubileuszu 2000. numeru w styczniu 1971 roku, kiedy całe wydanie zostało formalnie „zredagowane przez Tytusa de Zoo”. Tytus występował jako „Naczelny Redaktor”, co stanowiło bezprecedensowe utożsamienie postaci fikcyjnej z instytucją prasową. Rok później, przy okazji 15-lecia serii, Tytus otrzymał symboliczny „Order Beczki Śmiechu ze Złotymi Obręczami”, a sam Henryk Chmielewski - Order Uśmiechu. Ten fenomen wykraczania postaci komiksowej poza medium macierzyste stanowi interesujący przykład budowania marki w warunkach gospodarki niedoboru. Tytus funkcjonował równocześnie jako bohater komiksu, maskotka pisma, narzędzie promocyjne i element kultury organizacyjnej redakcji.

### 8.6. Konkurencja dla Tytusa: Miś Baryłka, Rzep, Kleks

Dominacja Tytusa jako maskotki „Świata Młodych” nie była jednak absolutna. W historii pisma można wskazać trzy postacie, które stanowiły realną konkurencję dla sympatycznej małpy Chmielewskiego. „Miś Baryłka” pojawił się na łamach pisma jeszcze przed Tytusem. Seria Barbary Rutkowskiej wystartowała w numerze 6 z 1956 roku i liczyła 122 odcinki. Był to niemy komiks, którego bohater - sympatyczny niedźwiadek - przeżywał rozmaite perypetie. Gdy w styczniu 1959 roku redakcja otrzymała prawdziwą małpkę, nazwano ją właśnie Baryłka. Seria wygasła jednak pod koniec lat pięćdziesiątych, ustępując miejsca Tytusowi. Natomiast „Rzep” stanowił bardziej trwałą konkurencję. Rubryka humorystyczna prowadzona przez Włodzimierza Lewińskiego cieszyła się wśród czytelników popularnością porównywalną z Tytusem. Symboliczne starcie obu postaci uwieczniono w numerze 17/2217 z lutego 1973 roku pod nagłówkiem „Tytus kontra Rzep”, promującym konkurs na motorower „Komar”. Kleks - fioletowy stwór z serii „Jonka, Jonek i Kleks” Szarloty Pawel - pojawił się znacznie później, bo dopiero w październiku 1974 roku. Zapowiedź w numerze 68(2402): „JONKA... JONEK I KLEKS! nowy komiks - już w następnym numerze" zwiastowała narodziny nowej flagowej serii komiksowej czasopisma. W przeciwieństwie do Misia Baryłki i Rzepa, Kleks nie tyle konkurował z Tytusem, ile uzupełniał ofertę, adresując swoje przygody do nieco młodszych odbiorców. Seria przetrwała aż do końca istnienia pisma.

Obecność konkurencyjnych maskotek świadczy o świadomej strategii redakcji, która dążyła do dywersyfikacji oferty i dotarcia do różnych grup wiekowych. Tytus pozostawał jednak bezsprzecznym liderem - jedyną postacią, która otrzymała status „Redaktora" i której imię nosiła prawdziwa małpka w warszawskim ZOO.

### 8.7. Główne serie komiksowe

Repertuar komiksowy „Świata Młodych" można podzielić na trzy główne kategorie: humor, przygoda i adaptacje. Komiksy przygodowe reprezentowały szeroki wachlarz tematyczny: historie wojenne, indiańskie, historyczne, science fiction. Bezsprzecznie centralnym filarem komiksowej oferty był cykl „Tytus, Romek i A'Tomek", który w okresie 1957-1981 dostarczył około 785 odcinków. Na drugim miejscu pod względem ilościowym znajdowały się komiksy Szarloty Pawel, która opublikowała w gazecie 222 odcinki serii „Jonka, Jonek i Kleks" oraz 42 odcinki „Kubusia Piekielnego". W 1975 roku na łamach pisma zadebiutował „Kajko i Kokosz" Janusza Christy. Seria „Szkoła latania" rozpoczęła się w numerze 96 (1975). Do końca Tombakowej Ery ukazało się na łamach ŚM łącznie 185 odcinków komiksów Christy. Na czwartym miejscu pod względem ilości opublikowanych odcinków okresu Tombakowej Ery plasuje się Tadeusz Baranowski - 150 odcinków wszystkich swoich serii. Po debiutanckim „Lwie Barnabie" pojawiły się tam „Kudłaczek i Bąbelek" oraz „Antresolka profesorka Nerwosolka". Obok „Tytusa, Romka i A'Tomka" to właśnie komiksy tego autora stanowią fundamentalną spuściznę „Świata Młodych". Historia „Orient Men" jest szczególna - postać ta została stworzona na potrzeby wówczas świeżo funkcjonującego na rynku magazynu „Relax", jednak po nieudanej współpracy (po zaledwie trzech wydaniach magazynu Baranowski opuścił „Relax") i powrócił do macierzystego „Świata Młodych", gdzie kontynuował przygody tego bohatera. Baranowski, ze swoją koncepcją „antykomiksu", wnosił do pisma zupełnie odmienną estetykę niż realistyczne serie przygodowe czy klasyczny humor Chmielewskiego. Jego absurdalny, surrealistyczny humor i charakterystyczna kreska stały się znakiem rozpoznawczym pisma niemal na równi z Tytusem.

Piąta w tej kolejności znajdowała się autorka serii o mitu Baryłce, a dopiero pozycja piąta przypada Jerzemu Wróblewskiemu, który umieścił w czasopiśmie 43 odcinki serii „Binio Bill". Choć było to względnie niewiele odcinków należy wyróżnić przygody szeryfa miasteczka Rio Klawo - Binio Billa jako jedną z ważniejszych serii ŚM. O czym już wspominałem niedawno w rozdziale o Wróblewskim - dopiero w ŚM westernowa seria, utrzymana w groteskowej konwencji, polska odpowiedź na „Lucky Luke'a" duetu Goscinny/Morris, mogła wydawniczo zaistnieć. „Binio Bill" z miejsca zdobył olbrzymią popularność wśród czytelników, stając się z jedną z ikonicznych pozycji dla tożsamości pokolenia wychowanego na komiksach okresu Tombakowej Ery i następującej po niej Ołowianej Ery.

Poza flagowymi seriami „Świat Młodych" publikował również komiksy adaptowane z innych mediów. I tak, o czym dzisiaj mało kto pamięta, na jego łamach ukazywały się przygody „Bolka i Lolka" – bohaterowie popularnego serialu animowanego Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-

Białej. Komiksy z ich udziałem stanowiły przykład intermedialnego obiegu treści, charakterystycznego dla kultury PRL, gdzie te same postacie funkcjonowały równolegle w animacji, komiksie i książkach dla dzieci. Interesującym przykładem współpracy scenarzysty z rysownikiem była „Tajna misja prof. Jorsta" (1969) - komiks science fiction z rysunkami Włodzimierza Lewińskiego do scenariusza Jerzego Dąbrowskiego. Innym przykładem takiej współpracy była „Zemsta rodu Kabunauri" (numery 87-104, 1972) z rysunkami Jana Rockiego do scenariusza Barbary Tylickiej. Te przykłady ilustrują szersze zjawisko - wielu członków redakcji próbowało swoich sił jako scenarzyści komiksowi. Nie był to jednak przejaw szczególnej pasji do medium komiksowego, lecz raczej prozaiczna chęć dodatkowego zarobku. System honorariów zachęcał do tego typu aktywności, a bliskość rysowników etatowych ułatwiała nawiązanie współpracy.

### 8.8. Komiksy węgierskie - import z krajów zaprzyjaźnionych

Szczególną pozycję w repertuarze „Świata Młodych" zajmowały komiksy importowane z Węgier. Współpraca z węgierskimi wydawnictwami dostarczyła polskim czytelnikom szeregu wysokiej jakości serii przygodowych. Kluczową rolę odgrywali dwaj twórcy: scenarzysta Tibor Horváth oraz rysownik Ernő Zórad. Ich współpraca zaowocowała szeregiem adaptacji, które na stałe wpisały się w pamięć polskich czytelników: „Ostatni Mohikanin" (1970-1971, 24 odcinki), „Przygody Robinsona Kruzoe" (1971, 20 odcinków), „Czarny marszałek" (1971-1972, 24 odcinki) - węgierskie serie charakteryzowała rzemieślnicza sprawność rysunku, dynamiczna narracja i wierne oddanie klimatu literackich pierwowzorów. Obok duetu Horváth - Zórad pojawiali się inni węgierscy rysownicy: Imre Sebők współpracował przy seriach „Kryptonim Syriusz" (1971) i „Dzielny huzar Hary János" (1979), Attila Dargay rysował serie „Wuk czyli przygody pewnego lisa" (1975) oraz „Oblężenie Nagyidy" (1978), natomiast Sándor Gugi zilustrował „Przygody Iwa Ancymona" (1979). Import węgierski miał znaczenie wykraczające poza same serie publikowane w „Świecie Młodych". Współpraca z węgierskimi twórcami powróciła na znacznie większą skalę za sprawą Krajowej Agencji Wydawniczej. Najpierw komiksy węgierskie publikowano w magazynie „Relax", a następnie, w latach osiemdziesiątych, zaczęły ukazywać się w formie samodzielnych albumów. W ten sposób „Świat Młodych" otworzył szlak, którym później podążyli inni wydawcy, a węgierskie komiksy stały się trwałym elementem polskiego rynku komiksowego okresu PRL.

### 8.9. Model funkcjonowania

„Świat Młodych" funkcjonował według modelu typowego dla prasy PRL: dotacje państwowe, centralnie ustalany nakład, niewielka cena sprzedaży. W szczytowym okresie (druga połowa lat 70-tych i później) nakład sięgnął 500 000 egzemplarzy, a jako że gazeta ukazywała się we wtorki, czwartki i soboty dawało to półtora miliona egzemplarzy tygodniowo. Kluczowym elementem modelu była symbioza między redakcją prasową a komiksowymi wydawnictwami książkowymi. Cotygodniowe odcinki komiksowe publikowane w gazecie stanowiły materiał, który

następnie kompilowano w albumy wydawane przez Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, a od 1974 roku także przez Młodzieżową Agencję Wydawniczą. Przełomowym momentem w historii pisma było przejście na druk kolorowy - numer 79 z roku 1974 oznaczał dla Świata Młodych i jego czytelników początek nowej ery.

### 8.10. Znaczenie dla Tombakowej Ery

Gazeta ukazywała się praktycznie przez cały okres PRL - od 1949 do 1993 roku - a zatem nie tylko towarzyszyła systemowi od jego konsolidacji po stalinowskich początkach, ale nawet nieznacznie go przeżyła, ukazując się jeszcze przez cztery lata po transformacji ustrojowej. Ta niezwykła długowieczność - 44 lata nieprzerwanej publikacji - czyni „Świat Młodych” najtrwalszą platformą komiksową w dziejach polskiej prasy. To właśnie dzięki tej gazecie znalazł oparcie i platformę twórczą Henryk Jerzy Chmielewski - Papcio Chmiel - który przez ponad trzy dekady budował na jej łamach imperium Tytusa. Ale Chmielewski nie był jedynym beneficjentem tej symbiozy. Na łamach pisma publikowało kilkudziesięciu twórców komiksowych, którzy dzięki regularnym zleceniom mogli rozwijać warsztat i budować rozpoznawalność.

Co szczególnie istotne, w „Świecie Młodych” publikowali wszyscy trzej protoplaści Tombakowej Ery - Henryk Jerzy Chmielewski, Janusz Christa i Jerzy Wróblewski. Trójka, którą można nazwać „trzema tenorami” polskiego komiksu, współtworzyła oblicze pisma i definiowała standardy gatunku. Chmielewski był filarem od początku (1957), Christa dołączył z „Kajkiem i Kokoszem” w 1975 roku, a Wróblewski z „Binio Billem” w 1980. Ich obecność na łamach gazety legitymizowała medium i przyciągała kolejne pokolenia czytelników.

Warto jednak zauważyć, kogo zabrakło wśród twórców „Świata Młodych". Dwaj giganci polskiego komiksu - Grzegorz Rosiński i Bogusław Polch - nigdy nie publikowali na łamach harcerskiej gazety. Ich kariery rozwijały się w innych instytucjach: Rosiński był związany z wydawnictwem „Sport i Turystyka” (seria o kapitanie Żbiku, kolorowe zeszyty), a następnie z Krajową Agencją Wydawniczą, gdzie pełnił funkcję kierownika artystycznego magazynu „Relax” (1976). Polch również debiutował przy Żbiku (siedem zeszytów w latach 1971-1975) i w „Relaxie” (1976). Obaj reprezentowali nurt realistycznego komiksu przygodowego, który znajdował platformę w zeszytach „Sport i Turystyki” oraz w magazynie KAW, nie zaś w młodzieżowej gazecie harcerskiej. Ta nieobecność przypomina, że „Świat Młodych” - mimo swojej centralnej pozycji - nie był jedyną ścieżką do komiksowego sukcesu w PRL.

Bilans „Świata Młodych” w Tombakowej Erze jest imponujący. Pismo ukształtowało gust komiksowy całego pokolenia, wprowadziło komiks do mainstreamu kultury młodzieżowej i stworzyło warunki dla rozwoju rodzimej twórczości. Jednocześnie gazeta była produktem swojej epoki - ze wszystkimi ograniczeniami, kompromisami i wymuszonymi wyborami, które charakteryzowały kulturę PRL. Tombakowy połysk „Świata Młodych” zawierał w sobie zarówno autentyczne osiągnięcia twórcze, jak i nieuniknione ustępstwa wobec systemu.

## 8.11. Podsumowanie statystyczne: komiks w „Świecie Młodych” (1956-1981)

Analiza repertuaru komiksowego „Świata Młodych” w okresie od restytucji komiksu po odwilży (1956) do końca Tombakowej Ery (1981) pozwala na sformułowanie precyzyjnych danych statystycznych. Poniższe zestawienia oparto na kompletnej bibliografii Lecha Kaczanowskiego oraz materiałach archiwalnych.[51]

Pod względem **skali produkcji komiksowej** w latach 1956-1981 na łamach „Świata Młodych” opublikowano łącznie 127 odrębnych serii i cykli komiksowych, obejmujących około 2 650 odcinków. Dla porównania: w całym okresie istnienia pisma (1949-1993) liczba ta wzrosła do ponad 4 000 odcinków. Tombakowa Era (1966-1981) odpowiada za około 1 850 odcinków, co stanowi 70% całej produkcji okresu 1956-1981.

***Tabela 5. Dynamika publikacji komiksowych w „Świecie Młodych" (1956-1981)***

| Okres | Charakterystyka | Liczba serii | Szac. liczba odcinków |
|---|---|---|---|
| 1956-1957 | Restytucja komiksu po odwilży | 8 | ~180 |
| 1958-1965 | Okres formatywny, dominacja Tytusa | 31 | ~620 |
| 1966-1973 | Tombakowa Era - faza wstępna i właściwa | 38 | ~750 |
| 1974-1981 | Tombakowa Era - apogeum (druk kolorowy) | 50 | ~1100 |
| RAZEM | 1956-1981 | 127 | ~2650 |

Jeśli chodzi o **autorów** w analizowanym okresie na łamach „Świata Młodych” publikowało 37 twórców komiksowych (rysowników i scenarzystów), w tym 29 autorów polskich, 5 węgierskich oraz 3 z innych krajów.[53]

***Tabela 6. Najważniejsi twórcy komiksowi „Świata Młodych” według liczby odcinków (1956-1981)***

| Autor | Główne serie | Liczba odc. | Udział % |
|---|---|---|---|
| Henryk Chmielewski | Tytus, Romek i A'Tomek; Kapitan Mewka | ~820 | 30,9% |
| Szarlota Pawel | Jonka, Jonek i Kleks; Kubuś Piekielny | ~340 | 12,8% |
| Janusz Christa | Kajko i Kokosz (5 albumów) | 185 | 7,0% |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Tadeusz Baranowski | Bąbelek; Orient Men; Antresolka | ~150 | 5,7% |
| Barbara Rutkowska | Miś Baryłka | 122 | 4,6% |
| Horváth / Zórad (Węgry) | Ostatni Mohikanin; Robinson Kruzoe | ~95 | 3,6% |
| Mieczysław Teodorczyk | Piechotek i Miechołek | ~60 | 2,3% |
| Jerzy Wróblewski | Binio Bill (3 części) | 43 | 1,6% |
| Pozostali (29 autorów) | Serie krótsze, współprace | ~835 | 31,5% |
| RAZEM | | ~2650 | 100% |

Dane te ujawniają wyraźną koncentrację produkcji. Zaledwie trzech autorów - Chmielewski, Pawel i Christa - odpowiadało za ponad połowę (50,7%) wszystkich publikowanych odcinków. Jeśli doliczyć Baranowskiego, Rutkowską i duet węgierski Horváth-Zórad, sześciu najważniejszych twórców dostarczyło blisko dwie trzecie (64,6%) całego repertuaru komiksowego pisma.[54]

O **strukturze gatunkowej** informuje poniższa tabela oraz **pochodzeniu geograficznym** materiału informują dwie kolejne tabele.

***Tabela 7. Struktura gatunkowa komiksów w „Świecie Młodych" (1956-1981)***

| **Gatunek** | **Liczba serii** | **Przykłady** |
|---|---|---|
| Humor / groteska | 42 | Tytus; Jonka, Jonek i Kleks; Kajko i Kokosz |
| Przygodowy (ogólny) | 28 | W niewoli u piratów; Czarny almandyn |
| Historyczny / kostiumowy | 18 | Zawisza Czarny; Kopernik |
| Western / indiański | 12 | Ostatni Mohikanin; Binio Bill |
| Science fiction | 11 | Meteor-8 nie odpowiada; Kryptonim Syriusz |
| Adaptacje literackie | 9 | Robinson Kruzoe; Wuk |
| Inne | 7 | PZU; odcinki jubileuszowe |
| RAZEM | 127 | |

***Tabela 8. Komiksy według kraju pochodzenia (1956-1981)***

| **Kraj pochodzenia** | **Liczba serii** | **Udział %** |
|---|---|---|
| Polska | 109 | 85,8% |
| Węgry | 11 | 8,7% |

| | | |
|---|---|---|
| Francja | 3 | 2,4% |
| Niemcy | 2 | 1,6% |
| Czechosłowacja | 1 | 0,8% |
| USA | 1 | 0,8% |
| RAZEM | 127 | 100% |

Podsumowując opis statystyczny, w „Świecie Młodych“ pojawiło się:

- 127 serii komiksowych opublikowanych w latach 1956-1981
- ~2 650 odcinków łączna produkcja okresu
- 37 twórców (29 polskich, 8 zagranicznych)
- 3 autorzy dominujący (Chmielewski, Pawel, Christa) = 50,7% produkcji
- 85,8% repertuaru stanowiły komiksy polskie
- humor/groteska, jako dominujący gatunek (33% serii)

Powyższe dane potwierdzają tezę o „Świecie Młodych” jako absolutnie centralnej platformie polskiego komiksu w okresie Tombakowej Ery. Żadne inne pismo nie mogło konkurować ze skalą i systematycznością tej produkcji. Jednocześnie koncentracja repertuaru wokół kilku kluczowych twórców stanowi ilustrację ograniczeń systemu: zamiast szerokiego rynku, wspierającego dziesiątki autorów, mieliśmy do czynienia z kilkoma „gwiazdami" pracującymi na etatach, podczas gdy dostęp do łamów dla twórców zewnętrznych pozostawał ograniczony.[55]

## Przypisy

[1] Wypowiedź Wandy Chotomskiej w filmie dokumentalnym „Świat Młodych. Dzieje harcerskiej gazety", reż. S.W. Malinowski, Polska 2012.
[2] Wypowiedź Macieja Zimińskiego w filmie dokumentalnym „Świat Młodych. Dzieje harcerskiej gazety", reż. S.W. Malinowski, Polska 2012.
[3] Tamże.
[4] Wypowiedź Stanisława Borowieckiego w filmie dokumentalnym „Świat Młodych. Dzieje harcerskiej gazety", reż. S.W. Malinowski, Polska 2012.
[5] H.J. Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego”, Pruszyński 2016, s. 27.
[6] Tamże, s. 28
[7] Tamże, s. 29
[8] Wypowiedź T. Baranowskiego w filmie dokumentalnym „Świat Młodych. Dzieje harcerskiej gazety", reż. S.W. Malinowski, Polska 2012.
[9] Wywiad autora z Tadeuszem Baranowskim, Warszawa 2022 (niepublikowany).
[10] Tamże
[11] Tamże
[12] Wypowiedź Szarloty Pawel w filmie dokumentalnym „W ostatniej chwili. O komiksie w PRL", reż. Mateusz Szlachtycz, TVP, 2019.

Wszystkie dane statystyczne na podstawie: L. Kaczanowski, Komiks w „Świecie Młodych" - kompletna bibliografia 1949-1993, Gdańsk 2020

## Rozdział 9

## Prasowe oblicze tombakowej ery komiksu - „Przekrój", „Szpilki" i inne periodyki

### 9.1. Charakterystyka komiksu prasowego w PRL

W Stanach Zjednoczonych prasa codzienna stanowiła główne koło zamachowe rozwoju komiksu - to właśnie dzienniki, a nie wydawnictwa książkowe czy magazyny, ukształtowały gatunek i uczyniły go fenomenem kultury masowej. Narodziny nowoczesnego komiksu amerykańskiego wiążą się nierozerwalnie z wojną nakładową między prasowymi imperiami Josepha Pulitzera i Williama Randolpha Hearsta w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. To w ramach tej rywalizacji Richard F. Outcault stworzył „Yellow Kida" (1895) – postać powszechnie uznawaną za pierwszy prawdziwy komiks. Hearst i Pulitzer szybko dostrzegli, że kolorowe dodatki niedzielne z historyjkami obrazkowymi zwiększają sprzedaż gazet, i zaczęli prześcigać się w pozyskiwaniu najlepszych rysowników. Model amerykański opierał się na syndykatach prasowych - agencjach takich jak „King Features Syndicate" czy „United Feature Syndicate" - które dystrybuowały komiksy do tysięcy gazet w całym kraju. Jeden pasek mógł ukazywać się jednocześnie w kilkuset dziennikach, zapewniając twórcom masową publiczność i stabilne dochody. „Sunday pages" (całostronicowe komiksy niedzielne) i „daily strips" (codzienne paski) stały się integralną częścią amerykańskiej prasy - czytelnicy kupowali gazety między innymi po to, by śledzić losy ulubionych bohaterów. Flash Gordon, Dick Tracy, Little Orphan Annie, Blondie, Peanuts - te ikony amerykańskiej kultury popularnej zawdzięczają swój status właśnie prasie codziennej, która przez dziesięciolecia była głównym medium komiksowym, wyprzedzając comic booki i albumy.

W Polsce Ludowej taki model nie mógł zaistnieć w pełni z przyczyn strukturalnych. Po pierwsze, nie istniały syndykaty prasowe - cała prasa należała do państwa lub organizacji kontrolowanych przez partię. Po drugie, import zachodnich komiksów wymagał dewiz i narażał na zarzuty propagowania „amerykańskiego imperializmu kulturowego". Po trzecie wreszcie, prasa codzienna w PRL pełniła przede wszystkim funkcję informacyjno-propagandową - rozrywka, w tym komiks, zajmowała w niej miejsce marginalne. Należy jednak zaznaczyć, że po przełomie październikowym 1956 roku sytuacja uległa zauważalnej zmianie. Choć mechanizm rynkowej konkurencji oczywiście nie miał możliwości zafunkcjonowania w stopniu porównywalnym z „Zachodem", redakcje - szczególnie popołudniówek i pism młodzieżowych - zaczęły dostrzegać, że atrakcyjna zawartość przekłada się na nakłady i sprzedaż, a ich budżety w niewielkiej mierze ale jednak - nie były zarządzane wyłącznie odgórnie. W warunkach ograniczonej, ale jednak realnej konkurencji między tytułami, forma odcinkowych powieści stała się skutecznym narzędziem walki o czytelnika ergo prasa powszechna powróciła do swoich korzeni.

Komiksy klasyczne - z dymkami i narracją obrazkową - pojawiały się w prasie, ale stanowiły mniejszość. Dominowały powieści odcinkowe oraz „powieści obrazkowe", czyli parakomiksy z tekstem umieszczonym pod rysunkami lub obok nich. Według badań Adama Ruska obejmujących lata 1956-1967, spośród 93 zbadanych periodyków (39 dzienników i 54 tygodniki) komiksy publikowano w piętnastu dziennikach i dwudziestu jeden tygodnikach. Niemal połowa twórców historyjek z tekstem pisanym rysowała komiksy z dymkami tylko wyjątkowo, tworzyli bowiem przeważnie „powieści rysunkowe" z komentarzem słownym dodanym do paska rycin. Jedynie pięciu autorów - Christa, Fedorowicz, Nerwiński, Skowron i Wróblewski - w szerszym zakresie stosowało narrację obrazkową z dymkami. W efekcie, polska prasa codzienna Tombakowej Ery stanowiła dla komiksu przestrzeń drugorzędną. O ile w USA to właśnie dzienniki były główną areną rozwoju gatunku, w Polsce tę rolę przejęły pisma młodzieżowe, przede wszystkim „Świat Młodych", oraz tygodniki satyryczne i kulturalne. Prasa codzienna oferowała co najwyżej namiastkę doświadczenia komiksowego: odcinkowe „powieści obrazkowe" z tekstem pod rysunkami, adaptacje literatury przygodowej, sporadyczne serie sensacyjne. Brakowało jednak tego, co stanowiło istotę amerykańskiego modelu - codziennej obecności stałych bohaterów, którzy towarzyszą czytelnikowi przez lata. Jak przed chwilą to zostało stwierdzone - „Świat Młodych" okresu Tombakowej Ery stanowił główną platformę dla komiksu kierowanego do młodzieży, jednak komiks prasowy w PRL funkcjonował w znacznie bardziej zdywersyfikowanym ekosystemie mediów. Prasa codzienna i tygodniki dla dorosłych oferowały zupełnie inny model publikacji - od humorystycznych pasków po rozbudowane serie odcinkowe, od satyrycznych komentarzy politycznych po adaptacje literackie. Ten rozdział poświęcony jest analizie funkcjonowania komiksu poza „Światem Młodych" - w periodykach dla dorosłych i młodzieży, które kształtowały polską kulturę wizualną okresu Tombakowej Ery. Niemal wszystkie prasowe cykle rysunkowe były dziełem twórców krajowych - redaktorzy obawiali się nieprzychylnych reakcji Wydziału Prasy i Wydziału Propagandy KC PZPR na przedrukowywanie produktów zachodnich, a dodatkowo sprowadzanie ich wymagało wydatków w deficytowych dewizach. Specyfika komiksu prasowego w PRL wynikała z kilku czynników. Po pierwsze, odmiennego modelu publikacji - serie ukazywały się jako stały element gazety, często na wyznaczonej stronie lub w wydzielonej rubryce. Po drugie, innej grupy docelowej - periodyki dla dorosłych mogły pozwolić sobie na bardziej wyrafinowany humor, komentarz polityczny (choć w ściśle określonych granicach) czy treści satyryczne niemożliwe w prasie dziecięcej. Po trzecie, różnorodności formatów - od trzyklatkowych pasków humorystycznych po wielostronicowe adaptacje literackie drukowane w odcinkach.

W badaniach nad twórczością prasową z lat 1956-1967 wprowadza się rozróżnienie na właściwe „komiksy" (w których narrację prowadzą sekwencje obrazków, a tekst w dymkach odgrywa rolę podrzędną) oraz „powieści obrazkowe" (gdzie nośnikiem narracji jest tekst słowny umieszczony poniżej lub obok rycin, które ową narrację co najwyżej uzupełniają, a najczęściej jedynie ilustrują). Wróblewski różnicował formę w zależności od gazety. W „Dzienniku

Wieczornym" rysował niemal wyłącznie „powieści rysunkowe", w „Żołnierzu Polski Ludowej" zaś cykle komiksowe. Ta dominacja parakomiksu nad komiksem sensu stricto stanowi istotną cechę polskiej produkcji prasowej Tombakowej Ery. W niniejszym opracowaniu koncentruję się jednak na komiksie klasycznym - z narracją obrazkową i tekstem w dymkach - jako formie artystycznie i kulturowo najistotniejszej, pomijając „powieści obrazkowe" jako zjawisko odrębne, wymagające osobnych narzędzi analitycznych.

### 9.2. Prasa codzienna - w cieniu amerykańskiego wzorca

Opowieści te występowały głównie w popołudniówkach, jednak tylko nieliczne tytuły uczyniły z komiksu stały element swojej oferty. Jak wynika z badań Adama Ruska, spośród jedenastu popołudniówek wydawanych w latach 1956-1967 zaledwie cztery publikowały serie obrazkowe regularnie, przez cały lub prawie cały okres: „Express Ilustrowany", „Kurier Lubelski", „Dziennik Wieczorny" oraz „Wieczór Wybrzeża". Pozostałe, w tym warszawski „Express Wieczorny" czy katowicki „Wieczór", sięgały po komiks nieregularnie, sporadycznie, z wieloletnimi przerwami.[3] Szczególną rolę odgrywały dwa lokalne tytuły, które uczyniły z komiksu stały element swojej tożsamości. Bydgoski „Dziennik Wieczorny", z którym przez lata związany był Jerzy Wróblewski, stał się poligonem doświadczalnym dla komiksu sensacyjnego. Jeszcze bardziej konsekwentny w budowaniu komiksowej tożsamości okazał się gdański „Wieczór Wybrzeża". Gazeta powstała w 1957 roku jako lokalna popołudniówka o charakterze zbliżonym do ówczesnego tabloidu. W czerwcu 1958 roku do redakcji zgłosił się młody rysownik Janusz Christa z propozycją komiksu. Redaktor naczelny Jerzy Waczyński wspominał okoliczności tej współpracy: „Pan Janusz Christa przyszedł do redakcji Wieczoru Wybrzeża w czerwcu 1958 roku. To było w rok po ukazaniu się gazety. [...] Obejrzeliśmy propozycje Pana Christy, bardzo nam się to podobało. Redaktor naczelny Wieczoru Wybrzeża, pan Waldemar Sławik, jeden warunek mu tylko postawił – żeby to był komiks morski. Bo chodziło o to, że gdyby ktoś był przeciwny temu komiksowi – jak jakiś współpracownik cenzury czy ktoś – to był argument, że jesteśmy nad morzem. Więc komiks jest też związany z morzem".[1]

Współpraca nie była jednak wolna od napięć. Christa był synem dowódcy oddziału partyzanckiego, co w realiach PRL-u mogło stanowić poważny problem. Waczyński opowiadał: „Kilka tygodni po rozpoczęciu druku komiksu Pana Christy przyszedł do nas kolega z innej redakcji. Wiedzieliśmy, że ten kolega jest związany ze Służbą Bezpieczeństwa, i powiada nam: «Wiecie, kogo wy drukujecie? Przecież ten Christa jest synem dowódcy reakcyjnej bandy». [...] No to mówimy do tego kolegi: «Słuchaj, co on jest winien, że ojciec miał takie czy inne poglądy polityczne? Daj mu spokój». No i udało nam się przekonać tego kolegę, że spuszczamy zasłonę milczenia na tę sprawę. Pan Christa chyba do dziś nie wie, że my coś na ten temat wiedzieliśmy. Bo nigdy o tym z nim nie rozmawialiśmy, nigdy od niego nie żądaliśmy żadnych życiorysów, żadnych oświadczeń na temat przeszłości, bo to nas po prostu nie obchodziło. On przynosił komiksy, my drukowaliśmy, płaciliśmy i na tym polegała współpraca".[2] Współpraca trwała niemal czternaście

lat, od września 1958 do lipca 1972 roku. W tym czasie Christa opublikował w „Wieczorze Wybrzeża" kilkanaście długich serii: „Niezwykłe przygody Kajtka-Majtka" (1958-1959, 78 odcinków), kolejne części „Przygód Kajtka-Majtka" (1959-1961, ponad 400 odcinków), „Opowiadanie Koka" (1962-1963, 120 odcinków), „Kajtek i Koko na tropach pitekantropa" (1964-1965, 369 odcinków), „Opowieść Koka" (1965-1966, 207 odcinków) i wreszcie „Kajtek i Koko w kosmosie" (1968-1972, aż 1270 odcinków). Był to jedyny w polskiej prasie codziennej długi serial z konsekwentną narracją obrazkową i tekstem w dymkach. Mimo wieloletniego związku z gazetą, a w odróżnieniu od Papcia Chmielewskiego, Janusz Christa czuł się w redakcji niedoceniany.

„Kiedyś nawet dostałem zaproszenie z okazji jakiegoś jubileuszu „Wieczoru Wybrzeża". Wynajęli salę elegancką, chyba w ratuszu w Gdańsku. Myślałem, że na takiej imprezie coś o mnie wspomną. A oni obdarowują się dyplomami, pucharami, kopertami, nagrodami, a o mnie ani słowa. Komiks był czymś wstydliwym, o czym nie należało mówić. Nie mogłem ich przekonać […]" [3]

Redaktor Waczyński natomiast tak relacjonował okoliczności zakończenia wieloletniej współpracy:

„Te komiksy - bo to było kilka komiksów - przynosił przez wiele lat. I pewnego dnia powiedział, że kończy współpracę z nami. Nie wiedzieliśmy, skąd się to wzięło, dlaczego nagle nie chce z nami współpracować. Okazało się po latach - pan Christa wyznał - że Wieczór obchodził pięciolecie, dziesięciolecie, piętnastolecie, a jego podczas tych jubileuszy nie zauważano, choć - według mnie niesłusznie - bo on dla popularyzacji Wieczoru Wybrzeża bardzo wiele zrobił. Więc wówczas podziękował za współpracę, nie mówiąc dlaczego. I spróbował szczęścia w Świecie Młodych".[4]

Historia współpracy Christy z „Wieczorem Wybrzeża" stanowi idealną ilustrację paradoksów Tombakowej Ery. Z jednej strony lokalna gazeta zapewniła artyście stałą platformę publikacji i ochronę przed politycznymi konsekwencjami rodzinnej przeszłości. Z drugiej - instytucjonalne niedocenienie pchnęło go ku ogólnopolskiemu „Światowi Młodych", gdzie - już jako twórca „Kajka i Kokosza" - osiągnął status klasyka polskiego komiksu. Doświadczenie Christy potwierdza szerszą prawidłowość: poza „Światem Młodych" i „Szpilkami" - jedynymi redakcjami, które według Krzysztofa Teodora Toeplitza traktowały komiks poważnie - twórcy komiksowi mogli być tolerowani, ale nigdy doceniani.

Ciekawym przykładem próby wprowadzenia rozwiązań z amerykańskiej prasy w postaci „daily strips" był komiks „Dr. Kildare" publikowany w warszawskim „Expressie Wieczornym" od świąt wielkanocnych do listopada 1967 roku. Była to amerykańska seria komiksowa (rysunki Ken Bald, scenariusz Elliot Caplin), wykorzystująca popularność serialu telewizyjnego pod tym samym tytułem, realizowanego w USA w latach 1961-1966, a w Polsce emitowanego w telewizji od roku 1963 roku. Był to jeden z pierwszych „zachodnich" seriali zakupionych do telewizji, który opowiadał o młodym lekarzu interniście z wielkomiejskiego szpitala. W tej roli młodziutki Richard Chamberlaine. Jednak mimo niemal dwustu opublikowanych pasków komiks nie zyskał

powodzenia - krytykowano go ostro w prasie - choć stanowił rzadki przykład próby wykorzystania synergii między mediami: telewizją i prasą codzienną. Ciekawostką były odniesienia w dialogach filmu „Pieczone gołąbki" (reż. Tadeusz Chmielewski, 1966) do rzeczonego dr. Kildare.

Dużą część obrazkowych historii w prasie codziennej stanowiły adaptacje literatury pięknej. Często były to utwory wycofywane z bibliotek - awanturnicze powieści Karla Maya, Thomasa Mayne Reida, Roberta L. Stevensona. Gazety zaspokajały głód książki popularnej, unikając oskarżeń o drukowanie tandety. Najpłodniejszymi twórcami prasowych serii odcinkowych byli Jerzy Wróblewski (33 historyjki w okresie 1956-1967) i Stefan Ibis-Gratkowski (28). Model prasy codziennej jako przestrzeni komiksowej wymuszał pracę w krótkich formatach, uczył dostosowania do specyfiki medium i dawał możliwość eksperymentowania. Dla wielu twórców Tombakowej Ery właśnie prasa codzienna była pierwszym etapem drogi do profesjonalizacji.

### 9.3. „Przekrój" i „Profesor Filutek" - najdłużej drukowany polski komiks

„Przekrój" zajmował wyjątkową pozycję w krajobrazie medialnym PRL - był tygodnikiem o olbrzymich nakładach (jednorazowy limitowany nakład wynosił w 1959 roku 420 tysięcy egzemplarzy), docierającym do najszerszej publiczności spośród wszystkich polskich czasopism kulturalnych. Jak zauważyła Justyna Jaworska w studium poświęconym temu pismu, „Przekrój" propagował „obyczajową grzeczność i kulturę na co dzień" oraz dbał o „pewien poziom polszczyzny, rysunków i szaty graficznej". Termin „cywilizacja «Przekroju», użyty z ironią już przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, w okresie PRL nabrał szczególnego wydźwięku - podobnego do „małej stabilizacji" - i niósł „skojarzenia z konsumpcyjnym stylem życia, mentalnością mieszczańską, powierzchownym i złudnym czarem kultury popularnej". Jednocześnie jednak owa „cywilizacja" oznaczała propagowanie zachodnich wzorców kulturowych w formie możliwej do zaakceptowania przez władzę, co czyniło pismo swego rodzaju „oknem na Zachód" dla milionów czytelników.

Zbigniew Lengren (1919-2003) miał burzliwe losy wojenne - trafił do niemieckiego obozu jenieckiego, z którego zdołał uciec, a szwedzkie nazwisko po ojcu (Julianie, „naftciarzu" reprezentującym firmę Ericsson) pomagało mu przetrwać okupację. Debiutował w 1944 roku jako karykaturzysta w konspiracyjnym piśmie „Stańczyk". Tuż po zakończeniu działań wojennych osiedlił się z żoną Zosią w Lublinie, gdzie działało wiele gazet. Dostał w jednej z nich administracyjno-biurową posadę - roznosił między innymi pensje rysownikom, przy okazji podpatrując ich robotę i nawiązując kontakty. Wkrótce zaczął rozsyłać własne rysunki do różnych wydawnictw. Gdy w 1945 roku otwierano kultowy krakowski „Przekrój", Lengren był już dość popularnym rysownikiem i niemal od początku brał udział w opracowaniu graficznym numerów. Współpracował również ze „Szpilkami" i „Playboyem", ilustrował książki (między innymi „Doktora Dolittle"), projektował plakaty i liczne okładki. Prowadził też program satyryczny „Wielokropek" i bywał konferansjerem w teatrze Buffo.

Słynny „Profesor Filutek” Zbigniewa Lengrena (1919-2003), zamieszczany w „Przekroju” od lutego 1948 roku, stanowi fenomen w dziejach polskiego komiksu. Seria ukazywała się nieprzerwanie przez 55 lat, aż do śmierci autora w 2003 roku, co czyni ją najdłużej drukowanym polskim komiksem. „Profesor Filutek” był także pierwszym polskim komiksem publikowanym za granicą - w NRD, Czechosłowacji, ZSRR, Chinach, Francji i Bułgarii. Tworząc swoją historyjkę, Lengren niewątpliwie wzorował się na zapamiętanych sprzed wojny komikserach - przede wszystkim na „Profesorze Nimbusie” francuskiego rysownika André Daixa (publikowanym od 1934 roku) oraz „Adamsonie” szwedzkiego artysty Oscara Jacobssona, drukowanym w Polsce międzywojennej pod tytułami „Agapit Krupka” czy „Pan Krupka” w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” i „Przewodniku Katolickim”. Sam tytuł profesora nadał bohaterowi redaktor naczelny „Przekroju” Marian Eile, ze względu na ujawnione od razu pedagogiczne skłonności postaci. Trzy-, a czasem czteroobrazkowe nieme historyjki z wyelegantowanym emerytem przez cały okres stalinowski pozostały apolityczne i dalekie od głośnych kampanii prasowych. W jednym z wywiadów Lengren wyznał, jak to się stało: „Kiedy zabierałem się do rysowania dla «Przekroju», powiedziano mi, że postać powinna być «określona społecznie». Niech będzie wiadomo, że ten ktoś uprawia rolę, albo «buduje podwaliny». A ja nie chciałem tak go szufladkować, więc zafundowałem mu emeryturę. Żeby było bezpiecznie i bezkonfliktowo…”[4]. I rzeczywiście: nawet w okresie stalinizmu (1949-1954) serial ukazywał się regularnie, a Filutek nie był zmuszony - jak wielu jego narysowanych kolegów - do zgłaszania wiernopoddańczych deklaracji przynależności do „obozu postępu”. Miał wprawdzie trochę łatwiej niż inni - był bowiem niemy, nie miał nawet narysowanych ust! Mógł jednak przecież deklarować swe poglądy czynem, a on co najwyżej, porwany zapałem, machał łopatą w towarzystwie junaków ze Służby Polsce. Krzysztof Teodor Toeplitz napisał kiedyś o Filutku: „Można o nim śmiało powiedzieć, że jest jedną z najpopularniejszych postaci w Polsce”[5]

W 1960 roku czytelnicy „Przekroju” musieli być poważnie zaniepokojeni: ich ukochany optymistyczny emeryt, już i tak rzadziej publikowany w latach 1958-1959, całkiem niespodziewanie znikł na ponad dziewięć miesięcy - bez słowa wyjaśnienia, jakby nigdy nic. Przeszedł wtedy poważny zawód miłosny, chciał nawet wyskoczyć przez okno... W końcu jednak wyrzucił przez okno zdjęcie ukochanej, a sam na wigilię Bożego Narodzenia przygarnął bezdomnego psiaka, małego, grubego szczeniaka nieokreślonej rasy. W tym samym numerze Lengren wyjaśnił, że przyczyną nieobecności był urlop emeryta i poprosił czytelników, by wymyślili imię psinie. Zwyciężył „Filuś” i odtąd Filutek zyskał stałego towarzysza życiowych przygód. W maju 1961 roku autor skrócił tytuł rubryki z „Prof. Filutek” na po prostu „Filutek”, nadając bohaterowi bardziej uniwersalny charakter. W latach siedemdziesiątych bohater wraz ze swym wiernym psiakiem stali się symbolem trwałości i niezmienności „Przekroju” - jak zauważyła Justyna Jaworska, paski z „Filutkiem” budziły wówczas „raczej rozczulenie niż wesołość” [6], stanowiąc sentymentalny punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń czytelników tygodnika. Apogeum popularności „Filutka” przypadło na lata pięćdziesiąte - jego postać zdobiła serię

pocztówek (w tym propagujące oszczędzanie w PKO), w handlu pojawiły się drewniane figurki, a w latach 1955-1962 w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku powstało pięć barwnych filmów animowanych o Filutku: „Profesor Filutek w parku", „Dziwny sen Profesora Filutka", „Pojedynek Profesora Filutka", „Zryw na spływ" i „Milleniowa przygoda". Lengren nie był z nich zadowolony: „Przyjąłem złe założenia plastyczne" - narzekał po ukończeniu pierwszych filmów w wywiadzie dla „Ekranu" w 1957 roku. „Do postaci Filutka potrzebne są dekoracje proste, podobne do typu gazetowych, a nie kolorowe, typu bajkowego".[7] W latach pięćdziesiątych Filutka poznano również w innych krajach: jego przygody drukowano między innymi we Francji, w Czechosłowacji (w 1957 roku wystąpił nawet w towarzystwie Pifa i Herkulesa z francuskiego „Vaillanta" oraz Boga Ojca Jeana Effela), w ZSRR i Chinach. Największym powodzeniem cieszył się jednak w Niemczech: pierwsza książeczka z wyborem odcinków cyklu nie ukazała się wcale w Polsce, ale w Niemieckiej Republice Demokratycznej – „Hundertmal Prof. Filutek" (Berlin 1955). Zestaw 30 pasków wydano kilka lat później także w Niemieckiej Republice Federalnej („Prof. Filutek", Feldafing 1962). W ten sposób Filutek został pierwszym polskim komiksem opublikowanym w formie książkowej poza granicami kraju - i to nie tylko w „demoludach", ale również na Zachodzie. Paradoksalnie, sam Lengren nie darzył swojego najsłynniejszego bohatera sympatią. Jak wspominała jego wnuczka Maria Lengren, artysta „samego Filutka nie znosił" [8] i wściekał się, że wszyscy kojarzą go głównie z siwym profesorkiem. Przed niemal każdym nowym odcinkiem groził: „Filutek teraz wpadnie pod tramwaj i już go nie będzie"[9]. Mimo to cierpliwie tworzył jego przygody przez długie lata. Ten ambiwalentny stosunek do własnej kreacji nie był niczym niezwykłym - wielu twórców seriali obrazkowych odczuwało podobną frustrację, gdy jedna postać przesłaniała całą resztę ich dorobku. Lengren sam siebie postrzegał nie jako komiksiarza, ale raczej - jak o sobie mówił - „humorystę", a rodzina nazywała go „dziecina z racji huśtawki nastrojów". Wśród polskich rysowników najbardziej lubił i cenił Szymona Kobylińskiego, który był zresztą jednym z jego najserdeczniejszych przyjaciół. Mówił o nim: „Ten to potrafi narysować wszystko, co tylko sobie wymyśli" [10] - co stanowiło w ustach Lengrena komplement najwyższej klasy.

W rozmowie przeprowadzonej w 1994 roku Lengren wyjaśniał genezę swojej twórczości: „To powstało z powodów powojennych, jako dorosły już człowiek, żołnierz drugiej wojny światowej i oglądając różne okropności, pomyślałem sobie, że ludzie muszą być pocieszani. Zacząłem ich pocieszać, robiąc rzeczy zabawne" [11]. Definiował też swoją metodę twórczą: „Trzeba zrobić portret syntetyczny, odrzucić wszystko, co jest w tym wypadku nieistotne dla tej fizjognomii. To znaczy zostawić cechy wyłącznie charakterystyczne, oszczędzić sobie za dużego gadulstwa w rysowaniu" [12]. Był przy tym zwolennikiem pewnego umiaru: „Myślę, że jest ta granica dość wyraźna, którą obecnie się przekracza w prasie. [...] Ja jestem zwolennikiem jednak pewnego rygoru, nie cenzury, ale rygoru moralnego twórców" [13]. Na zarzuty, że rozprasza się na różne formy - pisanie, fotografię, występy sceniczne - odpowiadał z pewną frustracją: „Zarzuca mi się często w wywiadach, że ja kilka srok za ogon chwytam. I jestem szewcem, który nie chce pilnować swojego

kopyta, czyli rysowania, z którego to jestem najbardziej znany” [14]. Ta ostatnia uwaga dobitnie ilustruje jego ambiwalentny stosunek do sławy, którą przyniósł mu właśnie Filutek.

Oprócz Filutka „Przekrój” publikował również inne komiksy, w tym dzieła o zaskakującym rodowodzie artystycznym. W 1958 roku na łamach tygodnika ukazała się Szaszkiewiczowa, czyli „Ksylolit w jej życiu” - purnonsensowy komiks powstały w kręgu artystów krakowskiego kabaretu „Piwnicy pod Baranami”. Scenariusz napisał Piotr Skrzynecki - legenda krakowskiej bohemy, współzałożyciel „PPB” - a rysunki wykonał Kazimierz Wiśniak, który sam występował w roli tytułowego Ksylolita. Bohaterką „obrazkowej powieści współczesnej” (jak głosił podtytuł) była Irena Szaszkiewicz - udzielająca się w Piwnicy pielęgniarka z przychodni lekarskiej w Nowej Hucie. Komiks opowiadał o tym, jak Szaszkiewiczowa, pokonując liczne przeszkody i narażając się na wielkie niebezpieczeństwa, uparcie zabiegała o uczucie muzyka Ksylolita Kiśniaka. Zwariowana i surrealistyczna fabuła miała stanowić, według redaktora „Przekroju” Mariana Eilego, odtrutkę na hiperrealistyczną powieść radiową Matysiakowie, bijącą wówczas rekordy słuchalności. Utwór zyskał wielką popularność, ale wywołał też skandal w Krakowie: przedstawicielki rodziny byłego męża głównej bohaterki przesłały do redakcji list dystansujący się od niej, a ona sama miała początkowo kłopoty w pracy. Jest to dobry przykład na to, że poczucie humoru i kompetencje kulturowe czytelników prezentowały często niższy poziom niż spodziewali się tego twórcy.

Fenomen „Filutka” polega nie tylko na rekordowej długości publikacji, ale również na umiejętności balansowania między wymaganiami cenzury a zachowaniem autentycznego charakteru. W odróżnieniu od wielu innych serii tego okresu, Filutek nigdy nie został „ideologizowany” - jego przygody rozgrywały się w świecie wolnym od politycznych odniesień, co paradoksalnie stanowiło rodzaj artystycznej rezystencji wobec wszechobecnej propagandy. Przypadek Szaszkiewiczowej pokazuje natomiast, że „Przekrój” był przestrzenią dla eksperymentów formalnych i artystycznego żartu, łączącego środowiska kabaretowe z formą komiksową.

### 9.4. Andrzej Mleczko w krakowskim „Studencie” - laboratorium stylu

Obok „Przekroju” i „Szpilek” istotną rolę w kształtowaniu artystycznej tożsamości Andrzeja Mleczki odegrał krakowski dwutygodnik „Student” - pismo Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, wydawane w Krakowie od 1968 roku. O ile w „Przekroju” Mleczko funkcjonował już jako uznany rysownik, o tyle łamy „Studenta” stanowiły dla niego swoiste laboratorium formy, gdzie mógł eksperymentować z różnorodnymi gatunkami grafiki prasowej. Jak wspominał w rozmowie z autorem niniejszej pracy: „Debiutowałem w piśmie «Student», w którym jako dwudziestoletnie pacholę […] tam też były jakieś takie próby komiksowe” [15]. Analiza numerów „Studenta” z lat 1974-1977 ujawnia zaskakującą rozpiętość form, w jakich Mleczko współpracował z redakcją. Nie ograniczał się bynajmniej do pojedynczych rysunków satyrycznych - tworzył całe

strony graficzne, ilustrował reportaże, projektował łamigłówki i konstruował wielokadrowe sekwencje narracyjne zbliżone do klasycznego komiksu. Szczególnie interesującym przykładem jest reportaż rysunkowy „Byłem ładowaczem" autorstwa Stefana Sumrafa, opublikowany w „Studencie" w 1974 roku. Tekst opisujący realia pracy w Miejskim Przedsiębiorstwie Transportu i Sprzętu Budowlanego został przez Mleczkę opatrzony charakterystycznymi ilustracjami, łączącymi elementy karykatury z dokumentalnym rysunkiem obyczajowym. Innym formatem były całostronicowe „Rozrywki umysłowe" - strony łamigłówek, krzyżówek i rebusów, które Mleczko projektował graficznie jako spójne kompozycje o charakterystycznej gęstości wizualnej. Szczególnie wartościowe są wielokadrowe sekwencje narracyjne. „Pamiętniki rolników" - satyryczna opowieść o rywalizacji między Wólką Dolną a Wólką Górną . Podobnie w „Zrób to sam" parodiował programy poradnikowe. Na łamach „Studenta" publikowano też teksty teoretyczne o komiksie np. artykuł „Komizm komiksu" Waldemara Żyszkiewicza (1976). W 1977 roku ukazał się tekst prezentujący Andrzeja Mleczkę autorstwa Tadeusza Nyczka. Współpraca ze „Studentem" ilustruje funkcjonowanie prasy studenckiej jako przestrzeni względnej swobody artystycznej w ramach kontrolowanego systemu medialnego PRL-u.

### 9.5. Andrzej Mleczko w „Przekroju" - komiks jako wielowymiarowy komentarz do rzeczywistości

Oprócz opisywanych już „Filutka" i „Szaszkiewiczowej" tygodnik „Przekrój" stał się w latach siedemdziesiątych platformą dla jednego z najważniejszych polskich rysowników satyrycznych - Andrzeja Mleczki (ur. 1949). Droga artysty do „Przekroju" wiodła przez prasę studencką. Z „ITD." i „Studenta" trafił do „Szpilek", gdzie - jak relacjonował - „bardzo szybko Toeplitz mnie zaakceptował" [16]. Po kilku próbach komiksowych redaktor naczelny zaproponował mu prestiżowe miejsce: „Powiedział: proponuję, żeby pan miał ostatnią stronę «Szpilek». Przedostatnią będzie miał Urban, żeby było śmiesznie, a ostatnią będzie miał pan. Nie muszę mówić, że poczułem się, jakbym Pana Boga za nogi złapał".[17] Równolegle ze „Szpilkami" Mleczko publikował w „Przekroju" (od 1974), choć sam oceniał te prace krytycznie: „Przekrój najchętniej bym wygumkował . […] Możemy mówić, że były genialne i tak dalej, bo nikt nie będzie w stanie zweryfikować" - żartował w rozmowie z autorem [18]. Komiksy Mleczki w „Przekroju" różniły się od jego późniejszej twórczości „szpilkowej". O ile w tygodniku satyrycznym dominowały ostre, jednorysunkowe, złośliwe gagi, o tyle w „Przekroju" artysta eksplorował formę wielopanelowego komiksu narracyjnego. Najbardziej charakterystycznym przykładem jest cykl o inżynierze Nowaku - „człowieku, który nie zawodzi nigdy" - publikowany w latach 1974-1978. Protagonista, skrzyżowanie superbohatera z krajowym przedstawicielem myśli technicznej, stanowił parodię zarówno amerykańskich komiksów superbohaterskich, jak i propagandowego obrazu polskiego inżyniera-budowniczego socjalizmu. Drugą rozpoznawalną serią Mleczki w „Przekroju" był cykl „Syn inżyniera Nowiaka" - kontynuacja przygód rodziny tytułowego bohatera, rozszerzająca satyryczny komentarz na kolejne pokolenie. Mleczko tworzył także liczne komiksy jednorazowe, często publikowane na stronach z krzyżówkami i łamigłówkami, co lokalizowało je w przestrzeni

rozrywkowej pisma. Charakterystyczne były serie „Porady praktyczne" - groteskowe instrukcje życiowe, w których absurdalne rady kontrastowały z pozornie poważną formą poradnikową. Istotnym kontekstem dla twórczości Mleczki była znajomość zagranicznych dzieł komiksu undergroundowego. Artysta wspominał korespondencję ze Sławomirem Mrożkiem, który z Paryża przysłał mu album Roberta Crumba: „Do dziś mam taki gruby album Crumba. […] To był jego wybór. Sam z siebie mi to wybrał" [18]. Mrożek mu napisał: „Mógłbym panu przysłać bardzo modne albumy dwóch holenderów […] ale sądzę, że bardziej stosowne będzie wysłać Crumba".[19] Ta rekomendacja od emigracyjnego pisarza świadczy o tym, jak w latach siedemdziesiątych krążyły w Polsce zachodnie wzorce komiksu alternatywnego, docierając do twórców okrężnymi drogami. Jednak w porównaniu z późniejszymi realizacjami „szpilkowymi", komiksy przekrojowe były bardziej narracyjne, często wieloodcinkowe i operujące bardziej złożoną fabułą. „Przekrój" jako pismo kulturalne, nie stricte satyryczne, pozwalał na większą swobodę formalną - stąd eksperymenty z dłuższą formą komiksową. Sam artysta dystansował się jednak od formy komiksowej jako takiej, podkreślając fundamentalną różnicę w konstrukcji przekazu: „Najważniejszą sprawą jest puenta. Czy to w jednym ujęciu, czy dwóch, czy trzech, czy dziesięciu - najważniejsze by na końcu była puenta" [20]. Analiza numerów „Przekroju" z lat 1973-1981 ujawnia regularność publikacji Mleczki - artysta pojawiał się niemal w każdym numerze obok działu rozrywkowego. Ta systematyczność budowała rozpoznawalność i lojalność czytelników, przygotowując grunt pod późniejszy sukces w „Szpilkach". Przypadek Mleczki ilustruje ważny mechanizm funkcjonowania komiksu prasowego w PRL - twórca mógł równocześnie publikować w różnych periodykach, budując zróżnicowane portfolio i docierając do odmiennych grup odbiorców.

### 9.6. „Szpilki" – „oficjalny underground" komiksu satyrycznego

Wielokrotnie wspominane już „Szpilki" - tygodnik satyryczny z przedwojennymi tradycjami, jeden z dwóch periodyków tego typu o zasięgu ogólnokrajowym ukazujących się wówczas w Polsce - były pismem szacownym i uchodzącym za zdecydowanie bardziej wyrafinowane niż humorystyczna, „ludowa" w swym charakterze i przekazie „Karuzela". Jednak zarówno w warstwie graficznej, jak i literackiej „Szpilki" zawierały treści przewidywalne: bieżącą satyrę polityczną kierowano przeciwko państwom kapitalistycznym, ze szczególnym uwzględnieniem USA oraz RFN. Przełom nastąpił na początku lat siedemdziesiątych, gdy redaktorem naczelnym pisma został Krzysztof Teodor Toeplitz. Pod jego kierownictwem „Szpilki" otworzyły się na nowe pokolenie twórców - Andrzeja Dudzińskiego, Andrzeja Mleczkę, Andrzeja Krauzego, Edwarda Lutczyna i wiele innych znakomitości. To właśnie Toeplitz zasłużył sobie na miano patrona „oficjalnego undergroundu" - określenie ironicznie ukute przez krytyków, którzy zauważyli, że rodzima twórczość czerpiąca obficie z amerykańskich wzorców kontrkulturowych drukowana była wszakże w oficjalnej, poddanej cenzurze prasie PRL. Toeplitz, znawca zachodniej kultury popularnej i autor kilku książek na jej temat, lubił i cenił komiksy. Pod jego redakcją „Szpilki" zaczęły publikować prace artystów amerykańskich - Roberta Crumba, Richarda Corbena czy Wally'ego Wooda. W 1972 roku jeden z jesiennych numerów pisma poświęcono w całości

komiksowi - zamieszczono w nim przykłady klasyki gatunku („Flash Gordon", „Dick Tracy", „Tarzan", „Phantom", „Asteriks" oraz „Koziołek Matołek"), rodzime parodie, a przede wszystkim, po raz pierwszy w Polsce, jeden z utworów Crumba, guru amerykańskiego undergroundu. W kolejnych numerach opublikowano jeszcze dwa inne jego komiksy. Pisano przy okazji, iż Crumb jest „słynnym rysownikiem amerykańskiego undergroundu, którego wpływ na obecną grafikę (m.in. i na rysowników «Szpilek») jest ogromny". Primaaprilisowy numer z 1977 roku zawierał natomiast wyłącznie komiksy artystów rodzimych - zarówno „starej gwardii" (Flisak, Lipiński, Ziomecki), jak i młodego pokolenia (Mleczko, Dudziński, Lutczyn, Klimczyk, Bohdanowicz). Te specjalne wydania stanowiły ewenement w polskiej prasie - nigdy wcześniej tygodnik o zasięgu ogólnokrajowym nie poświęcił całego numeru historii obrazkowej. Zmiany w „Szpilkach" wywołały aplauz części czytelników i krytyków oraz irytację innych. Szczególne miejsce w „Szpilkach" zajął Andrzej Mleczko, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stał się najpopularniejszym twórcą spośród rysowników pisma. Jego bohaterowie - zdeformowane, otyłe kobiety i groteskowi, zaniedbani mężczyźni – przemawiali językiem potocznym i występowali w trywialnych fabułach, obnażających ich pospolite wady. Każdorazowo na koniec historyjki następowała nieoczekiwana puenta, podsumowująca akcję, najczęściej wygłaszana w stylu urzędniczej „nowomowy" wziętej jakby wprost z oficjalnych mediów. Fenomen Mleczki dostrzegł już w 1978 roku Sławomir Magala w głośnym eseju „Komiks w kulturze narodowej", opublikowanym na łamach prestiżowej „Kultury". Tekst ten, wielokrotnie przedrukowywany i cytowany, stał się jedną z pierwszych poważnych prób teoretycznej refleksji nad polskim komiksem. Magala pisał tam o Mleczce, jako o „przedstawicielu komiksu, który w kulturze narodowej jest «u siebie»" [21], a jego twórczość charakteryzował następująco: „Jego radość wyrażana w komiksach polega na zdolności do imitacji każdego bełkotu, który uchodzi za racjonalny, i na doprowadzaniu go do absurdu" [22].

W rozmowie z autorem niniejszej pracy Andrzej Mleczko potwierdził znaczenie eseju Magali: „Jeszcze w 78 roku niejaki Sławomir Magala napisał do «Kultury». To był bardzo poważny tygodnik. Jeden z trzech najważniejszych. Jeden to była «Kultura», drugi «Literatura», a trzeci «Życie Literackie». […] I on napisał o popkulturze. Napisał taki artykuł, gdzie poświęcił mi duży fragment. Mojej twórczości, moim komiksom. Zobaczył taki zapis czegoś ważnego dla obyczajowości w wymiarze kultury narodowej". To świadectwo potwierdza, że esej Magali był postrzegany przez samych twórców jako przełomowy moment w recepcji polskiego komiksu satyrycznego.

Mleczko lubił też parodiować doskonale znane, klasyczne motywy literackie, przy czym przenosił je w polski krajobraz obyczajowy lat siedemdziesiątych lub traktował „au rebours". W trzyczęściowej „Prawdziwej historii smoka wawelskiego" tytułowy gad, walczący o sprawiedliwość społeczną, został zdradziecko otruty przez perfidnego szewca, zausznika króla Kraka. Wieżę Babel budowano w swojskim blokowisku z wielkiej płyty, a fragment sonetu Mickiewicza („Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu…") wygłaszał kierowca ciężarówki.

Mleczko należał do grupy określanej jako „trio Andrzejów" - obok Andrzeja Krauzego i Andrzeja Dudzińskiego stanowili oni trzon zespołu rysowników „Szpilek" w latach siedemdziesiątych. Jak wspominał artysta: „Pamiętaj, że było nas trzech Andrzejów. […] Ja byłem najmłodszy z nich. Wszedłem trochę po wszystkim. Dopiero później się zakolegowaliśmy. […] Głównie łączyło nas poczucie humoru"[22]. Wszyscy trzej eksperymentowali z formą komiksową, choć żaden nie zdefiniował się jako „twórca komiksowy" w ścisłym sensie: „Nie jest tak, że zadeklarowaliśmy się jako twórcy komiksowi, ale flirtowaliśmy z tym gatunkiem. […] Raczej jakiś pomysł nie dał się narysować w jednym obrazku, toś my go rozwlekali".[23] Kariera Mleczki w „Szpilkach" nie przebiegała bez zakłóceń. W 1977 roku władze zażądały usunięcia z redakcji trzech osób: redaktora naczelnego Krzysztofa Teodora Toeplitza oraz dwóch autorów - Andrzeja Mleczkę i Jerzego Urbana. Nowy redaktor naczelny, Witold Filler, obiecał jednak artyście powrót: „Niestety musimy się rozstać. Jak ładnie ujął - koledzy z KC zażądali, żebym odszedł, ale ja panu obiecuję, że minie rok, oni zapomną i pan wróci. I tak się stało. Do dzisiaj nie wiem jaki był powód" [24]. Przypadek ten ilustruje arbitralność ówczesnej cenzury: „Nawet cenzorzy nie wiedzieli co zdejmować, czego nie zdejmować, jak się zachowywać" [24]. Jerzy Urban, komentując twórczość Mleczki, napisał, że „zrobił karierę dzięki idiotycznemu nazwisku, natomiast jeśli ktokolwiek służy puencie, to jest prymus"[25]. Ta filozofia twórcza - kompresja zamiast rozciągania, puenta jako cel nadrzędny - odróżniała go od klasycznych twórców komiksowych i sytuowała bliżej tradycji karykatury prasowej. Jego twórczość przemawiała również do czytelnika zagranicznego. Kilkukrotnie udało się Mleczce w lalach 70-tych opublikować swoje prace na Zachodzie: „Najbardziej istotne było to, że udawało nam się wydrukować coś na Zachodzie w takim magazynie niemieckim «Pardon». [...] Samochód sobie kupiłem głównie z prac dla «Pardonu»"[26].

Jerzy Szyłak, analizując twórczość krakowskiego satyryka, podkreślał, że Mleczko „profanuje nie tylko rodzime świętości, ale i mitologie potoczne. Rysując księdza, Boga i anioła, jakimi widzi ich lud, kpi nie tyle z tych postaci, co raczej z ludowych wyobrażeń na ich temat"[26]. Szyłak zauważył przy tym paradoks recepcji: „W najczarniejszych snach Mleczko musi czasem podejrzewać, że jego twórczość może być uznana za nobilitację tego zjawiska - czyli za afirmację schamienia, które w istocie demaskował"[27]. Ta dwuznaczność pozycji satyryka - między krytyką a mimowolną legitymizacją przedstawianej rzeczywistości - stanowiła istotę fenomenu Mleczki w „Szpilkach". Jak trafnie zauważył Szyłak: „Popularność owych satyryków była ogromna. Szczególnym powodzeniem cieszyła się zwłaszcza twórczość Andrzeja Mleczki, dowcipnego, w swoich żartach bezpardonowego i przy tym śmiało poczynającego sobie z formą komiksu"[28]. Mleczko tworzył bowiem portret społeczeństwa PRL w sposób, który jednocześnie pozwalał się z niego śmiać i rozpoznawać w nim siebie, co czyniło jego satyrę skuteczniejszą niż jakikolwiek bezpośredni przekaz ideologiczny.

### 9.7. „Karuzela” - ludyczny brat „Szpilek”

Obok stołecznych „Szpilek” funkcjonowało w Polsce jeszcze jedno pismo satyryczne o zasięgu ogólnokrajowym - łódzka „Karuzela”. Tygodnik powstał w 1957 roku, w okresie popaździernikowej odwilży, która przyniosła odrodzenie prasy satyrycznej w kraju. Obok „Karuzeli” w tym samym czasie zaczęły się ukazywać katowicki „Kocynder” i poznański „Kaktus”, jednak tylko łódzkie pismo przetrwało do końca lat sześćdziesiątych i dalej - w 1967 roku spośród nowych tytułów wychodziły już tylko „Szpilki” i „Karuzela”.

„Karuzela” miała charakter wyraźnie odmienny od „Szpilek”. O ile warszawski tygodnik uchodził za pismo bardziej wyrafinowane, intelektualne i skierowane do wykształconego czytelnika, o tyle łódzka „Karuzela” kultywowała tradycję humoru ludowego, prostszego w przekazie i bliższego masowemu odbiorcy. Kluczową postacią dla komiksowej historii „Karuzeli” był Stanisław Ibis-Gratkowski - wieloletni kierownik graficzny pisma, a zarazem jeden z najpłodniejszych twórców historyjek obrazkowych w polskiej prasie lat 1956-1967. Gratkowski, znany przede wszystkim jako świetny karykaturzysta i ilustrator prasowy, w zasadzie nie sygnował swojej twórczości komiksowej, co sprawiało, że szeroka publiczność kojarzyła go wyłącznie z karykaturą. Tymczasem to właśnie on narysował dla „Karuzeli” dziesiątki opowieści obrazkowych, często adaptacji literatury przygodowej, publikowanych w odcinkach. Szczególnie interesującym przykładem twórczości komiksowej w „Karuzeli” była seria parodii „Zorro”, publikowana w 1962 roku. Gratkowski wykorzystał popularność amerykańskiego serialu telewizyjnego, kreując kilka komicznych i surrealistycznych przygód zamaskowanego mściciela. „Mściciel w masce” wraz ze swoim sympatycznym antagonistą – sierżantem Garcią – uczestniczył w absurdalnych perypetiach, które parodiowały zarówno konwencje westernowe, jak i realia polskiej codzienności. Dzięki Gratkowskiemu „Zorro” pojawił się nawet w Polsce: w jednym z odcinków zdołał oddać płaszcz do pralni i schwytać złodzieja (dostrzegł go przez dziury w świeżo wypranym odzieniu), a w innym przegrał szermierczy pojedynek ze świeżo upieczonym mistrzem świata w szabli Jerzym Pawłowskim. Z „Karuzelą” współpracował również Jerzy Wróblewski - jeden z najbardziej produktywnych polskich twórców komiksowych tego okresu. Choć Wróblewski kojarzony jest przede wszystkim z bydgoskim „Dziennikiem Wieczornym”, jego związki ze środowiskiem łódzkiej satyry były znaczące. Już w 1967 roku Wróblewski brał udział w zbiorowej wystawie autorów związanych z „Karuzelą”: „Karuzela. Wystawa Rysunków Satyrycznych 1957–1967”.

Warto podkreślić przedwojenną komiksową tradycję łódzkiej „Karuzeli”, sięgającą 1936 roku. Ówczesny „obrazkowy tygodnik przygód ciekawych i wesołych” - jak głosił podtytuł - był wydawany przez spółkę Republika, wydawcę „Expressu Ilustrowanego”. Przedwojenna „Karuzela” miała osiem stron dużego formatu, w tym cztery z pełnym zestawem kolorów, i osiągała nakład 60 tysięcy egzemplarzy. Publikowano w niej zarówno komiksy rodzime („Pat i Patachon” Drozdowskiego, „Ucieszne figle osiołka wesołka” Dobrzyńskiego), jak i utwory zagraniczne - amerykańskie, angielskie, a nawet jugosłowiańskie. To właśnie przedwojenna „Karuzela” była

ulubionym pismem komiksowym młodego Henryka Jerzego Chmielewskiego. Powojenna „Karuzela", choć nawiązywała nazwą do przedwojennej tradycji, była pismem o odmiennym charakterze - tygodnikiem satyrycznym dla dorosłych, nie zaś magazynem komiksowym dla dzieci i młodzieży, niemniej jednak tradycja publikowania historyjek obrazkowych była w niej kontynuowana.

### 9.8. Tygodnik „Razem" - komiks dla dorosłych i refleksja teoretyczna

Szczególne miejsce wśród pism, które w drugiej połowie lat siedemdziesiątych otworzyły się na komiks, zajmuje tygodnik „Razem" - organ Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej. Pismo to, adresowane do młodzieży studenckiej i młodej inteligencji, stało się w latach 1976-1978 istotnym forum zarówno dla publikacji komiksowych, jak i dla refleksji teoretycznej nad tym gatunkiem. Co szczególnie istotne, za makietowanie magazynu odpowiadał wówczas Tadeusz Baranowski, który wykorzystał swoją pozycję do nadania pismu wyraźnie „komiksowego" charakteru wizualnego. Na łamach „Razem" Baranowski publikował cykl komiksowy „Kącik porad praktycznych" (1977-1978), którego bohaterem był Praktyczny Pan - groteskowy starzec w cylindrze i absurdalnym fartuchu obszytym koronką. „Kącik porad praktycznych" wraz z Panem Zenkiem, wesołym sanitariuszem ze „Szpilek", zapoczątkowały nową odmianę gatunku - komiks kierowany wyraźnie do odbiorców dorosłych, z humorem często przekraczającym granice obyczajowej przyzwoitości. Obecność Baranowskiego w redakcji „Razem" zaowocowała również zaproszeniem do współpracy innych twórców komiksowych. To właśnie na jego zaproszenie Grzegorz Rosiński zaczął publikować w piśmie swoje prace. Fakt ten świadczy o rosnącej pozycji Baranowskiego jako animatora środowiska komiksowego - nie tylko twórcy, ale także organizatora życia artystycznego. „Razem" publikowało również inne komiksy, w tym komiksowe reklamy - Baranowski w serii barwnych jednoplanszowych opowiastek zachęcał do ubezpieczenia mieszkania, zbierania surowców wtórnych czy zakupu ryb i telewizorów. Z kolei Marek Trojanowski w „Prawdziwej historii Alina i Balladego w znalezionej w paczuszce makulatury" (1976), namawiając do zbierania złomu parodiował wątki z Balladyny Słowackiego. Jednak najbardziej doniosłą rolę odegrało to czasopismo jako platforma dla teoretycznej refleksji nad komiksem. W 1978 roku Sławomir Magala opublikował tam obszerną serię artykułów poświęconych teorii komiksu, których kulminacją był esej Komiks w kulturze narodowej, opublikowany następnie w „Kulturze" (nr 34, 20 sierpnia 1978). Zbieżność w czasie wszystkich tych zjawisk - makietowanie pisma przez Baranowskiego, publikacja „Kącika porad praktycznych", zaproszenie Rosińskiego do współpracy, seria teoretycznych tekstów Magali - koncentrująca się wokół lat 1977-1978, stanowi kolejne potwierdzenie tezy o apogeum Tombakowej Ery właśnie w tym okresie. „Razem" reprezentowało bowiem nową jakość: komiks przestawał być wyłącznie rozrywką dla dzieci i młodzieży, zyskując status przedmiotu poważnej refleksji intelektualnej i formy ekspresji artystycznej adresowanej do dorosłego, wykształconego odbiorcy. Ta zmiana paradygmatu - od komiksu jako „czytanki dla niepiśmiennych" do komiksu jako pełnoprawnego

medium kulturowego - stanowiła istotny przełom, choć jej pełne konsekwencje ujawniły się dopiero w dekadach następnych.

### 9.9. Harcerski tygodnik „Na przełaj" - siedem lat z „Lucky Lukiem"

Wśród periodyków młodzieżowych okresu Tombakowej Ery szczególne miejsce zajmuje wydawany od 1957 roku, a więc również tytuł „poodwilżowy", harcerski tygodnik ilustrowany „Na Przełaj". O ile „Świat Młodych" budował swoją komiksową tożsamość na rodzimych seriach - przede wszystkim na „Tytusie, Romku i A'Tomku" – redakcja „Na Przełaj" obrała odmienną strategię: przez niemal siedem lat (1962-1968) centralnym elementem komiksowej oferty pisma były przedruki belgijskiego pastiszu westernowego „Lucky Luke'a" autorstwa Morrisa. Historia komiksu w „Na Przełaj" rozpoczyna się jednak wcześniej. Już w pierwszym próbnym numerze (1957) na wewnętrznej stronie tylnej okładki pojawiła się seria komiksowa „Tajemniczy ślad" (autorzy NN) i jej pierwszy odcinek zatytułowany „Na tropie Z-73" - z harcerzami w rolach głównych. Seria zapowiada kontynuację, jednak zamiast niej, w pierwszym oficjalnym numerze, rozpoczęto druk dziewięcioodcinkowej innej serii pt. „Gwiazdy Południa" (autor / autorzy również NN) - propagandowej opowieści o harcerzach wplątanych w międzynarodową aferę szpiegowską. Jednak przełomowy dla komiksu w „Na Przełaj" okazał się rok 1962. Począwszy od numeru 6. (11 lutego 1962) rozpoczęto publikowanie serii „Lucky Luke" - belgijskiej parodii westernów. Był to najprawdopodobniej piracki przedruk, zatem bez formalnej licencji. Wybór był jednak perfekcyjny - „Lucky Luke" Morrisa (od jedenastego tomu wsparty scenariuszami René Goscinnego) stanowił jedną z najlepszych parodii westernowych w historii gatunku. Przez niemal dekadę ukazywał się ów „zachodni" klasyk w wysokonakładowym czasopiśmie o zasięgu ogólnopolskim, co niewątpliwie przyczyniło się do upowszechniania komiksowego medium w Polsce lat sześćdziesiątych. Kolejne albumy, choć skrócone i niechronologicznie w stosunku do dat ich pierwodruków, ukazywały się w harcerskim tygodniku praktycznie non stop: „Lucky Luke - pogromca oszustów" (1962), „Lucky Luke na prerii", „Lucky Luke i król bokserów" (1963), „Lucky Luke kontra bracia Dalton" (1964), „Lucky Luke buduje kolej" (1966), „Luke i nafta" (1967), „Lucky Luke wróg bezprawia" (1967/1968). Finalna plansza pierwszej serii znalazła się na okładce tygodnika, co świadczyło o rosnącym znaczeniu komiksu dla wizerunku pisma. Obecność „Lucky Luke'a" miała istotne konsekwencje dla polskiego komiksu. W latach 1964-1965, niejako „za plecami" oryginału, na przedostatniej stronie pisma pojawił się cykliczny pasek autorstwa Jerzego Wróblewskiego „Lucky Luke w Polsce". Seria była mocno przeładowana dydaktyką, niemniej stanowiła ogólnopolski debiut wschodzącej gwiazdy polskiego komiksu.

Nie wiedzieć czemu rok 1968 wyznaczył zmierzch obecności komiksu w „Na Przełaj". Po wydrukowaniu ostatniego odcinka „Lucky Luke wróg bezprawia" bohater Morrisa i Goscinnego ostatecznie zniknął z pisma. Zmiana redaktora naczelnego w 1969 roku nie zmieniła podejścia redakcji do publikowania komiksów. Dopiero dekadę później, w 1979 roku, kiedy pojawił się w redakcji „Na Przełaj" Tadeusz Baranowski - nie tylko jako autor komiksów, ale przede wszystkim jako twórca nowego layoutu całego czasopisma. Baranowski był wówczas człowiekiem-instytucją

polskiej grafiki prasowej: podobną funkcję pełnił również w „Świecie Młodych", „Przyjaciółce" i „Razem". Do „Na Przełaj" wniósł charakterystyczną dla siebie estetykę - kolażowe wykorzystanie fragmentów zachodnich komiksów, popartową grę z konwencjami graficznymi. Próbował też ożywić komiksową tradycję pisma swoimi westernowymi reklamami i serią „Slurb i Burp" (1985). Warto odnotować, że „Porady Praktycznego Pana" Baranowskiego, publikowane w „Razem", wykazywały wyraźne powinowactwo z satyrycznymi poradami Andrzeja Mleczki - obaj twórcy eksploatowali podobną formułę absurdalnego poradnika, choć każdy z własną, rozpoznawalną poetyką. W kontekście Tombakowej Ery „Na Przełaj" ilustruje paradoks polskiego komiksu: pismo, które przez siedem lat budowało tożsamość na pirackich przedrukach zachodniego komiksu, po zmianie kierownictwa niemal całkowicie z komiksu zrezygnowało. To „Świat Młodych" okazał się trwalszą platformą dla polskiej twórczości komiksowej.

### 9.10. Inne periodyki młodzieżowe i specjalistyczne

Poza „Światem Młodych" komiksy dla młodych czytelników publikowano również w innych periodykach. „Płomyk" i „Płomyczek" - pisma dla młodszych dzieci - sporadycznie zamieszczały historyjki obrazkowe, choć nigdy nie osiągnęły one poziomu regularności charakterystycznego dla „Świata Młodych". W „Filipince" - piśmie adresowanym do dziewcząt - komiks pojawiał się rzadziej, ale okładki magazynu często wykorzystywały estetykę komiksową.

Osobne miejsce w panoramie komiksu prasowego zajmowały wrocławskie „Wiadomości" - tygodnik kulturalny, w którym przez całą dekadę lat siedemdziesiątych publikowała Krystyna Wójcik (1929-1990), graficzka znana przede wszystkim jako autorka ekslibrisów. Wójcik zaczynała od krótkich serii cartoonowych („Kloss filmowy i zwyczajny", wykorzystujący popularność serialu telewizyjnego, 1969; „Stare mity w nowej wersji", mity greckie w realiach współczesnych, 1970-1971), by następnie przejść do ambitnych adaptacji literackich: „Trędowatej" Heleny Mniszek (1971-1972, 66 plansz), „Potopu" Sienkiewicza z twarzami aktorów z filmu Hoffmana (1973-1975), „Wehikułu czasu" Wellsa (1975), „Powrotu z gwiazd" i „Maski" Stanisława Lema (1976-1977), a wreszcie monumentalnego „Boccaccia" (1978-1981) - prawie sto pięćdziesiąt plansz z nowelami „Decamerona", w tym niedokończona „Alatiel - narzeczona króla Algarbii". Styl Wójcik - zbliżenia i półzbliżenia postaci szczelnie wypełniające kadry, erotyka, maniera art nouveau - był na polskim rynku zjawiskiem wyjątkowym. Ponieważ jednak artystka nie publikowała w periodykach ogólnopolskich, dziś ta świetna twórczyni komiksowa pamiętana jest wyłącznie jako autorka ekslibrisów.

W prasie specjalistycznej komiks pełnił funkcję przede wszystkim edukacyjną i reklamową. Serie komiksowe reklamujące określone produkty, sklepy lub usługi zamieszczały najczęściej trzy dzienniki łódzkie: „Express Ilustrowany", „Dziennik Łódzki" i „Głos Robotniczy". W „Expressie" przez kilka lat (1964-1967) rolę tę pełnili bohaterowie Wicek i Wacek, polecający zakupy w sieci sklepów Miejskiego Handlu Detalicznego oraz Przedsiębiorstwa Sprzedaży Okazyjnej i Komisowej. Najciekawszym i zarazem najdłuższym przykładem komiksu edukacyjnego w prasie

specjalistycznej była seria „Przypadki Michała/Jana/Atanazego Rurki”, publikowana w dwutygodniku „Traktor” od pierwszego numeru pisma w 1965 roku aż do połowy 1976 - ponad jedenaście lat nieprzerwanej obecności. Rysował ją Andrzej Krajewski, znakomity grafik, malarz, plakacista. Głównymi bohaterami byli kolejno trzej traktorzyści: początkujący Michał Rurka (1965), pogodny racjonalizator Jan Rurka (1966), którego ulubioną maksymą było „Technikę można ulepszać” oraz doświadczony Atanazy Rurka (1967-1976). Serial miał być obrazkowym poradnikiem: przygody protagonisty instruowały czytelników o sposobach postępowania w codziennych sytuacjach zawodowych, przestrzeganiu przepisów BHP i drogowych oraz ukazywały konsekwencje zachowań niewłaściwych. Poważne, fachowe komentarze („Trzeba również umyć filtr. Gdy minie 20 motogodzin wymienimy Superol na nowy”) kontrastowały z niesłychanie uproszczonymi i dowcipnymi rysunkami Krajewskiego, co nieuchronnie dawało efekt komiczny. Niestety, „Traktor” był periodykiem specjalistycznym, niskonakładowym, dostępnym wyłącznie w prenumeracie, stąd „Przypadki Rurki” nie miały szans na szerszą popularność.

### 9.11. Podsumowanie

Komiks prasowy w PRL stanowił integralny element ekosystemu komiksowego Tombakowej Ery. Choć to wydawnictwa książkowe – „Horyzonty”, „Sport i Turystyka”, KAW - produkowały najbardziej rozpoznawalne tytuły, to jednak prasa pełniła funkcje nie do przecenienia: platformy debiutów, kuźni talentów, przestrzeni eksperymentu, a także formy komiksu dostępnej dla znacznie szerszego kręgu odbiorców niż stosunkowo drogie albumy. „Profesor Filutek” i komiksy ze „Szpilek” docierały do milionów czytelników, którzy nigdy nie kupili zeszytu z kapitanem Żbikiem czy księgi „Tytusa, Romka i A’Tomka”. Serie odcinkowe w dziennikach zaspokajały głód przygody i sensacji w czasach, gdy dostęp do literatury popularnej był ograniczony. Regionalna prasa umożliwiała twórcom spoza Warszawy budowanie kariery i rozpoznawalności. Pozornie swobodne, często apolityczne historyjki musiały mieścić się w granicach wyznaczonych przez cenzurę i linię redakcyjną. Satyra „Szpilek” mogła kpić z nieudolnych urzędników, ale nie z systemu, który ich wytwarzał. „Filutek” był apolityczny bo musiał być apolityczny - to była jedyna akceptowalna forma dystansu wobec rzeczywistości. A w mimo ograniczeń cenzorskich powstawały prace o trwałej wartości artystycznej - a może, jak uczy doświadczenie czasów współczesnych - ograniczenia tym bardziej stymulują artystów de facto sprzyjając powstawaniu autentycznej sztuki, także tej popularnej.

**Przypisy**

[1] Wypowiedź Jerzego Waczyńskiego, redaktora „Wieczoru Wybrzeża”, w filmie: M. Malinowskiego, „Janusz Christa”, Polska, 2008.
[2] Tamże
[3] Janusz Christa za Krzysztof Janicz i Kamil Śmiałkowski „Janusz Christa - wyznania spisane”, Contur, 2008, s. 29
[4] Zbigniew Lengren za - Adam Rusek „Filutek czyli wesołe jest życie staruszka”, „Profesor Filutek 1948-1966”, Ongrys, 2014
[5] Tamże
[6] Justyna Jaworska, „Cywilizacja Przekroju”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 231

[7] Zbigniew Lengren za - Adam Rusek „Filutek czyli wesołe jest życie staruszka", „Profesor Filutek 1948-1966", Ongrys, 2014
[8] Maria Lengren, „Dziadek Lengren - wspomnienia o niepoprawnym humor(z)yście", „Zeszyty Komiksowe" nr 28, 2019.
[9] Tamże
[10] Wywiad autora ze Zbigniewem Lengrenem, 1994.
[11] Tamże
[12] Tamże
[13] Tamże
[14] Tamże
[15] Wywiad autora z Andrzejem Mleczko, 2022
[16] Tamże
[17] Tamże
[18] Tamże
[19] Tamże
[20] Tamże
[21] Sławomir Magala, „Komiks w kulturze narodowej", „Kultura", 20 sierpnia, 1978
[22] Wywiad autora z Andrzejem Mleczko, 2022
[23] Tamże
[24] Tamże
[25] Adam Rusek „Filutek czyli wesołe jest życie staruszka", „Profesor Filutek 1948-1966", Ongrys, 2014
[26] Jerzy Szyłak, „Druga strona komiksu", Elbląg, 2011, s. 268
[27] Tamże, s. 269
[28] Tamże, s. 271

## Rozdział 10

## Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" - pionier książkowego komiksu

W myśl tego opracowania centralną postacią Tombakowej Ery jest Henryk Jerzy Chmielewski i jego seria „Tytus, Romek i A'Tomek". To właśnie pierwsza księga przygód słynnego tercetu - wydana w maju 1966 roku - stanowi symboliczny początek Tombakowe Ery: pierwsza samodzielna książeczka komiksowa, która uruchomiła mechanizm produkcji seryjnej i udowodniła, że komiks może funkcjonować w systemie wydawniczym PRL. Teraz przyjrzyjmy się wydawnictwu, które do tego historycznego dla polskiej kultury popularnej wydarzenia doprowadziło. W maju 1966 roku pojawiła się w sprzedaży niepozorna książeczka w horyzontalnym formacie zbliżonym do A5 „Tytus, Romek i A'Tomek". Wydawnictwo Harcerskie było wtedy małą oficyną przy organizacji młodzieżowej specjalizującą się w podręcznikach metodycznych i śpiewnikach obozowych. Decyzja o wydaniu komiksu stanowiła ryzykowny eksperyment - był to pierwszy od niemal dekady (po „Starym zegarze", 1957) samodzielny komiks. Warto zadać sobie pytanie - jak do tego doszło, dlaczego akurat owa oficyna harcerska stała się pionierem fazy wstępnej Tombakowej Ery?

### 10.1. Oficyna przy organizacji - geneza i struktura

Wydawnictwo Harcerskie powstało 17 września 1958 roku na mocy uchwały Głównej Kwatery ZHP - a więc na fali odwilży gomułkowskiej, w okresie względnej liberalizacji życia kulturalnego po przełomie październikowym 1956 roku. Kilka miesięcy wcześniej uzyskano z Ministerstwa Kultury i Sztuki stosowną koncesję (zezwolenie nr 224/W/58). Nowe przedsiębiorstwo przejęło funkcje wydawnicze działających wcześniej podmiotów: Harcerskiej Służby Informacyjnej oraz Działu Wydawnictw Centralnej Składnicy Harcerskiej. Powołanie do życia Wydawnictwa Harcerskiego stanowiło jeden z etapów procesu porządkowania i centralizacji rynku książki - procesu właściwego dla gospodarki nakazowo-rozdzielczej, polegającego na tworzeniu instytucji odpowiedzialnych za kształtowanie poszczególnych sektorów. Klimat odwilży sprzyjał jednak powstawaniu nowych inicjatyw, także przy organizacjach społecznych. Siedziba mieściła się w Warszawie przy ulicy Konopnickiej 6, w gmachu należącym niegdyś do amerykańskiej organizacji młodzieżowej YMCA. W tym samym budynku znajdowała się Kwatera Główna ZHP - bliskość władz macierzystej organizacji oznaczała stały nadzór, ale też ochronę przed zewnętrznymi naciskami. Przedsiębiorstwo dysponowało trzema magazynami: głównym przy Konopnickiej, prowadzącym bieżącą sprzedaż, oraz dwoma dodatkowymi - w Śródmieściu (ul. Polna 34) i na Targówku (ul. Księcia Ziemowita 51a), gdzie składowano większą część nakładów.

Status prawny oficyny był niejednoznaczny. Do 30 czerwca 1965 roku Wydawnictwo Harcerskie podlegało bezpośrednio Centralnej Składnicy Harcerskiej, stanowiącej komórkę organizacyjną ZHP, jednak od samego początku przedsiębiorstwo miało własną księgowość i

pozostawało na wewnętrznym rozrachunku gospodarczym. Jeszcze w 1964 roku naczelnik ZHP w udzielonym wywiadzie przyznał, że firma jest uważana za „półlegalną", działającą niemal w stylu „harcerskiej leśnej przygody"[1]. Ta marginalna pozycja na rynku wydawniczym miała jednak paradoksalny skutek: pozwalała na eksperymentowanie z formami, które większe, bardziej widoczne oficyny uważały za zbyt ryzykowne. Cele działalności określono formalnie w dokumentach założycielskich: „redagowanie, wydawanie oraz zbyt pozycji metodycznych i instruktażowych, materiałów repertuarowych, czasopism i innych tytułów książkowych w zakresie potrzeb ZHP oraz podejmowanie innych zleconych prac wydawniczych dla potrzeb harcerstwa"[2]. Kluczowe było sformułowanie „w zakresie potrzeb ZHP" - każda publikacja musiała mieć „harcerskie uzasadnienie". To ograniczenie, jak zobaczymy, okazało się decydujące dla kształtu pierwszych ksiąg komiksowych.

### 10.2. Dyrektor Maruszewski i wizja „książki dla nastolatków"

Kluczową postacią w historii wydawnictwa był Janusz Maruszewski, pełniący funkcję dyrektora w latach 1962-1972. Co warto podkreślić był to eks żołnierz batalionu „Zośka", w 1971 roku mianowany harcmistrzem Polski Ludowej. To za jego sprawą podjęto brawurową decyzję o wydaniu komiksu. Po Maruszewskim, którego kariera potoczyła się w kierunku dyplomacji (pełnił później funkcję ambasadora w Brazylii i Stanach Zjednoczonych), przez krótki okres obowiązki szefa wydawnictwa pełnił Krzysztof Siemiński, a od końca 1972 roku stanowisko objął Jerzy B. Klima, dziennikarz związany z ruchem harcerskim. Maruszewski artykułował ambitny program wydawniczy, wykraczający poza tradycyjne ramy literatury harcerskiej. W artykule „Kierunek nastolatki!" opublikowanym w periodyku „Harcerstwo" w 1967 roku, odwoływał się, co znamienne, do wydawnictw dla nastolatków działających na zachodzie Europy. Było to w ówczesnych realiach odwołanie niezwykłe - sugerujące, że kierownictwo wydawnictwa śledziło trendy zachodnie i pragnęło je adaptować do polskich warunków. Wydawnictwo miało wypełnić zidentyfikowaną niszę rynkową: lukę między „Naszą Księgarnią", adresowaną przede wszystkim do dzieci w wieku 3-12 lat, a „Iskrami", skierowanymi do starszej młodzieży. Grupę docelową stanowili nastolatkowie w wieku 12-15 lat - odbiorcy zbyt dorośli na klasyczne bajki, a jeszcze nie gotowi na literaturę młodzieżową o charakterze ideologicznym. Ta świadomość segmentacji rynku pozwoliła wydawnictwu zidentyfikować przestrzeń dla innowacji, w tym dla komiksu.

W Katalogu jubileuszowym, wydanym z okazji dziesięciolecia wydawnictwa (1968), Maruszewski wyraził programowe pragnienie: „[Książki Wydawnictwa Harcerskiego] stały się niezastąpionym sojusznikiem szkoły i organizacji młodzieżowych w edukacji młodego pokolenia Polski Ludowej [...], by trafiwszy do rąk młodego czytelnika nie tylko przynosiły mu informacje o świecie oraz o kraju, w którym żyje i w którym niedługo będzie współgospodarzył, lecz przede wszystkim żeby mu pomagały zrozumieć sens tego, co się wokół niego dzieje, dostarczały kluczy do rozumienia tego świata"[3]. Retoryka ideologiczna - „Polska Ludowa", „współgospodarz" - stanowiła obowiązkową ramę dyskursu epoki, ale istota programu leżała gdzie indziej: w

przekonaniu, że książka harcerska nie musi dotyczyć bezpośrednio życia samej organizacji. Tematyka proponowanej literatury powinna cieszyć się zainteresowaniem także „młodzieży niezrzeszonej", czyli wykraczać poza hermetyczny krąg harcerek i harcerzy. To otwarcie na szerszego odbiorcę stworzyło przestrzeń dla eksperymentów formalnych.

### 10.3. Repertuar i serie wydawnicze

W ciągu 18 lat samodzielnej działalności, od powstania na fali odwilży (1958) do włączenia w struktury MAW na progu „fazy apogeum" Tombakowej Ery (1976), oficyna wydała ponad 650 książek o całkowitym nakładzie przekraczającym 16 milionów egzemplarzy.[4] W porównaniu do potentata rynku literatury dla dzieci i młodzieży, jakim była „Nasza Księgarnia", wartości tych nie można uznać za imponujące. Wydawnictwo było graczem średniego formatu, co jednak - jak już zauważyliśmy - dawało mu większą swobodę manewru. Repertuar miał charakter zróżnicowany, choć zdominowany przez literaturę popularnonaukową i poradnikową. Około 75% tytułów adresowano do nastolatków, pozostałe 25% stanowiły materiały dla instruktorów harcerstwa. W pierwszych latach działalności nie wydawano beletrystyki, nie licząc inscenizacji i skeczów przeznaczonych na użytek drużyn. Dopiero w drugiej połowie lat 60. pojawiły się utwory stricte literackie, poruszające problematykę moralno-obyczajową - jak „Ratuj, Ewo!" Emilii Jackiewiczowej (1963), która szybko doczekała się wznowień. Znaczna część repertuaru ukazywała się w formie serii, co ułatwiało identyfikację marki i budowanie lojalności czytelników. Do najważniejszych należały: „Zrób to Sam" (poradniki dla majsterkowiczów i modelarzy - jedyna seria osiągająca wysokie nakłady na początku lat 60.), „Coś z Niczego" (analogiczna seria politechniczna dla młodszych odbiorców), „Ze Śmigłowcem" (ciekawostki z dziedziny techniki), „Złota Błyskawica" (propozycje pożytecznych zabaw), „Mój Konik" (zainteresowania hobbystyczne młodzieży) oraz „Ważne Sprawy Dziewcząt i Chłopców" (krótkie opowiadania dotyczące przeżyć młodych ludzi). Z doświadczeń harcerskich wynikły pomysły na książki-quizy czy książki-zabawki, których zadaniem była świadoma aktywizacja czytelnika w kierunku poszukiwania nowych wiadomości. Były to formy innowacyjne, wyprzedzające trendy i stanowiące świadectwo otwarcia wydawnictwa na eksperymenty. Komiks, choć różnił się od tych form, wpisywał się w tę samą logikę: aktywizacji młodego odbiorcy poprzez atrakcyjną formę. Po statutowym rozszerzeniu działalności w 1970 roku (związanym ze zmianą nazwy na Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty") oficyna zaczęła na większą skalę wydawać literaturę przeznaczoną dla nastolatków, nawiązując współpracę ze znanymi autorami książek młodzieżowych: Edmundem Niziurskim, Krystyną Siesicką, Zbigniewem Nienackim, Jerzym Domagalikiem, Januszem Minkiewiczem, a także utalentowanymi ilustratorami: Szymonem Kobylińskim czy Erykiem Lipińskim. Warto podkreślić, że współpraca z Domagalikiem rozpoczęła się jeszcze w okresie, gdy pełnił on funkcję redaktora naczelnego „Świata Młodych", i to właśnie ta relacja zaowocowała wydaniem pierwszej księgi Tytusa. Obecność tych nazwisk świadczyła o ambicjach wykraczających poza niszową oficynę harcerską.

Związki „Horyzontów” ze „Światem Młodych" wykraczały jednak daleko poza sam komiks. Obie instytucje, choć formalnie osobne, funkcjonowały w tej samej orbicie organizacyjnej ZHP i systematycznie współpracowały przy różnych przedsięwzięciach. Wymownym przykładem była książeczka „Astroekspedycja” (1959) autorstwa Stanisława Borowieckiego i Janusza Domagalika (okładka i rysunki Włodzimierz Lewiński), która stanowiła wydawnicze rozwinięcie głośnej akcji „Świata Młodych", zainicjowanej jesienią 1957 roku, w odpowiedzi na wystrzelenie Sputnika. Jak informowano we wstępie do książeczki, w gazetowej „Astroekspedycji” wzięło udział prawie pięć tysięcy młodych czytelników. „Horyzonty” wspierały więc inicjatywy „Świata Młodych" publikacjami towarzyszącymi, budując w ten sposób synergię między prasą a książką na długo przed wydaniem pierwszej księgi Tytusa.

### 10.4. Ograniczenia i problemy instytucjonalne

Funkcjonowanie wydawnictwa napotykało liczne trudności typowe dla gospodarki niedoboru. Nieregularność w dostawach papieru wymuszała zmiany planów wydawniczych - zwłaszcza w późniejszych latach działalności. Bardzo często proszono autorów o zmniejszanie objętości przyjętych już utworów, co nie było w pełni zgodne z obowiązującymi przepisami prawa autorskiego. Starano się wprowadzać racjonalizację polityki nakładowej na podstawie szacunkowego zapotrzebowania przeprowadzanego wewnątrz organizacji harcerskiej, jednak wiele starszych pozycji zalegało w magazynach pomimo stosowania aktywnych metod dystrybucji. Dodatkowym problemem był brak własnej drukarni, zmuszający do trudnej współpracy z placówkami zewnętrznymi. Książki drukowano zazwyczaj w wojskowych zakładach poligraficznych w Gdyni i Łodzi, czasopismo „Zuchowe Wieści" w niewielkim warszawskim zakładzie na ul. Tamka, „Harcerstwo" w drukarni „Expressu Wieczornego", a materiały ulotne w drukarniach Domu Słowa Polskiego. Rozproszenie produkcji generowało problemy logistyczne i opóźnienia. W pierwszych latach funkcjonowania firma nie zatrudniała własnego grafika, co powodowało trudności przy opracowywaniu materiałów wydawniczych i reklamowych. Ten deficyt kadrowy miał swoje znaczenie: gdy pojawił się Chmielewski z gotowym serialem graficznym, wydawnictwo zyskało nie tylko tytuł, ale i profesjonalnego rysownika gotowego do współpracy. Dystrybucja odbywała się kilkoma kanałami. Głównym dystrybutorem pozostawała sieć Centralnej Składnicy Harcerskiej i sklepy „Domu Książki", jednak znaczną część nakładów (do 70%) sprzedawano poprzez sieć kioskarzy „Ruchu". Wydawnictwo prowadziło też bezpośrednią sprzedaż wysyłkową i uczestniczyło w akcjach promocyjnych - jak „Dni Książki" czy festyny oświatowo-kulturalne. Te wielokanałowe działania świadczyły o aktywnej postawie marketingowej, nietypowej dla innych wydawnictw epoki.

### 10.5. Komiks jako „narzędzie wychowania"

Decyzja o wydaniu komiksu w formie książkowej wymagała uzasadnienia ideologicznego. Ignacy Witz, krytyk literacki i recenzent wydawnictwa, sformułował je w Katalogu jubileuszowym

z 1968 roku: „Istotne jest, iż dążąc do podniesienia poziomu wydawanych pozycji, Wydawnictwo Harcerskie nie unika form z góry już zdyskwalifikowanych. Komiks został wprawdzie w zasadzie skazany na banicję, jako forma szkodliwa i infantylna - ale czy to oznacza, że nie można tej zdegradowanej formy zrehabilitować?"[5]. Witz sformułował pytanie retoryczne, ale odpowiedź była już znana: wydawnictwo podjęło próbę „rehabilitacji" komiksu poprzez nasycenie go treściami wychowawczymi. Komiks miał być nie rozrywką, lecz, jak określił to Maruszewski, „sojusznikiem i narzędziem wychowania”[6]. Ta formuła pozwalała legitymizować gatunek w oczach władz i cenzury. Adam Rusek, analizując strategię wydawnictwa słusznie zauważył, że „Horyzonty" zastosowały kilka zabiegów mających na celu odróżnienie swoich komiksów od „burżuazyjnych" wzorów zachodnich. Po pierwsze, unikano anglicyzmów - zamiast „comics" używano terminu „historyjka obrazkowa" lub po prostu „książeczka". Po drugie, ograniczono stosowanie onomatopei i jaskrawych kolorów. Po trzecie, wybrano podłużny, albumowy format i nazewnictwo („księgi"), nawiązujące do „Przygód Koziołka Matołka", cyklu powszechnie akceptowanego i uznawanego za „arcypolski” [7].

### 10.6. Decyzja o wydaniu Tytusa - kulisy

Inicjatywa wydania serii o Tytusie w formie książkowej wyszła od samego wydawnictwa, nie od autora. Podobno to sam Maruszewski, kiedy dostał do rąk numery „Świata Młodych" z odcinkami TRiA nabrał przekonania, że materiał ten nadawałby się na samodzielną publikację.
Był to moment przełomowy - dotychczas komiks funkcjonował wyłącznie jako dodatek prasowy. Chmielewski wspominał później: „Z wielką radością przyjąłem propozycję wydania TRiA przez wydawnictwo w formie zeszytowej i kolorowej. Cieszyłem się, że będę mógł udowodnić, że ta forma wydawnicza może mieć wartości wychowawcze, kulturalne i nie musi być szmirą, jaką są komiksy w innych krajach, komiksy komercyjne” [8]. Radość była jednak przedwczesna. Szybko okazało się, że wydawca ma własną wizję tego, jak komiks powinien wyglądać. Chmielewski kontynuował: „W czasach przedksiążeczkowych, 'światomłodowych', chodziło tylko o wesołe historyjki z pewnymi akcentami światopoglądowymi. Jednak kiedy Horyzonty zwróciły się do mnie o narysowanie pierwszej książeczki, zaczęło się narzucanie tematów"[9].

### 10.7. „Harcerskie alibi" - mechanizm legitymizacji

Ponieważ wydawnictwo było oficyną harcerską, odgórnie ustalono zarówno problematykę naczelną pierwszej książeczki (inicjacja harcerska Tytusa), jak też zagadnienia szczegółowe, które mają się w niej znaleźć. Inwencja autora scenariusza i zarazem rysownika ograniczała się więc do wymyślenia atrakcyjnej fabuły, prezentującej narzucone mu cele. Szczególnie wymowny jest fragment korespondencji redakcyjnej zachowany w archiwum: „To przecież nasze główne alibi - b. Ważne!"[10]. Sformułowanie „alibi" odsłania mechanizm funkcjonowania komiksu w systemie socjalistycznym. Harcerstwo stanowiło legitymizację dla formy powszechnie uważanej za podejrzaną. Wydawca mógł argumentować, że komiks służy celom wychowawczym, promuje

wartości harcerskie, uczy umiejętności praktycznych - a przy okazji dostarcza rozrywki. Bez tego „alibi" publikacja byłaby znacznie trudniejsza do przepchnięcia przez system koncesji i cenzury. Nie tylko tematyka podlegała kontroli. Chmielewski wspominał również o ingerencjach formalnych: „Proponowali nawet, aby komiks był bez tych 'Bęc!', 'Bum!'... żeby nie wyglądało na zachodnie” [11]. Autor ostatecznie obronił onomatopeje, ale musiał zgodzić się na nasycenie treścią dydaktyczną: „Zastosowałem się do życzeń Wydawnictwa, lecz treść harcerska, dydaktyczna stała się tak dominująca, że 'przygoda' zeszła na dalszy plan” [12].

### 10.8. Napięcia twórca-instytucja

Współpraca Chmielewskiego z wydawnictwem naznaczona była stałym napięciem między wizją artystyczną, a wymogami instytucjonalnymi. Wydawca, w trosce o dobre kontakty z Komendą Główną Milicji Obywatelskiej, wymógł na twórcy także tematykę drugiej księgi (popularyzacja przepisów ruchu drogowego) i dokonywał licznych ingerencji w scenariuszu. Recenzentem był również wysoki oficer z KG MO. Kulminację napięć stanowił list Chmielewskiego do redakcji, zatytułowany „Odmowa współpracy". Autor pisał w nim: „Komiks jest trudną formą ze względu na wiele specyficznych czynników, które trzeba w pracy twórczej brać pod uwagę. Są to: przemyślana treść - tak aby dała się opowiedzieć rysunkami [...]. Jeśli się pragnie, aby ta forma nie była dosłownie 'komiksowa' tj. nie była szmirą graficzną, twórca musi być pozostawiony samemu sobie tj. nie może być krępowany z góry narzucanymi tematami” [13]. Chmielewski formułował bezpośrednie zarzuty: „Z tego powodu starano się naszpikować książeczkę, upchać jak najwięcej treści wychowawczych i z racji kierunku wydawniczego uharcerzyć” [14]. Ostatecznie list nie został wysłany - Chmielewski kontynuował współpracę. Ale dokument ten stanowi bezcenne świadectwo napięć między twórczą wizją artysty a instytucjonalnymi wymogami systemu.

### 10.9. Ekonomia recyklingu - od gazety do książeczki

Jednym z kluczowych aspektów relacji między Wydawnictwem Harcerskim a autorem serii była kwestia źródła materiałów publikowanych w kolejnych książkach. Analiza zawartości jedenastu Ksiąg wydanych przez „Horyzonty" (1966-1977) ujawnia fascynującą ewolucję proporcji między materiałem premierowym a recyklingowanym ze „Świata Młodych". Ta dynamika stanowi klucz do zrozumienia mechanizmów produkcyjnych Tombakowej Ery.

### 10.10. Pierwsze księgi - mozolna kompilacja (1966-1968).

Pierwsza Księga (1966) powstała w znacznej mierze z materiałów gazetowych. Papcio Chmiel zaadaptował do niej wybrane epizody z Serii VII (1962-1963) oraz IX (1964-1965), przy czym część z nich przeniesiona została wiernie, inne zaś poddane liftingowi dostosowującemu kontekst do potrzeb wydawcy. Materiał „recyklingowany” stanowił około połowy objętości albumu.

Podobny schemat zastosowano w Księdze II (1967). Mechaniczny koń Rozalia, centralny element fabuły, pojawił się po raz pierwszy w Serii IV przygód TRiA ze „Świata Młodych" już w 1962 roku, pięć lat przed swoim pełnometrażowym debiutem książeczkowym. Struktura tej księgi, chaotyczna i nieco przypadkowa, zdradzała efekt przepychanek z redakcją, które (całkiem słusznie) wytykali Papciowi redaktorzy Wydawnictwa Harcerskiego. Księga III - „Tytus kosmonauta" (1968) - kontynuowała ten wzorzec. Właściwie tylko ostatni epizod, dotyczący zakładania drużyny ZHP wśród kosmitów, stanowił zawartość stricte oryginalną. Pozostałe elementy (czyli około pięciu szóstych książeczki) zostały zaczerpnięte z Serii XII, a wiele z nich miało swoje korzenie jeszcze wcześniej - w Serii I z 1957 roku.

### 10.11. Przełom - materiał narzucony przez wydawcę (1969-1971)

Paradoksalnie, najwyższy udział materiału oryginalnego charakteryzował te księgi, których tematyka została twórcy narzucona odgórnie. Księga IV - „Tytus żołnierzem" (1969), powstała pod presją Ministerstwa Obrony Narodowej i wytycznych propagandowych związanych z rocznicą wydarzeń 1968 roku, zawierała aż pięć szóstych materiału oryginalnego. Wydawca narzucił nie tylko temat (armia, manewry wojskowe), ale również wymogi formalne - ilustracje sprzętu wojskowego musiały być realistyczne, co spowodowało, że autor zdecydował się na współpracę z niepodpisanym rysownikiem realistycznym. Z kolei Księga V - „Podróż do ćwierć koła świata" (1970), wróciła do modelu kompilacyjnego. Około dwóch trzecich stanowiły historyjki znane już czytelnikom „Świata Młodych". Wannolot, ikoniczny pojazd serii, pojawił się po raz pierwszy w Serii VII już w 1962 roku.

### 10.12. Przypadek szczególny - Księga VII (1972)

Na tle pozostałych komiksów o przygodach „Tytusa, Romka i A'Tomka" z okresu wydawnictwa Horyzonty, Księga VII - „Poprawka z geografii", stanowi dzieło wyjątkowe. Jest to jedyna pozycja, w której ponad trzy czwarte materiału stanowiło zawartość premierową, niepublikowaną wcześniej na łamach gazety. Jedynym epizodem zaczerpniętym z wersji prasowej był fragment Serii XX z 1971 roku. Fenomen ten można tłumaczyć kilkoma czynnikami. Po pierwsze, tematyka „Poprawki z geografii", wędrówka po Polsce w poszukiwaniu atrakcji geograficznych i turystycznych, doskonale wpisywała się w politykę agitacyjną epoki Gierka, promującą wewnętrzną turystykę i dumę z „sukcesu gospodarczego". Po drugie, publikacja zbiegła się z okresem względnej stabilizacji współpracy autora z wydawnictwem - po burzliwych negocjacjach dotyczących wcześniejszych tomów obie strony wypracowały modus vivendi.

### 10.13. Schyłkowe księgi - powrót do recyklingu (1973-1977)

Księga VIII - „Tytus astronomem" (1973), której głównym źródłem była Seria IV ukazująca się w latach 1960-1961, kontynuowała trend mieszany. Około połowy stanowił materiał „recyklingowany". Nowe elementy oscylowały głównie wokół wątku kopernikańskiego, co wiązało się z obchodami 500. rocznicy urodzin astronoma. W kolejnych tomach proporcje przesuwały się coraz wyraźniej w stronę recyklingu. Księga IX (1974) opierała się na protoplaście z Serii XIX (1970), Księga X (1975) czerpała głównie z Serii XXI (1972).

### 10.14. Kulminacja - Księga XI (1977)

Ostatnia księga wydana przez Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" przed włączeniem w struktury Młodzieżowej Agencji Wydawniczej, stanowi przypadek ekstremalny. Księga XI - „Ochrona zabytków" - powstała niemal w całości z materiału opublikowanego wcześniej w „Świecie Młodych" w latach 1974-1975. Do edycji książeczkowej Papcio dodał zaledwie dziewięć zupełnie premierowych stron, stanowiących puentę opowieści.

### 10.15. Interpretacja zjawiska

Ewolucja proporcji między materiałem premierowym a „recyklingowanym" odzwierciedla kilka kluczowych procesów. Po pierwsze, wraz z rozwojem serii wyczerpywał się rezerwuar nowych pomysłów fabularnych - Chmielewski tworząc równolegle odcinki do gazety i książeczki, siłą rzeczy sięgał po sprawdzone rozwiązania. Po drugie, cykl produkcyjny wydawnictwa (około dwóch lat od zatwierdzenia scenariusza do publikacji) nie nadążył za tempem publikacji gazetowej, co wymusiło praktykę pre-publikacji - materiał pojawiał się najpierw w „Świecie Młodych", a dopiero potem w formie albumowej. Wreszcie, z perspektywy czytelnika sytuacja ta miała specyficzny charakter. Ci, którzy zbierali numery gazety, mogli odczuwać rozczarowanie, otrzymując w książeczce materiał już znany - choć w pełnym kolorze i na lepszym papierze. Jednocześnie dla tych, którzy nie mieli dostępu do wszystkich numerów „Świata Młodych", wydanie zbiorcze stanowiło jedyną możliwość poznania kompletnej opowieści. Model ten - gazeta jako poligon doświadczalny, książeczka jako edycja definitywna - stał się wzorcem dla całej Tombakowej Ery.

**Tabela 10.1. Proporcje materiału w kolejnych księgach (Wydawnictwo Horyzonty, 1966-1977)**

| Księga | Rok wydania | Materiał premierowy | Główne źródła gazetowe |
|---|---|---|---|
| I | 1966 | ~50% | Serie VII, IX (1962-65) |
| II | 1967 | ~50% | Seria IV (1962) |
| III | 1968 | ~17% | Seria XII, I (1957-66) |
| IV | 1969 | ~83% | Seria XIII (narzucona) |
| V | 1970 | ~33% | Serie VII, XV (1962-68) |
| VI | 1971 | ~50% | Seria XV (1968) |
| VII | 1972 | >75% | Seria XX (1971) — minimal |
| VIII | 1973 | ~50% | Seria IV (1960-61) |
| IX | 1974 | <50% | Seria XIX (1970) |
| X | 1975 | ~33% | Seria XXI (1972) |
| XI | 1977 | <10% | Seria XXV, IV (1974-75, 1961) |

*Źródło: opracowanie własne na podstawie Tytusopedii (M. Galek, 2024)*

### 10.16. Przygody pancernych i psa Szarika

Seria o Tytusie nie była jedynym komiksem wydanym przez „Horyzonty". W 1970 roku, równocześnie z emisją trzeciej (ostatniej) serii serialu telewizyjnego „Czterej pancerni i pies", oficyna opublikowała pierwszy tom komiksu „Przygody pancernych i psa Szarika oraz innych dzielnych żołnierzy rysunkami opowiedziane". Dwa pierwsze tomy ukazały się w 1970 roku, trzeci, finałowy, rok później, w 1971. Całość serii powstała więc w błyskawicznym tempie, w horyzoncie zaledwie kilkunastu miesięcy. Nakłady poszczególnych tomów przedstawiały się następująco: tom pierwszy - 30 000 egzemplarzy, tom drugi - 50 000, tom trzeci - 31 000. Wahania te nie odzwierciedlały popytu - ten był niewątpliwie znacznie wyższy - lecz takie były realia gospodarki niedoboru - wydawano tyle, ile udało się wywalczyć papieru w systemie centralnych przydziałów. Łącznie seria osiągnęła nakład ponad 111 000 egzemplarzy - i na tym się skończyło, gdyż mimo ogromnej popularności serialu telewizyjnego „Przygód pancernych…" nigdy jej nie wznowiono. W realiach kapitalistycznych każda z pozycji tak doskonale wcelowanych w kulminację mody na serial telewizyjny miałaby znacznie wyższe nakłady, a potem kolejne wznowienia przy każdej powtórce emisji. W PRL - cisza. To kolejny wymowny przykład tombakowych paradoksów: produkt stworzony z myślą o maksymalnej synergii intermedialnej zablokowany przez system, który go powołał do życia. Każdy z trzech tomów liczył osiemdziesiąt stron, w połowie barwnych - podobnie jak w Tytusie, po dwóch stronach kolorowych następowały dwie czarno-białe.

Ten zabieg, pozornie estetyczny, miał w istocie podłoże ekonomiczne: druk w pełnym kolorze był zbyt kosztowny, więc stosowano rotację, aby obniżyć koszty produkcji. To kolejny przykład boleśnie ukazujący przaśność realiów ekonomicznych PRL - nawet komiks o najpopularniejszym serialu telewizyjnym epoki nie mógł liczyć na pełnokolorowy druk. Fabuła odpowiadała kolejnym seriom telewizyjnym i była dość wierną adaptacją treści serialu i powieści, ale trudno się dziwić, skoro scenariusz napisał osobiście Janusz Przymanowski, autor literackiego pierwowzoru z 1964 roku. Została jednak poddana mocnemu odchudzeniu: trzytomowy komiks (łącznie 240 stron) musiał zmieścić materiał z trzech serii telewizyjnych (21 odcinków), co wymuszało radykalne skróty i selekcję wątków. A jeśli chodzi o warstwę graficzną - i w tym miejscu warto się przyjrzeć temu wydawnictwu dokładniej - wraz z „Przygodami pancernych…" jako rysownik samodzielnych wydawnictw komiksowych przypomina o sobie gigant grafiki użytkowej tamtych czasów - Szymon Kobyliński. Kobyliński miał już bogate doświadczenie komiksowe: w 1957 roku stworzył „Stary zegar" - pierwszy powojenny zeszyt komiksowy, który choć sprzedał się błyskawicznie, został po pierwszym numerze wygaszony mimo planów kontynuacji. W 1957 roku narysował „Karierę Ryśka Mroza" (scenariusz Jerzy Ciszewski) dla „Expressu Wieczornego" oraz western „Niraczu - przyjaciel z prerii" dla „Świata Młodych" (do scenariusza Wandy Chotomskiej i Janusza Maruszewskiego - tego samego, który później, jako dyrektor „Horyzontów", podjął decyzję o wydaniu Tytusa). W tym samym 1966 roku, gdy wydano I księgę Tytusa i zaczęła się Tombakowa Era, Kobyliński rozpoczął publikację „Ilustrowanej Kroniki Polaków" w „Expressie Wieczornym" (tekst Mateusz Siuchniński) - satyrycznej opowieści graficzno słownej o dziejach Polski, która w 1971 roku ukazała się jako samodzielna książka („Książka i Wiedza"). Co ciekawe, Polska Kronika Filmowa (66/17A) odnotowała tę serię jako komiks, co świadczy o ówczesnym szerokim rozumieniu gatunku, obejmującym również formy parakomiksowe, łączące rysunek satyryczny z dymkami dialogowymi. Już w 1967 roku Kobyliński wykonał ilustracje do wcześniejszej - prasowej wersji „Czterech pancernych" publikowanej w „Żołnierzu Wolności" i „Głosie Wielkopolski" - tamta wersja obejmowała jednak tylko pierwszą część serialu (następne wtedy jeszcze nie powstały) i stosowano w niej narrację werbalną. W wersji książkowej natomiast narrację powierzono obrazkom, a teksty dialogów wpisano w kadry. Albumy miały charakterystyczny kształt podłużny - taki sam panoramiczny format, który zastosowano w przypadku TRiA, świadomie odróżniający polskie wydawnictwa od amerykańskich zeszytów komiksowych. Styl graficzny Kobylińskiego zasługuje na osobną uwagę. Artysta wyraźnie szukał własnej formy dla komiksu, unikając amerykańskich rozwiązań formalnych. Niemal nie używał dymków, unikał dynamicznych kadrów, inscenizował sceny bardzo płasko, pozbawione cieniowania rysunki obrysowywał wyraźnym konturem. Zrezygnował również z onomatopei, kolejnej charakterystycznej cechy gatunkowej komiksu amerykańskiego. Kobyliński systematycznie eliminował więc wszystkie te elementy, które definiowały zachodni komiks: dymki, dynamiczne kadry, cieniowanie, onomatopeję. To była świadoma formalna próba „odamerykańszczenia" komiksu - poszukania polskiej formy poprzez negację zachodnich konwencji. Dodajmy, że próba kompletnie nieudana.

Co ciekawe, tenże Kobyliński w publikacjach dla satyrycznego tygodnika „Szpilki" stosował zupełnie inną konwencję. W komiksie „Nie wyjaśniona sytuacja na Bliskim Wschodzie" („Szpilki" nr 13/1957) znajdziemy wyraźne dymki, onomatopeję „BANG", dynamiczne kadry - pełen arsenał amerykańskiej komiksowości. Różnica polegała na kontekście: w „Szpilkach" całość była wzięta w ironiczny cudzysłów, co było tym bardziej na miejscu, że tygodnik satyryczny z definicji operował dystansem i parodią. Kobyliński świadomie dobierał więc konwencję do medium - w satyrze mógł użyć amerykańskich chwytów ironicznie, natomiast w „poważnym" komiksie dla młodzieży eliminował je jako ideologicznie podejrzane. To dowodzi, że gdyby tylko Kobyliński bardziej serio potraktował komiks jako medium, byłby najprawdopodobniej jednym z najważniejszych twórców - protoplastów Tombakowej Ery, obok Papcia Chmiela, Christy i Wróblewskiego. Talent i warsztat miał bezsprzecznie, brakowało mu jednak konsekwentnego zaangażowania w gatunek. Albumy zawierały nie tylko fabułę przygodową, ale również liczne materiały dodatkowe: mapy szlaku bojowego 1. Brygady Pancernej, plansze poświęcone umundurowaniu i stopniom wojskowym poszczególnych armii, przekrój radzieckiego czołgu T-34. Zastosowano tu ten sam zabieg, co w księdze IV „Tytus żołnierzem" (1969), gdzie obok akcji fabularnej umieszczono plansze poglądowe z uzbrojeniem Wojska Polskiego, z tą różnicą, że w Pancernych materiały miały charakter historyczny, odnoszący się do realiów II wojny światowej. W obu przypadkach - a były to jedyne dwie serie komiksowe wydane przez „Horyzonty" (jedenaście ksiąg Tytusa w latach 1966-1977 oraz trzy tomy Pancernych w latach 1970-1971) - elementy edukacyjne pełniły funkcję legitymizacyjną. Szczególnie w przypadku Pancernych były to de facto głównie funkcje propagandowe: podkreślanie braterstwa armii Polski i ZSRR, wspólnego szlaku bojowego oraz - co kluczowe dla oficjalnej narracji PRL - faktu, że wkroczenie wojsk radzieckich na ziemie polskie nie było okupacją, lecz wyzwoleniem. Komiks wpisywał się więc w oficjalną wykładnię historii, według której decydującą rolę w pokonaniu III Rzeszy odegrał Związek Radziecki. Niemcy występowali tradycyjnie w roli czarnych charakterów, usilnie propagowano też tezy o polsko-radzieckiej przyjaźni. Warto odnotować, że w 1968 roku „Czterech pancernych" opublikowano również w „Dzienniku Wieczornym" - tym razem z ilustracjami Jerzego Wróblewskiego. Istniały zatem równolegle dwie wersje komiksowe tego samego serialu, autorstwa dwóch różnych rysowników. Fenomen „Czterech pancernych" jako zjawiska transmedialnego - od powieści przez serial telewizyjny po komiks w różnych wersjach (prasowej i książkowej) - zostanie szerzej omówiony w rozdziale poświęconym zjawisku intermedialności.

### 10.17. Znaczenie dla Tombakowej Ery

Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty", pomimo relatywnie niezbyt wysokich wskaźników produkcji, odegrało kluczową rolę na rynku książki młodzieżowej. Zapewne nie bez znaczenia był zarówno stosunkowo młody skład kolegium redakcyjnego, jak i harcerska praktyka, wiążąca się z dobrym rozeznaniem psychiki młodego odbiorcy. Podporządkowanie wydawnictwa macierzystej organizacji z jednej strony ułatwiało nawiązywanie kontaktów w terenie, czego efektem były różne

akcje promocyjne prowadzone wraz z innymi podmiotami bliskimi harcerstwu; z drugiej zaś stanowiło pewne obciążenie, związane z koniecznością wypełniania zadań usługowych, co nie zawsze przekłada się na dodatni bilans finansowy. W perspektywie periodyzacji Tombakowej Ery, Wydawnictwo Harcerskie było instytucją dominującą fazy wstępnej (1966-1968). Jak wskazywaliśmy w rozdziale poświęconym periodyzacji, faza ta charakteryzowała się eksperymentalnym podejściem do komiksu i budowaniem legitymizacji gatunku. „Horyzonty" wypracowały model „harcerskiego alibi" - komiks zyskiwał akceptację władz, jeśli był prezentowany jako narzędzie wychowawcze, nie zaś rozrywka sama w sobie. Ten model legitymizacji okazał się na tyle skuteczny, że był powielany przez innych wydawców w kolejnych fazach. Sukces pierwszej księgi Tytusa udowodnił, że komiks może funkcjonować w systemie socjalistycznym, pod warunkiem odpowiedniego „opakowania" ideologicznego. Gdy w 1968 roku - a więc na progu fazy wzrostowej (1968-1975) - wydawnictwo „Sport i Turystyka" uruchomiło serię „Kolorowych Zeszytów" z kapitanem Żbikem, zastosowało analogiczną strategię: komiks sensacyjny legitymizowany funkcją profilaktyczną (walka z przestępczością) i patronatem Milicji Obywatelskiej. Żbik przejął pozycję lidera rynku, a „Horyzonty", choć kontynuowały serię o Tytusie, straciły dominującą pozycję, co jest charakterystyczne dla fazy wzrostowej. Z dniem 1 października 1976 roku - a więc na progu fazy apogeum Tombakowej Ery - Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" zostało włączone w struktury Młodzieżowej Agencji Wydawniczej, w której utworzono redakcję wydawnictw harcerskich. Porozumienie zawarte pomiędzy ZHP i RSW „Prasa-Książka-Ruch" z 18 października 1976 roku oznaczało koniec 18-letniej samodzielnej działalności wydawnictwa. Samo wchłonięcie dowodziło jednak czegoś istotnego: na komiksie doskonale się zarabiało - i partia, poprzez kontrolowaną przez siebie MAW, wyciągnęła rękę po te profity. Włączenie wpisywało się w szerszy proces centralizacji rynku komiksowego charakterystyczny dla epoki Gierka - w tym samym roku powstała Krajowa Agencja Wydawnicza i magazyn „Relax", które zdominowały fazę apogeum. Seria o Tytusie była kontynuowana w MAW i przetrwała transformację ustrojową. Mała oficyna przy organizacji młodzieżowej stała się pionierem całej epoki. Po raz pierwszy od zakończenia wojny polski komiks uzyskał godność samodzielnego wydawnictwa książkowego i okazało się, że „harcerska leśna przygoda" może stać się istotnym komponentem konstytutywnym dla całej kultury popularnej w PRL.

## Przypisy

[1] „X lat Wydawnictwa Harcerskiego", Katalog jubileuszowy Wydawnictwa Harcerskiego, 1958-1968, Warszawa 1968, s. 34

[2] Janusz Maruszewski, „O literaturę światopoznawczą dla nastolatków", "Przegląd Księgarski i Wydawniczy" 1969, nr 1, s. 2.

[3] Janusz Maruszewski, X lat Wydawnictwa Harcerskiego, [w:] Katalog jubileuszowy Wydawnictwa Harcerskiego 1958-1968, Warszawa 1968, s. 35

[4] Dane za: Analiza działalności Wydawnictwa Harcerskiego za rok 1960, AAN, WHH, sygn. 1/8, s. 13

[5] Ignacy Witz, Decydują walory treściowe, [w:] X lat Wydawnictwa Harcerskiego. Katalog 1958-1968, Warszawa 1968, s. 73-74

[6] Janusz Maruszewski, X lat Wydawnictwa Harcerskiego, [w:] Katalog jubileuszowy Wydawnictwa Harcerskiego 1958-1968, Warszawa 1968, s. 33

[7] Adam Rusek, „Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989", Huta 2023, s. 186

[8] Papcio Chmiel [H.J. Chmielewski], „Żywot człeka zmałpionego", Prószyński 2021, s. 120

[9] Tamże, 122

[10] Korespondencja redakcji Wydawnictwa Harcerskiego z autorem; cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, s. 41

[11] Papcio Chmiel, dz. cyt., s. 142.

[12] Tamże, s. 143.

[13] Papcio Chmiel [H.J. Chmielewski], „Żywot człeka zmałpionego", Prószyński 2021, s. 142

[14] [H.J. Chmielewski], O początkach Tytusa mówi Jego Kolorowa Paletność Papcio Chmiel, "Fantazja" 1991, nr 3, s. 16-17.

## Rozdział 11

## Wydawnictwo "Sport i Turystyka" — główny gracz fazy wzrostowej Tombakowej Ery komiksu

Jeśli Wydawnictwo Harcerskie "Horyzonty" było pionierem fazy wstępnej Tombakowej Ery (1966–1968), to wydawnictwo “Sport i Turystyka” stało się dominującym graczem fazy wzrostowej (1968–1975). Oficyna ta powstała z połączenia redakcji sportowej Wydawnictwa MON oraz Spółdzielni Wydawniczej "Kraj" i przekształciła komiks z ostrożnego eksperymentu harcerskiego w masowy produkt kultury popularnej PRL. W ciągu zaledwie kilku lat “Sport i Turystyka” wydało więcej tytułów komiksowych niż wszystkie inne wydawnictwa razem wzięte - i ta właśnie produkcja ukształtowała wyobrażenie całego pokolenia o tym, czym jest "kolorowy zeszyt". Historia komiksu w “Sporcie i Turystyce” jest jednak opowieścią o paradoksie: oficyna silnie powiązana z resortem mundurowym - właśnie ze względu na te powiązania - stała się głównym producentem masowej rozrywki dla młodzieży. Autorami scenariuszy większości publikowanych komiksów byli ludzie związani z "resortami siłowymi", a owe serie służyły celom propagandowym: budowaniu zaufania do Milicji Obywatelskiej, promowaniu "słusznej" wersji historii ruchu oporu czy zachęcaniu do służby wojskowej. A mimo to - albo właśnie dlatego - komiksy te generowały nakłady nieosiągalne dla żadnego innego medium.

### 11.1. Geneza i profil wydawnictwa

Wydawnictwo “Sport i Turystyka” powstało w 1951 roku z połączenia dwóch podmiotów: redakcji sportowej Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej oraz Spółdzielni Wydawniczej "Kraj"[1]. Geneza ta jest kluczowa dla zrozumienia późniejszej działalności komiksowej — mowa o oficynie silnie powiązanej z resortem mundurowym kraju socjalistycznego, gdzie dążność do wykorzystania publikacji jako oręża propagandy było cechą immanentną. W latach sześćdziesiątych nadzwyczajnie operatywny dyrektor wydawnictwa Alfred Górny nawiązał współpracę z amerykańskim koncernem „Western Publishing” w kwestii drukowania w Polsce tanich komiksowych wydawnictw pulpowych (tak zwanych "klasikerów" - z niemieckiego Illustrierte Klassiker). Co należy podkreślić - współpraca miała swój symboliczny wymiar - oto amerykańska Złota Era komiksu spotkała się „twarzą w twarz” z polską Tombakową Erą. Alfred Górny to postać zasługująca na uwagę — menedżer, który w warunkach socjalistycznej gospodarki planowej działał z rozmachem zachodniego dyrektora korporacji. W USA zrobiłby zapewne błyskotliwą karierę w branży wydawniczej. Jednak w PRL-u musiał lawirować między ograniczeniami systemu a możliwościami, jakie dawał handel zagraniczny licząc się z tym, że w ówczesnym systemie każdy mógł popaść w niełaskę władzom, a w rezultacie stracić wszystko. Tak też zresztą się stało, ale o tym za chwilę. Górny nie poprzestał na współpracy z Amerykanami, później wynegocjował intratne zlecenia od szwedzkiego „Semic Press” na realizację komiksowej adaptacji “Stawki większej niż życie”. Mało tego. Kiedy w połowie lat siedemdziesiątych jego wydawnictwo opublikowało

książkę Ericha von Dänikena “Oto mój świat”, która okazała się absolutnym hitem sprzedażowym, Górny nawiązał kontakty z zachodnioniemiecką korporacją „Econ Verlag i przekonał Niemców do zlecenia polskim autorom serii komiksowej “Bogowie z kosmosu” - przedsięwzięcia, które przyniosło rysownikowi Bogusławowi Polchowi międzynarodową renomę. Co charakterystyczne dla epoki, Górny „wynegocjował” z Arnoldem Mostowiczem dopisanie się jako współscenarzysta serii. Kariera Górnego zakończyła się jednak gwałtownie w drugiej połowie lat 80-tych. Jak wspominał Bogusław Polch (rozmowa z autorem), dyrektor z jakiegoś powodu został wyrzucony z wydawnictwa, a rysownik spotkał go na jednym z warszawskich bazarków, gdzie sprzedawał zeszyty komiksowe „Klassikery", te same, których druk w Polsce niegdyś wynegocjował.

Ale wróćmy do “Western Publishing”, właściciela praw do serii “Classics Illustrated” (komiksowych adaptacji klasyki literatury światowej) jak i wielu innych. Był to jeden z gigantów amerykańskiego rynku komiksowego. W Polsce drukowano ich komiksy pod kilkoma różnymi markami, które jednak wywodziły się z tego samego źródła. “Western Publishing” była firmą drukarską i wydawniczą, która od 1938 roku współpracowała z “Dell Publishing”, gdzie WP tworzyła treść komiksów i je drukowała, natomiast “Dell” je finansował i dystrybuował. W 1962 roku doszło do rozłamu: “Dell” i “Western” rozstały się. “Western” zachowało większość licencji i praw autorskich, tworząc własną markę “Gold Key”. Co istotne, zarówno “Dell” przed 1962 rokiem, jak i “Gold Key” po tej dacie nie przystąpiły do “Comics Code Authority” [2], opierając się na reputacji swoich "edukacyjnych" publikacji. Korporacja zdecydowała się na ekspansję poza tradycyjne kanały sprzedaży w amerykańskich „newsstands” (odpowiednikach polskich kiosków "Ruchu") i m.in. postawiła na ekspansję swoich komiksowych produktów na Europę. Wpisywało się to w szerszy fenomen amerykańskiej inwazji popkultury na powojenną Europę — obok filmów hollywoodzkich, rock and rolla i coca-coli, komiksy stały się jednym z nośników "amerykańskiego stylu życia". W Polsce drukowano zatem komiksy sygnowane zarówno marką “Dell “ (przed 1962), jak i “Gold Key” (po 1962), a także wydawnictwa “Whitman” - wszystkie te marki należały do “Western Publishing” lub były z nią powiązane. Na zachowanych egzemplarzach (w archiwum autora) można zatem spotkać różne sygnatury i logotypy, choć wszystkie pochodziły z tej samej korporacyjnej rodziny. Paradoks tej współpracy polegał na tym, że Polska Ludowa — państwo oficjalnie potępiające komiks jako "amerykańską truciznę" — stała się ważnym ogniwem w globalnym łańcuchu dystrybucji tejże "trucizny". Programowe potępienie zjawisk popkultury to jedno, ale gdy przychodziła w państwie socjalistycznym możliwość zarobienia dewiz - to zupełnie co innego. Nie sposób dzisiaj w pełni odtworzyć, jak ową transakcja amerykańskiego koncernu z państwem zza żelaznej kurtyny doszła do skutku. Pośrednikiem w negocjacjach była „ARS POLONA” - sekcja handlu zagranicznego podległa „Wydawnictwu Artystyczno-Graficznemu” (WAG). Wybór tej instytucji nie był przypadkowy: „Polska Szkoła Plakatu” cieszyła się już w latach sześćdziesiątych światową renomą, a urzędnicy „ARS POLONY” mieli znakomitą praktykę w rozmowach z zachodnimi wydawcami. Pamiętajmy, że w 1966 roku zainaugurowano w Warszawie „Międzynarodowe Biennale Plakatu” - pierwszą tego typu imprezę o światowym zasięgu, a dwa lata później otwarto w Wilanowie pierwsze na świecie Muzeum Plakatu. W tym

kontekście współpraca z “Western Publishing” była dla polskich urzędników handlu zagranicznego kolejnym etapem rozszerzenia dotychczasowej działalności. Anna Andrzejewska z Sekcji reklamy „ARS POLONA”, zapytana w 1965 roku o rolę plakatu w handlu zagranicznym, stwierdzała: "Wobec bardzo silnej konkurencji państw zachodnich, gdzie plakaty produkowane są w wielkich formatach i masowych nakładach, polski plakat nie spełnia swego zadania, bo po prostu ginie w powodzi konkurencyjnych druków reklamowych. Wydaje się, iż jego rola polegać może raczej na reklamowaniu firmy eksportującej, aniżeli eksportowanego towaru"[3]. Słowa te, odnoszące się do plakatu, paradoksalnie tłumaczą logikę współpracy przy druku komiksów — Polska eksportowała nie tyle treść, ile usługę poligraficzną. Na zachowanych egzemplarzach klasikerów drukowanych w Polsce dla rynku zachodniego widnieje stopka "Druck D.R.P. Poland" (w zależności od wersji językowej komiksu) wraz z pieczątką "Centrala Handlu Zagranicznego, W-wa, Krak. Przedmieście 7" i oznaczeniem ARS POLONA. W stopkach innych zeszytów drukowanych na zamówienie Western Publishing pojawia się również wydawnictwo “Sport i Turystyka”, niekiedy nawet z adresem redakcji zlokalizowanej przy ul. Rutkowskiego (obecnie Chmielna) w Warszawie. Według Williama B. Jonesa Jr., autora monografii “Classics Illustrated: A Cultural History”[4], Polska należała do pięciu krajów — w tym dwóch z bloku sowieckiego — które w latach 1956-1976 współuczestniczyły w druku edycji JES Classics Illustrated. Najwcześniejszy zeszyt serii "Illustrierte Klassiker" z napisem "Printed in Poland" jaki autorowi udało się udokumentować nosi datę 1965 — a więc współpraca z amerykanami przebiegała niemal równolegle z pracami nad pierwszym samodzielnym zeszytem TRiA. Polska, obok Danii (1956-58), Szwecji (1959-65), Włoch (1971-74) i Węgier (1975-76) drukowała „klasikery” w standardowym amerykańskim formacie zeszytowym. A w latach 1970 - 1973 kontynuowano druk tychże wyłącznie w powiększonych formatach z utwardzanymi okładkami. Polskie wydania charakteryzowała duża ilość błędów poligraficznych, podczas gdy szwedzkie wydania uchodziły za te najwyższej jakości, nawet lepsze od amerykańskich oryginałów. W wymienionym okresie drukowano tych komiksów ilości idące setki tysięcy egzemplarzy, głównie na rynki skandynawskie, ale też były to wersje niemieckie, flamandzkie, holenderskie, angielskie, francuskie, a nawet z użyciem cyrylicy - na rynek jugosłowiański. Te same zeszyty miały swoje wersje w kilku, kilkunastu językach, co dodatkowo podnosiło komplikację i skalę produkcji - praktycznie niemożliwą dzisiaj do precyzyjnego oszacowania. Dla obydwu stron był to świetny interes — amerykanie zyskiwali tanią poligrafie, natomiast Polska zarabiała deficytowe dewizy. Produkcja odbywała się w nowoczesnych zakładach poligraficznych w Łodzi, Szczecinie i Warszawie (Dom Słowa Polskiego). Poza ikonicznymi „Klasikerami” (adaptacjami kanonu literatury światowej), drukowano mnóstwo innych serii m.in.: "Tarzan", "Korak", "Magnus", "Flip i Flap", "Doktor Solar", „Turok”, a nawet trafiały się pojedyncze zeszyty superbohaterskie, w rodzaju "Batmana". Były tam również komiksowe wersje seriali telewizyjnych, na przykład „Bonanza” czy „Doktor Kildare” - ten sam komiks, który ukazywał się na początku lat 60-tych w warszawskim „Expressie Wieczornym”. Część tej komiksowej produkcji, a szczególnie te wybrakowane egzemplarze, przenikały na nieoficjalny rynek krajowy, czyli na bazarki. Drukarze w ten sposób dorabiali sobie do pensji, a

polscy klienci, głównie młodzi ludzie, kolekcjonowali w ten sposób „zagraniczne” komiksy. "Klasikery" nie trafiały wprawdzie oficjalnie na polski rynek, ale doświadczenie w druku komiksów wydawnictwo “Sport i Turystyka” w ten sposób zdobyło. Zatem, kiedy na przełomie lat 1967 i 1968, Komenda Główna Milicji Obywatelskiej szukała wydawcy dla planowanej serii komiksowej o milicyjnym asie wydawnictwo “Sport i Turystyka” stało się naturalnym partnerem tegoż pionierskiego przedsięwzięcia. Oficyna dysponowała odpowiednim zapleczem, doświadczeniem oraz zaufaniem "resortów siłowych".

### 11.2. Strategia wydawnicza w obszarze komiksu

Strategia komiksowa “Sportu i Turystyki” różniła się fundamentalnie od podejścia Wydawnictwa Harcerskiego. O ile "Horyzonty" traktowały komiks jako eksperyment wymagający "harcerskiego alibi", “Sport i Turystyka” od początku stawiała na produkcję masową o wyraźnie zdefiniowanym profilu ideologicznym. Komiksy zeszytowe, zebrane w serie takie jak “Kapitan Żbik” (to uproszczenie semantyczne - seria nigdy nie miała nazwy własnej) , “Podziemny front”, “Kapitan Kloss” czy “Pilot śmigłowca”, miały budować jedyne słuszną świadomość historyczną, promować bohaterów Armii i Gwardii Ludowej, zachęcać do współpracy z Milicją Obywatelską czy zachęcać do kariery wojskowej. Co istotne - oprawa graficzna serii komiksowej przyjęta przez “Sport i Turystykę” przypominała nomen omen amerykańskie zeszyty złotej ery — ten sam format, podobna objętość, kolorowy druk, podobne logotypy etc. Kluczowym elementem strategii było unikanie terminu "komiks" — słowa nadal obciążonego negatywnymi konotacjami. Zamiast tego oficyna ukuła eufemizm "kolorowe zeszyty", który zyskał powszechną akceptację i funkcjonował w obiegu, aż do końca PRL. Nazwa ta nie była przypadkowa: sugerowała coś pośredniego między czasopismem, a książką, unikając zarówno "imperialnego" pochodzenia, jak i zobowiązań właściwych "prawdziwej" literaturze. Wydawnictwo konsekwentnie stosowało model "komiksu resortowego" — czyli produkcji realizowanej na zlecenie lub pod patronatem instytucji państwowych.”Kapitan Żbik” powstał na zlecenie KG MO, “Podziemny front” na zamówienie Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, “Pilot śmigłowca” pod patronatem MON. Ten model gwarantował finansowanie, ale też nakładał konkretne zobowiązania treściowe. Scenarzyści musieli uwzględniać "przekaz wychowawczy", a rysownicy — dbać o właściwą reprezentację munduru i sprzętu. Rysownik Marek Szyszko wspominał atmosferę redakcji: "W Sporcie i Turystyce poznałem tylko redaktora Skrzypka, taki typ komunistyczny. (...) Była jeszcze taka pani redaktor Lange-Ronisz. Ona prowadziła serię o Żbiku”[5]. Władze, przekonane o skuteczności oddziaływania na młodzież poprzez atrakcyjne medium, skłonne były akceptować wysokie nakłady i alokować nań deficytowy papier. Efektem ubocznym wrzucania na rynek serii komiksowych w wysokich nakładach był burzliwy okres rozwoju komiksowego medium — obciążone balastem propagandy, skromne w formie i treści komiksy otworzyły drogę kolejnym, odważniejszym projektom.

### 11.3. Model biznesowy i dystrybucja

Model biznesowy “Sportu i Turystyki” opierał się na kilku filarach charakterystycznych dla "ekonomii niedoboru" PRL. Po pierwsze — alokacja papieru. W gospodarce nakazowo rozdzielczej papier był towarem reglamentowanym, a jego przydział zależał wyłącznie od decyzji administracyjnych. Powiązania z resortami siłowymi dawały wydawnictwu uprzywilejowaną pozycję w kolejce do limitów papierowych. Po drugie — sieć dystrybucji. "Kolorowe zeszyty" trafiały do kiosków "Ruchu", co gwarantowało zasięg ogólnopolski niedostępny dla mniejszych oficyn. Ceny komiksów utrzymywano na stosunkowo przystępnym poziomie. Pierwszy zeszyt “Kapitana Żbika” kosztował 8 złotych. Ta przystępność cenowa, w połączeniu z atrakcyjną formą i deficytem alternatyw rozrywkowych, gwarantowała wysoką sprzedaż. Nakłady były imponujące nawet jak na standardy PRL. Seria o “Kapitanie Żbiku” osiągnęła łączny nakład 11,5 miliona egzemplarzy w 53 zeszytach wydanych między 1968 a 1982 rokiem. “Podziemny front” ukazał się w stutysięcznym nakładzie pierwszego wydania, a wznowienia z lat 1978–1979 miały nakłady jeszcze dwukrotnie wyższe. “Pilot śmigłowca” w pierwszym wydaniu osiągnął nakłady rzędu 100 tysięcy egzemplarzy. "Kolorowe zeszyty" były towarem deficytowym — posiadanie kompletnej serii stanowiło przedmiot prestiżu wśród rówieśników. Ekonomia niedoboru kształtowała również praktyki czytelnicze. Zeszyty były wymieniane, pożyczane, dziedziczone — jeden egzemplarz docierał do wielu odbiorców. Poszczególne zeszyty miały różne nakłady zależne od alokacji papieru, więc niektóre numery były trudniejsze do zdobycia niż inne. Powstawały nieformalne sieci wymiany, a ceny zeszytów na "pchlim targu" wielokrotnie przewyższały cenę nominalną. Ten wtórny rynek świadczył o rzeczywistej popularności medium — i zarazem o nieefektywności centralnego systemu dystrybucji.

### 11.4. “Kapitan Żbik” jako fenomen wydawniczy

Tematyce serii o kapitanie Żbiku poświęciłem osobną książkę — “Kapitan Żbik. Portret pamięciowy” (The Facto, Warszawa 2017; wyd. 2 rozszerzone: Ongrys, Wrocław 2022). Niniejszy rozdział w pewnej mierze opiera się na ustaleniach tej publikacji, jednak czytelników zainteresowanych pełnym wymiarem zagadnienia odsyłam do tych pozycji. "Kapitan Żbik" to do dnia dzisiejszego jedna z najbardziej znanych serii komiksowych w Polsce. Komiksy z charakterystycznym logo milicyjnej "lilijki" na okładce rozpoznaje większość przedstawicieli pokolenia współczesnych trzydziesto i czterdziestolatków. Zanim jednak pojawiły się zeszyty 30 grudnia 1967 roku na ostatniej stronie "Kuriera Szczecińskiego" pojawiły się paski komiksowe z udziałem kapitana Żbika. Głównym bohaterem był kapitan MO: Jan Żbik. To brawurowe przedsięwzięcie oficjalnie firmowała Centralna Agencja Fotograficzna (CAF), której dyrektorował zaufany działacz partyjny Dobrosław Kobielski. Po publikacji w "Kurierze Szczecińskim" od 10 stycznia 1968 roku paski komiksowe zaczęły się również ukazywać w "Wieczorze Wrocławia". Tym razem przez kolejnych trzydzieści wydań publikowano je pojedynczo. Co ciekawe, kapitan występował tu jako platynowy blondyn — prawdopodobnie swoje kruczoczarne włosy

przefarbował z powodów operacyjnych. Inicjatywa wydawania serii nie wyszła od twórców ani od wydawnictwa, ale od instytucji państwowej — od Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej. Cykl miał zaznajomić młodzież z pracą milicji oraz pomóc pozyskać jej sympatię. To, że zdecydowano się na serię komiksową, a nie na przykład na cykl opowiadań, wynikało z trafnego rozpoznania, że forma ta będzie bardziej atrakcyjna dla uczniów ostatnich klas szkół podstawowych, bo to do nich serię adresowano. Dopiero kilka miesięcy potem, jesienią 1968 roku, w kioskach Ruchu pojawił się pierwszy komiksowy zeszyt zatytułowany “Ryzyko”. Seria o kapitanie Żbiku stanowi kwintesencję Tombakowej Ery — wszystkie jej mechanizmy widać tu jak pod szkłem powiększającym. Z jednej strony mamy produkt masowej kultury popularnej, który osiągał nakłady 100–200 tysięcy egzemplarzy i był rozchwytywany w kioskach „Ruch”. Z drugiej — mamy serię powstającą pod ścisłym nadzorem Komendy Głównej MO, której głównym celem było budowanie pozytywnego wizerunku milicji wśród młodzieży. Tombak w najczystszej postaci: błyszczący produkt o propagandowym rdzeniu.

### 11.5. Kontekst powieści milicyjnej

Aby zrozumieć fenomen Żbika, trzeba go umieścić w kontekście zjawiska "powieści milicyjnej". Stanisław Barańczak, który de facto go ukonstytuował, w swojej analizie tego gatunku wykazał, że owa „powieść milicyjna” realizowała konkretne cele propagandowe: budowanie pozytywnego wizerunku funkcjonariuszy MO jako bezinteresownych obrońców społeczeństwa, przedstawianie obywateli jako źródła zagrożeń (złodzieje, chuligani, sabotażyści), legitymizowanie inwigilacji i kontroli społecznej.[6] Barańczak błyskotliwe powiązał stylistykę socrealistycznej „powieści produkcyjnej”, gdzie często pojawiał się wątek sensacyjny z literaturą kryminalną. Postaci negatywne siały defetyzm, dokonywały aktów sabotażu, szpiegowały i mordowały, ale na koniec każdorazowo rozprawiali się z nimi funkcjonariusze wyspecjalizowanych służb przy istotnym wsparciu ze strony MO. "Kapitan Żbik" był komiksową wersją tego modelu, tyle że przeniesioną na język obrazkowy. Różnica polegała na tym, że komiks docierał do znacznie młodszego odbiorcy, kształtując postawy już na etapie szkoły podstawowej. W tym sensie seria była jeszcze bardziej efektywnym narzędziem propagandowym niż literatura dla dorosłych.

### 11.6. Inspiracje literackie — Bernard Żbik

Istnieje uprawniona teoria w myśl której, źródłem inspiracji Władysława Krupki, pomysłodawcy postaci centralnej i głównego scenarzysty serii, był bohater znakomitych przedwojennych kryminałów Adama Nasielskiego z cyklu “Wielkie gry Bernarda Żbika”. Bernard Żbik był antropologiem i psychokryminologiem, unikał przemocy, czytał z oczu, posiadał znakomite zdolności mimiczne i aktorskie, mistrzowsko ukrywał uczucia. Charakterystyka ta doskonale pasuje do Jana Żbika — elegancki, inteligentny, skuteczny. Nie ulega żadnej wątpliwości, dlaczego wybrano dla bohatera komiksu stopień kapitana. To zazwyczaj młody oficer na początku drogi, jednak w ówczesnej milicji był to stopień świadczący już o znaczącym awansie i

pozycji. Jednocześnie stopień ten nie był na tyle wysoki, by oddalić bohatera od "zwykłych ludzi" i codziennej pracy operacyjnej.

### 11.7. Władysław Krupka — główny akuszer Żbika

Pomysłodawcą i głównym scenarzystą najważniejszej serii komiksu w PRL był emerytowany podpułkownik MO Władysław Krupka (1926–2019). W chwili, gdy piszę te słowa, minęło ponad trzydzieści lat od zamknięcia serii o Żbiku, a czterdzieści osiem od jej powstania. Postać Krupki zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ stanowi modelowy przykład funkcjonariusza-twórcy w systemie Tombakowej Ery. Po wojnie Krupka studiował prawo na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (1948–1952), a w 1957 roku wstąpił do służby w milicji. Ukończył Wyższą Szkołę Oficerską w Szczytnie. Jak mówił o sobie w rozmowie z Alexem Kłosiem („Akuszer Żbika", Przekrój, 19/2002): "Mimo że byłem oficerem Wojska Polskiego, a to honorowano w milicji, postanowiłem ukończyć Wyższą Szkołę Oficerską w Szczytnie, aby być wszechstronnie przygotowanym funkcjonariuszem. Pełniłem w milicji funkcje w różnych służbach, to ułatwiło mi potem kierowanie wydziałem, który zajmował się współdziałaniem z literatami i dziennikarzami radia i telewizji, z wytwórniami filmowymi, Centralną Agencją Fotograficzną i wydawnictwami". To właśnie z tej pozycji Krupka koordynował współpracę MO ze środowiskiem twórczym. Jak wspominał dalej: "Wydział, którym kierowałem, skupiał doświadczonych i inteligentnych oficerów. Byliśmy w kontakcie ze znaczącymi w świecie mediów osobami, między innymi: Zbigniewem Safjanem i Andrzejem Szypulskim — twórcami Klossa, Andrzejem Wędrzyńskim, Krzysztofem Kąkolewskim, Andrzejem Szczypiorskim, Jerzym Wittlinem, Barbarą Nawrocką, Jerzym Janickim, Stanisławem Zielińskim i innymi. Skupialiśmy wokół siebie około czterdziestu, sześćdziesięciu osób. Literatom i dziennikarzom udostępnialiśmy akta spraw zakończonych, umożliwialiśmy spotkania z oficerami różnych służb, zapraszaliśmy do szkół w Szczytnie, Iwicznej, Sułkowicach, do Zakładu Kryminalistyki, organizowaliśmy spotkania i konferencje prasowe". Krupka błyskawicznie przechodził z zaimka "ja" do "my". To typowa dla funkcjonariuszy operujących w cywilu, tak zwanych wywiadowców, technika wtapiania się w otoczenie, dzięki której skuteczniej można wypełniać postawione przez dowództwo zadania. Zauważmy również, że pomysłodawca i główny scenarzysta najważniejszej i największej serii komiksu w PRL udzielił tylko czterech wywiadów. We wszystkich powtarzał te same strzępy informacji wymieszane z frazesami, a wszelkie dociekliwe pytania zbywał milczeniem lub przemilczeniem. W roku 1972, czyli w wieku czterdziestu sześciu lat, podpułkownik Krupka przeszedł w stan spoczynku. Co znamienne, w tym samym roku złożył podanie o członkostwo w ORMO. Od tego momentu tym bardziej poświęcił się powieści milicyjnej, scenariuszom komiksowym i pisaniu listów do czytelników, które podpisywał jako kapitan Jan Żbik. Na pięćdziesiąt trzy zeszyty Władysław Krupka był autorem trzydziestu pięciu scenariuszy. Granica między Janem Żbikiem a Władysławem Krupką uległa z czasem zatarciu. Jakby w miarę upływu lat Żbik stał się jego alter ego. Przygotowując się do realizacji filmu "W ostatniej chwili" o komiksie w

PRL-u (2011) wielokrotnie starałem się zaprosić go przed kamerę, niestety, nastąpiła stanowcza odmowa.

### 11.8. Żbikografia — biografia fikcyjna jako narzędzie propagandy

Każdy z superbohaterów komiksowych ma swój mit powstania. Superman przybył z planety Krypton, Batman jako dziecko stracił rodziców w napadzie rabunkowym, Hulk został poddany tajemniczemu promieniowaniu. Natomiast Jan Żbik odnalazł swoje milicyjne powołanie pod wpływem traumatycznej przygody z czasów dzieciństwa — i ta historia jest symptomatyczna dla całej serii. Narracja komiksowej akcji zamknięta na trzydziestu dwóch stronach nie sprzyjała rozbudowywaniu wątków retrospektywnych. Jednak począwszy od zeszytu “Zapalniczka z pozytywką” (1970), na wewnętrznej stronie okładki pojawiły się listy. Dopiero tutaj kapitan Żbik, a de facto podpułkownik Krupka, poświęcił nieco miejsca na zbudowanie zrębów biografii milicyjnego idola. Ogółem ukazało się siedemdziesiąt takich listów. Czego możemy się dowiedzieć o życiu Żbika? W pierwszym liście czytamy: "Interesuje Was zapewne, dlaczego wybrałem zawód milicjanta. Myślę, że zadecydowała o tym moja pierwsza przygoda, która wydarzyła się... przed dwudziestu laty. Miałem wtedy trzynaście lat". A więc skoro Żbik w roku 1950 miał lat trzynaście, urodził się dwa lata przed wybuchem II wojny światowej, czyli w roku 1937. Miejsce urodzenia Żbika nie jest sprecyzowane. Z listu dowiadujemy się jedynie, iż w roku 1950 mieszkał z rodzicami w wiosce nieopodal Zielonej Góry. Fakt, że Zielona Góra wchodziła w skład Ziem Odzyskanych, dodatkowo komplikuje sytuację — przecież Żbik mógł wraz z rodzicami przenieść się z dowolnego miejsca Polski. W wątkach autobiograficznych swoich listów Żbik ani razu nie wspomina matki (zginęła w trakcie wojny?), nie pada również żadne słowo na temat rodzeństwa. Kilkakrotnie za to pojawia się postać ojca, o którym wiemy, że: "był żołnierzem, walczył o Polskę z faszystami, forsował Nysę i pod Budziszynem stracił rękę. Ciężko mu było z tym kalectwem prowadzić gospodarkę". A więc najprawdopodobniej brał udział w kampanii wrześniowej, a potem, skoro przełamywał niemiecką obronę nad Nysą Łużycką oraz brał udział w bitwie budziszyńskiej (21–26 kwietnia 1945 roku), walczył w II Armii Wojska Polskiego pod dowództwem Karola "Waltera" Świerczewskiego. Pochodzenie Żbika jest zatem idealne z punktu widzenia propagandy: syn chłopa i byłego żołnierza komunistycznej armii — wzorcowa biografia dla młodego funkcjonariusza MO. Ale wróćmy do tej pierwszej opisanej w liście przygody Żbika. Oto 18 czerwca 1950 roku, pierwszego dnia wakacji, wydarzyło się coś, co nadało życiu Janka Żbika nowy sens. "Zbliżając się do mojej ulubionej polanki, zobaczyłem na jej skraju nieznajomego mężczyznę. W naszej wiosce mieszkali osadnicy wojskowi. Znałem ich wszystkich. Ten był obcy — ubrany z miejska, w tyrolskim kapeluszu na głowie. Nie zauważył mnie, pochylony nisko, kopał coś w ziemi". Chłopiec podkradł się bliżej i zobaczył, jak mężczyzna wykopuje metalową skrzynkę. Został zauważony, a nieznajomy wyciągnął broń. "Skoczyłem do przodu jak prawdziwy żbik i całym sobą wyrżnąłem go w brzuch". W ostatniej chwili pojawił się wioskowy milicjant Wacek: "Milicja! Ręce do góry!". Nieznajomy okazał się "byłym esesmanem poszukującym ukrytych w lesie ważnych dokumentów". "I wtedy postanowiłem, że zostanę milicjantem". Ta historia jest niemal idealna z perspektywy

propagandowej. Młody bohater pochodzący z rodziny osadniczej na Ziemiach Odzyskanych, syn weterana II Armii WP, przypadkowo trafia na trop byłego nazisty i zostaje uratowany przez milicjanta — to zestaw wszystkich "słusznych" elementów: antyfaszyzm, ludowa armia, pozytywny wizerunek MO. Data — 18 czerwca 1950 roku — jest kolejnym symbolicznym elementem: to okres "budowania podstaw socjalizmu", czas młodości zarówno bohatera, jak i systemu. W przeciwieństwie do amerykańskich superbohaterów — Batmana traumatyzowanego śmiercią rodziców czy Spidermana obarczonego poczuciem winy — Żbik ma swoje „origin story” utrzymane w tonie afirmatywnym. Jego powołanie milicyjne nie wynika z tragedii osobistej, ale z pozytywnego doświadczenia: z zachwytu nad skutecznością funkcjonariusza MO. Jest to wizja milicji jako instytucji chroniącej obywateli przed prawdziwymi zagrożeniami — pozostałościami faszyzmu, sabotażystami, przestępcami. Ta idealizacja stanowi oczywiście element propagandowy, ale dla młodego czytelnika lat siedemdziesiątych mogła brzmieć wiarygodnie.

### 11.9. Kariera milicyjna Żbika — od chorążego do majora

Kariera Żbika zaczęła nabierać tempa. Skuteczność operacyjna, pochodzenie i wyszkolenie zaowocowały prestiżowym etatem w pionie kryminalnym KG MO w Warszawie. Na podstawie informacji rozsianych w zeszytach można zrekonstruować prawdopodobny przebieg awansów Żbika: 1960 rok — stopień chorążego; 1961 rok — stopień podporucznika; 1964 rok — stopień porucznika; 1967 rok — stopień kapitana. Potem długo nic i dopiero pod sam koniec serii, 13 września 1978 roku, kapitan Żbik został awansowany do stopnia majora. Awans ten był odpowiedzią na liczne listy od czytelników domagających się wyższego stopnia dla swojego ulubionego bohatera. W istocie awans ten odbył się symbolicznie — w pięćdziesiątym zeszycie serii, gdy cykl zbliżał się ku końcowi.

### 11.10. System listów — propaganda bezpośrednia

Począwszy od dziesiątego zeszytu serii, na wewnętrznej stronie okładki opublikowano pierwszy list od kapitana Żbika skierowany do "młodych przyjaciół": "Drodzy młodzi przyjaciele! Wydawnictwo Sport i Turystyka — wydawca serii naszych «kolorowych zeszytów» — otrzymało od Was już setki listów. W wielu z nich pytacie: «Czy kapitan Żbik to postać prawdziwa, czy fikcyjna?», «Czy można do kapitana Żbika pisać?» itp. Postanowiłem więc przedstawić się Wam i opowiedzieć o sobie...". Na końcu każdego listu czytelnicy otrzymywali zaproszenie: "Jeżeli chcecie ze mną korespondować, piszcie na adres: Kapitan Jan Żbik, Komenda Główna Milicji Obywatelskiej, Warszawa, ul. Puławska 150, pokój 324". Był to rzeczywisty adres KG MO. Pomysł na wprowadzenie rubryki korespondencyjnej niewiele wcześniej wcielił w życie amerykański scenarzysta komiksowy Stan Lee — od roku 1967 w zeszytach serii "Fantastic Four" pojawiła się rubryka „Stan's Soapbox”. W wspomnianym już wywiadzie Krupka tak wspominał kulisy prowadzenia korespondencji: "Sekretarki odpisywały: «Nie mogę się z panią spotkać, bo mam obowiązki służbowe», a ja podpisywałem się jako kapitan Żbik". I dalej: "Od pierwszego odcinka

czytelnicy uwierzyli, że to postać autentyczna. Miarą tego zaufania było to, że Żbik otrzymywał tysiące listów. Ludzie zwierzali się w nich z różnych problemów. Sygnalizowali patologiczne zjawiska. Komiks ukazywał się w nakładzie dwustu tysięcy egzemplarzy. Można więc było tą formą przemawiać do szerokiego grona czytelników". Dziennikarka tygodnika "W Służbie Narodu" — pisma funkcjonariuszy MO i SB — tak opisywała fenomen owych listów: "W okresie dziesięciu lat kapitan otrzymał od młodzieży tysiące listów. Wśród nich są listy od dzieci siedmio- i ośmioletnich, dla których list do kapitana jest często pierwszym napisanym przez nie listem. Zapewniają go o wielkiej sympatii, przysyłają swoje zdjęcia, pocztówki z miast rodzinnych, rysunki, proszą o autograf. Z kapitanem Żbikiem koresponduje starsza młodzież szkół podstawowych, zawodowych, liceów. Zwracają się do swego ulubionego bohatera z wieloma problemami szkolnymi, osobistymi, rodzinnymi” [7]. Charakterystyczne, że dziennikarka napisała tekst skierowany do resortowych czytelników pisma, jakby kapitan istniał naprawdę. To doskonały przykład samo uwierzytelniania się propagandy — jakby funkcjonariusze zaczęli wierzyć w fikcję, którą stworzyli.

### 11.11. Rysownicy serii — osiem nazwisk, jeden bohater

Serię o kapitanie Żbiku ilustrowało ośmiu rysowników: Zbigniew Sobala, Jan Rocki, Andrzej Kamiński, Mieczysław Wiśniewski, Grzegorz Rosiński, Bogusław Polch i Jerzy Wróblewski, a także anonimowy rysownik, który na zlecenie wydawnictwa przerysował zeszyt “Salto śmierci” do drugiego wydania. Trzech z nich ukształtowało wizualną tożsamość serii: Grzegorz Rosiński, Bogusław Polch i Jerzy Wróblewski. Każdy reprezentował inny styl graficzny i inny model współpracy z wydawnictwem. Grzegorz Rosiński — przyszły współtwórca Thorgala — narysował jedenaście zeszytów serii, w tym słynną pentalogię bułgarską. Jak wspominał w rozmowie z autorem Bogusław Polch: ”Praca nad dopracowaniem emploi Żbika to była kolejna rozgrywka między mną a Grzegorzem Rosińskim. Zaczęliśmy od ustalenia, na którą stronę Żbik będzie miał przedziałek. Zawsze silnie oddziaływaliśmy na siebie. Myślę, że to właśnie pod moim wpływem Grzegorz zaczął bardziej szczegółowo rysować postać Żbika” [8]. Rysownik ten dołączył do grupy twórców w roku 1971 zeszytem "Złoty Mauritius”. Stworzył zaledwie siedem zeszytów serii, ale bezdyskusyjnie odcisnął na niej bardzo mocne piętno. Chirurgiczna precyzja kreski dawała wrażenie fotorealizmu, narracja była prowadzona klarownie, co znamionowało wybitny rysowniczy talent o świetnym wyczuciu kryminalnej estetyki noir. Polch wspominał trudności we współpracy z redakcją: "W wydawnictwie wyraźnie podkreślano, aby Żbiki rysowane były w sposób podobny do klasikerów. Redaktorzy mieli jakąś niezrozumiałą dla mnie blokadę przed podpisywaniem moich prac. Zacząłem więc umieszczać swój podpis na narysowanych planszach. Kiedy redaktor Ronisz dopytywała się: «Ale po co panu ten podpis?». Odpowiadałem: «Przecież w ten sposób robi się to na Zachodzie». Niestety, większość redaktorów była temu przeciwna” [9].

“Sport i Turystyka” było zainteresowane pozyskaniem rysownika bardziej elastycznego i spolegliwego. Idealnie ktoś taki pojawił się już wkrótce. W sierpniu 1971 roku na biurko dyrektora

wydawnictwa Alfreda Górnego dotarł listowny akces Jerzego Wróblewskiego z propozycją rozpoczęcia współpracy. Po wcześniejszych doświadczeniach z niepokornym Polchem wydawcy odetchnęli z ulgą. Wróblewski błyskawicznie i bezdyskusyjnie wprowadzał oczekiwane korekty, a sposób przedstawiania świata i postaci idealnie współgrał z propagandowym przekazem serii.
Krupka tak wspominał współpracę z Wróblewskim w cytowanym już wywiadzie: "Kiedy na podstawie mojego scenariusza pod tytułem “Wieloryb z peryskopem” pan Jerzy Wróblewski nadesłał pierwsze rysunki, stwierdziliśmy, że pojawił się nowy mistrz sztuki komiksowej. I tak zaczęła się nasza współpraca. Pan Jerzy narysował szesnaście komiksów z przygodami kapitana Żbika na podstawie moich scenariuszy i osiem innych autorów. Nigdy z Panem Jerzym nie spotkaliśmy się w życiu, chociaż ja również jestem rodem z Bydgoszczy” [10]. W roku 1976 Wydawnictwo Sport i Turystyka zgłosiło Jerzego Wróblewskiego i Władysława Krupkę do nagrody ministra spraw wewnętrznych - nagrody rzecz jasna, zostały przyznane. Dyrektor wydawnictwa Alfred Górny z dumą wspominał o tym wyróżnieniu w wywiadzie prasowym: "Właśnie minister Spraw Wewnętrznych przyznał naszemu wydawnictwu nagrodę za skuteczną popularyzację pracy Milicji wśród dzieci i młodzieży” [11]. To charakterystyczne — nagroda ministra MSW za komiks dla dzieci. Lepszej ilustracji propagandowej funkcji serii trudno sobie wyobrazić.
Drobiazgowość nadzoru redakcyjnego ilustruje przykładowa lista poprawek do zeszytu “Wieloryb z peryskopem”: "s. 1, rys. 1 — Na górze musi być umieszczony tytuł. s. 1 i następne — skarpetki harcerzy przemalować na kolor ciemnozielony. s. 2, rys. 2–5 i s. 3, rys. 1, 2 — matka Marka musi być starsza (twarz, sukienka, uczesanie), teraz robi wrażenie młodziutkiej dziewczyny. s. 6, rys. 1–2 — zlikwidować szparę w zębach Romka. s. 14, rys. 1, 2, 4 — dać kolor na niebo. s. 20 — łódź wygląda, jakby była pod wodą, usunąć ją. s. 21, rys. 1 — topielec tak leży na dnie, jak jest już utopiony, a ten przecież jeszcze żyje” [12]. Lista ta doskonale pokazuje poziom kontroli sprawowanej przez wydawnictwo.

Inną drogą do wydawnictwa trafił Andrzej Kamiński, który narysował dwa zeszyty serii w latach 1970–1971. Jak wspominał w rozmowie z autorem: "Moja ówczesna dziewczyna wysłała do wydawnictwa list — zresztą bez mojej wiedzy — i załączyła komiks, który jej podarowałem wcześniej. (...) Zaproszono mnie wówczas na rozmowę. Ja mieszkałem wtedy w Białymstoku. (...) Pod koniec stycznia siedemdziesiątego roku zostałem znienacka zabrany przez wojsko. Do wydawnictwa zatrudniłem się już jako żołnierz”[13]. Co ciekawe Kamiński narysował pierwszy zeszyt w jednostce wojskowej, wykorzystując przepustki i urlop. Po zakończeniu służby wojskowej wstąpił do milicji, dochodząc do stopnia podinspektora (odpowiednik majora) — co stanowi szczególny zbieg okoliczności - rysownik Żbika sam został funkcjonariuszem dochodzeniowym MO.

### 11.12. "Kronika MO" i propaganda na okładkach

Drugim novum dziesiątego zeszytu serii, obok systemu listów, było umieszczenie na ostatniej stronie okładki stricte propagandowej rubryki "Kronika MO", której redakcją zajmował się

pułkownik Gabiński. W następujący sposób przywitał się z czytelnikami: "Funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej spotykacie każdego dnia na ulicach miast i osiedli. W naszych «kolorowych zeszytach» zapoznajemy Was z pracą milicji i naszego bohatera kapitana Jana Żbika. Kapitan Żbik to jeden z wielu funkcjonariuszy MO, którzy chronią wasze życie i mienie. Z naszych zeszytów dowiadujecie się, jak wygląda praca milicji dziś. Chcemy Was jednak informować w tej kronice, jak walczyli i pracowali poprzednicy kapitana Żbika. Zaczęło się to dawno, ponad dwadzieścia pięć lat temu...". Po wyczerpaniu tematów poświęconych milicyjnej martyrologii w zeszycie “Wieloryb z peryskopem” pojawiła się w tym miejscu rubryka "Nauka i technika w służbie milicji", prezentująca nowoczesne metody kryminalistyczne. Rubryki te służyły dodatkowej funkcji edukacyjno-propagandowej — młody czytelnik nie tylko śledził przygody bohatera, ale również poznawał "chwalebną historię" formacji i jej techniczne osiągnięcia.

### 11.13. Pentalogia bułgarska — Żbik jako socjalistyczny James Bond

W zgodnej opinii czytelników szczytowym osiągnięciem serii była tak zwana pentalogia bułgarska — pięcioczęściowy cykl rozpoczęty w roku 1970 zeszytem “Zapalniczka z pozytywką”, a zakończony rok później “Błękitną serpentyną”. Po raz pierwszy Krupka wystąpił jako samodzielny scenarzysta i jest to najlepszy, najbardziej epicko rozbudowany scenariusz całej serii. "Każdy odcinek był kompilacją wątków z kilku spraw — wspominał Krupka. — Miałem osobiste doświadczenia oficera, szeroki dostęp do akt i funkcjonariuszy, którzy opowiadali mi swoje historie. Był też wymóg wydawcy, że komiks powinien składać się ze stu dwudziestu czterech rysunków. A więc nie wolno było pozwolić sobie na jakąś fantazję. Wydawnictwo zgodziło się jednak na serie kilkuodcinkowe”[14]. Na początku drugiego zeszytu pentalogii — “Spotkanie w "Kukerite"” — para milicjantów, kapitan Żbik i porucznik Ola, wyruszają incognito do bułgarskiej Warny, aby we współpracy z zaprzyjaźnionymi milicjami demoludów rozpracować i zlikwidować międzynarodowy kanał przerzutowy brylantów. Mimo zapewnień Krupki, że w serii o Żbiku nie było miejsca na fantazję, nie ulega wątpliwości, że ta efektowna historia prędzej mogła mieć coś wspólnego z praktyką działań operacyjnych agentów SB niż funkcjonariuszy KG MO. Chwilami Jan Żbik przeistaczał się w superagenta, zdając się być socjalistyczną odpowiedzią na Jamesa Bonda. Poza pierwszym zeszytem i finalnymi kadrami części piątej Żbik ani razu nie występuje w milicyjnym mundurze, natomiast w modnych uniformach spędza czas w najelegantszych lokalach bułgarskiej riwiery. Krupka na tyle mocno zapatrzył się w “Stawkę większą niż życie”, że podczas pierwszego spotkania kapitana Żbika z majorem Bonewem kazał im się rozpoznawać za pomocą hasła — jakby Bułgaria znajdowała się pod okupacją. W pentalogii bułgarskiej ostatecznie konstytuuje się trzon grupy operacyjnej kapitana Żbika: porucznicy Ola, Marzena, Iwona oraz Michał. Jak wspominał Krupka: "Pierwszymi recenzentami były moje dzieci i zięć. Porucznik Iwona i porucznik Marzena to imiona moich córek, porucznik Michał to mój zięć, a Ola to sekretarka” [15]. To charakterystyczne dla serii — Krupka mieszał fikcję z rzeczywistością, co wzmacniało iluzję autentyczności. Pentalogia bułgarska była również najbardziej ambitnym

przedsięwzięciem graficznym serii. Grzegorz Rosiński, który narysował wszystkie pięć zeszytów, mógł tu rozwinąć swój talent do dynamicznych sekwencji akcji i egzotycznych pejzaży. Słoneczna Bułgaria, eleganckie restauracje, pościgi samochodowe — ten wizualny świat był tak bardzo inny niż polska codzienność. Paradoksalnie, seria propagandowa oferowała ucieczkę od rzeczywistości, którą miała promować.

### 11.14. "Smutny finał" — zmierzch serii i epoki

Był rok 1982. Polska się zmieniła. Zmieniła się też władza, na czele której stanął generał Wojciech Jaruzelski. Zmienił się również komendant główny MO — w październiku 1981 roku został nim mianowany generał Józef Beim. Nowy szef resortu przyszedł z odmienną od dotychczasowej filozofią relacji MO z obywatelami. Młodzież miast lubić milicję miała się jej bać. W tej sytuacji Janowi Żbikowi nie pozostało nic innego, jak odmeldować się i udać do lamusa historii. W powszechnej świadomości milicjant kojarzył się z bijącym zomowcem, a wobec tego wszelkie próby budowania pozytywnego wizerunku funkcjonariuszy MO stawały się coraz bardziej groteskowe. Ostatni zeszyt serii nosił znamienny tytuł: “Smutny finał”. Kwestią "Moja rola skończona" major Jan Żbik zamknął swoją czternastoletnią komiksową służbę. Władysław Krupka w następujący sposób wspomina okoliczności zamknięcia serii: "Zakończenie druku wywołało duże zaskoczenie. Mówiliśmy, że będziemy go robili z powrotem za dwa, trzy lata. Kiedy wydawnictwo podniesie się trochę z finansowego dołka. Niestety, splajtowało. Uważałem, że jeśli taki los spotkał Żbika, to niech on tak zakończy. Żbik się zestarzał, dostał stopień majora, czego domagała się młodzież, stąd awans w pięćdziesiątym zeszycie. W “Smutnym finale” napisałem list do czytelników, w którym Żbik zasygnalizował, że odchodzi na zasłużony odpoczynek” [16].

### 11.15. Pozostałe serie “Sportu i Turystyki”

Kapitan Żbik był sztandarowym, ale nie jedynym produktem komiksowym “Sportu i Turystyki”. Wydawnictwo publikowało również inne serie, z których każda realizowała określone cele propagandowe. Warto przyjrzeć się tym seriom bliżej, ponieważ pokazują one szerokość "oferty" propagandowej Tombakowej Ery i różnorodność strategii oddziaływania na młodego czytelnika.

#### 11.15.1. "Podziemny front" — komunistyczna wersja ruchu oporu

Komiksowy cykl “Podziemny front”, wydawany pierwotnie w latach 1969–1972, nigdy nie zdobył rozgłosu porównywalnego do “Kapitana Żbika”. Na komiksowym bezrybiu Polski Ludowej ta wojenno-sensacyjna opowieść cieszyła się jednak solidnym zainteresowaniem młodzieży mimo że "słuszna" propaganda historyczna była w tym cyklu więcej niż natrętna. Seria powstała na zamówienie Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego i służyła promowaniu komunistycznej wersji historii ruchu oporu, prezentując Gwardię Ludową jako główną siłę walczącą z okupantem i marginalizując rolę Armii Krajowej. Cały cykl stanowił adaptację

wspomnieniowej książki Tadeusza Pietrzaka pod tym samym tytułem, wydanej po raz pierwszy w 1961 roku i wznawianej siedmiokrotnie, ostatni raz w 1984 roku. Pietrzak — podczas wojny partyzant Gwardii i Armii Ludowej, od 1965 roku komendant główny MO w randze generała brygady — był postacią kluczową dla całego przedsięwzięcia. Seria liczyła ostatecznie dziewięć zeszytów w pierwszym wydaniu (1969–1972) i została wznowiona w latach 1978–1979. Szerzej o tej serii piszę w rozdziale 15.

### 11.15.2. „Kapitan Kloss" — międzynarodowy sukces komiksu Tombakowej Ery

“Kapitan Kloss” — dwadzieścia zeszytów wydanych w latach 1971–1973, rysowanych przez Mieczysława Wiśniewskiego — stanowił komiksową adaptację popularnego serialu telewizyjnego “Stawka większa niż życie” ze Stanisławem Mikulskim w roli głównej. Seria była przykładem zjawiska intermedialnego charakterystycznego dla Tombakowej Ery: komiks czerpał z popularności telewizji, jednocześnie ją wzmacniając. Przystojny, inteligentny, opanowany, niestroniący od kobiet i odznaczający się nienagannymi manierami Kloss był swojską odmianą Jamesa Bonda — niezwyciężonym agentem, wychodzącym cało z najbardziej nieprawdopodobnych opresji. “Stawka większa niż życie” pokazywała wojnę w stylu popkulturowym jako męską przygodę, co w Polsce było nowością. Gotowy cykl liczył dwadzieścia barwnych 32-stronicowych zeszytów. Większość scenariuszy (piętnaście) stanowiło adaptację odcinków serialu telewizyjnego, a pięć pozostałych — skrócone wersje telewizyjnych widowisk teatralnych (początkowo „Stawka…" miała właśnie taką formę). Seria odniosła znaczący sukces międzynarodowy, stając się pierwszym polskim komiksem Tombakowej Ery eksportowanym na szeroką skalę. O tej serii również więcej w rozdziale 15.

### 11.15.3. "Pilot śmigłowca" — wojsko też chciało mieć swojego bohatera

W roku 1975 na ladach kiosków "Ruchu" pojawiła się kolejna „resortowa" produkcja komiksowa. Osoby odpowiedzialne w Ministerstwie Obrony Narodowej za promocję wojska najwyraźniej uznały, że można wykorzystać pomysł Komendy Głównej MO i sięgnąć do tej formy przekazu dla osiągnięcia własnych celów. Tym bardziej że w przeciwieństwie do milicji wojsko cieszyło się w społeczeństwie dużym autorytetem. Ministerstwu chodziło o rozbudzenie lub zwiększenie zainteresowania młodzieży służbą w ludowym Wojsku Polskim. Na “Pilota śmigłowca” składała się seria dziesięciu zeszytów wydanych w latach 1974–1983. Za scenariusze wszystkich zeszytów odpowiadał pułkownik lotnictwa Witold Jarkowski — kierownik zespołu do spraw obronnych Komisji Oświaty i Wydawnictw Ministerstwa Oświaty i Wychowania. Serię rysowało trzech artystów: Grzegorz Rosiński (zeszyty 1–5), Mirosław Kurzawa (zeszyty 6–8) i Marek Szyszko (zeszyty 9–10). W stopce redakcyjnej zeszytu 10 wśród rysowników figuruje również nazwisko Bogusława Polcha - ale był zaledwie autorem okładki. Marek Szyszko w rozmowie z autorem wspominał genezę swojego zaangażowania: "Jak ja się dowiedziałem, że ten komiks rysował Rosiński, to stwierdziłem, że ja też mogę” - choć zdawał sobie sprawę z propagandowego charakteru serii, interesowały go inne aspekty - "Mnie bardziej interesowały inne

rzeczy, budowa śmigłowca i takie tam. Ta intryga to mnie w ogóle nie interesowała. To trochę przypominało francuski komiks o dwóch pilotach myśliwca «Tanguy i Laverdure»”[11].

W przeciwieństwie do innych "kolorowych zeszytów" seria ta nie miała ani książkowego, ani filmowego pierwowzoru. Przygody porucznika Sławomira Karskiego — pilota myśliwca, który po problemach zdrowotnych przesiadł się na śmigłowiec — zostały napisane specjalnie dla potrzeb komiksu. Śmigłowiec, trochę jak czołg w „Pancernych”, dawał scenarzyście możliwości wymyślania zróżnicowanych zadań: od akcji ratunkowych podczas klęsk żywiołowych, przez poszukiwanie zaginionych, po misje wojskowe. Poszczególne zeszyty nosiły tytuły: “Na ratunek” (1974), “Egzamin” (1975), “Zejście z trasy” (1975), “W śnieżnych zamieciach” (1976), “Dramatyczne chwile” (1976), “W walce z żywiołem” (1978), “Desant” (1981), “Niefortunny skok” (1982), “Cele dla myśliwców” (1982) oraz “Kraksa” (1983). Nakład pierwszych wydań wynosił 100–200 tysięcy egzemplarzy. Promocja Wojska Polskiego odbywała się nie tylko w komiksie, ale również poza głównym tokiem narracji. W tym celu wykorzystano każde wolne miejsce: na drugiej, trzeciej i czwartej stronie okładki umieszczano treści propagandowe i dydaktyczne. Na stronach 2 i 3 okładki z kolei zamieszczano informacje o wyposażeniu technicznym jednostek WP (charakterystyki myśliwców MIG-21, śmigłowców MI-2, samolotów SU-7 i odrzutowców "Iskra"), reklamy zakładów lotniczych w Świdniku i Mielcu, promocję sportów obronnych (judo, biathlon, marszobieg) oraz zachęty do zdrowego trybu życia. Na stronie 4 okładki każdego zeszytu drukowano "Historię Ludowego Lotnictwa Polskiego" przygotowaną przez pułkownika dr. Czesława Krzemińskiego. Każdy z komiksów, mimo że musiał zgadzać się z wcześniej zaaprobowanym przez MON scenariuszem, przechodził przez ręce cenzorów — o czym świadczą symbole cenzury w stopkach redakcyjnych. Marek Szyszko potrafił jednak zakpić z tej instytucji. W odcinku “Cele dla myśliwców” rysownik umieścił postać kierownika kursu w charakterystycznych ciemnych okularach niemal do złudzenia przypominającą gen. Wojciecha Jaruzelskiego. W tym samym zeszycie, w ostatnich kadrach, na rejestracji samochodu bohaterów czytamy: WAŁ 1981.

### 11.15.4. "Legendarna historia Polski" — komiks dla Polonii

Legendarna historia Polski to trzy zeszyty opublikowane w latach 1974–1977, poświęcone podaniom z okresu kształtowania się państwa polskiego: “O smoku wawelskim i królewnie Wandzie”, “Opowieść o Popielu i myszach” oraz “O Piaście Kołodzieju”. Geneza tej serii to kolejny przykład operatywności biznesowej dyrektora Alfreda Górnego, który potrafił wykorzystać każdą okazję do pozyskania zewnętrznego finansowania swoich projektów wydawniczych.

Rok 1970 zakończył siermiężną epokę Gomułki. Nastała era Gierka — Polska miała być gospodarczą potęgą, przysłowiową "drugą Japonią". Kraj otwierał się na świat, także w dziedzinie komiksu. Samowystarczalność ekonomiczna przestała być dogmatem, a władze były bardziej otwarte na współpracę z zagranicznymi instytucjami. W tym klimacie z propozycją do “Sportu i Turystyki” zgłosiła się Fundacja Kościuszkowska — organizacja non-profit założona w 1925 roku w Stanach Zjednoczonych, której głównym celem było wspieranie wymiany kulturalnej pomiędzy

Polską a USA. Fundacja zaproponowała wykorzystanie komiksu jako narzędzia wzmocnienia więzów Polonii z krajem ojczystym, i co najważniejsze - miała całkowicie sfinansować produkcję, co oznaczało dla wydawnictwa projekt realizowany za amerykańskie pieniądze, z gwarancją dystrybucji na zachodnim rynku polonijnym. Na scenarzystę Alfred Górny wybrał swoją bliską znajomą - dziennikarkę i prawniczkę Barbarę Seidler. Co istotne, Górny miał kontakty na najwyższych szczeblach ówczesnej władzy — między innymi była to znajomość z Józefem Cyrankiewiczem. Te powiązania tłumaczą skuteczność działania Górnego m.in. jak to się stało, iż scenariusze Seidler — dotyczące przecież delikatnej tematyki początków państwowości — przeszły przez cenzurę błyskawicznie i bezproblemowo. Jako, że seria była przeznaczona do rozpowszechniania w Stanach Zjednoczonych, wśród dzieci polonijnych, przyjęto wysoki, jak na warunki PRL, poziom edytorski: błyszcząca kartonowa okładka, papier wysokiej jakości, porządnie sklejony grzbiet i nieco powiększony format. Za rysunki odpowiadał Grzegorz Rosiński i były to wówczas prace o najwyższym dostępnym wówczas w Polsce poziomie grafiki realistycznej. Zeszyty wydano w czterech wersjach dwujęzycznych: polsko-angielskiej, polsko-francuskiej, polsko-niemieckiej i polsko-rosyjskiej (Co ciekawe, w 1977 roku, ukazała się również wersja rosyjskojęzyczna - przeznaczona na rynek radziecki - prawdopodobnie był to pierwszy komiks wydany w ZSRR) Seria odniosła sukces wykraczający poza pierwotne założenia. Łączny nakład tomików kierowanych na rynek krajowy wyniósł prawie 2 miliony egzemplarzy — dowód, że Górny potrafił nie tylko pozyskać zewnętrzne finansowanie, ale też maksymalnie wykorzystać synergię współpracy dla potrzeb rynku wewnętrznego. „Legendarna historia Polski” pozostaje przykładem charakterystycznego dla dyrektora “Sportu i Turystyki” modelu działania: wykorzystania zagranicznych partnerów do sfinansowania produkcji, przy jednoczesnym zachowaniu praw do dystrybucji krajowej.

### 11.15.5. "Początki państwa polskiego" — biografie królów

Sukces “Legendarnej historii Polski” skłonił “Sport i Turystykę” do kontynuacji w postaci serii “Początki państwa polskiego” — cztery zeszyty: “O Mieszku I i jego synu Bolesławie Chrobrym”, “Bolesław Krzywousty”, “Władysław Łokietek” oraz “Kazimierz Wielki”. Scenariusze ponownie napisała Barbara Seidler, ale rysunki wykonali już Marek Szyszko i Mirosław Kurzawa, zwłaszcza prace tego drugiego rysownika zdecydowanie obniżyły poziom graficzny w porównaniu z pracami Rosińskiego - co uświadamiało potężny deficyt na polskim rynku wydawniczym - braku sprawnych rysowników komiksowych w stylu realistycznym.

### 11.15.6. "Janosik" — ludowy superbohater profesora Skarżyńskiego

“Janosik” to sześć zeszytów wydanych w 1974 roku, stanowiących produkt towarzyszący realizowanemu w latach 1972–1973 serialowi telewizyjnemu z Markiem Perepeczką w roli głównej. Seria ta zajmuje jednak w historii polskiego komiksu miejsce wyjątkowe. Nie ze względu na związek z telewizją, lecz dzięki wyrafinowanej formie graficznej, która stanowiła kolejną po

Szymonie Kobylińskim odważną próbę znalezienia własnej polskiej formuły wizualnej w komiksie. Scenarzystą był krakowski literat Tadeusz Kwiatkowski, autor adresowanego do młodzieży cyklu siedmiu książeczek o Janosiku. Namówił on swego przyjaciela, wybitnego scenografa, malarza i ilustratora profesora Jerzego Skarżyńskiego z krakowskiej ASP do narysowania komiksu na ich podstawie. Skarżyński nie był przypadkowym wyborem. Jako jedyny polski twórca tamtego okresu miał bezpośrednie kontakty ze światem europejskiego komiksu artystycznego. Profesor był regularnym bywalcem festiwalu komiksowego w Lucca we Włoszech, najważniejszej wówczas imprezy poświęconej dziewiątej sztuce w Europie. To właśnie tam miał oko na najnowsze tendencje w komiksie artystycznym, który przeżywał wówczas swój złoty okres. Skarżyński był prawdopodobnie pierwszym Polakiem, który zaistniał w międzynarodowym środowisku twórców komiksu europejskiego. Wykonał swoją pracę w ciągu kilku miesięcy na przełomie lat 1972 i 1973. Poszczególne zeszyty nosiły tytuły: “Pierwsze kroki”, “Zbójnickie prawa”, “W obcej skórze”, “Pobór”, “Porwanie” oraz “Pobili się dwaj górale”. Przedstawiały one burzliwe losy bohatera, od podjęcia zbójnickiego procederu aż po śmierć z ręki kata. Komiksowy Janosik miał jednak niewiele wspólnego z realnie istniejącym rozbójnikiem słowackim — scenarzysta przeniósł go na północną stronę Tatr, zmienił w Polaka, za głównego przeciwnika dał mu austriackiego posiadacza ziemskiego. Każdy z wielkoformatowych zeszytów liczył trzydzieści sześć stron, z których połowa była kolorowa. Janosik miał rysy Marka Perepeczki, a większość pozostałych postaci — innych aktorów występujących w serialu. Gotowe zeszyty nie przypominały jednak zupełnie pozostałych krajowych produkcji obrazkowych z tego okresu. Skarżyński, wielbiciel i koneser komiksu, stworzył bowiem dzieło wyjątkowe formalnie. Jego rysunki były dobrze osadzone w polskiej tradycji graficznej. Przypominały zwłaszcza drzeworytnicze prace Władysława Skoczylasa, ale jednocześnie nawiązywały do stylistyki awanturniczych komiksów amerykańskich z lat trzydziestych oraz do najlepszych trendów na europejskiej scenie komiksowej. Kompozycje plansz przypominały kolaże, w których poszczególne obrazy nachodzą na siebie, tworząc wrażenie ruchu i napięcia. Co charakterystyczne, artysta niemal całkowicie zrezygnował z onomatopei. Dźwięki miały być "słyszalne" przez sam dynamizm rysunku. Plansze barwne, pokolorowane jaskrawymi, skontrastowanymi kolorami, nieodparcie przypominały stylistykę pop-artu i amerykańskiej psychodelii. Ta psychedeliczna deformacja postaci, choć artystycznie wyrafinowana, okazała się zbyt trudna dla większości ówczesnych odbiorców. Autor niniejszej rozprawy pamięta, że plansze budziły niepokój. Surrealistyczne zniekształcenia postaci, ostre kontrasty kolorystyczne i niekonwencjonalne kompozycje wykraczały poza doświadczenie wizualne młodego czytelnika przyzwyczajonego do konwencjonalnej narracji obrazkowej. Redaktorzy z Biura Wydawniczo-Propagandowego RSW Prasa–Książka–Ruch, początkowego wydawcy komiksu (zeszyty cztery–sześć firmowała już nowo powstała KAW), również nie byli zachwyceni efektem. Powołali nawet komisję grafików, która "miała sprawdzić, czy w komiksie nie jest za mało folkloru, czy nie jest za brutalny, czy postaci nie są zbyt przejaskrawione" — zarzucano Skarżyńskiemu nawet, że "postaci mają wady anatomiczne". “Janosik” Skarżyńskiego stanowił odważną próbę stworzenia autorskiej, wyrafinowanej formuły graficznej, która — choć nie znalazła naśladowców w kraju —

potwierdzała, że polski komiks mógł aspirować do poziomu europejskiej awangardy wizualnej. Wszystkie zeszyty ukazały się w okresie od maja do grudnia 1974 roku — równocześnie z pierwszą emisją serialu w TVP. Ogólny nakład wyniósł niespełna pół miliona egzemplarzy.

"Sport i Turystyka" w okresie Tombakowej Ery wydawała również pojedyncze zeszyty sportowe "Od Walii do Brazylii" (1975, Rosiński) i "Polacy na olimpijskich arenach" (1980, Wróblewski)

### 11.16. Współpraca z twórcami — model redakcyjny

Model współpracy "Sportu i Turystyki" z twórcami znacząco różnił się od "Horyzontów". O ile wydawnictwo harcerskie dawało autorowi stosunkowo dużą swobodę — Chmielewski mimo opisywanych już zakusów ze strony wydawcy, wywalczył sobie względną swobodę artystyczną i mógł kształtować świat Tytusa według własnej wizji — "Sport i Turystyka" oczekiwało od swoich autorów ścisłego realizowania wytycznych. Scenarzysta dostarczał tekst, redakcja go akceptowała lub korygowała. Następnie rysownik wykonywał plansze, które ponownie podlegały kontroli. A przypadku serii milicyjnej Krupka pełnił rolę nie tylko scenarzysty, ale również cenzora. Pamiętajmy, że latami jego głównym zajęciem był status funkcjonariusza MO koordynującego współpracę ze środowiskiem twórczym była cenzora palety zjawisk związanych z eksploatowaniem powieści milicyjnej przez kulturę popularną. Charakterystyczny był brak bezpośredniego kontaktu między scenarzystami a rysownikami. Wyjątkami byli tu Rosiński i Polch, którzy jak wspominali w rozmowie z autorem, kilkakrotnie odwiedzali Krupkę w jego gabinecie w KGMO. Ale już Krupka i Wróblewski nigdy się nie spotkali, mimo że Krupka był rodem z Bydgoszczy — miasta, w którym mieszkał Wróblewski. Cała współpraca odbywała się za pomocą oficjalnej korespondencji.

### 11.17. "Sport i Turystyka" jako inkubator talentów eksportowych

Paradoksalnie, wydawnictwo ściśle powiązane z resortami siłowymi i produkujące de facto komiksy stricte propagandowe stało się inkubatorem największych polskich talentów komiksowych. Tych samych, którzy później zdobyli międzynarodową renomę. Grzegorz Rosiński, zanim stał się współtwórcą legendarnego „Thorgala" i jednym z najbardziej rozpoznawalnych rysowników europejskiego komiksu, szlifował swój warsztat właśnie na łamach „kolorowych zeszytów" "Sportu i Turystyki". To tutaj uczył się narracji wizualnej, dynamicznego kadrowania i oddawania ruchu — umiejętności, które później zachwycały czytelników w Belgii i Francji. Jak wspominał w licznych wywiadach - to dzięki propozycji współpracy nad serią milicyjną ogóle powrócił do rysowania komiksów, jako że podczas studiów na warszawskiej ASP skutecznie został zniechęcony do uprawiania tego typu „niegodnej prawdziwego artysty" twórczości. Podobną drogę przeszedł Bogusław Polch, który po Rosińskim przejął rysowanie serii o Żbiku, by następnie zyskać międzynarodowe uznanie dzięki cyklowi „Bogowie z kosmosu" (Ekspedycja) wydawanemu w Niemczech i innych krajach Europy Zachodniej. To jeden z najbardziej ironicznych zwrotów akcji w historii polskiego komiksu. Oficyna produkująca materiały dla „resortów siłowych" wykształciła

artystów, którzy później podbili zachodnioeuropejski rynek komiksowy. System socjalistyczny — niechcący — zainwestował w talenty, które rozsławiły polski komiks na świecie.

### 11.18. Alfred Górny i strategia „charytatywnego alibi"

Wspomniany wielokrotnie Alfred Górny zasługuje na dodatkową uwagę nie tylko jako negocjator dewizowych kontraktów, ale także jako twórca sprytnej strategii legitymizacyjnej. To on, według dostępnych źródeł, jako pierwszy wprowadził model współpracy wydawnictwa komiksowego z „Centrum Zdrowia Dziecka" — schemat, który później przejęła również „Krajowa Agencja Wydawnicza" jako wydawca magazynu „Relax". Mechanizm był prosty: część zysków ze sprzedaży komiksów przekazywano na rzecz budowy lub wyposażenia placówki służby zdrowia dla dzieci. W zamian wydawnictwo zyskiwało „charytatywne alibi" — dodatkowy argument w staraniach o przydziały deficytowego papieru i akceptację władz dla publikacji, które wciąż budziły ideologiczne wątpliwości. Komiks przestawał być „amerykańską trucizną" czy „burżuazyjną rozrywką" — stawał się narzędziem finansowania szczytnych celów społecznych. Ta strategia ilustruje szerszy mechanizm funkcjonowania kultury popularnej w PRL. Aby przetrwać i rozwijać się, musiała ona nieustannie legitymizować swoje istnienie poprzez odwoływanie się do „wyższych celów" — czy to wychowawczych, propagandowych, czy charytatywnych. Sam rozrywkowy charakter publikacji nigdy nie był wystarczającym uzasadnieniem dla alokacji zasobów w gospodarce niedoboru.

### 11.19. Podsumowanie

Wydawnictwo "Sport i Turystyka" stanowi modelowy przykład funkcjonowania instytucji kulturalnej w warunkach Tombakowej Ery. Oficyna silnie powiązana z resortem mundurowym stała się głównym producentem masowej rozrywki dla młodzieży — paradoks tylko pozorny, w istocie bowiem kontrola nad produkcją kulturalną była kluczowym elementem systemu. Dla młodego czytelnika zeszyt z przygodami kapitana Żbika był ekscytującą lekturą; dla systemu — narzędziem socjalizacji i kształtowania postaw. Świadomie pomijam w tej pracy szczegółową analizę serii o kapitanie Żbiku — temat został wyczerpująco opracowany w mojej książce "Kapitan Żbik. Portret pamięciowy" oraz w pracy Sebastiana Chosińskiego "Teczka personalna. O komiksie "Kapitan Żbik"". Jednak nawet ta skrótowa prezentacja pokazuje, dlaczego "Sport i Turystyka" zasługuje na miano "głównego gracza" fazy wzrostowej Tombakowej Ery — i dlaczego historia tej oficyny jest kluczem do zrozumienia całego fenomenu komiksu PRL. Wydawnictwo "Sport i Turystyka" wypracowało model, który naśladowały później inne oficyny. "Kolorowe zeszyty" — eufemizm unikający słowa "komiks" — stały się formatem rozpoznawalnym w skali całego kraju. Sieć dystrybucji poprzez kioski "Ruchu" gwarantowała zasięg ogólnopolski. Współpraca z "resortami siłowymi" zapewniała finansowanie i przydział deficytowego papieru. Drobiazgowa kontrola redakcyjna gwarantowała zgodność z wytycznymi ideologicznymi. Model ten miał swoje koszty. Twórcy — nawet tak utalentowani jak Rosiński czy Polch — funkcjonowali w ramach ściśle

określonych reguł. Scenarzyści musieli realizować "przekaz wychowawczy". Rysownicy nie mogli swobodnie podpisywać swoich prac. Honoraria były niskie. Plansze pozostawały własnością wydawnictwa. W zamian za te ograniczenia twórcy otrzymywali jednak coś, czego nie oferował żaden inny pracodawca: możliwość dotarcia do milionów czytelników i regularność zatrudnienia. Dziedzictwo “Sportu i Turystyki” jest ambiwalentne.

## Przypisy

[1] Marcin Osuch, Konrad Wągrowski, „Kolorowe zeszyty”, wyd. Kurc 2022, s. 10
[2] William B Jones jr, „Classic illustrated - a cultural history”, McFarland inc. Publishers, 2017
[3] Anna Andrzejewska, w „15-lecie WAG”, „Projekt”, 5-6, 1965
[4] William B Jones jr, „Classic illustrated”, s. 38
[5] Marek Szyszko, rozmowa z autorem, 2023.
[6] Stanisław Barańczak, „Poetyka polskiej powieści kryminalnej”, „Teksty”, Ossolineum, 1973, s. 63-81
[7] J. Ostaszewska, Kolorowe zeszyty kapitana Żbika, "W Służbie Narodu" 1978, nr 2.
[8] Bogusław Polch, rozmowa prywatna z autorem, 2017.
[9] Tamże.
[10] Alex Kłoś, „Akuszer Żbika”, "Przekrój" 2002, nr 19.
[11] „O komiksach i potędze futbolu - rozmowa z dyrektorem wydawnictwa Sport i Turystyka Alfredem Górnym, "Perspektywy" 1974, nr 48, s. 36.
[12] M. Jaworski, Urodzony żeby rysować --- twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 33.
[13] Andrzej Kamiński, rozmowa z autorem, 2022
[14] Wywiad z Władysławem Krupką udzielony nadkomisarzowi Maciejowi Wołczekowi, 2008
[15] Alex Kłoś, „Akuszer Żbika”, "Przekrój" 2002, nr 19.

# Rozdział 12

## Krajowa Agencja Wydawnicza – lider fazy apogeum Tombakowej Ery

### 12.1. Geneza i profil działalności KAW

W 1974 roku w strukturach Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa–Książka–Ruch" – przedsiębiorstwa stanowiącego własność PZPR i jednego z głównych źródeł finansowania partii – utworzono Krajową Agencję Wydawniczą (KAW)[1]. Powstanie tej instytucji oznaczało istotną reorganizację polskiego rynku wydawniczego, szczególnie w zakresie literatury obrazkowej i popularnej. KAW od początku funkcjonowała jako przedsiębiorstwo państwowe o charakterze monopolistycznym, koncentrując w swoich rękach dystrybucję importowanych publikacji oraz produkcję własnych tytułów. „Krajowa Agencja Wydawnicza została powołana do życia jako instytucja mająca usprawnić i scentralizować działalność wydawniczą w dziedzinie literatury obrazkowej i popularnonaukowej"[2] – wspominał Adam Kołodziejczyk, który w 1977 roku, po Henryku Kurcie przejął funkcję redaktora naczelnego magazynu „Relax". Struktura organizacyjna KAW od początku odzwierciedlała podwójny charakter tej instytucji: z jednej strony była przedsiębiorstwem komercyjnym dążącym do maksymalizacji zysków, z drugiej zaś instrumentem polityki kulturalnej (czytaj propagandy) państwa socjalistycznego.

### 12.2. Magazyn „Relax" (1976–1981) – pierwszy polski magazyn komiksowy

Pierwszy numer „Relaxu" ukazał się w lipcu 1976 roku. Magazyn miał 32 kolorowe strony formatu 20,5 x 29,5 cm (później ustalił się format 20,5 x 29 cm), zbliżonego do A4. Ta objętość utrzymała się do końca istnienia periodyku – w ciągu pięciu lat ukazało się łącznie 31 numerów.

#### 12.2.1. Okoliczności powstania i założenia programowe

Inicjatywa utworzenia pierwszego polskiego magazynu komiksowego wyszła naprawdopodobniej od Henryka Kurty, dziennikarza z doświadczeniem międzynarodowym. Jak wspominał Janusz Christa: „Akurat był tam redaktor Henryk Kurta, który wrócił z Belgii. Pracował tam w czymś związanym z komiksem i wyskoczył z tekstem: «A może byśmy tak komiksy wydawali?» Wszyscy zbladli. Jak można tak powiedzieć do I sekretarza PZPR. A Gierek gdy był młody pracował we Francji i stykał się z komiksem, powiedział: «No wicie, rozumicie, może to jakiś pomysł». I powstał sztab ludzi do redagowania «Relaxu»"[3]. Kluczową rolę w kształtowaniu koncepcji artystycznej odegrał jednak Grzegorz Rosiński, już wówczas uznany rysownik współpracujący z zachodnimi wydawnictwami. „Chciałem stworzyć coś, co byłoby pierwszym prawdziwym magazynem komiksowym w naszej części Europy"[4] – wspominał Rosiński w wywiadzie przeprowadzonym przez Patricka Gaumer. Pomysł spotkał się z zainteresowaniem dyrekcji KAW, która dostrzegała w nim potencjał komercyjny oraz możliwość zagospodarowania rosnącego popytu na literaturę obrazkową. Założenia programowe „Relaxu" od początku

charakteryzowały się pewną dwuznacznością. Oficjalnie magazyn miał służyć popularyzacji komiksu jako formy artystycznej oraz prezentować osiągnięcia krajów socjalistycznych w tej dziedzinie. W praktyce jednak redakcja dążyła do stworzenia publikacji o standardach międzynarodowych, zdolnej konkurować z zachodnią produkcją komiksową. „Relax miał być relaksem i był nim"[5] – podkreślał Rosiński, wskazując na rozrywkowy charakter magazynu.

### 12.2.2. Struktura redakcyjna i zespół autorski

Redakcję „Relaxu" tworzył zespół nielicznych wówczas w Polsce specjalistów w dziedzinie komiksu. Pierwszym redaktorem naczelnym został Henryk Kurta – pomysłodawca całego przedsięwzięcia, człowiek o szerokich zainteresowaniach i znajomości kultury Zachodu, urodzony w 1935 roku w Paryżu w rodzinie polskich emigrantów. Przed objęciem stanowiska w „Relaxie" Kurta był redaktorem naczelnym „Widnokręgów" – organu „Ogólnopolskiego Komitetu Pokoju", o nakładzie 85 tysięcy egzemplarzy, gdzie regularnie publikował artykuły o kulturze zachodniej. Spędził również część życia zawodowego jako dziennikarz w Belgii, dzięki czemu doskonale znał realia frankofońskiego rynku komiksowego – najbardziej rozwiniętego w Europie. Następnie funkcję redaktora naczelnego przejął Adam Kołodziejczyk, wcześniej związany z „Przeglądem Sportowym". Grzegorz Rosiński, który objął nieoficjalne stanowisko dyrektora artystycznego, odpowiadał w tej początkowej fazie za oprawę graficzną, dobór materiałów komiksowych oraz kształtowanie standardów warsztatowych. Ryszard Morawski pełnił funkcję kierownika technicznego – z wykształcenia grafik, odpowiadał za stronę techniczną produkcji oraz kontakty z drukarniami. „Ryszard [Morawski] znał się na technologii, na procesach drukarskich. To było bardzo ważne, bo komiks ma swoje specyficzne wymagania techniczne"[6]. Sytuacja jednak nie jest jednoznaczna jako, że Henryk Kurta twierdził, że prowadził je „od początku do końca"[7] – co znajduje potwierdzenie w zachowanych dokumentach, w tym w telegramie z 6 marca 1976 roku, w którym Kurta jako „kierownik redakcji" zapraszał twórców do współpracy. Natomiast, jak wynika z zachowanej korespondencji z twórcami - sekretarzem redakcji był pan Strzałkowski.

Zespół autorski „Relaxu" składał się z uznanych już twórców oraz debiutantów. Do grona zaproszonych w pierwszej kolejności rysowników należeli: Szymon Kobyliński, Janusz Christa, Tadeusz Baranowski oraz Bogusław Polch. „Próbowaliśmy ściągnąć wszystkich, którzy mieli jakiekolwiek doświadczenie z komiksem. Nie było ich wielu" [8] – wspominał Rosiński. Znamienne jest, że wśród zaproszonych twórców zabrakło Henryka Jerzego Chmielewskiego, najpopularniejszego wówczas polskiego rysownika komiksowego. Nieobecność twórcy „Tytusa, Romka i A'Tomka" w gronie współpracowników „Relaxu" świadczy o dystansie, jaki Rosiński zachowywał wobec jego twórczości, preferując innych autorów i odmienny styl graficzny. Wśród scenarzystów współpracowali Cezary Chlebowski, Leszek Moczulski, Janusz Osęka czy Rian Asars – wspólny pseudonim Ryszarda Śliwanowicza i Andrzeja Sawickiego, specjalizujących się w fantastyce naukowej. Z kolei według Jacka Skrzydlewskiego trzon redakcyjny stanowił „zespół składający się z trzech osób: Helena Urłap, młody chłopak Wieczorkiewicz, no i Kołodziejczyk"[9].

Brak tradycji komiksowej w Polsce oznaczał konieczność samodzielnego wypracowania standardów edytorskich oraz nawiązania kontaktów z zagranicznymi twórcami i wydawnictwami. Istotnym elementem działalności redakcji były organizowane przez Kołodziejczyka spotkania dla twórców – tzw. „czwartki robocze". „Kołodziejczyk skrzyknął ludzi. W każdy czwartek wszyscy graficy do których on miał kontakt, mieli powiedziane, że jeżeli mają jeszcze kogoś, to żeby też ściągali na te spotkania"[10] – relacjonował Skrzydlewski. Na tych spotkaniach kluczową rolę mentora pełnił właśnie Grzegorz Rosiński. „Poznałem wówczas Rosińskiego. On jako szef graficzny miał pieczę nad nami. Prowadziliśmy rozmowy jak rysować, co rysować. Pokazywał nam techniki rysowania, tłumaczył techniki doboru papieru. On nas wszystkiego uczył"[11] – wspominał Skrzydlewski. „Nigdy nie narzucał własnego stylu. Dzielił się własną wiedzą". Ta edukacyjna rola Rosińskiego była fundamentalna dla wykształcenia całego pokolenia polskich twórców komiksowych.

### 12.2.3. Orient Man – pierwszy polski superbohater

W pierwszych trzech numerach „Relaxu" publikowano serię „Orient Man" autorstwa Tadeusza Baranowskiego, stanowiąca unikalne zjawisko na polskim rynku komiksowym. Postać Orient Mana funkcjonowała jako nieoficjalna maskotka magazynu - o czym świadczyło umieszczenie tej postaci w winietach trzech pierwszych numerów magazynu. Zatem to Orient Man może być uznany za pierwszego polskiego superbohatera w historii komiksu, choć jego konwencja była celowo groteskowo zdeformowana. Strategia ta pozwalała autorom na eksplorowanie motywów superbohaterskich, jednocześnie unikając oskarżeń o propagowanie „burżuazyjnych" wzorców kulturowych. Postać została później zastąpiona przez Kajkę autorstwa Janusza Christy, który stał się bardziej rozpoznawalnym symbolem magazynu. Baranowski uczestniczył również w pracach redakcyjnych początkowego okresu – zaprojektował pierwszy logotyp magazynu oraz był odpowiedzialny za makietowanie pierwszych trzech numerów pisma.

### 12.2.4. Przemiany redakcyjne i konflikty

Współpraca Tadeusza Baranowskiego z redakcją „Relaxu" zakończyła się konfliktowo już w początkowym okresie działalności magazynu. Przyczynami napięć były przede wszystkim różnice w podejściu do procesu twórczego oraz ingerencja zewnętrznych podmiotów w pracę redakcji. „Kurta jako facet z 'Le Monde' miał dość luźne podejście do pracy. Potem przyszedł nowy redaktor naczelny, który nagle zaczął mi mówić jak mam rysować”[12] – wspominał Baranowski. Kolejnym, znacznie poważniejszym ciosem dla „Relaxu" było późniejsze odejście Grzegorza Rosińskiego, który podjął decyzję o opuszczeniu relacji, a wkrótce potem emigracji i kontynuowaniu kariery na Zachodzie. Utrata dyrektora artystycznego i najważniejszego twórcy magazynu zdecydowania osłabiła poziom artystyczny pisma.

### 12.2.5. Problemy organizacyjne i kadrowe

Funkcjonowanie redakcji „Relaxu" od początku naznaczone było problemami organizacyjnymi wynikającymi z braku doświadczenia w produkcji komiksowej oraz specyfiki systemu wydawniczego PRL. Głównym wyzwaniem okazał się niedobór wykwalifikowanych specjalistów – tłumaczy, edytorów oraz grafików znających specyfikę medium komiksowego. Dodatkowym problemem była kwestia praw autorskich i licencji na publikację zagranicznych materiałów. System prawny PRL nie przewidywał jasnych procedur dotyczących importu literatury obrazkowej, co wymagało indywidualnych uzgodnień z wydawnictwami krajów socjalistycznych. „Musieliśmy wszystko załatwiać od nowa, każdy kontakt z zagranicą wymagał specjalnych uzgodnień"[13] – wspominał Kołodziejczyk. Problem stanowiły również ograniczenia technologiczne polskiego przemysłu poligraficznego. Jakość druku często nie odpowiadała standardom międzynarodowym, co było szczególnie dotkliwe w przypadku materiałów wymagających reprodukcji kolorów. „Walczyliśmy z techniką, która nie była przystosowana do drukowania komiksów w dobrej jakości"[14] – relacjonował Rosiński.

### 12.2.6. Założenia programowe i ich weryfikacja

Pierwotna koncepcja „Relaxu" zakładała stworzenie miesięcznika o uniwersalnym charakterze – pisma zawierającego materiały zarówno dla odbiorców dorosłych, jak i młodszych, manifestującego jednocześnie charakterystyczną dla epoki gierkowskiej otwartość wobec zachodniej kultury popularnej. Praktyka rynkowa szybko zweryfikowała te założenia: główną grupę nabywców stanowiły osoby w wieku 12–17 lat, co wymusiło dostosowanie profilu wydawniczego do potrzeb tego segmentu odbiorców.

### 12.2.7. Fenomen rynkowy i reakcje czytelników

„Relax" od pierwszego numeru wywołał niezwykłe zainteresowanie czytelników, stając się fenomenem na polskim rynku wydawniczym. Pierwszy numer, wydany w nakładzie 100 tysięcy egzemplarzy, został wyprzedany w ciągu kilku dni. Sukces ten skłonił wydawcę do systematycznego zwiększania nakładu – już trzeci numer ukazał się w nakładzie 250 tysięcy egzemplarzy, a docelowo nakład osiągnął 300 tysięcy [14]. Skalę popularności „Relaxu" najlepiej ilustrują listy czytelników napływające do redakcji. W numerze piątym opublikowano reprezentatywny wybór korespondencji, która oddaje entuzjazm oraz oczekiwania odbiorców. Marek Karaluch z Opola pisał: „Jestem zachwycony Waszym pismem. Dawno nie czytałem niczego tak ciekawego. Mam nadzieję, że będziecie kontynuować publikację tak wspaniałych historii". Szczególnie interesująca jest korespondencja pochodząca od młodych czytelników, którzy dostrzegali w „Relaxie" alternatywę dla dotychczasowej oferty wydawniczej. Piotr Wójcik z Krakowa argumentował: „Wasze komiksy to coś zupełnie nowego na polskim rynku. Wreszcie mamy publikację, która nie traktuje nas jak dzieci, ale prezentuje prawdziwe historie dla młodych dorosłych". Z kolei Anna Kozłowska z Warszawy podkreślała: „Cieszę się, że wreszcie powstał magazyn, który pokazuje, że komiks może być sztuką. Mam nadzieję, że będziecie publikować

więcej prac polskich autorów". Analiza korespondencji czytelniczej ujawnia również pewne problemy i oczekiwania. Częstym motywem była krytyka nieregularności wydawania oraz problemy z dostępnością w mniejszych ośrodkach. Jednakże przeważały opinie pozytywne, wskazujące na wypełnienie przez „Relax" istotnej luki na polskim rynku wydawniczym.

### 12.2.8. Recepcja prasowa i krytyka

Pojawienie się „Relaxu" na polskim rynku wydawniczym spotkało się z różnorodną reakcją prasy oraz środowisk kulturalnych. Istotnym głosem w dyskusji była wypowiedź Bohdana Czeszko – znanego pisarza, scenarzysty i działacza partyjnego – w artykule „Komiksy po polsku" opublikowanym w „Nowych Książkach" w 1978 roku. Czeszko zajął stanowisko ambiwalentne wobec „Relaxu", doceniając ambicje redakcji, ale wyrażając jednocześnie zastrzeżenia co do poziomu publikowanych materiałów. Jak pisał: „nie jest to pismo obliczone jedynie na młodocianego czytelnika czy wręcz na czytelnika – dziecko. Albo powiedzmy to inaczej – redaktorzy tego komiksu mają ambicje trafienia do możliwie szeroko pojmowanego czytelca-oglądacza”[15]. Jednocześnie autor wyznawał: „moje uczucia wobec komiksu, i więc i do pisma Relaks, są ambiwalentne. Nie jestem skłonny do rozdzierania szat ani też nie jestem entuzjastą tego produktu kultury naszych czasów tylko dlatego, że są to nasze czasy” [16]. Szczególnej krytyce Czeszko poddał niektóre publikowane w „Relaxie" prace, zarzucając im brak oryginalności. Odnosząc się do twórczości Janusza Christy, wspominał o „pomyśle ze znanego komiksu francuskiego o Gallu Asterixie” [17], wskazując na problem naśladownictwa. Ten konkretny zarzut wobec Christy o kopiowanie koncepcji Asterixa stał się jednym z najtrwalszych punktów krytyki jego twórczości, towarzyszącym artyście przez całą karierę. Czeszko zwrócił uwagę na tę kontrowersję, która będzie bardziej szczegółowo przeanalizowana w podrozdziale o twórczości Janusza Christy. Szczególnie charakterystyczny jest fragment poświęcony analizie zawartości „Relaxu": „Pierwszy numer prezentuje różnorodne historie – od klasycznych opowieści przygodowych po eksperymenty formalne. Jakość graficzna jest nierówna, co wskazuje na problemy z doborem materiału oraz standardami technicznymi” [18]. Krytyka Czeszki oddawała rzeczywiste problemy działalności magazynu. Równie istotnym głosem w dyskusji nad „Relaxem" była krytyka Stanisława Barańczaka – znakomitego poety, tłumacza i eseisty – zawarta w tekście „Blurp!" opublikowanym pierwotnie w 1978 roku. Barańczak przyjął wobec magazynu stanowisko wyraźnie krytyczne, wynikające z jego ogólnej niechęci do komiksu i kultury popularnej. Analizując fenomen czytelniczego entuzjazmu wokół „Relaxu", dostrzegał w nim przejaw szerszych problemów kultury masowej PRL. Ironicznie cytował listy czytelników pełne zachwytu: „Mam pięćdziesiąt lat, ale cieszę się jak dzieciak, że mamy swoje pismo obrazkowe. Kochany RELAX!" oraz „Z zainteresowaniem przeglądamy wszystkie zeszyty RELAXU!". Jego zdaniem entuzjazm ten był symptomatyczny dla „monotonnej i hybrydycznej" kultury masowej tamtego okresu. Jak pisał: „Kiedy spojrzeć na ‚Relax' okiem dorosłego, uderza wrażenie pewnej wewnętrznej sprzeczności (....) jest – dziwna rzecz – jednocześnie monotonny i hybrydyczny. Ale już po chwili uświadamiamy sobie, że to przecież nic nowego. Monotonna i hybrydyczna zarazem

jest przecież cała kultura masowa made in PRL” [19]. Barańczak podkreślał również, że „Relax" nie był pierwszym wydawnictwem komiksowym w PRL, wskazując na wcześniejsze publikacje lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jego krytyka wykraczała poza ocenę samego magazynu, stając się krytyczną diagnozą kondycji polskiej kultury popularnej końca lat siedemdziesiątych.

Mniej zjadliwie krytyczny wobec „Relaksu” okazał się być Maciej Parowski w swoim głośnym tekście „Komiks, chłopiec do bicia” opublikowanym w poczytnym tygodniku „Ekran”:

„Jest to trzydziestodwustronicowy magazyn opowieści rysunkowych niosący kilka obrazkowych fabuł (nareszcie podpisanych! – zmorą minionego okresu był polski knot komiksowy anonimowy), przyrządzonych przez różnych plastyków do różnych scenariuszy, co daje efekt wielości, jakiego nie zapewniały zeszyty monotematyczne. Towarzyszy temu i tekst eseju opisującego inwazję obrazu w dziejach kultury, i krótkie opowiadanie, i reklama płyt lub książek, i komentarz polityczny, i cykl prezentujący umundurowanie Wojska Polskiego, i komiksowy cytat w postaci najbardziej udanych historyjek prasowych, i rubryka listów od czytelników. Wydawnictwo jest obciążone, rzecz jasna, wieloma wadami i niedoróbkami, ale trzeba powiedzieć od razu, że duża ich część wynika ze statusu pisemka. „Relax” stoi bowiem na pozycji smętnego monopolisty zmuszonego praktycznie do godzenia czytelniczych gustów we wszystkich grupach wiekowych.”[20]

i dalej

„Musimy dużo się uczyć, i autorzy, i odbiorcy komiksu, by doskoczyć do najwyższego światowego poziomu. […] Zdecydowanym sukcesem jest najlepsza ze wszystkiego, co się ukazało dotychczas w dziewięciu „Relax’ach”, jest krajowa historyjka z zeszytu pierwszego pod tytułem *Spotkanie.* W konwencji wykonanego zręcznie komiksu S-F opowiedziano tu o starciu się na Ziemi dwu uzbrojonych po zęby inwazyjnych ekip z Kosmosu, zakończonym sromotną ucieczką obydwu, przy absolutnej nieświadomości Ziemian. I oto rzecz ciekawa – ostatni kadr tej historii ukazuje widoczną z boku, w małej skali, a i wyrysowaną kreską zupełnie niewyzywającą – nagą kobietę. Wywołało to wiele protestów, choć sądząc po zawartości większości ilustrowanych tygodników, przyzwyczajeni jesteśmy do nagości. Dobrą ilustracją trochę innych komiksowych kłopotów i nadziei jest postać Orient Mena, maskotki „Relaxu”. Orient Men, polska odpowiedź na amerykańskiego Supermana i jego różnonarodowe mutacje – ubrany w charakterystyczny kostium: pelerynkę oraz dziwną czapeczkę-maseczkę człowieczek, będący jednocześnie postacią nieuchwytnie słowiańską – podróżuje przez codzienność, uderzając nosem w przeróżne krajowe absurdy. Oto, wydaje się, dowcipne podjęcie mitologii światowego komiksu, której skrzydeł i ciężaru sami jesteśmy pozbawieni.”[21]

Kompleksowej analizy obu tych stanowisk dokonał Jerzy Szyłak w artykule „Doktor RELAX i mister komiks", opublikowanym w tomie „Komiks w Polsce, a komiks polski" (2002). „Parowski przedstawia się w tekście jako niepohamowany miłośnik komiksu jako takiego i umiarkowany sympatyk RELAX'u. Dostrzega wady pisma, gotów jest jednak je minimalizować lub wybaczać, bo uważa ów magazyn za zjawisko nowe na polskim rynku, pozytywnie świadczące o

możliwościach komiksu i zawierające przynajmniej kilka rzeczy zasługujących na najwyższą ocenę”[22] Wobec krytyki Barańczaka - Jerzy Szyłak zajął stanowisko ambiwalentne. Z jednej strony doceniał jej celność w diagnozowaniu kultury masowej PRL: „Barańczak wykorzystał RELAX do tego, by poddać krytyce kulturę popularną w PRL-u w epoce «późnego Gierka» i nader trafnie wypunktował jej cechy charakterystyczne: monotonność i hybrydyczność, dydaktyzm połączony z fałszowaniem historii, pseudo-fachowość «specjalistów», którzy zajmowali się jej produkowaniem"[23]. Z drugiej strony bronił twórców przed zarzutami poety: „Oskarżenie, jakie Barańczak wysunął pod adresem tworzących dla RELAX'u rysowników, z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak być tylko efektem zacietrzewienia krytyka”[24] i dalej: „Ani Wróblewski, ani Rosiński nie zasłużyli sobie na to, by ich rysunki umieszczać na samym dnie twórczości komiksowej”[25]. Konkluzja Szyłaka stanowiła swoistą rehabilitację „Relaxu" z perspektywy historycznej: „Sam RELAX nie został jednak zapomniany. Pomimo tego, że w sprzedaży pojawiły się takie komiksy jak Asterix, Superman i Batman, miłośnicy historyjek obrazkowych wciąż poszukują numerów tamtego pisma (...) Szukają go, bo to, co było w RELAX'ie najlepsze, ciągle jest znakomite, broni się w porównaniu z komiksami zachodnimi i nierzadko wypada lepiej niż to, co miało stanowić na razie niedościgły wzorzec dla polskich rysowników”[26]. Ta ocena, sformułowana ponad dwadzieścia lat po zakończeniu wydawania magazynu, stanowi ważny głos w dyskusji nad dziedzictwem polskiego komiksu Tombakowej Ery.

### 12.2.9. Komiksy zagraniczne i wymiana kulturalna

W zawartości „Relaxu" w ograniczonej ilości były obecne komiksy zagraniczne, głównie z krajów socjalistycznych. Publikowane były prace węgierskich twórców jak Imre Sebök czy Ernö Zorád, a także czechosłowackiego twórcy Káji Saudka. Warto dodać, że scenariusz do jednej z publikowanych w „Relaxie" prac Saudka pt. „Zamach" napisał jego brat Jan Saudek, słynny fotograf. Węgierscy autorzy byli najliczniej reprezentowanymi twórcami zagranicznymi w „Relaxie". To jednak swoistego rodzaju fenomen, ponieważ krótkie historie autorów znad Balatonu pojawiały się już w „Świecie Młodych" od początku lat 70., ale prawdziwy ich wysyp nastąpił dopiero po uruchomieniu „Relaxu". Co najdziwniejsze, scenarzystą ich wszystkich była jedna osoba – wielokrotnie już wspominany Tibor Cs. Horváth. Nic więc dziwnego, że kiedy w 1976 roku KAW przystąpił do publikacji dwóch nowych magazynów – „Relaxu" oraz „Alfy" – uwzględnił miejsce dla znanych już na polskim rynku Węgrów. W „Relaxie" opublikowano przede wszystkim: „Świątynię słońca" (Sebők), „Akcję Labirynt" autorstwa Ernő Zoráda (numery 6-11), „Białego Kła" z rysunkami Imrego Sebőka (numery 12-17), „Kordzik" Zoráda (numery 23-24) oraz „Lanę w kosmosie" Zoráda (numery 27-31). Wszystkie te komiksy – i jest to jeszcze jeden wspólny mianownik całej twórczości scenarzysty Horvátha – były adaptacjami utworów literackich, najczęściej klasycznych, rzadziej współczesnych. W drugim numerze „Relaxu" redakcja przedstawiła Tibora Cs. Horvátha polskim czytelnikom: „Pedagog, dziennikarz, jest jednym z najpopularniejszych twórców komiksu na Węgrzech. Stale współpracuje z dwutygodnikiem «Füles» («Uszatek» – znane pismo satyryczne), tygodnikiem «Magyar Ifjúság» («Młodzież

Węgierska» – pismo Związku Węgierskiej Młodzieży Komunistycznej), jego komiksy znają także czytelnicy czasopisma «Népszava» («Słowo Ludu» – organ Węgierskiej Krajowej Rady Związków Zawodowych)". Od lat 50. tworzył adaptacje powieści w formie komiksów – jak amerykańska seria „Classics Illustrated" – bazując na klasyce światowej i węgierskiej".

Można się zastanawiać, na ile owa nadprodukcja komiksów węgierskich była rezultatem chęci promowania twórców z zaprzyjaźnionego kraju komunistycznego, na ile rzeczywistymi walorami artystycznymi ich prac, a na ile wynikała z deficytu krajowych komiksów, zwłaszcza tych realistycznych. Problem polegał jednak na tym, że nie było punktu odniesienia – poza Węgrami i okazjonalnie czeskimi dziełami Kai Saudka - w zasadzie nie publikowano w Polsce komiksów zagranicznych, zatem skoro konkurencja nie istniała, to co się pojawiało, przy ogromnym głodzie opowieści rysunkowych wśród młodych czytelników, było skazane na sukces.

### 12.2.10. Struktura organizacyjna i proces decyzyjny

Funkcjonowanie redakcji „Relaxu" miało dwupoziomową strukturę. Jak wspominał Ryszard Morawski: „Tam, gdzie był ‚Relax' [na ul. Igańskiej] to było nas tam 3-4 osoby, ale co tydzień, jak przyjmowaliśmy materiał, to zbierało się wielkie gremium, kilkanaście osób, tu na Wilczej [w siedzibie KAW]"[27]. Proces decyzyjny był więc rozłożony między dwa miejsca: „Na Igańskiej tośmy brali [od rysowników] prace, kwalifikowali [do numeru], a na Wilczej dopiero to zatwierdzano"[28]. W komisji zatwierdzającej materiały zasiadali różni przedstawiciele KAW, w tym kierownicy działów oraz osoby odpowiedzialne za stronę artystyczną różnych projektów wydawniczych. Komisja miała prawo odrzucania materiałów, co jak przyznawał Morawski, zdarzało się „niejednokrotnie", chociaż „nie ze względów jakichś politycznych, tylko nie podobało im się"[29]. Istotnym problemem były jednak nieformalne wpływy i protekcja. Jak wspominał Morawski: „układy były od początku [magazynu], ale na to nie było rady, jak i dzisiaj to samo jest zresztą. Czasami wciskali nam jakiś kit, który musieliśmy [opublikować]" [30]. Mechanizm protekcji działał w obie strony – gdyby redakcja zbyt mocno sprzeciwiała się słabym materiałom, komisja mogłaby nie przepuścić rzeczywiście wartościowych komiksów. W przypadku odrzucenia materiału redakcja dysponowała rezerwami: „to przecież były zapasy" [30], a przygotowywanie kilku numerów z wyprzedzeniem było standardową praktyką: „Trzeba było kilka przygotowywać, to się nie dało inaczej, no bo jakby coś nie wyszło, to raptem nie byłoby czego dać do drukarni"[31].

### 12.2.11. Problemy ze scenariuszami i autorami polskimi

Jednym z fundamentalnych problemów „Relaxu" był niedobór polskich scenarzystów komiksowych. Brak tradycji w tej dziedzinie twórczości oznaczał konieczność współpracy z pisarzami pochodzącymi z innych dziedzin literatury lub dziennikarstwa. „Scenarzyści jak Cezary Chlebowski, Leszek Moczulski czy Rian Asars stanowili trzon polskich współpracowników magazynu. Najistotniejszą postacią w gronie scenarzystów „Relaxu" i całej polskiej sceny komiksowej tamtej ery był Stefan Weinfeld.

„To ja go odkryłem, kiedy nieustannie szukałem kogoś do współpracy, tym bardziej, że dobre scenariusze były mi niezbędne do komiksów publikowanych wówczas w Belgii”[32] - wspomina współcześnie Rosiński. (O scenarzystach Tombakowej Ery więcej piszę stosownym rozdziale. Tutaj zaś ograniczam się do podstawowych ustaleń) W tematyce opowieści historycznych szczególnie ceniono w redakcji współpracę z Leszkiem Moczulskim. Historyk zaangażowany później w działalność opozycyjną wobec władzy, po latach bardzo niechętnie się do niej przyznawał. Niemniej wspólnie z Kobylińskim, a potem Rosińskim powstał cykl opowieści osadzonych w średniowiecznej Polsce, obejmujący historie: „Zagadka", „Bolesławowe słupy" i „Zdrada". Wobec deficytu doświadczonych twórców komiksowych redakcja była niejako zmuszona do otwarta się na nowych twórców, co potwierdzają wspomnienia Jacka Skrzydlewskiego: „Jeżeli spełniał minimalne kryteria i jeżeli Kołodziejczyk zauważył w nim choć minimalny talent, to nie było problemu. Tam było wielu debiutantów, którzy na tym debiucie kończyli. Można przyjąć, że to właśnie ‚Relax' dał możliwość zaistnieć każdemu kto się czuł na siłach. A jeśli chodzi o mój początek w magazynie, to narysowałem jedną planszę, którą zaprezentowałem w redakcji. Później powiedziano mi, że wolą, abym kolorował plansze innych autorów. Więc kolorowałem.”[33] Charakterystyczny przykład metod rekrutacji autorów oraz podejścia redakcji do kwestii ideologicznych stanowią wspomnienia Bogusława Polcha. Henryk Kurta zaprosił go na spotkanie, podczas którego po raz pierwszy usłyszał termin „deadline", co robiło na nim wrażenie: „Towarzysz Kurta, który był na zachodzie we Francji wprowadzał standardy zachodnie” [34]. Polch wspominał pozytywnie samą postać Kurty: „I ja nie miałem do niego ani jednego złego słowa. Bo on zobaczył moje rysunki, to nie miał w ogóle pytań. Widziałem, że się uśmiechał i tylko spytał kiedy zaczynamy?”[35]. Jednocześnie spotkanie ujawniło sposób, w jaki redakcja testowała gotowość autorów do podporządkowania się wymogom ideologicznym. „I od razu było: Panie Bogusławie, to tutaj mamy ciekawy scenariusz, życiorys Lenina młodego. A ja podziękowałem, powiedziałem, że mam swój scenariusz. Towarzysz Kurta próbował nas sądować, na ile jesteśmy ulegli na wątki ideologiczno propagandowe"[36]. Polch ostatecznie opublikował w „Relaxie" tylko jeden komiks – „Spotkanie" do scenariusza Ryszarda Siwanowicza w pierwszym numerze magazynu, po czym zrezygnował ze współpracy: „Później już nie walczyłem o scenariusze, bo już byłem przechwycony przez Niemców. Ja wtedy nie cierpiałem z głodu, miałem inne priorytety i możliwości"[37]. Mimo, że był to jedyny komiks Polcha w „Relaxie", „Spotkanie" należy do dziś do największych osiągnięć krótkiej formy w historii polskiego komiksu.

### 12.2.12. Finansowanie, układ z RSW i „alibi" Centrum Zdrowia Dziecka

Kluczowym elementem funkcjonowania „Relaxu" był układ finansowy z RSW „Prasa-Książka-Ruch", powiązany z budową Centrum Zdrowia Dziecka. Magazyn przekazywał 10% swoich wpływów na rzecz budowy CZD w zamian za gwarantowaną dostawę papieru. „Był układ z [Mieczysławem] Wieczorkiem: 10% wpływów na CZD w zamian za papier. To było kluczowe, bo bez papieru nie ma pisma” [38]. Ten mechanizm zapewniał magazynowi względną stabilność działania w ramach gospodarki niedoboru, charakterystycznej dla PRL. Powiązanie z Centrum

Zdrowia Dziecka miało głębsze korzenie i szersze znaczenie niż tylko układ papierowy. Warto zauważyć charakterystyczną ciągłość: patronat nad budową CZD od 1971 roku sprawował Związek Harcerstwa Polskiego, organizując zbiórki pieniędzy na szpital-pomnik dla dzieci ofiar II wojny światowej. To właśnie harcerskie Wydawnictwo „Horyzonty" było pionierem polskiego komiksu w Tombakowej Erze, wydając pierwszą księgę Tytusa w 1966 roku. Gdy w 1976 roku powstawał „Relax" w strukturach KAW, dziedzictwo „harcerskiego alibi" – komiks służący szlachetnym celom wychowawczym – znalazło kontynuację w postaci „alibi prospołecznego": magazyn komiksowy współfinansujący budowę nowoczesnego szpitala dziecięcego. Postać Mieczysława Wieczorka stanowiła łącznik między oboma światami – jako działacz aparatu partyjnego miał wpływy w strukturach RSW kontrolujących przydział papieru. Chronologia jest tu wymowna: pierwszy etap budowy CZD ukończono w maju 1977 roku, drugi – główny, obejmujący oddziały szpitalne w jedenastopiętrowym budynku – zakończono 30 grudnia 1979 roku. „Relax" od 1979 roku zaczął mieć problemy z regularnością wydawania (zaledwie 3 numery rocznie zamiast planowanych 12), a w 1981 roku zakończył działalność. Czy to przypadek, że gdy „alibi prospołeczne" przestało działać – budowa głównej części szpitala dobiegła końca – magazyn stracił część swojej ochrony i legitymizacji? Pytanie pozostaje otwarte, ale zbieżność dat jest uderzająca. Ostatnim echem tego powiązania był komiks „Profesor Stokrotka" Janusza Christy, wymuszony przez redakcję: „Raz zmusili mnie jedynie (i to chamsko, bo ja się nie chciałem w ogóle za to zabrać), żebym zrobił «Profesora Stokrotka» z tym Centrum Zdrowia Dziecka. Ni przypadł ni wypiął to było. Co Kajko i Kokosz mają wspólnego z Centrum Zdrowia Dziecka?"[39].

Stosunek kadry kierowniczej KAW do magazynu komiksowego był ambiwalentny. Mimo osiąganych zysków, urzędnicy traktowali projekt z lekceważeniem. Jak relacjonował Morawski: „W KAW traktowano nas jak dziwadła. Zarabiali na nas pieniądze, ale nie mieli zrozumienia dla tego, co robimy"[40]. Ta postawa była reprezentatywna dla szerszego zjawiska niechęci środowisk opiniotwórczych wobec komiksu. Prasa kulturalna i pedagogiczna regularnie krytykowała „Relax", zarzucając mu powierzchowność i przyczynianie się do „zaniżania standardów" czytelniczych. Środowiska te postrzegały komiks jako zagrożenie dla „prawdziwej" kultury i literatury. Kontrastowało to wyraźnie z entuzjastyczną reakcją samych czytelników, widoczną w tysiącach listów napływających do redakcji oraz stale rosnących nakładach. Ten dysonans między oficjalną oceną a rzeczywistą popularnością był charakterystyczny dla wielu zjawisk kultury popularnej w PRL.

### 12.2.13. Problemy finansowe i dystrybucyjne

Pomimo sukcesu czytelniczego, „Relax" od początku borykał się z problemami finansowymi charakterystycznymi dla przedsiębiorstw państwowych w PRL. Głównym problemem była nieelastyczność systemu planowania, która uniemożliwiała szybkie reagowanie na zmieniający się popyt. „Mieliśmy problem z papierem i z finansowaniem kolejnych numerów” [41] – wspominał Kołodziejczyk. System dystrybucji, oparty na monopolu „Ruchu", również generował problemy.

Nieregularność dostaw do punktów sprzedaży oraz brak elastyczności w zakresie dodatkowych nakładów prowadziły do sytuacji, w której popyt przewyższał podaż. Problem ten szczególnie dotykał mniejsze ośrodki, gdzie „Relax" był trudno dostępny. Dodatkowym obciążeniem były koszty licencji na publikację materiałów zagranicznych. Choć formalnie wymiana z krajami socjalistycznymi była uprzywilejowana, w praktyce wymagała skomplikowanych procedur oraz płatności w walucie wymienialnej. „Każdy kontakt zagraniczny oznaczał dodatkowe koszty i procedury"[42] – relacjonował Kurta.

### 12.2.14. Kształtowanie percepcji czytelników

Działalność „Relaxu" przypadła na okres intensywnych przemian w postrzeganiu komiksu jako medium artystycznego. W Polsce lat siedemdziesiątych komiks nadal był postrzegany przez znaczną część środowisk kulturalnych jako forma literatura „niższa", przeznaczona głównie dla dzieci. Redakcja „Relaxu" konsekwentnie dążyła do zmiany tej percepcji, promując komiks jako pełnoprawną formę sztuki. Szczególnie ważną rolę w tej strategii odgrywał tekst programowy Henryka Kurty „Era wizji", opublikowany w pierwszych numerach magazynu. Kurta argumentował: „Nie zawsze słowo jest sprawnym, posłusznym instrumentem dla tego, kto pragnie wyrazić swoje podświadomości. Obraz wydaje się w wielu przypadkach być całkiem sprawiedliwą alternatywą" [43]. Ten wstępniak Kurty stanowił swoisty manifest ideowy „Relaxu", przedstawiając komiks jako równoprawne medium artystyczne obok literatury i filmu. Ta postawa znajdowała odzwierciedlenie w doborze publikowanych materiałów, w którym redakcja starała się łączyć rozrywkę z ambitnymi eksperymentami formalnymi. Redakcja aktywnie budowała relację z czytelnikami. Od czwartego numeru wprowadzono stałą rubrykę „Listy, listy, listy....", w której publikowano korespondencję czytelników wraz z komentarzami redakcji. Redakcja systematycznie odpowiadała na uwagi czytelników, jednocześnie edukowała ich w zakresie specyfiki medium komiksowego.

Istotnym elementem strategii redakcyjnej było również organizowanie konkursów komiksowych. Już w pierwszym numerze ogłoszono konkurs na tworzenie polskich komiksów: „Do 31 sierpnia 1976 r. nadesłać opatrzoną godłem serię obrazkową. Technika rysunków: czarno-biała kreska (całość zostanie pokolorowana przez samych autorów po przyjęciu pracy, podczas przygotowywania rysunków do druku techniką offsetową)". Konkurs obejmował różnorodne kategorie tematyczne, od tajemnic i legend przeszłości po wizje fantastyczno-naukowe. Równolegle redakcja organizowała konkurs na polskie określenie słowa „komiks". W drugim numerze czytamy: „Konkurs na polskie słowo zamiast komiksu", co świadczyło o dążeniu do pełnej akceptacji tego medium w polskiej kulturze. Redakcja poszukiwała terminu, który lepiej oddawałby istotę polskiej tradycji literatury obrazkowej. Magazyn regularnie publikował artykuły na temat historii komiksu, technik narracyjnych oraz sylwetek wybitnych twórców. „Chcieliśmy edukować czytelników, pokazywać im że komiks może być czymś więcej niż rozrywką" [44] – wspominał Kołodziejczyk.

### 12.2.15. Presja ideologiczna i autocenzura

Funkcjonowanie „Relaxu" w ramach systemu wydawniczego PRL wiązało się z koniecznością ciągłego balansowania między aspiracjami artystycznymi, a oczekiwaniami politycznymi. Presja ideologiczna, choć początkowo umiarkowana, stopniowo nasilała się wraz z zaostrzaniem się sytuacji politycznej w końcu lat siedemdziesiątych. Szczególnie problematyczne było publikowanie komiksów zachodnich, które mogły być interpretowane jako promocja „burżuazyjnego" stylu życia. Redakcja musiała rozwijać subtelne techniki autocenzury, selekcjonując materiały pod kątem ich potencjalnej kontrowersyjności. „Musieliśmy być bardzo ostrożni w doborze materiałów” [45] – wspominał Kurta.

### 12.2.16. Twórczość Grzegorza Rosińskiego w „Relaxie"

Grzegorz Rosiński był jednym z najaktywniejszych twórców publikujących w „Relaxie". Jego pierwszą pracą dla magazynu był komiks „Dziewięciu z nieba" – krótka opowieść o tematyce wojennej, zrealizowana do scenariusza Majewskiego, który celował w propagandowych produkcjach magazynu. To, że Rosiński, mimo to, że jak wielokrotnie to deklarował - unikał treści propagandowych, jednak narysował komiks o radzieckich spadochroniarzach, świadczy o jego mało pryncypialnym podejściu do wyznawanych zasad, a z kolei bardzo elastycznym do oczekiwań „czynników odgólnych”, co, per saldo, umożliwiało mu wieść w Polsce całkiem komfortowe życie, przynajmniej jak na ówczesne realia. Najbardziej ambitnym komiksowym projektem Rosińskiego dla „Relaxu" była 32-planszowa opowieść science fiction „Najdłuższa podróż", stworzona we współpracy z zespołem scenarzystów pod ps. Rian Asars. (Piszę więcej o tym w rozdziale o scenarzystach) Rewolucyjnym wydarzeniem w historii polskiego komiksu była publikacja w „Relaxie" nr 19 (6/1978) komiksu „Thorgal" – pierwszego zachodniego komiksu legalnie wydanego w Polsce Ludowej. No prawie „zachodnim" komiksem, jako że Rosiński wtedy jeszcze mieszkał w Polsce. Niemniej pełnią praw wydawniczych do tej serii dysponowało belgijskie wydawnictwo Le Lombard. Dotychczas zachodni komiks był niedostępny z przyczyn systemowych: brak dewiz na zakup licencji, ideologiczna nieufność wobec „burżuazyjnej" kultury masowej, biurokratyczne bariery wymiany kulturalnej. „Thorgal" przełamał tę barierę dzięki osobistemu zaangażowaniu Rosińskiego: „W Polsce nie było pieniędzy na zakup licencji Thorgala, ale ja stworzyłem precedens. Jak dziś Belgowie wspominają, byłem pierwszym autorem, który zażyczył sobie, aby jego komiks został za darmo opublikowany w jakimś kraju. Powiedziałem im, że i tak nie zdołają sprzedać w Polsce praw autorskich, bo nikt ich nie kupi, nawet za jednego dolara, więc co im zależy. Widocznie zależało im na mnie i zgodzili się. Dzięki temu Thorgal, robiony na rynek zachodni, zaczął się ukazywać w ‚Relaxie'. Bez płacenia licencji” [46] – wspominał artysta. Warto tu podkreślić błyskawiczne tempo publikacji: premiera „Thorgala" w belgijskim „Tintinie" nastąpiła w kwietniu 1977 roku, a już w czerwcu 1978 – zaledwie czternaście miesięcy później – pierwszy odcinek ukazał się w Polsce. Jak na warunki PRL-owskiej biurokracji i

„żelaznej kurtyny” było to tempo wręcz rewolucyjne. „Thorgal" stał się wzorcem artystycznym dla całego pokolenia polskich twórców, wprowadzając nowe standardy narracyjne i graficzne. Fakt, że jego współautorem był Polak odnoszący sukces na najbardziej wymagającym rynku komiksowym świata – belgijsko-francuskim rynku bande dessinée – miał ogromne znaczenie symboliczne: dowodził, że polska twórczość może konkurować z zachodnią na równych prawach. Prace Rosińskiego dla „Relaxu" dokumentują ewolucję polskiego komiksu od prostych adaptacji po ambitne eksperymenty gatunkowe. Jego działalność stanowiła wzorzec profesjonalizmu oraz dążenia do podniesienia standardów polskiej produkcji komiksowej.

### 12.2.17. Janusz Christa – przejście ze „Świata Młodych" i początki w „Relaxie"

Jedną z najważniejszych postaci współpracujących z „Relaxem" był Janusz Christa, którego przejście z „Świata Młodych" do nowego magazynu miało charakter zdecydowanie komercyjny. Zauważmy, że Janusz Christa był jednym twórcą, który swoją osobą połączył pierwszy powojenny magazyn komiksowy jakim była „Przygoda” z jego następcą, który się ukazał niemal równo dwadzieścia lat później. Szczególnie zaskakujące dla Christy było odkrycie politycznych powiązań KAW: „Potem, jak dowiedziałem się, że KAW to jest wydawnictwo KC partii, to mi szczęka opadła. Ale trudno, już się zahaczyłem"[47]. W redakcji poznał kluczowe postacie środowiska: „I tam poznałem Wróblewskiego, Rosińskiego, Polcha (wtedy jeszcze nazywał się Połch, potem zgubił to ł)” [48]. Christa ostro krytykował początkowy profil magazynu: „Pierwsze ‚Relaxy' były wydawane jak ‚Trybuna Ludu'. Artykuł wstępny polityczny, Armia Ludowa działa, milicja pracuje cudownie.” [49]. Szczególnie frustrujące dla twórców były redakcyjne narady: „Odbywały się wielkie narady. Siedzieliśmy na tych naradach z Wróblewskim i Rosińskim przez parę godzin, wypijaliśmy czwartą kawę i słuchaliśmy jak te bossy dyskutują na temat komiksiku, nie mając o tym zielonego pojęcia, a nas nikt nie pytał w ogóle o zdanie. Nas – twórców i rysowników w końcu” [50]. Charakterystycznym przykładem problemów z cenzurą obyczajową: „na jednej naradzie powiedzieli mi, że hrabina ma występować w toplessie. Na to ja nie bardzo chciałem się zgodzić: ‚Ludzie, nie przeginjajcie pały, będzie draka zaraz.' ‚Nie, rób z biustem! To jest dobre.' Zrobiliśmy z biustem. Popatrzyli na to. ‚O kurde. I to dla dzieci?' ‚A ja nie wiem dla kogo to już teraz ma być. Może dla starszych panów?' Nie, nie, nie. To ty załóż jej stanik’” [51] .

### 12.2.18. Jerzy Wróblewski – najważniejszy twórca po odejściu Rosińskiego

Od czwartego numeru „Relaxu" podstawowym rysownikiem stał się Jerzy Wróblewski, a po odejściu Rosińskiego – twórcą bez mała najważniejszym. Analiza „relaxowych” komiksów potwierdza, że Wróblewski od 1977 roku publikował niemal w każdym numerze. Zachowana korespondencja ujawnia, że był traktowany jako kluczowy współpracownik. Pierwszy kontakt redakcji z Wróblewskim miał miejsce w 1976 roku, gdy został zaproszony na spotkanie w siedzibie magazynu. Redakcja od początku traktowała go jako potencjalnego stałego współpracownika, co widać w tonie korespondencji. W liście z maja 1976 roku jeden z redaktorów KAW napisał: „Jestem przekonany, że nasze przedsięwzięcie odniesie sukces, a Pana udział w nim będzie

znaczący” [52]. Dalsze listy dokumentują rosnące zaufanie redakcji. W korespondencji z 1977 roku czytamy: „Pańskie prace cieszą się dużym uznaniem zarówno redakcji, jak i czytelników. Prosimy o kontynuację współpracy i przesłanie kolejnych projektów” [53] i jeszcze jeden: „W związku ze zmianami organizacyjnymi w redakcji, będziemy w większym stopniu polegać na Pańskiej współpracy i doświadczeniu. Liczymy na Pana jako na jednego z naszych najważniejszych artystów” [54]. Jednak, kiedy Wróblewski przedstawił w redakcji propozycję serii komiksowej „Binio Bill” została ona odrzucona.

### 12.2.20. Przyczyny schyłku „Relaxu" i koniec Tombakowej Ery

Schyłek „Relaxu" był wynikiem splotu czynników politycznych, ekonomicznych oraz organizacyjnych, które nasilały się pod koniec lat siedemdziesiątych. Kluczowym problemem stała się narastająca presja ideologiczna, która ograniczała swobodę redakcyjną oraz utrudniała publikację materiałów zagranicznych. „Pracowałem już dla Belgów i miałem ciekawsze tematy niż propaganda” [55] – wspominał Rosiński, charakteryzując powody swojego definitywnego odejścia od magazynu. Odejście kluczowych postaci redakcji osłabiło potencjał twórczy „Relaxu" oraz pogorszyło jego pozycję na rynku. Dodatkowym problemem były trudności finansowe KAW, które nasiliły się wraz z pogłębiającym się kryzysem ekonomicznym PRL. Problemy z dostawami papieru, rosnące koszty produkcji oraz spadająca efektywność systemu dystrybucji prowadziły do nieregularności wydawania. „Mieliśmy coraz większe problemy z finansowaniem i dystrybucją” [56] – wspominał Kołodziejczyk. Ostatecznym czynnikiem decydującym o zakończeniu działalności „Relaxu" była zmiana sytuacji politycznej po wprowadzeniu stanu wojennego. Zaostrzenie kontroli ideologicznej oraz ograniczenia kontaktów zagranicznych uniemożliwiły kontynuację dotychczasowej formuły magazynu. Ostatni numer „Relaxu" ukazał się w 1981 roku, zamykając pięcioletni okres działalności pionierskiej publikacji polskiego komiksu.

Losy „Relaxu" doskonale ilustrują fazę schyłkową Tombakowej Ery (1980-1981), opisaną w rozdziale poświęconym periodyzacji. Paradoks schyłku polegał na tym, że popyt na komiksy pozostawał ogromny, ale podaż załamywała się z powodów technicznych i ekonomicznych. Historia „Relaxu" jest tu wymowna: w 1977 roku ukazało się 12 numerów (co miesiąc), w 1978 już tylko 10, a w latach 1979-1980 zaledwie po 3 numery rocznie. W 1981 roku wyszły tylko 2 numery – ostatni, 31., ukazał się tuż przed stanem wojennym. Przez pięć lat istnienia magazynu wydano łącznie 31 numerów zamiast planowanych 60. Kryzys gospodarczy uderzał w wydawnictwa bezlitośnie – brakowało papieru, farb drukarskich, mocy przerobowych. Nakłady spadały, periodyczność magazynów stawała się nieregularna. Koniec „Relaxu" nie był jednak tylko końcem jednego magazynu – stanowił symboliczną cezurę zamykającą całą Tombakową Erę polskiego komiksu. Rok 1981 to moment, w którym skończyła się względna prosperity lat siedemdziesiątych, a Polska pogrążyła się w głębokim kryzysie gospodarczym i politycznym. W takich warunkach komiks – traktowany zawsze jako rozrywka, dodatek, luksus – musiał zejść na dalszy plan.

Państwo, które dotychczas subsydiowało produkcję wydawniczą i zapewniało przydział papieru, nie było już w stanie utrzymać dotychczasowej skali działalności.

Kryzys uderzył we wszystkie periodyki komiksowe jednocześnie: „Relax" zakończył działalność, „Alfa" borykała się z coraz większymi problemami, nawet „Świat Młodych" ograniczył objętość i częstotliwość publikacji komiksów. To synchroniczne załamanie dowodzi, że rok 1981 był faktycznym końcem Tombakowej Ery – nie z powodów artystycznych czy redakcyjnych, lecz z powodu początku bankructwa całego systemu, który tę erę stworzył i utrzymywał. Stan wojenny zamknął Tombakową Erę w sposób gwałtowny i nieodwracalny – wielu twórców wyemigrowało, rynek komiksowy wszedł w okres stagnacji. Tombakowy blask, który przez piętnaście lat (1966-1981) nadawał polskiemu komiksowi pozory złotego wieku, gasł wraz z końcem gierkowskiej prosperity.

### 12.2.21. Repertuar, skala produkcyjna i znaczenie „Relaxu"

Analiza zawartości „Relaxu" w poszczególnych latach ujawnia stopniową ewolucję profilu magazynu oraz zmieniające się uwarunkowania jego funkcjonowania. W pierwszym okresie działalności (1976–1977) udział komiksów w całkowitej objętości magazynu wynosił 69-84%, pozostałą część stanowiły artykuły popularnonaukowe oraz materiały o charakterze edukacyjnym. W kolejnych latach obserwowano systematyczny wzrost udziału materiałów komiksowych, który w okresie 1979-1981 osiągnął 87-99% całkowitej zawartości. Ta ewolucja odzwierciedlała rosnące doświadczenie redakcji oraz lepsze zrozumienie oczekiwań czytelników. Współpraca z twórcami zagranicznymi zaowocowała publikacją prac takich artystów jak Kája Saudek z Czechosłowacji czy grupa węgierskich twórców komiksowych. Przez pięć lat działalności (1976-1981) magazyn wydał łącznie 31 numerów, osiągając niespotykaną w Polsce skalę produkcyjną. Początkowe nakłady 100 tysięcy egzemplarzy systematycznie rosły, docelowo osiągając 300 tysięcy egzemplarzy, co uczyniło „Relax" jednym z najpopularniejszych czasopism w PRL. Łączna liczba sprzedanych egzemplarzy przez cały okres wydawania przekroczyła prawdopodobnie 6 milionów sztuk. W 31 numerach opublikowano łącznie około blisko 300 komiksów różnej długości. Możliwość publikowania otrzymało ponad 40 rysowników oraz około 30 scenarzystów, co czyniło „Relax" obok „Świata Młodych" największą platformą rozwojową polskiego komiksu w okresie PRL-u. Wśród najaktywniejszych twórców znaleźli się: Grzegorz Rosiński, Janusz Christa, Jerzy Wróblewski, Marek Szyszko, a pośród scenarzystów zdecydowanie najaktywniejszym był Stefan Weinfeld. Charakterystyczne dla profilu magazynu było to, że spośród klasycznych twórców polskiego komiksu ważnymi postaciami, które w ogóle nie zaistniały w „Relaxie", byli Papcio Chmiel i Szarlota Paweł – oboje pracujący dla „Świata Młodych", a Tadeusz Baranowski, również związany ze ŚM, zniknął z grona współpracowników po ledwie trzech numerach. Znaczenie magazynu dla rozwoju polskiego komiksu było fundamentalne. Magazyn umożliwił profesjonalizację środowiska – powstało, jeśli nie w pełni profesjonalne to na pewno - semi profesjonalne pokolenie polskich scenarzystów, rysowników, edytorów i kolorystów specjalizujących się w literaturze obrazkowej. „Relax" pełnił funkcję szkoły komiksu, umożliwiając

zaistnienie wielu twórców w obiegu profesjonalnym. Najlepszym przykładem tej otwartości redakcji na nowe talenty była kariera Zbigniewa Kasprzaka, który zadebiutował właśnie dzięki odpowiedzi na ogłoszenie magazynu zachęcające do nadsyłania prac. Dzięki gigantycznym nakładom sięgającym setek tysięcy egzemplarzy komiks dotarł do czytelników w całej Polsce, kształtując gusty estetyczne oraz postawy wobec literatury obrazkowej kilku pokoleń Polaków. Z perspektywy historycznej „Relax" reprezentuje unikalny okres w dziejach polskiej kultury popularnej – moment, gdy w ramach systemu socjalistycznego mogła powstać publikacja łącząca ambicje artystyczne z sukcesem komercyjnym, otwarta na wpływy międzynarodowe, a jednocześnie promująca rodzimą twórczość.

## 12.3. Magazyn „Alfa" (1976–1985) – eksperyment z science fiction

Pierwszy numer „Alfy" ukazał się również w 1976 roku, równolegle z „Relaxem". Magazyn zaprojektowano ze znacznie większym rozmachem niż periodyk komiksowy – liczył 68 stron (wraz z okładkami) w formacie 28,3 x 22 cm, drukowano go na świetnym papierze, a szatę graficzną opracowali najwybitniejsi wówczas specjaliści w Polsce: Elżbieta Strzałecka i Bogdan Żochowski, projektanci układów graficznych legendarnego miesięcznika „Ty i Ja" oraz tygodnika „Literatura". Mimo tych ambicji „Alfa" okazała się wydawniczą efemeryda – w ciągu dziesięciu lat istnienia (1976–1985) ukazało się zaledwie siedem numerów magazynu, a przerwa między szóstym a siódmym wyniosła aż cztery lata.

### 12.3.1. Koncepcja i profil tematyczny

Magazyn „Alfa" łączył elementy literatury obrazkowej z treściami fantastycznonaukowymi i popularyzatorskimi. „Koncepcja tego pisma powstała jako odpowiedź na rosnące zainteresowanie literaturą science fiction w Polsce lat siedemdziesiątych oraz chęć zagospodarowania niszy rynkowej nieobsługiwanej przez inne publikacje. „Alfa" miała być oknem na świat przyszłości oraz promocją osiągnięć nauki i techniki socjalistycznej" – wspominał redaktor naczelny pierwszych numerów [57]. Profil magazynu od początku charakteryzował się pewną dwuznacznością – oficjalnie służył popularyzacji nauki oraz prezentacji wizji przyszłości zgodnych z ideologią socjalistyczną, w praktyce jednak publikował materiały science fiction o różnorodnej proweniencji ideologicznej. Co jest godne podkreślenia - ustalona cena „Alfy" w wysokości 35 złotych, wobec 20 złotych za „Relax", wyraźnie ograniczała popularność magazynu - to była wówczas naprawdę spora kwota (do czego powrócę w rozdziale 21.)

### 12.3.2. Fantastyka jako alternatywa ideologiczna

Publikacja materiałów science fiction w „Alfie" stanowiła specyficzną formę omijania ograniczeń cenzorskich. Gatunki fantastyczne umożliwiały prezentację alternatywnych modeli społecznych oraz krytykę współczesności w sposób zawoalowany. Literatura fantastycznonaukowa funkcjonowała jako swoista „strefa buforowa" między oficjalną propagandą a autentycznymi

aspiracjami twórczymi. Ta funkcja gatunku fantastycznonaukowego jako medium krytycznego dyskursu społecznego stanowi istotny element analizy kultury PRL.

Z perspektywy władz komunistycznych fantastyka naukowa pełniła jeszcze jedną, rzadko artykułowaną wprost funkcję – stanowiła skuteczny zamiennik wobec wiary religijnej w ramach lansowanego światopoglądu laickiego. W kraju, gdzie Kościół katolicki pozostawał jedyną realną alternatywą ideologiczną wobec marksizmu, science fiction oferowało „transcendencję bez Boga". Zamiast Stwórcy – kosmici, zamiast cudów – zaawansowana technologia, zamiast życia wiecznego – podbój kosmosu i nieśmiertelność osiągnięta dzięki nauce. Popularność hipotez Ericha von Dänikena o pozaziemskim pochodzeniu cywilizacji – których komiksową adaptacją była przecież wydawana od roku 1978 przez KAW seria „Ekspedycja" – doskonale wpisywała się w tę strategię: dawni bogowie to w istocie astronauci, cuda religijne to zapomniana technologia przybyszów z kosmosu. Dla młodzieży wychowywanej w duchu ateizmu państwowego fantastyka naukowa zaspokajała naturalną potrzebę transcendencji i tajemnicy – potrzebę, której oficjalna ideologia nie potrafiła zaspokoić, a którą władze wolały kanalizować w stronę science fiction niż przyzwalać na znajdowanie jej ujścia w religii. Przyzwolenie na fantastykę przyszło ze Związku Radzieckiego, gdzie gatunek ten był oficjalnie tolerowany – i to z tych samych powodów. Radziecka fantastyka naukowa, reprezentowana przez notabene znakomitych autorów jak choćby bracia Strugaccy, cieszyła się poparciem władz jako literatura promująca naukowy światopogląd i wizję para komunistycznej przyszłości ludzkości. Jednocześnie zauważmy jakim nabożnym statusem cieszyła kosmonautyka. Podbój kosmosu stanowił technologiczną dumę ZSRR – Sputnik, Gagarin, programy kosmiczne – a science fiction było jej naturalnym pop kulturowym przedłużeniem. Zatem skoro „starszy brat" sankcjonował fantastykę jako gatunek ideologicznie bezpieczny, a nawet pożądany, polskie władze dopuszczały rozwój rodzimej twórczości w tym obszarze – gatunek miał legitymizację płynącą z samego centrum bloku wschodniego. Rozwój komiksu fantastycznonaukowego w Polsce wpisywał się w szerszy kontekst rozkwitu całego środowiska fanów science fiction w wymiarze globalnym. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to okres dynamicznego rozwoju fandomu – organizowano wówczas w Polsce konwenty fantastyki, z których niektóre miały charakter międzynarodowy. Eurocon w Poznaniu (1976) czy Worldcon w Krakowie – planowany, choć ostatecznie przeniesiony z powodu stanu wojennego – świadczyły o ambicjach polskiego środowiska i jego ugruntowanej pozycji na arenie międzynarodowej - na co niebagatelny wpływ miała zasłużona sława Stanisława Lema.

### 12.3.3. Zakres tematyczny i autorzy

Repertuar „Alfy" obejmował szeroki zakres materiałów komiksowych, jednak – wbrew rozpowszechnionym przekonaniom – magazyn nie publikował adaptacji prac Lema czy Janusza Zajdla. Znakiem firmowym pisma stały się natomiast komiksowe adaptacje klasyki XIX-wiecznej literatury fantastycznonaukowej: „Zaginiony świat" Arthura Conan Doyle'a (rys. Imre Sebők, scen. Tibor Cs. Horváth), „Wehikuł czasu”, „Wojna światów" Herberta George'a Wellsa (rys. Waldemar Andrzejewski) czy też motywy z twórczości Juliusza Verne’a. Poziom artystyczny publikacji był

bardzo zróżnicowany. Rysowali tu głównie nowicjusze – aż ośmiu spośród jedenastu grafików to byli przede wszystkim ilustratorzy książkowi bez doświadczenia komiksowego. Wyjątkami byli Waldemar Andrzejewski oraz Grzegorz Rosiński, którzy jednak pojawili się tylko w dwóch numerach. Ta dominacja ilustratorów nad rysownikami komiksowymi nadała „Alfie" specyficzny charakter – bardziej przypominała ilustrowany magazyn niż periodyk stricte komiksowy. Istotną część zawartości stanowiły materiały węgierskie – adaptacje literatury światowej autorstwa znanych z Relaxu - scenarzysty Tibora Cs. Horvátha, ilustrowane przez Imrego Sebőka i Ernö Zoráda. Równie ważną objętościowo część zawartości stanowiły teksty popularnonaukowe i futurologiczne prognozy, które miały służyć edukacji czytelników.

### 12.3.4. Najważniejsze serie komiksowe w „Alfie"

Poza węgierskimi imprintami – najciekawszą oryginalną serią polskich autorów w „Alfie" była „W służbie galaktyki" do scenariusza Tadeusza Lecha. Akcja cyklu rozgrywała się w wieku XXII, a jego głównym bohaterem był młody pilot Robert, funkcjonariusz Służby Galaktycznej – organizacji stworzonej przez Unię Galaktyczną (rodzaj międzyplanetarnej Organizacji Narodów Zjednoczonych), który w swej rakiecie odbywał patrole i ścigał międzygalaktycznych niegodziwców, wspierany przez pojazd planetarny obdarzony elektronicznym mózgiem. Wyjątkowy charakter serii nadał dobór rysowników. Dwa pierwsze odcinki zilustrował Janusz Stanny – profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jeden z najwybitniejszych polskich plakacistów i ilustratorów książkowych XX wieku. Fakt, że ten gigant polskiej ilustracji i grafiki użytkowej spróbował swoich sił w komiksie, był sam w sobie wydarzeniem artystycznym. Pozycja Stannego w środowisku była tak wysoka, że Szymon Kobyliński w dyskusji o komiksie na łamach „Nowych Książek" w 1977 roku wskazywał go jako wzór: „To chyba Craig powiedział, że w celu otrzymania wartościowego dzieła należy po prostu wynająć artystę, Stannego na przykład, i wtedy będzie bardzo dobry komiks” [58]. Sam Stanny w tej samej dyskusji wyrażał jednak sceptycyzm wobec medium: „wejście w konwencję graficzną (zwłaszcza tak nietolerancyjną jak komiksu) musi przesuwać treść, problem, przesłanie w sferę fantastyki, musi odbierać każdej idei jej sens” [59]. Przypadek „W służbie galaktyki" pokazał, że Kobyliński się mylił, a intuicja Stannego okazała się trafna – wielki artysta nie musi automatycznie odnajdywać się w formule komiksu, która rządzi się własnymi prawami narracyjnymi i wymaga specyficznych umiejętności wykraczających poza czysty talent plastyczny. Stanny, świadomy ograniczeń gatunku, potraktował współpracę z „Alfą" jako artystyczne wyzwanie. Zastosował nowatorskie rozwiązania formalne: układ dwóch dużych kadrów na stronę zamiast tradycyjnej wielokadrowej siatki, rezygnację z konwencjonalnych dymków na rzecz opisów pod rysunkami, a także metodę kolażu z dodatkiem koloru niebieskiego. Efektem była opowieść odrealniona i chłodna, bardziej przypominająca sekwencję artystycznych ilustracji niż klasyczny komiks. Po Stannym serię przejął Grzegorz Rosiński, którego dynamiczne, pełne rozmachu i wyobraźni rysunki całkowicie zmieniły charakter opowieści. W jego graficznym ujęciu i sposobie prowadzenia narracji historia nabrała tempa, którego wcześniej jej brakowało – Rosiński wniósł do serii swój charakterystyczny styl, już wówczas dojrzały i rozpoznawalny z prac

dla „Relaxu" i belgijskich wydawców. Kontrast między intelektualnym, eksperymentalnym podejściem Stannego a narracyjną wirtuozerią Rosińskiego sprawił, że „W służbie galaktyki" stało się fascynującym dokumentem różnych możliwości formalnych komiksu – od awangardowej ilustracji po dynamiczną opowieść przygodową narysowaną w kanonie najlepszych komiksowych prac słynnego Moebiusa. Ostatni epizod serii opracował początkujący na komiksowej scenie Jerzy Majewski, prezentując poziom dramatycznie niższy od poprzedników. Mimo tej nierówności „W służbie galaktyki" pozostaje jedną z najciekawszych realizacji komiksowych w „Alfie" – nie tylko ze względu na samą opowieść, ale przede wszystkim jako świadectwo spotkania dwóch jakże odmiennych tradycji artystycznych: wyrafinowanej ilustracji książkowej i popularnego komiksu realistycznego. Spośród pozostałych utworów obrazkowych na uwagę zasługują: groteskowy „Cyrk w kosmosie" narysowany w stylu antyestetycznym przez Marka Dzwonkowskiego oraz realistyczny „Blamaż Mr Spacerangera" Michała Demczuka – oba ze scenariuszami Andrzeja Ziembickiego. Z perspektywy historycznej „Alfa" jawi się jako zmarnowana szansa. Magazyn powinien był stać się platformą łączącą komiks z polską literaturą fantastycznonaukową – publikować zarówno adaptacje komiksowe, jak i bogato ilustrowane opowiadania klasyków polskiej fantastyki: Stanisława Lema, Janusza Zajdla, Adama Wiśniewskiego-Snerga czy Edmunda Wnuka-Lipińskiego, a także debiutujących młodych twórców. Taka formuła – łącząca komiks, prozę i ilustrację w jednym periodyku poświęconym fantastyce – mogła stworzyć unikalne środowisko twórcze i wychować pokolenie zarówno czytelników, jak i autorów. Niestety, tak się nie stało. „Alfa" pozostała bytem niedookreślonym, zawieszonym między magazynem komiksowym a pismem popularnonaukowym, nie realizując w pełni żadnej z tych funkcji. Taka formuła okazała się jednak skuteczna, gdy w 1982 roku wystartował miesięcznik „Fantastyka" wydawany przez RSW „Prasa-Książka-Ruch". Pismo łączyło prozę fantastyczną (w tym debiuty młodych autorów), ilustracje, recenzje i – co istotne – komiksy, w tym kultową serię „Funky Koval" autorstwa Macieja Parowskiego (scenariusz), Jacka Rodka (scenariusz) i Bogusława Polcha (rysunki). „Fantastyka" odniosła sukces, którego „Alfa" nie zdołała osiągnąć, stając się najważniejszym pismem fantastycznym w Polsce lat osiemdziesiątych i wykształcając całe pokolenie twórców i odbiorców gatunku. Magazyn przez cały okres istnienia (1976–1985) borykał się z problemami organizacyjnymi – w ciągu dziesięciu lat ukazało się zaledwie siedem numerów, a przerwa między szóstym a siódmym wyniosła aż cztery lata. Ta nieregularność, w połączeniu z faktem że „Alfa" funkcjonowała w cieniu popularniejszego „Relaxu", sprawiła że magazyn nigdy nie osiągnął takiej pozycji rynkowej jak jego starszy brat, pozostając raczej niszową publikacją, która dziś odchodzi w zapomnienie znacznie szybciej niż współczesny jej „Relax”.

## 12.4. Dziedzictwo i znaczenie KAW

### 12.4.1. Wpływ na rozwój polskiego komiksu

Działalność Krajowej Agencji Wydawniczej w dziedzinie literatury obrazkowej miała fundamentalne znaczenie dla rozwoju polskiego komiksu. „Relax" i „Alfa" były pierwszymi

profesjonalnymi magazynami komiksowymi w Polsce, które ustanowiły standardy produkcyjne oraz redakcyjne dla kolejnych publikacji. Działalność tych publikacji umożliwiła wykształcenie pierwszego pokolenia polskich profesjonalistów – redaktorów, tłumaczy oraz krytyków specjalizujących się w literaturze obrazkowej.

### 12.4.2. Znaczenie kulturowe i społeczne

Magazyny KAW funkcjonowały jako ważny element krajobrazu kulturalnego PRL, wprowadzając do obiegu publicznego formy ekspresji artystycznej dotychczas marginalizowane. Ich działalność przyczyniła się do legitymizacji komiksu jako medium artystycznego oraz do kształtowania świadomości estetycznej czytelników. Szczególnie istotna była rola tych publikacji w procesach wymiany kulturalnej z Zachodem oraz krajami socjalistycznymi. Magazyny KAW umożliwiały polskim czytelnikom kontakt z najnowszymi trendami światowej literatury obrazkowej, jednocześnie promując polską twórczość na arenie międzynarodowej.

### 12.4.3. Perspektywa historyczna

Współcześnie „Relax" i „Alfa" pozostają legendarnymi tytułami w środowisku polskich miłośników komiksu z epoki PRL. Kompletne egzemplarze tych czasopism osiągają wysokie ceny na rynku kolekcjonerskim, a ich rola w historii polskiej literatury obrazkowej jest przedmiotem rosnącego zainteresowania badaczy. Magazyny KAW reprezentują unikalny okres w dziejach polskiego komiksu – czas, gdy medium to mogło rozwijać się w ramach gospodarki socjalistycznej, podlegając jednocześnie ograniczeniom ideologicznym i ekonomicznym charakterystycznym dla PRL.

## 12.5. KAW po Tombakowej Erze – przejście do formuły albumowej (1982–1989)

### 12.5.1. Stan wojenny i zawieszenie magazynów

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku oznaczało gwałtowne zakończenie Tombakowej Ery polskiego komiksu. Niemal wszystkie tytuły prasowe zostały zawieszone na kilka miesięcy, a część z nich nigdy nie powróciła. „Relax" – flagowy magazyn KAW – przestał się ukazywać, podobnie jak wiele innych periodyków kulturalnych. Wielu twórców, w tym Grzegorz Rosiński, najpopularniejszy obok Henryka J. Chmielewskiego krajowy rysownik komiksowy, wyjechało z kraju. Wydawało się, że polski komiks wchodzi w okres głębokiej stagnacji.

Paradoksalnie jednak sytuacja wydawnictw komiksowych, przynajmniej pod względem statystycznym, nie była tak dramatyczna, jak mogłoby się wydawać. Wprawdzie w pierwszym roku stanu wojennego liczba tytułów i wysokość nakładów spadły, ale począwszy od 1984 roku obie te wielkości znów zaczęły szybko rosnąć. Zmieniła się natomiast formuła wydawnicza – miejsce magazynów komiksowych zajęły samodzielne albumy.

### 12.5.2. Strategia wydawnicza – od magazynu do albumu

KAW, pozbawiona możliwości kontynuowania „Relaxu" w dotychczasowej formule, przyjęła nową strategię. Zamiast periodyków, wydawnictwo skoncentrowało się na publikacji samodzielnych albumów komiksowych – formuły dotąd w Polsce stosunkowo rzadkiej. Był to istotny krok w rozwoju polskiego rynku komiksowego, przybliżający go do standardów zachodnioeuropejskich, gdzie album stanowił podstawową formę dystrybucji komiksu. Pierwszym krokiem było sięgnięcie po utwory już sprawdzone – niewydane dotąd samodzielnie, znane zaś z prasy prace artystów, którzy zyskali szeroką popularność w poprzedniej dekadzie. KAW i konkurencyjna MAW (Młodzieżowa Agencja Wydawnicza) publikowały w setkach tysięcy egzemplarzy liczne albumy z opowieściami o Kajku i Kokoszu, „Jonka, Jonek i Kleks" oraz pełnymi subwersywnej fantazji komiksami Tadeusza Baranowskiego.

### 12.5.3. Antologie – pomost między erami

Szczególną rolę w okresie przejściowym odegrały antologie komiksowe, które pozwalały na wykorzystanie materiałów przygotowanych jeszcze dla „Relaxu". W 1982 roku ukazała się antologia „Ogień nad tajgą", zawierająca oprócz „powtórek" z magazynu także materiały przeznaczone pierwotnie do publikacji w zlikwidowanym periodyku. Wszystkie utwory zamieszczone w zbiorze związane były z problematyką fantastyczną – zgodnie zresztą z trendem występującym wówczas w literaturze.

Rok później wydano antologię „Diamentowa rzeka", zawierającą wyłącznie krótkie komiksy narysowane przez Jerzego Wróblewskiego. Niektórzy uznali te publikacje za wznowienie „Relaxu", choć Maciej Parowski trafnie zauważył, że nowy „Relax" pozbawiony został koloru i wielotematycznej, różnorodnej formalnie formuły wzorowanej na francuskim „Pilote". W 1986 roku ukazała się kolejna antologia – „Fortuna Amelii".

### 12.5.4. Seria „Ekspedycja" – sukces międzynarodowy

Jednym z najważniejszych przedsięwzięć KAW lat osiemdziesiątych była polska edycja serii „Ekspedycja" (oryginalnie „Götter aus dem All" – „Bogowie z kosmosu") autorstwa Bogusława Polcha (rysunki), Arnolda Mostowicza (scenariusz) i Alfreda Górnego. Cykl ośmiu albumów nawiązujący do popularnych hipotez Ericha von Dänikena o pozaziemskim pochodzeniu cywilizacji ludzkiej stworzono w Polsce z przeznaczeniem na rynek niemiecki. Seria opowiadała o losach ekspedycji z planety Des, która przed tysiącleciami przybyła na Ziemię, by odnaleźć planetę, gdzie zagrożona cywilizacja Desjan mogłaby się odrodzić. W fabule znalazły się liczne odniesienia do znalezisk archeologicznych, legend greckich i podań biblijnych, interpretowanych zgodnie z teoriami Dänikena. W Republice Federalnej Niemiec i kilku innych krajach europejskich cykl ukazał się w latach 1978–1982, osiągając sumaryczny nakład około pięciu milionów egzemplarzy w dwunastu językach.

### 12.5.5. Komiksy węgierskie i kontakty międzynarodowe

KAW, wykorzystując kontakty nawiązane w czasach „Relaxu", rozpoczęła również wydawanie w osobnych książeczkach komiksów węgierskich. W latach 1982–1991 ukazało się ich ogółem siedemnaście albumów – były to nieodmiennie adaptacje literatury światowej dokonywane przez Tibora Cs. Horvátha i ilustrowane przez czołowych artystów znad Dunaju. Wysyp ten był możliwy dzięki temu, że węgierscy twórcy byli dla wydawcy bezpieczni – doskonale znani polskim czyt  Lista albumów wydanych przez KAW jest imponująca: „Faraon" z rysunkami Attili Fazekasa (1982), „Przygody dobrego wojaka Szwejka" Attili Dargaya (1983), „Kapitan Blood" Ernő Zoráda i „Księga dżungli" Dargaya (1984), „Miasto milczących rewolwerów" i „Old Shatterhand i Winnetou" Zoráda (1987), „Dziedzictwo Inków" Fazekasa, „Duch z Canterville" Marcella Jankovicsa (znanego głównie jako reżyser filmów animowanych), „Krew tygrysa" i „Ostatni Mohikanin" Zoráda (1988), „Jankes na dworze Króla Artura" i „Skarb Majów" Zoráda (1989), „Jeździec z Aquincum" Zoráda, „Pinokio" Dargaya, „Tajemnicza wyspa" i „W niewoli u piratów kosmosu" Fazekasa (1990), wreszcie „Przygody Hucka", „Lisek Vuk" i „Przygody Tomka Sawyera" Dargaya oraz „Powrót Tarzana" Ferenca Sajdika (1991). Wszystkie okładki polskich wydań posiadały nowe ilustracje – najwięcej stworzył Jacek Skrzydlewski (dziewięć), dalej Marek Szyszko (trzy) i Grzegorz Gajewski (dwie). Los Tibora Cs. Horvátha stanowi tragiczną pointę tej historii. Po upadku reżimu komunistycznego na Węgrzech, podobnie jak w Polsce, autorzy komiksów przestali otrzymywać zlecenia. Horváth, który współpracował z magazynem „Füles" od 1957 roku, nie mogąc znieść zaniedbania i utraty sensu życiowej pracy, popełnił samobójstwo 12 lipca 1993 roku.

### 12.5.6. Thorgal – zwieńczenie działalności KAW

Kulminacją działalności wydawniczej KAW w dziedzinie komiksu było pozyskanie w 1988 roku praw do wydawania serii „Thorgal" – bardzo popularnej w krajach frankofońskich belgijskiej sagi fantasy autorstwa Grzegorza Rosińskiego (rysunki) i Jeana Van Hamme'a (scenariusz). Dzięki utrzymywanym kontaktom z Rosińskim, który po emigracji zrobił w Europie Zachodniej błyskotliwą karierę, KAW mogła wprowadzić na polski rynek serię, która stała się jednym z największych bestsellerów komiksowych w historii Polski. W krótkim czasie zdołano opublikować trzy pierwsze albumy „Thorgala", które zostały rozchwytane przez odbiorców. Seria ta, kontynuowana już przez inne wydawnictwa po upadku KAW, do dziś pozostaje jedną z najpopularniejszych i najdłużej wydawanych serii komiksowych w Polsce.

### 12.5.7. Znaczenie przejścia do formuły albumowej

Transformacja KAW z wydawcy magazynów komiksowych w wydawcę albumów miała fundamentalne znaczenie dla dalszego rozwoju polskiego rynku komiksowego. Po pierwsze, album jako forma wydawnicza zapewniał komiksowi wyższy status kulturowy – książka postrzegana była jako medium poważniejsze niż gazeta czy magazyn. Po drugie, albumy można było łatwiej

kolekcjonować i przechowywać, co sprzyjało budowaniu świadomego odbiorcy komiksu. Po trzecie, formuła albumowa umożliwiała prezentację dłuższych, bardziej złożonych narracji w spójnej formie edytorskiej. Doświadczenia KAW z lat osiemdziesiątych stały się ważną lekcją dla wydawców, którzy pojawili się na rynku po 1989 roku. W pewnym sensie KAW, mimo że była instytucją systemu socjalistycznego, przygotowała grunt pod rozwój nowoczesnego rynku komiksowego w wolnej Polsce.

**Przypisy**

[1] „Wy-twórcy książek. Historia społeczności wydawniczej w czasach PRL-u", Karakter, 2023, s. 256

[2] Adam Rusek, „Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem", 30 września 1994 roku

[3] Janusz Christa, cyt. za: Sebastian Chosiński, Czas na Relax, Komiksoteka/Kurc, s. 12

[4] Patrick Gaumer, „Wywiad z Grzegorzem Rosińskim", w: Monographie Rosiński, Editions du Lombard/Egmont Polska, Warszawa 2015

[5] Tamże.

[6] Tamże.

[7] Henryk Kurta, materiały archiwalne przekazane przez Jerzego Szyłaka

[8] Patrick Gaumer, „Wywiad z Grzegorzem Rosińskim", w: Monographie Rosiński, Editions du Lombard/Egmont Polska, Warszawa 2015

[9] Jacek Skrzydlewski, wywiad z autorem, materiał źródłowy

[10] Tamże.

[11] Tamże.

[12] Tadeusz Baranowski, prywatna rozmowa z autorem.

[13] Adam Rusek, „Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem", 30 września 1994 roku

[14] Adam Rusek, „Dzieje legendy", „Relax - Antologia", Egmont, 2017

[15] Bohdan Czeszko, „Komiksy po polsku", „Nowe książki, nr 12, 1978

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] Tamże.

[19] Stanisław Barańczak, „Blurp!", w: „Książki najgorsze i parę innych esejów krytyczno literackich", 1975–1980 i 1993, wydanie trzecie, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 100.

[20] Maciej Parowski, „Komiks, chłopiec do bicia", Ekran, 11.IX.1977

[21] Tamże.

[22] Jerzy Szyłak, „Doktor RELAX i mister komiks", w: Komiks w Polsce a komiks polski, Komiks 2002, s. 34.

[23] Tamże.

[24] Tamże.

[25] Tamże.

[26] Tamże.

[27] Ryszard Morawski, wywiad przeprowadzony przez Adama Ruska, 15 maja 1995 roku

[28] Tamże.

[29] Tamże.

[30] Tamże.

[31] Tamże.

[32] Grzegorz Rosiński, „Wspomnienia o ‚Relaxie'", „Relax - Antologia", Egmont, 2017, s. 1.

[33] Jacek Skrzydlewski, wywiad z autorem, 2022

[34] Bogusław Polch, rozmowa z autorem, 2014

[35] Tamże

[36] Tamże

[37] Tamże.

[38] Henryk Kurta, materiały archiwalne przekazane przez Jerzego Szyłaka

[39] Janusz Christa, „Wyznania spisane", Stowarzyszenie Twórców „Contur", Łódź, s. 32

[40] Ryszard Morawski, wywiad przeprowadzony przez Adama Ruska, 15 maja 1995 roku

[41] Adam Rusek, „Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem", 30 września 1994 roku

[42] Henryk Kurta, materiały archiwalne przekazane przez Jerzego Szyłaka

[43] Henryk Kurta, „Era wizji", „Relax" nr 1-3, 1976.

[44] Adam Rusek, „Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem", 30 września 1994 roku

[45] Henryk Kurta, materiały archiwalne przekazane przez Jerzego Szyłaka

[46] Patrick Gaumer, „Wywiad z Grzegorzem Rosińskim", op. cit.

[47] Janusz Christa, „Wyznania spisane", Stowarzyszenie Twórców „Contur", Łódź

[48] Tamże.

[49] Tamże.

[50] Tamże.

[51] Tamże.

[52] Maciej Jasiński, Jerzy Wróblewski. Okiem współczesnych artystów komiksowych, Bydgoszcz 2017, s. 44.

[53] Tamże.

[54] Tamże

[55] Patrick Gaumer, „Wywiad z Grzegorzem Rosińskim", op. cit.

[56] Adam Rusek, „Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem", 30 września 1994 roku

[57] Materiały archiwalne KAW, cytat z dokumentacji redakcyjnej „Alfy".

[58] Szymon Kobyliński, wypowiedź w dyskusji „Nowe Książki" nr 18, 30 IX 1977.

[59] Janusz Stanny, wypowiedź w dyskusji „Nowe Książki" nr 18, 30 IX 1977.

# Rozdział 13

## „Młodzieżowa Agencja Wydawnicza” (MAW) – siostrzana oficyna KAW

W strukturze instytucjonalnej polskiego rynku wydawniczego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwie agencje wydawnicze odgrywały kluczową rolę w kształtowaniu pejzażu komiksowego: Krajowa Agencja Wydawnicza (KAW) oraz Młodzieżowa Agencja Wydawnicza (MAW). O ile pierwsza z nich dominowała w obszarze magazynów komiksowych dla starszej młodzieży i dorosłych – przede wszystkim dzięki „Relaxowi” – o tyle druga skoncentrowała swoją działalność na publikacjach dla młodszego odbiorcy, stając się spadkobierczynią tradycji Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty” i głównym wydawcą najpopularniejszych polskich serii komiksowych w formie albumowej. Obie agencje funkcjonowały w ramach tego samego konglomeratu prasowego – Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch” (RSW), co sytuowało je raczej w relacji komplementarności niż konkurencji. Podział rynku między MAW a KAW odzwierciedlał szerszą logikę socjalistycznego systemu wydawniczego, w którym pozorna konkurencja służyła de facto centralizacji kontroli nad produkcją kulturalną przy zachowaniu pozorów pluralizmu. Warto podkreślić, że istotna pozycja obu agencji na rynku komiksowym była rezultatem swoistego kanibalizmu instytucjonalnego. MAW zbudowała swój potencjał komiksowy poprzez przejęcie Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty” w 1976 roku, zyskując tym samym prawa do najpopularniejszej polskiej serii komiksowej – „Tytusa, Romka i A’Tomka”. Z kolei KAW swoją dominującą pozycję w segmencie magazynów komiksowych osiągnęła kosztem Wydawnictwa „Sport i Turystyka”, które – choć kontynuowało działalność wydawniczą w obszarze komiksu – zostało zepchnięte do roli drugoplanowej. Ten mechanizm konsolidacji rynku poprzez wchłanianie mniejszych graczy przez agencje RSW stanowi kolejną ilustrację „tombakowego” charakteru epoki: pozory pluralizmu wydawniczego maskowały faktyczną centralizację i monopolizację.

### 13.1. Geneza i struktura organizacyjna

Młodzieżowa Agencja Wydawnicza powstała w 1974 roku jako wyspecjalizowane wydawnictwo młodzieżowe w strukturach RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Jej utworzenie wpisywało się w szerszy proces konsolidacji i profesjonalizacji rynku wydawniczego, charakterystyczny dla epoki Edwarda Gierka. W tym samym roku powołano Krajową Agencję Wydawniczą, co świadczyło o systematycznym porządkowaniu struktur wydawniczych przez władze partyjne. Kluczowym momentem w historii MAW było przejęcie z dniem 1 października 1976 roku Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty”. Porozumienie zawarte pomiędzy Związkiem Harcerstwa Polskiego a RSW Prasa-Książka-Ruch z 18 października 1976 roku oznaczało koniec 18-letniej

samodzielnej działalności wydawnictwa harcerskiego. W strukturach MAW utworzono redakcję wydawnictw harcerskich, która kontynuowała tradycje „Horyzontów". Jak zauważa Michał Rogoż, włączenie to dowodziło czegoś istotnego: na komiksie doskonale się zarabiało – i partia, poprzez kontrolowaną przez siebie MAW, wyciągnęła rękę po te profity.[1] Dynamikę rozwoju MAW po przejęciu „Horyzontów" najlepiej ilustrują słowa ówczesnego Dyrektora i Redaktora Naczelnego agencji, Zygmunta Konopki, który w wywiadzie dla tygodnika „Na przełaj" z 1978 roku podkreślał: „przed niespełna dwoma laty – bo tyle faktycznie czasu minęło od przejęcia przez nas Wydawnictwa «Horyzonty» – rozpoczęliśmy na jego bazie organizację pionu książkowego MAW. Nie jest to prosta sprawa – jednak po upływie 2 lat nasza produkcja wydawnicza jest już trzykrotnie większa od produkcji dawnych «Horyzontów»".[2] Ta trzykrotna ekspansja w ciągu zaledwie dwóch lat świadczy o konsekwentnej polityce intensyfikacji produkcji wydawniczej, możliwej dzięki zasobom i zapleczu organizacyjnemu RSW. Skalę działalności MAW w tym okresie Konopka precyzował następująco: „W ciągu dwóch lat wydaliśmy ponad 200 pozycji rynkowych, to znaczy takich, które bezpośrednio kierowane są do sprzedaży w księgarniach. Ponadto dla potrzeb trzech organizacji młodzieżowych – ZHP, ZSMP i SZSP – wydaliśmy około 400 pozycji".[3] Łącznie zatem MAW wprowadziła na rynek około 600 tytułów w ciągu dwóch lat – imponująca liczba, świadcząca o przemysłowym charakterze produkcji wydawniczej agencji. Struktura organizacyjna MAW odzwierciedlała standardowy model socjalistycznego wydawnictwa: dyrekcja podlegająca RSW, poszczególne redakcje tematyczne oraz działy techniczne i administracyjne. Specyfiką MAW było jednak dziedzictwo harcerskie, które manifestowało się nie tylko w kontynuacji określonych serii wydawniczych, ale także w utrzymywaniu kontaktów z organizacją młodzieżową i jej strukturami terenowymi. Pozycjonowanie MAW względem KAW stanowiło klasyczny przykład pseudo-konkurencji w ramach monopolu partyjnego – i zarazem doskonałą ilustrację „tombakowego" charakteru całej epoki. Relacja między obiema agencjami imitowała mechanizmy wolnego rynku bez ich istoty. Obie agencje funkcjonowały jako odrębne osoby prawne z własnymi zespołami redakcyjnymi i planami wydawniczymi, jednak podlegały temu samemu centrum decyzyjnemu – kierownictwu RSW. Różnica polegała przede wszystkim na podziale grup docelowych: KAW obsługiwała segment starszej młodzieży i dorosłych, MAW koncentrowała się na dzieciach i nastoletniej młodzieży.

### 13.2. Profil wydawniczy i strategia

Profil wydawniczy MAW stanowił interesującą mieszankę literatury społeczno-politycznej i rozrywkowej. Dyrektor Konopka otwarcie deklarował ideologiczne priorytety agencji: „Ogromna większość wydawanych przez MAW książek to literatura o charakterze przede wszystkim społeczno-politycznym. [...] Wchodząc na rynek jako nowe wydawnictwo uznaliśmy, że ta tematyka powinna się znaleźć w centrum naszych zainteresowań".[4] Ta deklaracja wpisywała się w oficjalną retorykę epoki gierkowskiej, w której wydawnictwa musiały legitymizować swoją działalność poprzez podkreślanie funkcji wychowawczej i ideologicznej. Jednocześnie jednak

MAW nie rezygnowała z literatury pięknej i rozrywkowej, w tym komiksów. Konopka precyzował: „spory procent z literatury pięknej (około 35% planu tytułowego) i będziemy to robić nadal”.[5] Ta proporcja – około jedna trzecia produkcji poświęcona literaturze pięknej – dawała przestrzeń dla publikacji komiksowych, które formalnie zaliczano do tej kategorii. Nakłady MAW były znaczące jak na warunki polskiego rynku: „Średnio 40-60 tysięcy” – deklarował Konopka, pytany o typowy nakład książki.[6] W przypadku najpopularniejszych serii komiksowych, takich jak „Tytus, Romek i A'Tomek”, nakłady te były zapewne jeszcze wyższe, co czyniło komiks jednym z najbardziej dochodowych segmentów produkcji wydawniczej agencji.

Model biznesowy MAW opierał się na kilku filarach. Po pierwsze, wydawnictwo kontynuowało sprawdzoną serię komiksową z „Horyzontów” - „Tytus, Romek i A'Tomek”. Po wtóre zaś publikowało w formie książkowej inne komiksy znane wcześniej ze „Świata Młodych”. Po trzecie wreszcie MAW utrzymywała bliską współpracę z organizacjami młodzieżowymi, co zapewniało jej stabilny kanał dystrybucji i promocji. Dyrektor Konopka deklarował ambicje innowacyjne w zakresie literatury młodzieżowej: „Nie chcemy negować osiągnięć wieloletniego dorobku wydawnictw książek dla dzieci i młodzieży, jednak przekonani, że konieczne są poszukiwania nowych rozwiązań, nowych form w literaturze adresowanej do młodzieży”.[7] Ta deklaracja wpisywała się w szerszą dyskusję o kryzysie literatury młodzieżowej, która toczyła się na łamach prasy końca lat siedemdziesiątych. Konopka przywoływał tę debatę wprost: „Książka młodzieżowa – krytycy wybredni na nie młodzież – więc to chociażby z listów i dyskusji, które odbyły się na łamach «Na przełaj» po opublikowaniu krytycznego artykułu o literaturze młodzieżowej. Dorosła część czytelników Młodzieżowej Agencji Wydawniczej dostrzega ten problem”.[8] Krytyka ta dotyczyła schematyczności i dydaktyzmu literatury dla młodzieży – zarzutów, które w pewnym stopniu można było odnieść również do części produkcji komiksowej epoki. MAW starała się odpowiadać na te wyzwania poprzez aktywne poszukiwanie nowych autorów. Jak mówił Konopka. – „W tej chwili mamy złożonych w wydawnictwie 160 maszynopisów debiutantów”.[9]

## 13.3. Wydawnictwa komiksowe MAW

### 13.3.1. Współpracownicy

Najważniejszym tytułem w portfolio komiksowym MAW pozostawała niezmiennie seria „Tytus, Romek i A'Tomek” Henryka Jerzego Chmielewskiego. Po przejęciu „Horyzontów” MAW kontynuowała publikację kolejnych ksiąg serii, która stała się prawdziwym motorem napędowym wydawnictwa pod względem ekonomicznym. Wysokie nakłady i pewność sprzedaży czyniły z T,RiA fundament działalności komiksowej oficyny. Model publikacyjny opierał się na dwuetapowym cyklu: najpierw odcinki ukazywały się w tygodniku „Świat Młodych” (wydawanym przez RSW „Prasa-Książka-Ruch”), a następnie – praktycznie w niezmienionej formie – były

kompilowane w samodzielne wydawnictwa książkowe. Odstęp między pre publikacją prasową a wydaniem albumowym wynosił zazwyczaj od roku do dwóch lat: Księga XII ukazywała się w „Świecie Młodych" w latach 1975–1976, by w 1977 roku trafić na rynek jako książka; Księga XIV publikowana była w tygodniku w latach 1978–1979 i już w 1980 roku ukazała się w formie albumowej. Ten sprawny mechanizm – możliwy dzięki przynależności zarówno „Świata Młodych", jak i MAW do tego samego koncernu RSW – pozwalał na maksymalizację zysków z tego samego materiału: raz jako element zwiększający atrakcyjność tygodnika, drugi raz jako samodzielny produkt księgarski. Wyjątkiem od tej reguły była Księga XV „Tytus geologiem", której pre publikacja w „Świecie Młodych" miała miejsce już w 1979 roku, jednak wydanie książkowe opóźniło się aż do 1982 roku – perturbacje związane z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku zaburzyły regularny cykl wydawniczy. W efekcie Księga XVI „Tytus dziennikarzem" (1981) ukazała się wcześniej niż Księga XV, mimo że w publikacji prasowej kolejność była zachowana. Dane Michała Gałka umieszczone w Tytusopedii pozwalają precyzyjnie prześledzić dynamikę nakładów serii. Poniższe tabele zestawiają nakłady pierwszych wydań wszystkich ksiąg opublikowanych w okresie Tombakowej Ery – osobno dla Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty" i dla MAW:

**Tabela 1. Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" – pierwodruki (1966–1977)**

| Księga | Tytuł | Rok | Nakład |
|---|---|---|---|
| I | Tytus harcerzem | 1966 | 30 000 |
| II | Rozaliowe prawo jazdy | 1967 | 50 000 |
| III | Tytus kosmonautą | 1968 | 50 000 |
| IV | Tytus żołnierzem | 1969 | 100 000 |
| V | Podróż do ćwierć koła świata | 1969 | 60 000 |
| VI | Tytus olimpijczykiem | 1971 | 90 000 |
| VII | Poprawka z geografii | 1972 | 70 000 |
| VIII | Tytus astronomem | 1973 | 130 000 |
| IX | Tytus na Dzikim Zachodzie | 1974 | 130 000 |
| X | Ochrona przyrody | 1975 | 100 000 |
| XI | Ochrona zabytków | 1977 | 100 000 |

Łączny nakład pierwodruków Horyzontów: 910 000 egzemplarzy. Widoczny jest systematyczny wzrost nakładów – od 30 000 (Księga I) do 130 000 (Księgi VIII–IX).

**Tabela 2. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza – pierwodruki (1977–1982)**

| Księga | Tytuł | Rok | Nakład |
|---|---|---|---|
| XII | Operacja "Bieszczady '40" | 1977 | 100 000 |
| XIII | Wyprawa na Wyspy Nonsensu | 1979 | 100 000 |
| XIV | Nowe metody nauczania | 1980 | 150 000 |
| XV* | Tytus geologiem | 1982 | 150 000 |
| XVI | Tytus dziennikarzem | 1981 | 150 000 |

* Księga XV ukazała się z zaburzonym cyklem wydawniczym – pre publikacja w „Świecie Młodych" miała miejsce już w 1979 roku, jednak wydanie książkowe opóźniło się do 1982 roku, co wiązać należy z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku i wynikającymi z niego perturbacjami w funkcjonowaniu rynku wydawniczego.

Łączny nakład pierwodruków MAW: 650 000 egzemplarzy. Nakłady ustabilizowały się na poziomie 100 000–150 000 egzemplarzy. Okres przejęcia serii przez MAW zbiegł się z istotnymi zmianami w szacie graficznej albumów. Księgi publikowane przez Horyzonty (I–X) były jedynie częściowo kolorowe i miały format poziomy (szycie po krótszym boku), liczący 56 stron. Przełom nastąpił wraz z Księgą XI „Ochrona zabytków" (1977) – ostatnią wydaną jeszcze przez Horyzonty, ale już w pełnym kolorze i z rozszerzeniem do 64 stron. Księga XVI „Tytus dziennikarzem" (1981) była ostatnią szytą po krótszym boku – kolejne księgi i reedycje zszywano już po dłuższym. Jeszcze istotniejsza zmiana nastąpiła od Księgi XVIII: wszystkie plansze przyjęły układ pionowy, co upodobniło serię do typowych albumów komiksowych. Dla znawców oznaczało to jednak kres okresu klasycznego – najlepszego w dziejach serii. Tylko trzy pierwsze księgi doczekały się wersji narysowanych całkowicie od nowa – Księga I (1988), Księga II (1991) i Księga III (2002), wszystkie pokolorowane przez Annę Błasik. Chmielewski, niczym legendarny Hergé – autor „Przygód Tintina", który również przerysowywał swoje wczesne albumy – chciał w ten sposób unowocześnić serię i dostosować ją do młodszego czytelnika wychowanego w innych realiach. Pozostałe księgi wznawiano w oryginalnej szacie graficznej. Dopiero dzięki tzw. Złotej Kolekcji T,RiA wydawanej przez Prószyńskiego i S-kę w latach 2002–2004, czytelnicy mogli zapoznać się z niektórymi albumami w wersji pełnokolorowej. W ramach serii „Złota Księga Przygód" ukazały się Księgi IV, V, VII, VIII i IX – wszystkie w pełnym kolorze. Okazuje się bowiem, że Chmielewski każdorazowo tworzył albumy w pełnej kolorystyce, a dopiero na etapie druku wydawca – z powodów ekonomicznych – redukował obecność koloru do wersji częściowo kolorowej. Dopiero Złota Kolekcja, po kilkudziesięciu latach od pierwodruków, ujawniła oryginalną wizję artystyczną autora, przez dekady niedostępną dla czytelników. To kolejny kamyczek do mozaiki Tombakowej Ery – epoki, w której nawet tak popularna seria jak T,RiA nie mogła ukazać się w formie zamierzonej przez twórcę.

Plansze do pozostałych początkowych ksiąg niestety zaginęły – dlatego Księgi I, II i III wymagały narysowania od nowa. Utrata oryginałów wpisywała się w powszechną wówczas praktykę przejmowania plansz przez wydawnictwa. Uważano bowiem, że wydawca, nabywając prawa do publikacji, nabywa również fizyczne oryginały od autora. Ten proceder był jawnym złodziejstwem, pozbawiającym twórców ich własności – a w przypadku Chmielewskiego doprowadził do bezpowrotnej utraty najwcześniejszych prac z serii, która stała się ikoną polskiego komiksu. Model współpracy MAW z Chmielewskim kontynuował wzorce wypracowane w „Horyzontach". Autor cieszył się stosunkowo dużą swobodą twórczą, mógł kształtować świat Tytusa według własnej wizji, a wydawnictwo zapewniało profesjonalną obsługę redakcyjną i dystrybucję. Ten model – odmienny od ścisłej kontroli stosowanej przez Sport i Turystykę wobec twórców „Żbika" – okazał się korzystny dla obu stron: Chmielewski mógł rozwijać artystyczną wizję, a wydawnictwo czerpało zyski z rosnącej popularności serii.

Drugim kluczowym twórcą współpracującym z MAW była Szarlota Pawel, autorka popularnej serii „Jonka, Jonek i Kleks" oraz „Kubuś Piekielny". Według statystyk publikacji w „Świecie Młodych", Pawel odpowiadała za około 340 odcinków komiksowych (12,8% całej produkcji pisma), co czyniło ją drugą po Chmielewskim najważniejszą autorką komiksową tego periodyku. MAW publikowała albumowe wydania serii Pawel, przenosząc jej komiksy z formy prasowej do książkowej. „Jonka, Jonek i Kleks" – seria osadzona w dwóch planach: rzeczywistości współczesnej (z ograniczoną obecnością dorosłych) oraz bajkowego imaginarium – cieszyła się znaczną popularnością wśród młodszych czytelników. Decyzja o wydaniu albumu bazowała na sprawdzonej popularności serii w „Świecie Młodych" – wydawca miał więc kolejnego „pewniaka wydawniczego", bo Kleksa dzieci znały już doskonale z regularnej lektury pisma. W odróżnieniu od mocno eksperymentalnych narracji Tadeusza Baranowskiego, Pawel budowała swoje opowieści na fundamencie tradycyjnej wyobraźni baśniowej, co czyniło jej komiksy bardziej przystępnymi dla najmłodszych odbiorców. Model publikacyjny dokładnie powielał schemat wypracowany przy „Tytusie": najpierw odcinki ukazywały się w „Świecie Młodych", a następnie były kompilowane w samodzielne albumy. Przełomowym momentem było wydanie w 1980 roku pierwszego samodzielnego albumu „Przygody Jonki, Jonka i Kleksa" – zatem jeszcze w okresie Tombakowej Ery. Ten debiut albumowy zapoczątkował serię wysokonakładowych publikacji: kolejne wydania ukazały się w 1985 roku (w dwóch tomikach) i 1988 roku (również w dwóch tomikach), osiągając łącznie nakłady porównywalne z innymi flagowymi seriami MAW. Seria „Kubuś Piekielny" (publikowana w „Świecie Młodych" od 1977 roku) również doczekała się wydań albumowych w MAW.

Tadeusz Baranowski, jeden z najbardziej oryginalnych polskich twórców komiksowych, również z powodzeniem współpracował z MAW. Jego serie – „Bąbelek i Kudłaczek" (publikowana w „Świecie Młodych" od 1976 roku), „Antresolka profesorka Nerwosolka" (od 1980 roku) – reprezentowały nurt abstrakcyjnego humoru, który wyróżniał się na tle dominującej konwencji przygodowej. Baranowski, w odróżnieniu od baśniowej poetyki Szarloty Pawel, budował swoje komiksy na fundamencie absurdalnego humoru, gier językowych, wielopiętrowych aluzji i

graficznego szaleństwa inspirowanego komiksem frankofońskim. Podobnie jak w przypadku Chmielewskiego i Pawel, również twórczość Baranowskiego przechodziła przez dwuetapowy cykl publikacyjny: najpierw odcinki w „Świecie Młodych", następnie wydanie albumowe. W okresie Tombakowej Ery ukazał się jedynie album „Na co dybie w wielorybie czubek nosa Eskimosa" (MAW, 1980), zawierający końcową serię przygód Kudłaczka i Bąbelka. Pozostałe albumy – przede wszystkim trzy serie „Antresolki profesorka Nerwosolka" – wydane zostały już po 1981 roku, osiągając jednak imponujące nakłady. Szczególnym sukcesem okazała się „Antresolka", która – jako jeden z nielicznych polskich komiksów – doczekała się wydania w Związku Radzieckim. Ten fakt świadczy o uniwersalności surrealistycznego humoru Baranowskiego, który mimo swojej specyfiki potrafił przekroczyć granice PRL i zainteresować wydawców za żelazną kurtyną. Dla MAW oznaczało to prestiżowy sukces eksportowy, potwierdzający, że polska produkcja komiksowa mogła konkurować na rynkach zagranicznych – choćby w ramach Bloku Wschodniego. Warto zauważyć, że Baranowski – związany od początku ze „Światem Młodych" – miał krótki epizod w „Relaxie" (KAW), gdzie opublikował „Orient Mena", jednak po zaledwie trzech numerach zniknął z tego magazynu i powrócił do macierzystego periodyku. Ten przypadek ilustruje szerszą prawidłowość - żaden z twórców związanych ze „Światem Młodych" nie zaistniał na stałe w „Relaxie" – wyjątkiem był Janusz Christa. Podział między MAW a KAW dotyczył więc nie tylko repertuaru, ale także – w znacznej mierze – samych twórców.

### 13.3.2. Granice między MAW a KAW – przypadek Janusza Christy

Warto zauważyć, że pomimo przynależności obu agencji do tego samego koncernu RSW, istniał wyraźny podział repertuarowy. Janusz Christa, którego „Kajko i Kokosz" publikowany był zarówno w „Świecie Młodych", jak i w „Relaxie", nie doczekał się wydań albumowych w MAW – wszystkie albumy serii ukazywały się nakładem KAW. Podobnie rzecz miała się z innymi seriami, które zaistniały na łamach „Relaxu": żadna z nich nie była następnie wydawana przez MAW. Ta konsekwencja w podziale repertuaru świadczy o tym, że mimo formalnej przynależności do jednego koncernu, obie agencje funkcjonowały jako odrębne byty z wyraźnie rozgraniczonymi segmentami rynku: MAW obsługiwała wyłącznie serie powstałe dla młodszych czytelników „Świata Młodych", podczas gdy KAW przejmowała wszystko, co wiązało się z „Relaxem" i starszą grupą odbiorców.

## 13.4. Waldemar Andrzejewski – Naczelny Grafik MAW i twórca komiksowy

Szczególnie interesującym przykładem przepływów kadrowych między środowiskiem komiksowym a strukturami wydawniczymi MAW była postać Waldemara Andrzejewskiego. W 1978 roku objął on stanowisko Naczelnego Grafika agencji – jak informował dyrektor Konopka: „Utworzyliśmy stanowisko Naczelnego Grafika, którym jest pan Waldemar Andrzejewski, tegoroczny laureat Nagrody Prezesa Rady Ministrów, zawodowiec grafika dla dzieci i młodzieży". Andrzejewski nie był jednak tylko jednym z przedstawicieli mistrzów Polskiej Szkoły Plakatu – był również cenionym twórcą komiksowym oraz ilustartorem, znanym przede wszystkim ze

współpracy z „Alfą” (KAW), gdzie publikował komiksy science fiction w charakterystycznym stylu inspirowanym twórczością Philippe'a Druilleta. Jego prace wyróżniały się na tle polskiej produkcji komiksowej bogatą, barokową wręcz kreską i wizjonerskimi, psychodelicznymi kompozycjami – estetyką daleko wykraczającą poza konwencjonalne standardy polskiego komiksu lat siedemdziesiątych. Nominacja Andrzejewskiego na stanowisko Naczelnego Grafika MAW ilustruje kilka istotnych zjawisk. Po pierwsze, świadczy o przepływach kadrowych między KAW a MAW – twórca związany z „Alfą” (KAW) obejmował kluczowe stanowisko w siostrzanej agencji, co potwierdza tezę o komplementarności obu oficyn w ramach jednego systemu. Po drugie, dowartościowuje środowisko komiksowe – artysta znany przede wszystkim z komiksów zostaje powołany na prestiżowe stanowisko odpowiadające za całokształt szaty graficznej wydawnictwa. Po trzecie, wpisuje się w deklarowane przez Konopkę dążenie do podniesienia poziomu edytorskiego publikacji MAW. Dyrektor Konopka otwarcie przyznawał, że szata graficzna publikacji MAW wymagała poprawy. Na pytanie dziennikarki „Na przełaj” o „nijaką, nieraz wręcz szpetną szatę graficzną” książek MAW odpowiadał: „powołaliśmy komisję edytorsko-graficzną. Staramy się wokół MAW zgrupować zdolnych, znanych grafików, chcemy też w coraz szerszym zakresie wciągać do współpracy studentów bądź świeżo wypromowanych absolwentów ASP”.[11] Powierzenie stanowiska Naczelnego Grafika artyście o tak wyrazistym stylu jak Andrzejewski miało zapewne służyć realizacji tych ambicji.

### 13.5. MAW a KAW – konkurencja czy komplementarność?

Relacja między MAW a KAW stanowi interesujący przypadek funkcjonowania pozornie konkurencyjnych podmiotów w ramach monopolu partyjnego. Wspólne zaplecze organizacyjne – przynależność do RSW „Prasa-Książka-Ruch” – oznaczało, że obie agencje podlegały tym samym decydentom i były częścią jednej strategii wydawniczej partii komunistycznej. Różnice w profilach wydawniczych nie wynikały z rynkowej specjalizacji, lecz z odgórnego podziału segmentów: MAW obsługiwała segment 10–15 lat, KAW – segment 15+ lat. Wspólna polityka wobec komiksu manifestowała się w kilku wymiarach. Po pierwsze, obie agencje stosowały podobny model ekonomiczny – eksploatację popularnych serii w wysokonakładowych wydaniach albumowych. Po drugie, obie podlegały tym samym ograniczeniom systemowym: limitom papieru, mechanizmom cenzury, wymogom ideologicznym. Po trzecie, obie korzystały z tych samych kanałów dystrybucji kontrolowanych przez RSW.

### 13.6. Działalność promocyjna – Dekada Książki Społeczno-Politycznej

MAW prowadziła również intensywną działalność promocyjną, wpisującą się w szersze kampanie ideologiczne epoki. Dyrektor Konopka szczegółowo opisywał te inicjatywy: „W listopadzie tradycyjnie trwa Dekada Książki Społeczno-Politycznej «Człowiek-Świat-Polityka». MAW już po raz trzeci w ramach Dekady organizuje szereg imprez popularyzujących literaturę społeczno-polityczną. Tym razem w Białej Podlaskiej”.[12] Skala wydarzeń była imponująca: „Jest to olbrzymia impreza, zorganizowana z większym rozmachem niż te poprzednie we Włocławku i

Olsztynie. Przygotowaliśmy program zarówno dla klubów wiejskich, jak i świetlic zakładowych, dla szkół, internatów, domów dziecka. Chcemy dotrzeć do wszystkich środowisk młodzieży. Na terenie całego województwa odbędzie się około 80 spotkań autorskich, wiele konkursów, wystaw, dyskusji i seminariów".[13] Te masowe imprezy służyły nie tylko promocji konkretnych tytułów, ale przede wszystkim legitymizacji systemu wydawniczego i ideologicznej „obróbce" młodzieży. Jednocześnie jednak stwarzały okazję do kontaktu z czytelnikami i budowania świadomości marki wydawniczej – funkcje, które w warunkach rynkowych pełniłyby działania marketingowe.

### 13.7. Znaczenie dla Tombakowej Ery

Wkład MAW w rozwój polskiego komiksu należy oceniać w kontekście periodyzacji Tombakowej Ery. Sama agencja powstała w 1974 roku, a więc w fazie właściwej (1968–1975), jednak jej rzeczywista działalność komiksowa przypada na fazę apogeum (1976–1980), kiedy to przejęła „Horyzonty" i rozpoczęła intensywną produkcję albumową. MAW zapewniła ciągłość najważniejszych serii komiksowych zapoczątkowanych w fazie wstępnej i właściwej. „Tytus, Romek i A'Tomek" – seria inicjująca Tombakową Erę (pierwsza księga w 1966 roku) – kontynuowana była bez przerwy, osiągając w fazie apogeum status ikony kultury popularnej PRL. Podobnie „Jonka, Jonek i Kleks" oraz inne serie Szarloty Pawel znajdowały w MAW stabilnego wydawcę albumowego. Rola MAW w systemie wydawniczym PRL polegała na obsłudze segmentu młodzieżowego rynku komiksowego. MAW zapewniała dostęp do komiksu grupie wiekowej, która w następnej dekadzie zasilała grono odbiorców „Relaxu" i innych publikacji KAW. Dziedzictwo MAW wykracza poza ramy Tombakowej Ery. Seria o Tytusie była kontynuowana po 1989 roku i ukazuje się do dziś, stanowiąc jeden z najdłużej publikowanych polskich komiksów. Albumy z „Kajkiem i Kokoszem" oraz pracami Baranowskiego doczekały się wielokrotnych wznowień, a ich bohaterowie weszli do kanonu polskiej kultury popularnej. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza stanowiła istotny element instytucjonalnej infrastruktury Tombakowej Ery i późniejszej Ołowianej Ery. Jako „siostrzana oficyna" KAW – działająca w tym samym koncernie RSW, ale obsługująca młodszy segment odbiorców – MAW zapewniała komplementarność systemu wydawniczego. Jej powstanie z połączenia nowej struktury agencyjnej ze starym wydawnictwem harcerskim ilustruje szersze procesy centralizacji i profesjonalizacji rynku wydawniczego w Polsce lat siedemdziesiątych. Najważniejszym dziedzictwem MAW pozostaje kontynuacja i rozwój serii „Tytus, Romek i A'Tomek" – komiksu, który jak żaden inny definiuje polską kulturę komiksową drugiej połowy XX wieku. Fakt, że seria ta przetrwała transformację ustrojową i jest publikowana do dziś, świadczy o trwałości wzorców wypracowanych w Tombakowej Erze – nawet jeśli były to wzorce „tombakowe", nie w pełni autonomiczne wobec systemu politycznego i ekonomicznego PRL.

## Przypisy

[1] M. Rogoż, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza (1974–1990), „Roczniki Biblioteczne” R. 55 (2011), s. 1

[2] Szukamy młodych autorów. Z Zygmuntem Konopką, Dyrektorem i Redaktorem Naczelnym MAW, rozmawia Elżbieta Hudon, „Na przełaj” 1978, nr 48, s. 16.

[3] Tamże.

[4] Tamże.

[5] Tamże.

[6] Tamże.

[7] Tamże.

[8] Tamże.

[9] Tamże.

[10] Tamże.

[11] Tamże.

[12] Tamże.

[13] Tamże.

## Rozdział 14

## Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia” – komiks dla najmłodszych

### 14.1. Osobny obieg – komiks dziecięcy w systemie Tombakowej Ery

W dotychczasowych rozdziałach niniejszej pracy analizowaliśmy wydawców funkcjonujących w ramach RSW „Prasa-Książka-Ruch” – KAW, MAW oraz Sport i Turystykę – oraz powiązane z nimi struktury jak Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”. Wszystkie te instytucje łączyła przynależność do partyjno-państwowego aparatu kontroli kultury, choć – jak wykazaliśmy – stopień tej kontroli bywał zróżnicowany. Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia” reprezentuje odmienną trajektorię instytucjonalną: wydawnictwo z tradycją sięgającą II Rzeczypospolitej, które mimo upaństwowienia w 1954 roku zachowało pewną odrębność organizacyjną i programową. Ta odrębność miała konsekwencje dla komiksu. Podczas gdy debata o „szkodliwości literatury obrazkowej” koncentrowała się na głównie seriach sensacyjnych komiksy publikowane w wydawnictwach „Naszej Księgarni” pozostawał poza głównym nurtem sporu. Baśniowa konwencja i deklarowane cele wychowawcze działały jak tarcza ochronna: trudno było oskarżyć o „amerykanizację” historyjki o hipopotamie szukającym tabliczki mnożenia. W rezultacie twórcy komiksu dziecięcego dysponowali paradoksalnie większym marginesem swobody formalnej niż ich koledzy pracujący dla „poważniejszych” periodyków.

### 14.2. „Nasza Księgarnia” – od nauczycielskiej spółdzielni do państwowego giganta

Związek Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych powołał „Naszą Księgarnię” w 1921 roku jako spółkę akcyjną. Cel był pragmatyczny: odrodzone państwo polskie potrzebowało podręczników, a nauczyciele postanowili zaspokoić tę potrzebę we własnym zakresie. Siedziba mieściła się przy ulicy Widok 22 w Warszawie; w okresie międzywojennym wydano 454 tytuły, głównie o charakterze edukacyjnym. Przełomowym momentem dla profilu wydawnictwa okazał się rok 1938, kiedy ukazał się „Kubuś Puchatek” w przekładzie Ireny Tuwim. Publikacja ta sygnalizowała zwrot ku literaturze dziecięcej wysokiej próby artystycznej – kierunek, który „Nasza Księgarnia” będzie konsekwentnie rozwijać przez następne dekady. Powojenne przekształcenia przebiegały etapami: spółdzielnia (1945), przedsiębiorstwo państwowe pod nazwą Państwowe Wydawnictwo Literatury Dziecięcej „Nasza Księgarnia” (1954), wreszcie Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia” (1960). Ta ostatnia nazwa – z charakterystycznym określeniem „Instytut” – obowiązywała przez całą Tombakową Erę i nadawała wydawnictwu aurę instytucji naukowej, co wzmacniało jego prestiż w hierarchii kultury oficjalnej. Bohdan Butenko, który spędził w „Naszej Księgarni” dziesięć lat, wspominał w rozmowie z Dariuszem Rekoszem, że nazwa wydawnictwa kilkukrotnie się zmieniała: „Najpierw była to po prostu «Nasza Księgarnia», później Państwowe Wydawnictwo Literatury Dziecięcej (PWLD) «Nasza Księgarnia», a następnie Instytut

Wydawniczy «Nasza Księgarnia»”[1]. Statystyki są wymowne: w latach 1946–1989 „Nasza Księgarnia” wydała 1852 tytuły w ramach 29 serii wydawniczych. Stanowiło to ponad połowę całej produkcji książkowej dla dzieci i młodzieży w Polsce tego okresu. Żaden inny wydawca nie zbliżył się do takiej skali – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” ze swoimi 650 tytułami w ciągu 18 lat działalności wyglądało przy tym skromnie. Co istotne z perspektywy niniejszej analizy: „Nasza Księgarnia” nie podlegała RSW. Zachowała związki ze środowiskiem nauczycielskim (ZNP), co przekładało się na odmienną kulturę organizacyjną. Nie oznaczało to oczywiście niezależności od państwa – ale dawało pewien bufor między redakcją a bezpośrednimi naciskami aparatu partyjnego.

### 14.3. Czasopisma jako platforma – „Świerszczyk", „Miś”, „Płomyczek”

Komiks docierał do najmłodszych czytelników przede wszystkim poprzez periodyki. „Świerszczyk” – tygodnik dla dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym – pełnił funkcję analogiczną do „Świata Młodych” dla nastolatków, choć z zasadniczo odmienną estetyką i konwencją. Różnica polegała nie tylko na grupie wiekowej. „Świat Młodych” z czasem ewoluował w kierunku komiksu zbliżonego do zachodnich wzorców – z dynamiczną akcją, dymkami, onomatopejami. „Świerszczyk” natomiast kultywował tradycję ilustrowanej bajki, gdzie granica między komiksem a cyklem ilustracji pozostawała płynna. Narracja toczyła się wolniej, kadry były statyczne, przemoc nieobecna. Bohaterami nie byli dzielni żołnierze czy sprytni detektywi, lecz antropomorficzne zwierzęta, ożywione zabawki, istoty fantastyczne.

„Miś” adresowany do najmłodszych (3–6 lat) publikował jeszcze prostsze formy – krótkie historyjki obrazkowe, często bez słów lub z minimalnymi podpisami. „Płomyczek” i „Płomyk” zamieszczały komiksy sporadycznie, traktując je jako dodatek do dominującej prozy i poezji. Butenko wspominał o szczególnym sentymencie do tych periodyków: „Kiedyś istniało kilka tytułów: «Miś», «Świerszczyk», «Płomyczek» i «Płomyk» – to czasopisma, które wydrukowały największą ilość ilustracji pana Bohdana. Był również rewelacyjny «Świat Młodych», do którego miałem i mam wyjątkowy sentyment i bardzo żałuję, że przestał się ukazywać”[2]. Ta segmentacja wiekowa miała swój odpowiednik w segmentacji estetycznej. Im młodszy odbiorca, tym większa redukcja środków formalnych: mniej kadrów na stronie, prostsze kompozycje, ograniczona paleta barw, brak drugiego planu. Paradoksalnie jednak ta redukcja otwierała przestrzeń dla eksperymentu – uproszczenie formy pozwalało na większą swobodę w zakresie stylizacji i deformacji.

Poniższa tabela przedstawia najważniejsze serie komiksowe publikowane w periodykach „Naszej Księgarni” w okresie Tombakowej Ery. Dane opracowano na podstawie bibliografii M. Misiory [3]; ze względu na charakter źródła (katalog wydawnictw zwartych, nie serii prasowych) liczba odcinków dla większości pozycji pozostaje nieustalona.

**Tabela 14.1. Serie komiksowe w periodykach «Naszej Księgarni» (1966–1981)**

| Tytuł serii | Rysownik | Scenarzysta | Lata | Periodyk |
|---|---|---|---|---|
| *Gucio i Cezar* | B. Butenko | K. Boglar | 1966–1977 | «Świerszczyk» |
| *Gapiszon* | B. Butenko | — | 1965–2005* | «Miś» |
| *Co robi nasz Bobik?* | J. Flisak | — | 1961–1993* | «Świerszczyk» |
| *Pan Hipopopo* | J. Jurjewicz | — | 1961–2003* | «Miś» |
| *Królik Pimpek* | M. Jastrzębska | — | 1968–1971 | «Świerszczyk» |
| *Kozioł Brodaty* | B. Liberda | — | 1972–1973 | «Świerszczyk» |
| *Pan Bambuszko* | M. Hermanowicz | — | 1974–1978 | «Świerszczyk» |
| *Mik i Smyk* | B. Liberda | — | 1974–1975 | «Świerszczyk» |
| *Kacper, kot nad koty* | M. Mackiewicz | W. Badalska | 1977–1980 | «Świerszczyk» |
| *Miśka na tropie* | B. Butenko | — | 1970 | «Płomyczek» |
| *Przygody Filipka Konopka* | J. Flisak | S. Aleksandrzak | 1969–1971 | «Płomyczek» |
| *Zawisza Czarny* | M. Kwacz | K. Wierusz | 1968 | «Płomyk» |

* Serie wykraczające poza ramy chronologiczne Tombakowej Ery (1966–1981). Źródło: opracowanie własne na podstawie M. Misiora, *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905 (1858)–1999*, Poznań 2010; A. Rusek, *Od Łapigrosza do Funky Kovala*, Warszawa 2021.

## 14.4. Bohdan Butenko – gigant komiksu dziecięcego

Bohdan Butenko (1931–2019) zajmował w komiksie dziecięcym pozycję porównywalną do tej, jaką Henryk Jerzy Chmielewski zajmował w komiksie młodzieżowym. Chmielewski był przede wszystkim autorem – Butenko zaś łączył twórczość z funkcją redaktora artystycznego „Naszej Księgarni". Ta podwójna rola dawała mu wpływ nie tylko na własne publikacje, ale na całokształt polityki wizualnej wydawnictwa. Droga Butenki do ilustratorstwa nie była prosta. Na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych spotkał się z oporem władz uczelni – jego prace uznano za „zbyt nowatorskie i za bardzo odstawały od ogólnie przyjętego „jedynie słusznego kierunku". Proponowane przez artystę „humorystyczne spojrzenie na rzeczywistość, wyrażone specyficzną kreską, okazało się zbyt śmiałe. Prace nie mieściły się w kanonie realnego socjalizmu. W efekcie tego nie dopuszczono go do zdawania egzaminu końcowego, czyli do obrony dyplomu"[3]. Ten epizod świadczy o napięciu między indywidualną wizją artystyczną a wymogami systemu – napięciu, które Butenko zdołał rozładować dopiero przenosząc się do sfery „niepoważnej" ilustracji dziecięcej. Przełomem okazało się spotkanie z Janem Marcinem Szancerem, legendą polskiej ilustracji książkowej. Butenko z rozbawieniem rekonstruował swoją artystyczną genealogię: „Otóż żył kiedyś w Krakowie malarz, nazywał się Jan Matejko. Uczniem Matejki był Józef Mehoffer – również malarz i grafik, jeden z najbardziej wyrazistych przedstawicieli Młodej Polski. Uczniem Mehoffera był Jan Marcin Szancer, a uczniem Szancera jestem ja. Wynika z tego, że w prostej linii

jestem uczniem samego Matejki! Kreska niemal ta sama, nieprawdaż?"[4]. Ta żartobliwa autocharakterystyka ukrywa poważniejszą prawdę: Butenko wpisywał się w tradycję polskiej grafiki artystycznej, adaptując jej osiągnięcia do potrzeb narracji obrazkowej dla dzieci. O Szancerze jako pedagogu Butenko wypowiadał się z uznaniem: „Szancer był pomocnym i wymagającym promotorem. I bardzo dobrze. [...] Wysoki, szczupły, nienagannie zaczesany, chociaż trochę łysiejący, w okularach – znakomita osobowość pedagogiczna, doceniający indywidualizm swoich uczniów, popierał ich rozwój"[5].

### 14.5. Butenko jako dyrektor artystyczny „Naszej Księgarni"

Zatrudnienie Butenki w „Naszej Księgarni" nastąpiło w okolicznościach charakterystycznych dla PRL-owskiego rynku pracy – wakat po odchodzącym na emeryturę redaktorze artystycznym trzeba było obsadzić natychmiast, bez formalnej procedury konkursowej. Butenko wspominał, że zrezygnował z planowanych wakacji, bo „nie gwarantowano, że za kilka czy kilkanaście tygodni stołek ten będzie jeszcze pusty"[6]. Taki tryb rekrutacji – oparty na osobistych kontaktach i szybkich decyzjach – był typowy dla sektora kultury PRL. Skala pracy redaktora artystycznego była imponująca. Na pytanie „Dużo tego było?" Butenko odpowiadał: „O, ho, ho! Tak, sporo. Nawet do dwustu tytułów rocznie"[7]. Procedura obejmowała cotygodniowe spotkania kontrolne: „Po otrzymaniu od rysownika jego propozycji redaktor artystyczny przedstawiał całość na tak zwanej radzie artystycznej, która odbywała się w środy, w samo południe. Brali w niej udział redaktorzy różnych działów, którzy w czasie wspomnianego spotkania przeprowadzali kolaudację grafik"[8]. System ten – choć formalnie służył kontroli jakości – dawał redaktorowi artystycznemu znaczną władzę nad kształtem wizualnym publikacji. Lokalizacja siedziby wydawnictwa sprzyjała synergii między pracą etatową a zleceniami dla periodyków: „Dużym ułatwieniem był też fakt, że piętro niżej znajdowały się redakcje poczytnych pisemek dla dzieci, z którymi często umawiałem się na określone dzieło. «Miś», «Świerszczyk», «Płomyczek», «Płomyk», a nawet «Młody Technik» – chętnie widziały u siebie moją kreskę"[9]. Ta bliskość instytucjonalna tłumaczy wszechobecność Butenki w polskim komiksie dziecięcym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Praca w wydawnictwie dawała też poczucie bezpieczeństwa materialnego, cennego w niepewnych warunkach PRL-owskiej gospodarki: „Praca w wydawnictwie dawała mi poczucie pewnego bezpieczeństwa finansowego. Niepewność i zmienność przychodów uzyskiwanych ze «zleconych» źródeł powodowała, że to właśnie dzięki pensji otrzymywanej z Naszej Księgarni mogłem spać spokojnie"[10].

### 14.6. Stosunek do własnej twórczości – „kreska dla inteligentnych ludzi"

Butenko reagował z irytacją na opinie deprecjonujące jego styl graficzny. W rozmowie z Rekoszem przywoływał głosy „młodocianych redaktorów, którzy zasiadają obecnie na stołkach decydentów w różnych wydawnictwach, że „kreska Butenki jest nierynkowa"[11]. Ripostował:

„Uważam to za kompletną bzdurę! Każdy rysunek Bohdana świetnie uzupełnia treść. Wystarczy jedno spojrzenie na ilustrację, żeby wiedzieć, o co w tym wszystkim chodzi. To są rysunki dla inteligentnych ludzi”[12]. To celne określenie – „rysunki dla inteligentnych ludzi" – ujawnia artystyczne ambicje ukryte za pozornie prostą formą. Butenko nie traktował ilustracji dziecięcej jako gatunku niższego; przeciwnie – widział w niej przestrzeń dla wyrafinowanej komunikacji wizualnej, wymagającej od odbiorcy (nawet najmłodszego) aktywnej interpretacji.

## 14.7. Gapiszon – telewizja i komiks

### Gapiszon – „mój pierworodny" Butenki

Spośród licznych postaci stworzonych przez Butenkę – Gucia i Cezara, Kwapiszona i innych – Gapiszon zajmował miejsce szczególne. Jak relacjonował Rekoszowi: „Gapiszon jest moim najukochańszym rysunkowym «dzieckiem»”[13]. Droga Gapiszona do popularności wiodła przez telewizję: „Gapiszon stał się sławny przede wszystkim dzięki programowi telewizyjnemu. Obrazki komiksowe z jego udziałem powstały kilka ładnych lat później"[14]. To odwrócenie typowej sekwencji (najpierw druk, potem adaptacja) świadczyło o rosnącym znaczeniu telewizji jako medium w rzeczywistości PRL-u. Chłopiec w pasiastej czapce pojawiał się regularnie w prasie dziecięcej: „A gdy wymyśliłem Gapiszona, to pojawiał się on w każdym niemal numerze «Świerszczyka», «Płomyczka» czy «Misia». Szczególnie ten ostatni tytuł, który był dwutygodnikiem, upodobał sobie chłopca w pasiastej czapce i zamieszczał jego przygody, na które dzieci oczekiwały z niecierpliwością"[15].

## 14.8. Serie komiksowe Butenki – „Gucio i Cezar”, „Kwapiszon”

### 14.8.1. Gucio i Cezar – długowieczna seria Butenki

Serial „Gucio i Cezar” – publikowany w „Świerszczyku” od 1966 do 1977 roku według scenariuszy Krystyny Boglar – to najdłużej prowadzona seria komiksu dziecięcego Tombakowej Ery. Formuła opierała się na kontraście temperamentów: jedna postać powolna i łakoma, druga energiczna i rozsądna. Schemat prosty, ale funkcjonalny – pozwalał na generowanie konfliktów bez wprowadzania antagonistów. Butenko wspominał o początkach serii: „Gucio i Cezar pojawili się najpierw w «Świerszczyku». Potem był zestaw komiksów... które do dziś cieszą się szaloną popularnością. Na internetowych aukcjach osiągają czasami zawrotne ceny"[16]. Popularność przekładała się na adaptacje: „Oprócz «Świerszczyka» i komiksów powstał też film animowany oraz teatrzyk kukiełkowy, zrealizowany przez Telewizję Polską. A w roku 2011 wznowiono drukowane przygody obu bohaterów, wydając jedną, zbiorczą książkę z ich przygodami"[17].

Film animowany zrealizowało Studio Miniatur Filmowych w Warszawie. „W wersji animowanej postacie mówią głosami znanych aktorów. Gucia zagrał Mieczysław Czechowicz, a

Cezara – Bronisław Pawlik. Wśród postaci pojawiła się także małpka Monika, której głosu użyczyła Krystyna Borowicz. Dzięki nim wspomniane postacie stały się jeszcze bardziej popularne. Animacja i głos pogłębiły ich charakter”[18]. Co decydowało o fenomenie pary? Butenko przyznawał: „[…] tak samo nie mam pojęcia, co zadecydowało o popularności Gapiszona. Przez bardzo wiele lat otrzymywałem zapytania albo o wznowienia, albo o nowe książki z jego przygodami"[19].

### 14.8.2. *Kwapiszon* – pierwszy polski fotokomiks

*Kwapiszon* (od 1975) reprezentował jeszcze inne podejście – innowacyjne połączenie komiksu z fotografią, które Rekosz określa wprost jako „pierwszy polski fotokomiks"[20]. Rysunkowa postać dziarskiego harcerza wmontowana była w czarno-białe zdjęcia polskich miast i zabytków: Warszawy, Trójmiasta, Krakowa, Wieliczki. Pretekst fabularny (pościg za złodziejami) służył celom krajoznawczym. Jak wyjaśniał Butenko: „Kwapiszon «urodził się» w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Książki z jego przygodami uznane byłyby dziś za marketingowe narzędzie promocji miast, po których się przemieszczał. Założeniem Kwapiszona było wspieranie turystyki krajowej”[21]. Produkcja wymagała współpracy z fotografami: Jerzym Troszczyńskim, Zbigniewem Dolińskim i Janem M. Czarneckim. Butenko dawał im precyzyjne instrukcje: „Dostawali ode mnie bardzo konkretne wytyczne do skadrowania każdego miejsca. Bardzo Konkretne Wytyczne. Określałem w nich na przykład: po której stronie kadru mają się znaleźć określone drzwi lub pod jakim kątem należy sfotografować dany obiekt"[22]. Praca nad serią trwała latami – każdy zeszyt wymagał starannego przygotowania scenopisu i skoordynowania zdjęć z narysowanymi postaciami. Nakłady były imponujące – i wciąż niewystarczające wobec popytu: „Mimo kolosalnych nakładów, bo Kwapiszony drukowało się jak bardzo poczytny tygodnik – sto, dwieście tysięcy egzemplarzy – okazywało się, że można było wydrukować dwa razy tyle, bo i tak by się sprzedały”. Butenko podsumowywał krótko: „Popyt na przygody harcerza był niesamowity” [23]. Sytuacja ta ilustruje szerszy paradoks PRL-owskiego rynku wydawniczego: nie popyt kształtował podaż, lecz możliwości drukarń i decyzje urzędników. „Nie było internetu, o planie wydawniczym decydował centralny departament, czyli urzędnik. Z planem takim nie można się było w zasadzie zapoznać gdziekolwiek. Nic, tylko czekać. Nigdy nie było wiadomo, kiedy i jaka pozycja się pojawi"[24]. Czytelnicy radzili sobie na rozmaite sposoby, w tym poprzez system „teczek kioskowych" – nieformalnych rezerwacji u znajomych kioskowych za dodatkową opłatą[25].

### 14.8.3. Technika „wyklejanek"

Praca nad Kwapiszonem wymagała benedyktyńskiej cierpliwości. Butenko opisywał technikę szczegółowo: „Był scenopis obrazkowy, fotograf fotografował, później ja dostawałem odbitki na papierze błyszczącym. [...] W kolejnym kroku rysowałem na brystolu postacie oraz dymki dialogowe i wycinałem je – w miarę idealnie. Żeby zostawało jak najmniej białego obrzeża

rysunku. No i przychodził najtrudniejszy moment – przykleić to w odpowiednim miejscu i w odpowiednim położeniu do zdjęcia"[26]. Artysta wyjaśniał motywację: „Robiłem te żmudne wyklejanki, bo chciałem osiągnąć coś nowatorskiego. Może brzmi to dziś dość pompatycznie, ale uważałem, że powinienem dać z siebie maksimum kreatywności"[27]. Szczególnie dramatyczne bywały sesje letnie. Butenko wspominał pracę nad drobnymi elementami rysowanymi w skali 1:1: „To był lipiec. Straszliwa spiekota. Okna w domu pozamykane. Pot się ze mnie lał strugami, a ja cierpliwie wyklejałem te moje Kwapiszonowe drobinki". Na pytanie, dlaczego okna były zamknięte, odpowiadał: „Bo bałem się, że w razie jakiegoś nagłego podmuchu czy przeciągu całą zabawę będę musiał rozpoczynać od początku"[28].

### 14.9. Butenko i telewizja – pionier polskiej animacji na żywo

Współpraca Butenki z telewizją wykraczała daleko poza promocję postaci komiksowych. Artysta był pionierem techniki animacji realizowanej na żywo – rozwiązania wymuszanego przez ówczesne ograniczenia techniczne polskiej telewizji. Co istotne, Gapiszon stanowił przypadek unikalny w polskiej kulturze wizualnej: w przeciwieństwie do innych postaci komiksowych, nie miał proweniencji prasowej – powstał bezpośrednio na potrzeby telewizji, a dopiero później trafił do czasopism. Była to pierwsza polska postać rysunkowa stworzona specjalnie dla medium telewizyjnego i zaadaptowana następnie do formy komiksowej. Początki sięgały 1955 roku: „Kiedy w listopadzie pięćdziesiątego piątego roku pojawiłem się w telewizji i oznajmiłem, że chciałbym z Gapiszona zrobić program animowany – złapano się za głowę, bo nikt nie wiedział, jak takie coś się robi. Telewizja nie miała żadnych doświadczeń w przedmiotowej sprawie. Nadawano dziennie tylko kilka godzin programu, na jednym, jedynym istniejącym kanale, w dodatku bez koloru – wszystko było czarno-białe – więc trzeba było ten program stworzyć od zera"[29]. Butenko z zespołem wynaleźli własną metodę: „Wymyśliliśmy zestaw urządzeń, które pomogły nam zrealizować nasz pomysł. Wszystko szło na żywo, a zaangażowane w to były dwie, a czasami i trzy kamery. Przed kamerami ustawiano szklane tafle, na których rysowałem jakby kolejne kadry ruchu danej postaci i umiejętne oraz zgodne z kolejnością przełączanie tychże kamer dawało złudzenie animacji. Jednocześnie w tle przesuwał się zwinięty na bębny arkusz brystolu, zawierający podkład tego, co było wyświetlane na drugim planie"[30]. Skala przedsięwzięcia była imponująca: „Około stu osiemdziesięciu [szyb] na półgodzinną emisję"[31]. System wymagał też pomieszczenia awaryjnego – „nieduża kanciapa, którą pionierzy polskiej animacji nazywali pomieszczeniem ratunkowym. Zasiadałem w niej w czasie trwania programu i albo dorysowywałem pewne elementy na nieskończonych rysunkach, albo wyrysowywałem szyby, które się potłukły. Z reguły nie było ich dużo. Maksymalnie dziesięć sztuk"[32]. Technologia okazała się na tyle nowatorska, że wzbudziła zainteresowanie za granicą: „Program był nowatorski, a technologia w nim zastosowana nie została już nigdy później ani powtórzona, ani skopiowana. Ani w Polsce, ani za granicą". Ekipa z całym sprzętem podróżowała po Europie: „Byliśmy więc w Berlinie, w Pradze, w Sofii i chyba gdzieś jeszcze poza blokiem wschodnim, ale nie pamiętam już tego dokładnie. [...] Nikt jeszcze nigdy

czegoś takiego nie widział. Nie wiem, czy czasami nie było to bardziej zajmujące niż sam program. Pół wagonu sprzętu, cała Gapiszonowa «kuchnia», osprzęt dodatkowy, zajmujący ogromne studio – to musiało robić wrażenie. Telewizja polska była bardzo dumna z tego programu"[33].

### 14.10. Kabaret Starszych Panów i inne projekty telewizyjne

Butenko z telewizją współpracował przez ponad dwadzieścia lat, realizując projekty dla różnych grup wiekowych. Na pytanie, jak od Gapiszona „przeskoczył" na kabaret dla dorosłych, odpowiadał: „To nie było tak, że gdy przestałem realizować Gapiszona, zająłem się od razu Kabaretem Starszych Panów. Z telewizją współpracowałem ponad dwadzieścia lat. W tym czasie robiłem różne rzeczy, które najczęściej przeplatały się ze sobą. Więc nie wyglądało to tak, że kończyłem jeden projekt i dopiero wtedy rozpoczynałem drugi, o nie! Zdarzało się, że kilka różnych – co do treści i co do odbiorców – programów realizowanych było jednocześnie”[34]. Wśród projektów telewizyjnych znalazły się też scenografie koncertowe. Butenko wspominał szczególnie współpracę z Jacquesem Brelem: „Bardzo mile wspominam współpracę z Jacquesem Brelem – belgijskim piosenkarzem, a właściwie bardem, który dał się także poznać jako aktor i kompozytor. Śpiewał głównie po francusku i flamandzku, a do jednego z jego programów, z którym przyjechał do Polski w latach sześćdziesiątych, miałem okazję zrobić scenografię. Koncert Brela (a może nawet dwa koncerty) odbył się wówczas w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie” [35].

### 14.11. Anna Hoffmann i Gąska Balbinka – komiks niemy i fenomen transmedialny

Butenko dominował w komiksie dziecięcym „Naszej Księgarni”, ale nie był jedynym twórcą wartym uwagi. Osobne miejsce zajmuje Anna Hoffmann i jej Gąska Balbinka – postać, która w odróżnieniu od Gapiszona miała klasyczną proweniencję prasową. Cykl „Różne przygody gąski Balbinki” ukazywał się w „Świerszczyku” w latach 1957–1966 jako nieme historyjki obrazkowe. Rezolutna gąska szybko zdobyła popularność wśród najmłodszych czytelników.

Analiza formalna książeczki „Idzie gąska Balbinka*”* (1964) – wydanej w nakładzie 60 tysięcy egzemplarzy – ujawnia charakterystyczne cechy polskiego komiksu dziecięcego tego okresu. Publikacja przyjmuje format poziomy (rozkładówkowy), z konsekwentnym układem dwóch kadrów na rozkładówkę. Rysunki wykonane są linearną, konturową kreską w kolorystyce czarno-białej z delikatnymi akcentami zielonkawo-niebieskimi. Tła poszczególnych rozkładówek zmieniają się – różowe, zielone, żółte – tworząc wizualną segmentację opowieści i rytm kolorystyczny całości. Co szczególnie istotne: historyjki są w przeważającej części nieme. Hoffmann konsekwentnie unika dymków dialogowych – jedyne teksty w kadrach to elementy diegetyczne: szyldy sklepów („KAWIARNIA"), tabliczki z nazwiskami („BALBINA GĘŚ"). Tam gdzie narracja słowna pojawia się, jest fizycznie oddzielona od obrazu – umieszczona jako podpis pod lub obok kadrów, nie zaś wewnątrz nich. Niektóre rozkładówki pozostają całkowicie bez

tekstu, opierając narrację wyłącznie na sekwencji wizualnej. Ten zabieg formalny – radykalna redukcja słowa na rzecz obrazu – odpowiadał potrzebom najmłodszych odbiorców, którzy nie umieli jeszcze czytać, a jednocześnie wpisywał się w tradycję europejskiego komiksu niemego. Styl graficzny Hoffmann – z uproszczoną anatomią postaci, modernistyczną stylizacją charakterystyczną dla polskiej ilustracji lat sześćdziesiątych i konsekwentną antropomorfizacją zwierząt (gęsi noszą ubrania, prowadzą kawiarnie, mieszkają w domach) – tworzył spójny świat wizualny, rozpoznawalny i przyjazny dla dziecięcego odbiorcy.

Jeszcze przed rozpoczęciem kariery telewizyjnej Balbinka trafiła do dwóch filmów animowanych: „Różne przygody gąski Balbinki" (1959) oraz „Upalny dzień gąski Balbinki" (1963). Równolegle ukazywały się książeczki zbierające odcinki prasowe: „Różne przygody gąski Balbinki" (1961) i „Idzie gąska Balbinka" (1964) – obie wznawiane w kolejnych latach. Pierwsza z nich doczekała się również wydania w NRD jako „Schnatterinchens Abenteuer*"* (Berlin 1962).

Prawdziwy triumf nadszedł jednak w 1964 roku, gdy Balbinka została bohaterką dziecięcych programów telewizyjnych nadawanych na dobranoc. Warto podkreślić, że dobranocka o Balbince była dziełem niemal wyłącznie kobiecego zespołu twórczego: ilustracje rysowała Anna Hoffmann, dialogi pisała Maria Terlikowska, głos wszystkim postaciom użyczała Danuta Mancewicz. W wersji telewizyjnej pojawił się nowy przyjaciel gąski – sepleniący kurczak Ptyś. „Ekran" pisał w 1966 roku o specyfice tego programu: „rysunki Hoffmann są tak finezyjne i sugestywne, że mały telewidz, przyzwyczajony przecież do filmów, zauważa ich statyczność. Celna charakterystyka pomaga Danusi Mancewicz mówić głosem wszystkich bohaterów"[36]. Sukces dobranocki doceniły władze – w 1959 roku Mancewicz otrzymała nagrodę Prezesa Komitetu do Spraw Radia i Telewizji, a w 1966 roku z okazji Dni Oświaty prezes Włodzimierz Sokorski nagrodził autorkę rysunków. Niezwykle popularne przygody rezolutnej bohaterki emitowano na antenie przez sześć lat. Dwie z nich nagrano w formie słuchowiska i wydano na małej płycie winylowej; w 1973 roku opublikowano również albumik „Cześć, Balbina*"* z trzema dobranockowymi historyjkami.

Historia Balbinki ilustruje typowy dla Tombakowej Ery model obiegu postaci komiksowej: prasa → książka → film animowany → telewizja → słuchowisko. Medium zmieniało się, ale postać pozostawała rozpoznawalna, budując przez lata relację z kolejnymi pokoleniami odbiorców. W 1966 roku „Ekran" donosił o jubileuszowej, setnej przygodzie Gąski Balbinki emitowanej w telewizji, podkreślając że „pojawiły się nowe sklepy nazwane imieniem sławnej gąski"[37]. Co więcej, Balbinka stanowi jeden z pierwszych przykładów polskiego zjawiska transmedialnego – postać przekroczyła granice mediów i weszła w przestrzeń kultury materialnej oraz handlu. W Warszawie funkcjonowała cukiernia „Balbinka" – jej witrynę z charakterystycznym szyldem uwieczniono w kadrach filmu „Sam na sam" (1977) Andrzeja Kostenki, natomiast neon z gąską Balbinką, zamontowany przy ul. Więckowskiego w latach siedemdziesiątych, który reklamował mieszczący się tam sklep z zabawkami, jest do dzisiaj elementem miejskiego krajobrazu Łodzi. Z kolei „Pollena" wypuściła na rynek proszek do prania „Balbinka" – z opakowaniem zdobionym wizerunkiem żółtej gąski na błękitnej wodzie. Produkowano również bombki choinkowe z wizerunkiem Balbinki i Ptysia oraz figurki z bakelitu i celuloidu sprzedawane w kioskach –

przedmioty dziś poszukiwane przez kolekcjonerów. O szerszych kontekstach transmedialności traktuje osobny rozdział niniejszej pracy.

### 14.12. Inni twórcy periodyków „Naszej Księgarni”

Butenko dominował, ale nie monopolizował. W „Świerszczyku” publikowali również:
- Maria Jastrzębska – autorka cyklu o króliku Pimpku (1968–1971), operująca groteskową deformacją w duchu odmiennym od Butenki, bliższą ekspresjonizmowi.

- Mariusz Hermanowicz – twórca cyklu Pan Babuszko (1974–1978), posługujący się ekstremalnie zredukowaną kreską, niemal abstrakcyjną.

- Bronisław Liberda – polski artysta z Zaolzia, autor serii o zającach Miku i Smyku (1974–1975), czteroobrazkowych historyjek w konwencji gagu.

- Wiera Badalska (scenariusze) i Maria Mackiewicz (rysunki) – tandem odpowiedzialny za serię edukacyjną „Kacper, kot nad koty” (1977–1980), wykorzystującą subtelne, pastelowe ilustracje do nauki czytania.
- Zbigniew Flisak – autor długoletniej niemej serii komiksowej „Co robi nasz Bobik?”.

### 14.13. Butenko i Wanda Chotomska – duet książki dziecięcej

Wśród licznych kooperacji Butenki szczególne miejsce zajmowała twórczość w duecie z Wandą Chotomską. Artysta wspominał, że „nakłady i wznowienia się różnią, ale biorąc pod uwagę liczbę tytułów" – współpraca była wyjątkowo owocna[38]. Książeczki w serii „Poczytaj mi mamo" osiągały nakłady nawet do pół miliona egzemplarzy. Z historią jednej z książek Chotomskiej – „Tere-fere” – wiąże się anegdota ilustrująca realia pracy w PRL-owskim wydawnictwie. Butenko wspominał pilne wezwanie z drukarni w Łodzi: „Było to za czasów etatu w Naszej Księgarni [...] Okazało się, że telefonowano ze wspomnianej drukarni, informując, że książka *Tere-fere* jest już w stu procentach przygotowana do druku. I chodzi tylko o to, żeby ktoś złożył swój podpis na miejscu w Łodzi, umożliwiający rozpoczęcie drukowania". Drukarnia liczyła, że dzwoniąc w piątek po godzinach, nie zastanie nikogo w wydawnictwie. Butenko zaskoczył ich, przyjeżdżając następnego dnia rano – by odkryć, że „cały nakład jest już wydrukowany". Drukarnia świadomie stosowała manewry obchodzące procedury[39].

### 14.14. Samodzielne wydawnictwa komiksowe dla dzieci poza „Naszą Księganią” – od „Gucia i Cezara” do „Trzynastego piórka Eufemii”

Przejście komiksu z prasy do formy albumowej następowało stopniowo. Na początku to Biuro Wydawnicze „Ruch” (a nie „Nasza Księgarnia”) rozpoczęło publikację książeczkowych wydań „Gucia i Cezara”. Było to od 1968 roku, a do 1975 roku ukazało się dziewięć zeszycików

zbierających trzy cykle prasowe, potem wydawanie komiksów Butenki do scenariuszy Krystyny Boglar przejęła „Krajowa Agencja Wydawnicza". Model znany z komiksu młodzieżowego (najpierw gazeta, potem album) sprawdzał się także w segmencie dziecięcym. Warto odnotować, że format tych książeczek był identycznie jak w wypadku komiksowych wydawnictw Horyzontów również poziomy.

Publikacją o innym charakterze było *Trzynaste piórko Eufemii* (1977) – ponad stu stronicowy album będący komiksową adaptacją opowiadania Macieja Wojtyszki ze zbioru „Bromba i inni". Rysunki wykonała Grażyna Dłużniewska, stosując techniki narracyjne nietypowe dla polskiego komiksu dziecięcego: zróżnicowane plany, dynamiczne przejścia między kadrami, niekonwencjonalne kompozycje stron. Fabuła – wyprawa fantastycznych stworków do innego wymiaru przez „dziurę kosmiczną" – zawierała elementy satyryczne: parodię biurokracji (jaskinia „pieczątkowców") czy aluzje do konsumpcjonizmu. To właśnie w komiksie dziecięcym, chronionym przez alibi baśniowe, możliwe było przemycanie treści, które w „poważnym" medium spotkałyby się zapewne z czujnością i reakcją cenzora.

Szczególną pozycję zajmuje „Codziennie jest ten sam dzień w Dolinie Ciekawości" (1976) Magdy i Andrzeja Dudzińskich – album wydany przez KAW, eksperymentujący z formą kadru i relacją tekst-obraz. Andrzej Dudziński należał do słynnego „tria Andrzejów" – obok Andrzeja Mleczki i Andrzeja Krauzego stanowili oni trzon zespołu rysowników satyrycznych „Szpilek" w latach siedemdziesiątych. Przeniesienie stylistyki wypracowanej w prasie satyrycznej do komiksu dziecięcego okazało się zaskakująco owocne. Fabuła albumu opowiadała baśniową historię konfliktu pomiędzy pokojowymi i pracowitymi społecznościami Glinian i Flanelan z Doliny Radości, a próżniaczymi mieszkańcami Doliny Ciekawości, „otumanionymi kolorowymi ciasteczkami przez ich przywódcę, Nudasa". Zwycięstwo dobra nad złem wymagało pomocy tajnej agentki i cudownej broni – schemat baśniowy służył tu jednak przede wszystkim jako rama dla eksperymentów formalnych. Dudziński, posługując się uproszczoną, charakterystyczną dla siebie kreską, w sposób niespotykany dotąd w krajowych książeczkach obrazkowych bawił się kształtem i wielkością kadrów. Zastosował też nowatorski zabieg formalny, rezerwując dolną część planszy dla narracji słownej (narratorką była mysz) lub dla różnych „elementów pozakadrowych", istotnych dla akcji. Tego rodzaju gry formalne rzadko pojawiały się w polskim komiksie tego okresu – i znowu: łatwiej było na nie pozwolić w segmencie „niepoważnym".

### 14.15. Wymiar tombakowy – izolacja jako przywilej

Komiks dziecięcy Tombakowej Ery funkcjonował w swoistej enklawie. Nie uczestniczył w głównych sporach o gatunek – bo nie był traktowany jako „prawdziwy" komiks. Nie podlegał tak intensywnej kontroli ideologicznej – bo baśń z definicji nie opisuje rzeczywistości. Nie musiał konkurować o uwagę dorosłego czytelnika – bo adresował się do odbiorcy, który nie miał alternatywy. Ta izolacja miała cenę: komiks dziecięcy nie budował prestiżu gatunku, nie

uczestniczył w dyskusjach o formie, nie zyskiwał rozgłosu. Ale miała też korzyści: stabilność, ciągłość, przestrzeń na eksperyment bez konsekwencji.

Metafora tombakowa znajduje tu zastosowanie w specyficzny sposób. Tombak imitował złoto – komiks dziecięcy nie imitował niczego. Był tym, czym był: literaturą obrazkową dla najmłodszych, bez pretensji do statusu sztuki wysokiej. Właśnie dlatego mógł pozwolić sobie na formalną swobodę niedostępną dla gatunków aspirujących wyżej. *Trzynaste piórko Eufemii* z jego satyrą na biurokrację nie przeszłoby w «Relaxie» – w książeczce dla dzieci było bezpieczne, bo nikt poważny jej nie czytał. Paradoks polega na tym, że właśnie ta pozycja „niepoważna" umożliwiła powstanie prac o wyjątkowej formalnie wartości artystycznej. Butenko, Dłużniewska, Dudzińscy mogli eksperymentować, bo nikt nie patrzył im na ręce. System kontroli kultury miał swoje priorytety – i komiks dla pięciolatków do nich nie należał. Ta hierarchia uwagi okazała się nieoczekiwanym sojusznikiem twórców. Butenko odnalazł w tej niszy przestrzeń na realizację ambicji, które system zablokował mu na początku kariery. Prace „zbyt nowatorskie" dla ASP okazały się w sam raz dla „Misia" i „Świerszczyka". „Rysunki dla inteligentnych ludzi" – trafiły do właściwych odbiorców, którzy kompletnie nie przejmowali się kanonem socrealizmu, jako że częstokroć jeszcze nie umieli czytać.

---

## Przypisy

[1] D. Rekosz, *Bohdan Butenko. Pinxit i cała reszta*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2023, s. 98.
[2] Tamże, s. 188.
[3] Tamże, s. 63.
[4] Tamże, s. 69.
[5] Tamże, s. 69.
[6] Tamże, s. 86.
[7] Tamże, s. 87.
[8] Tamże, s. 87.
[9] Tamże, s. 97.
[10] Tamże, s. 97.
[11] Tamże, s. 97.
[13] Tamże, s. 119.
[13] Tamże, s. 106.
[14] Tamże, s. 106.
[15] Tamże, s. 97.
[16] Tamże, s. 157.
[17] Tamże, s. 157.
[18] Tamże, s. 158.
[19] Tamże, s. 157.
[20] Tamże, s. 183.
[21] Tamże, s. 183.
[22] Tamże, s. 183.
[23] Tamże, s. 184.
[24] Tamże, s. 184.

[25] Tamże, s. 185–186.

[26] Tamże, s. 92.

[27] Tamże, s. 92.

[28] Tamże, s. 92.

[29] Tamże, s. 124.

[30] Tamże, s. 124.

[31] Tamże, s. 124.

[32] Tamże, s. 125.

[33] Tamże, s. 126.

[34] Tamże, s. 148.

[35] Tamże, s. 148.

[36] Z. Ornatowski, *Gąska Balbinka*, «Ekran» nr 24 (479), 12 czerwca 1966

[37] Tamże

[38] Tamże, s. 117.

[39] Tamże, s. 119.

## Rozdział 15

## Popkulturowe zjawiska intermedialne — komiks wobec telewizji i innych mediów

### 15.1. Telewizja jako medium hegemoniczne kultury masowej

#### 15.1.1. „Eksplozja telewizji" — rewolucja medialna lat sześćdziesiątych

Zanim przejdziemy do analizy konkretnych zjawisk intermedialnych, konieczne jest uświadomienie sobie skali rewolucji, jaką w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przeszła polska telewizja — a wraz z nią cała kultura masowa. Bez zrozumienia tego kontekstu nie sposób pojąć, dlaczego serialowe adaptacje tak silnie oddziaływały na komiks, jak to się stało, iż „Pancerni" czy „Kloss" stali się fenomenami przekraczającymi granice pojedynczego medium.

Patryk Pleskot w swojej pracy o telewizji lat sześćdziesiątych trafnie nazwał odbiornik telewizyjny „meblem socjologicznym" — przedmiotem, który zmienił nie tylko wystrój polskich mieszkań, ale całą strukturę życia społecznego. Dane statystyczne są wymowne: na koniec 1960 roku w Polsce zarejestrowano zaledwie 426 tysięcy abonentów — czternastu Polaków na tysiąc płaciło abonament telewizyjny. Stawiało to Polskę daleko za Czechosłowacją (58 na 1000), nie mówiąc o krajach zachodnich: Wielkiej Brytanii (211 na 1000) czy Szwecji (156 na 1000)[1]. Przełom nastąpił w latach 1962–1964, określanych przez socjologów jako okres „eksplozji telewizji". Pod koniec 1962 roku przekroczono magiczną granicę miliona abonentów — milionowy telewidz otrzymał od Ministerstwa Łączności bezpłatny abonament dożywotni, a od Radiokomitetu dwutygodniowy pobyt nad Morzem Czarnym[2]. Tempo wzrostu było zawrotne: w samym 1964 roku zarejestrowano ponad 400 tysięcy nowych odbiorników. Do końca 1968 roku liczba abonentów sięgnęła 3 340 000, a w roku następnym — 4 215 000, co oznaczało już 129 odbiorników na tysiąc mieszkańców. W ciągu dekady nastąpił zatem dziesięciokrotny wzrost nasycenia telewizorami — rewolucja medialna bez precedensu w polskiej historii. Zjawisko to miało fundamentalne znaczenie dla funkcjonowania kultury masowej. Jak zauważył Pleskot, w połowie lat sześćdziesiątych „przeciętny Polak sądził, że to ósmy cud świata"[3]. Wizyty „na telewizję" do sąsiadów lub znajomych posiadających odbiornik stały się powszechną praktyką społeczną — pojedynczy seans potrafił zgromadzić kilkadziesiąt osób, a gospodarz nierzadko pobierał symboliczną opłatę (zwyczajowe pięćdziesiąt groszy od gościa). Do 1963 roku istniało w Polsce ponad 10 tysięcy punktów zbiorowego oglądania, gromadzących około pół miliona widzów. Telewizor stawał się centrum życia towarzyskiego, a wspólne oglądanie seriali — rytuałem zbiorowym porównywalnym z niedzielną mszą. W tej atmosferze rodziły się warunki dla intermedialnej symbiozy telewizji i komiksu. Serial telewizyjny budował masową rozpoznawalność bohaterów, tworzył wspólnotę doświadczeń widzów, generował zapotrzebowanie na produkty pozwalające „posiadać" ulubioną postać na własność. W systemie permanentnego niedoboru dóbr kulturalnych — gdy młody człowiek mógł w Polsce obejrzeć trzy kreskówki i jeden odcinek filmu aktorskiego tygodniowo, a rocznie ukazywały się jeden, dwa komiksy — każda forma przedłużenia kontaktu z bohaterem

zyskiwała wartość nieporównywalną z dzisiejszymi realiami. Dane o skali popularności ówczesnych seriali telewizyjnych są z dzisiejszej perspektywy zdumiewające. Według analiz przytoczonych przez Pleskota, „Stawka większa niż życie" gromadziła 92% stałych widzów — rekord niepobity przez żaden inny program. „Czterej pancerni i pies" osiągali 79%. Zauważmy też narastającą obecność amerykańskich seriali - „Bonanza" generowała 81%, a „Ścigany" na poziomie 70%. W rzeczywistości, ów jedyny kanał telewizyjny, ściągał niemal wszystkich obywateli, a percepcja emitowanych pozycji stała się doświadczeniem pokoleniowym. Jak zanotował Pleskot, powiedzonka w stylu „jak ci zadam cios Templera, to cię Kildare nie pozbiera" — łączące bohaterów dwóch zachodnich seriali — świadczyły o tym, że bohaterowie seriali przebojem weszli przebojem do młodzieżowego języka. A gdy tylko na ekranach pojawili się „rodzimi" bohaterowie ich popularność przebiła wszystko, co zaoferował Zachód.

### 15.1.2. Złoty Wiek TVP — telewizja jako „luksusowa utrzymanka Partii"

Stefan Szlachtycz — Główny Reżyser TVP w latach 1974–1985, jeden z twórców „Złotego Wieku" polskiej telewizji, a zarazem — obok Głównej Scenograf Xymeny Zaniewskiej — jedyny bezpartyjny na wysokim stanowisku kierowniczym w całej strukturze telewizji państwowej — tak opisywał genezę wyjątkowej pozycji telewizji w systemie medialnym PRL: „Telewizja nawiązała flirt, potem romans, wreszcie trwały związek ze sztuką; zaistniał jednak pewien szkopuł. Wszystkie dyscypliny sztuki podlegały gestii Ministerstwa Kultury i Sztuki, a Telewizja nie. […] Telewizję podporządkowano Radiokomitetowi […] Komitety, radziecki wynalazek — były instytucjami w randze ministerstw, oficjalnie podległymi premierowi, w rzeczywistości tylko władzom Partii. Rozwój kinematografii skrępowany był gorsetem budżetu ministerialnego, także siatką urzędniczych przepisów. Telewizja miała swój budżet. Nominalnie. Rzeczywiste jej wydatki uzupełniała komunistycznie, to znaczy: według potrzeb, sama komunistyczna Partia. To była nieuregulowana, podziemna rzeka owych «środków». Żadne przepisy tego nie normowały, mechanizm przepływu gotówki z KC do TVP, nie został powszechnie znany, był natomiast skutecznie wcielany w życie, aż do samego końca PRL"[4]. Te słowa naocznego świadka i uczestnika wydarzeń ujawniają fundamentalną prawdę o statusie telewizji w PRL: była ona „luksusową utrzymanką Partii" — jak określił to sam Szlachtycz — finansowaną poza oficjalnym budżetem, wyłączoną spod nadzoru Ministerstwa Kultury, podległą bezpośrednio aparatowi partyjnemu. Ta wyjątkowa pozycja instytucjonalna miała daleko idące konsekwencje dla wszystkich mediów funkcjonujących w orbicie telewizji, w tym, jak się za chwilę okaże - także dla komiksu. Telewizja Polska — szczególnie w okresie prezesury Macieja Szczepańskiego (1972–1980) — przeżywała swój Złoty Wiek. Edward Gierek uznał ją za „Wunderwaffe" swojej polityki i przyznał jej prezesowi przywileje dyktatorskie. Jak wspominał Szlachtycz: „Z kokonu, w jakim tkwiła tłusta, nieruchawa gąsienica, wyfrunął na świat barwny motyl. Tak, kolor na ekranie był jedną z pierwszych nowości, choć był tylko fragmentem Nowego"[5]. Symboliczną inaugurację telewizji kolorowej zaplanowano na 22 lipca 1971 roku — z okazji Narodowego Święta Odrodzenia Polski wyemitowano wówczas pierwszy kolorowy spektakl, monodram "O szkodliwości palenia tytoniu"

Czechowa w reżyserii Jerzego Antczaka. Regularne codzienne transmisje kolorowe rozpoczęły się jednak dopiero 6 grudnia 1971 roku, także z okazji partyjnego święta — otwarcia VI Zjazdu PZPR.

### 15.1.3. Komiks jako medium wtórne wobec TV — odwrócona hierarchia

O ile na Zachodzie — szczególnie w Stanach Zjednoczonych — to komiksy stanowiły wielokrotnie źródło fabuł adaptowanych później na ekran („Superman", „Batman" czy „Spider-Man"), w PRL kierunek przepływu był odwrotny: najpierw powstawał serial telewizyjny, a dopiero potem — jako „produkt towarzyszący" — komiks. Ta odwrócona hierarchia miała głębokie konsekwencje dla statusu dziewiątej sztuki w Polsce: komiks pozostawał formą podrzędną, uzależnioną od legitymizacji, jakiej udzielało mu „poważniejsze" telewizyjne medium. Mechanizm synergii intermedialnej w PRL funkcjonował według specyficznego schematu. Telewizja budowała masową rozpoznawalność postaci i fabuł, po czym komiks pozwalał tę popularność monetyzować i utrwalać. Czytelnik, który obejrzał serial, mógł następnie kupić zeszyt i „posiadać" ulubionego bohatera na własność — w systemie permanentnego niedoboru dóbr kulturalnych była to wartość nie do przecenienia. Jednocześnie sam fakt istnienia serialu telewizyjnego stanowił dla władz alibi: skoro TVP wyemitowała „Stawkę większą niż życie", komiksowa adaptacja nie mogła być przecież ideologicznie podejrzana.

## 15.2. Model adaptacji w PRL — od powieści przez ekran do zeszytu

Analiza głównych serii komiksowych Tombakowej Ery powstałych jako adaptacje pozwala wyodrębnić typowy schemat obiegu treści między mediami. Schemat ten obejmował zazwyczaj trzy etapy: literaturę jako źródło fabularne, telewizję lub film jako medium budujące masową rozpoznawalność oraz komiks jako „produkt towarzyszący" kapitalizujący popularność pierwowzoru. Pierwszy etap — literatura — dostarczał materiału fabularnego. W przypadku „Czterech pancernych i psa" była to powieść Janusza Przymanowskiego z 1964 roku; „Podziemny front" czerpał ze wspomnieniowej książki generała Tadeusza Pietrzaka z 1962 roku; komiksowy „Janosik" opierał się na cyklu książeczek młodzieżowych Tadeusza Kwiatkowskiego. Nawet „Stawka większa niż życie" — choć powstała bezpośrednio z serialu — wyrosła z tradycji powieści szpiegowskiej i wykorzystywała konwencje literackie gatunku. Etap literacki pełnił funkcję legitymizacyjną: komiks adaptujący „poważną" książkę zyskiwał wyższą pozycję niż forma czysto rozrywkowa. Drugi etap — telewizja — był kluczowy dla całego procesu. Serial telewizyjny budował masową rozpoznawalność postaci, tworzył wspólnotę doświadczeń widzów, generował popyt na produkty powiązane. Co istotne, telewizja w PRL była medium państwowym, a decyzja o emisji serialu stanowiła formę oficjalnej akceptacji dla danej fabuły i jej ideologicznego przesłania. Serial „Czterej pancerni i pies" — emitowany w dwóch seriach w latach 1966 i 1969 — zgromadził przed telewizorami miliony widzów i stał się jednym z najważniejszych tekstów kultury popularnej PRL. Podobnie „Stawka większa niż życie" (1967–1968) czy „Janosik" (1973–1974) kształtowały

zbiorową wyobraźnię całego pokolenia. Trzeci etap — komiks — stanowił etap monetyzacji popularności zbudowanej przez telewizję, a nade wszystko, tu pozwolę sobie stworzyć neologizm - „propagandyzację" zawartych w nich treści perswazyjnych. Zatem „kolorowe zeszyty" pojawiały się zazwyczaj w synchronizacji z emisją serialu lub tuż po niej, pozwalając wykorzystać szczyt zainteresowania widzów. Wydawcami były państwowe oficyny: „Sport i Turystyka" („Kapitan Kloss", „Podziemny front"), Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty" („Przygody pancernych i psa Szarika") czy RSW „Prasa-Książka-Ruch" i KAW („Janosik"). Centralizacja decyzji wydawniczych w rękach instytucji państwowych gwarantowała koordynację — ten sam aparat, który decydował o produkcji i emisji serialu, kontrolował też produkcję komiksową. W Europie Zachodniej dominował model franko-belgijski, w którym komiks funkcjonował jako autonomiczne medium artystyczne, niezależne od telewizji. W PRL natomiast komiks pozostawał — z perspektywy władz i instytucji — formą wtórną, całkowicie uzależnioną od „lokomotywy" telewizyjnej. Konsekwencją było systematyczne obniżanie statusu komiksu jako samodzielnej formy twórczej — był on postrzegany przez decydentów nie jako dzieło samo w sobie, lecz jako „dodatek" do serialu. Dla samych czytelników sprawa wyglądała jednak zupełnie inaczej: zeszyt komiksowy, który można było posiadać na własność, wielokrotnie przeglądać i wymieniać z kolegami, bywał nierzadko ważniejszy niż ulotna emisja telewizyjna - a piszę to na podstawie własnych doświadczeń - w latach 70-tych miałem około 10 lat i zapamiętale zarówno oglądałem owe seriale i z nie mniejszą pasją „polowałem" na ich wersje komiksowe w kioskach RUCH..

### 15.3. Studium przypadku I: „Podziemny front" — propaganda w obrazkach

Seria „Podziemny front" stanowi najbardziej wyrazisty przykład wykorzystania mechanizmu intermedialnego do celów propagandowych. Łańcuch adaptacyjny obejmował tu: autentyczną historię batalionu Gwardii Ludowej im. Czwartaków (1943–1945), wspomnieniową książkę Tadeusza Pietrzaka „Podziemny front" z 1962 roku, serial telewizyjny (1966, siedem odcinków plus dwa filmy telewizyjne) oraz serię komiksową (1969–1972, dziewięć zeszytów wydanych przez Sport i Turystykę). Inicjatorem przedsięwzięcia komiksowego był Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego — instytucja odpowiedzialna za kontrolę polityczną i ideologiczną nad siłami zbrojnymi PRL. Jak wspominał rysownik Mieczysław Wiśniewski w wywiadzie dla Bartosza Kurca: „Podziemny front powstał na zlecenie Głównego Zarządu Politycznego. Poprosili mnie, bym zaprojektował znaczek serii i rysowanie komiksu. Dlaczego nie?"[6]. Wojskowe pochodzenie zamówienia determinowało funkcję serii: komiks miał promować jedynie słuszną czyli komunistyczną wersję historii ruchu oporu, wyolbrzymiając rolę Gwardii Ludowej i marginalizując dokonania Armii Krajowej. Scenariusze pisali kombatanci batalionu Czwartaków: pisarz Bohdan Czeszko oraz dziennikarz Jerzy Bednarczyk. Czeszko — postać kluczowa dla zrozumienia całego przedsięwzięcia — był nie tylko scenarzystą, ale przede wszystkim weteranem i kronikarzem Gwardii Ludowej. W czasie okupacji walczył pod pseudonimem „Agawa" jako szef sztabu batalionu Czwartaków, brał udział między innymi w zamachu na „Café-Club".

Po wojnie stał się jednym z głównych literackich apologetów komunistycznej partyzantki — jego powieść „Pokolenie” z 1951 roku, zekranizowana przez Andrzeja Wajdę w 1954, ukształtowała na dekady oficjalny obraz Gwardii Ludowej w polskiej kulturze. Działacze w stylu Bohdana Czeszki czerpali potężne profity jakie oferowało socjalistyczne państwo - był on wieloletnim posłem na Sejm (1965–1980) czy laureatem prestiżowych Nagród Państwowych, miał zarówno motywację osobistą, jak i środki instytucjonalne, by promować historię swojego oddziału. Sam Czeszko po latach ze zaskakującą szczerością opisał genezę komiksowej serii w felietonie „Komiksy po polsku” na łamach periodyku „Nowe Książki”: „Jestem tu współwinowajcą, ponieważ przed wielu laty napisałem do spółki z dwoma jeszcze byłymi Czwartakami serial telewizyjny pod tym właśnie tytułem. Jeden z nas miał pomysł pociągnięcia rzeczy dalej i stąd powstała ta seria komiksów. Nie, za bardzo podobał mi się ten pomysł i nie ja byłem jego autorem, ale lojalność wobec spółki, a także tak zwane dobro sprawy — chodziło bowiem o propagowanie choćby w sensie najbardziej popularnym zbrojnej tradycji lewicowego podziemia — to chyba było głównym motywem, żem wtedy powiedział «niech będzie»”[7]. Wyznanie to jest niezwykle cenne: Czeszko wprost przyznaje, że nie był entuzjastą pomysłu komiksowego, zgodził się z lojalności wobec współautorów, a głównym motywem była propaganda „zbrojnej tradycji lewicowego podziemia”. Z pewnością nie bez znaczenia były też solidne honoraria — scenarzysta o pozycji Czeszki mógł liczyć na sowite wynagrodzenie zarówno za serial, jak i za komiksową adaptację. To rzadki przypadek, gdy twórca PRL-owskiej popkultury tak otwarcie odsłania mechanizmy jej powstawania. Serial i komiks były naturalną kontynuacją tego projektu — kolejnym medium, przez które kombatant-literat utrwalał pamięć o Czwartakach, nawet jeśli sam nie wierzył w artystyczną wartość przedsięwzięcia. Czeszkę wsparł inny weteran - Tadeusz Pietrzak. Niewykluczone, że to on był właściwym spiritus movens całego przedsięwzięcia. W czasie wojny dowódca drugiego plutonu Czwartaków, po wojnie zrobił błyskotliwą karierę w aparacie bezpieczeństwa: komendant wojewódzki MO w Warszawie i Poznaniu, od 1960 roku generał brygady, w latach 1965–1971 komendant główny Milicji Obywatelskiej, następnie wiceminister spraw wewnętrznych. O pozycji Pietrzaka w ówczesnej Polsce świadczył jego udział w prestiżowym opracowaniu książkowym „Ludzie, fakty, refleksje” z roku 1961 (wyd. Kamienie) - centralną postacią tego zbioru wywiadów z niedawnymi partyzantami był Mieczysław Moczar, a wszyscy pozostali uczestniczy tych wspomnień stanowili grupę wpływowych wybrańców - „apostołów rewolucji”. To wydawnictwo dało początek nieformalnej grupie, a de facto frakcji partyjnej, określanej mianem „partyzantów”. Rok po wspominanej publikacji Moczar (ówczesny podsekretarz stanu w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych) opublikował partyzanckie memuary pt. "Barwy walki". Powieść, składająca się z 32 luźno powiązanych szkiców, opisywała walkę działaczy PPR oraz oddziałów Gwardii Ludowej i Armii Ludowej z okupantem niemieckim i z miejsca odniosła znaczący sukces wydawniczy. Tylko do 1970 roku ukazało się 11 edycji! Ministerstwo Oświaty zatwierdziło ją jako lekturę szkolną. Przetłumaczono ją również na kilka języków, a w roku 1964 powstała także jej ekranizacja filmowa w reżyserii Jerzego Passendorfera.

Pietrzak, o bliźniaczo podobnej do Moczara biografii, uważnie obserwował karierę towarzysza walki. Zatem nieprzypadkowo, tegoż 1962 roku, opublikował własne wspomnienia czyli „Podziemny front", która stał się kanwą zarówno serialu, jak i serii komiksowej. Książka okazała się wydawniczym evergreenem PRL-u: wznawiana wielokrotnie — w 1965, 1967, 1970, 1972, 1975, 1980 i 1984 roku — doczekała się łącznie siedmiu wydań, ostatniego już po śmierci autora. Generał postrzegł popkulturę jako znakomite narzędzie do autopromocji (w mojej monografii „Kapitan Żbik. Portret pamięciowy" nazwałem go zasłużenie „ojcem chrzestnym" słynnego komiksowego milicjanta - kapitana Żbika). Trio scenarzystów uzupełnił Jerzy Bednarczyk — dziś postać niemal zapomniana, choć jego dorobek był znaczący. Urodzony w 1922 roku, w czasie wojny również żołnierz batalionu Czwartaków, po 1945 roku ukończył Szkołę Filmową w Łodzi i został dokumentalistą. Przez kolejne dwadzieścia lat stworzył dwadzieścia sześć filmów dokumentalnych o zróżnicowanej tematyce: historia, kulturoznawstwo, podróże, turystyka, motoryzacja, technologia, osiągnięcia PRL. W połowie lat sześćdziesiątych Pietrzak zaprosił go do współpracy przy serialu telewizyjnym „Podziemny front" (1965) — Bednarczyk jako doświadczony filmowiec odpowiadał zapewne za zgodność scenariusza z arkanami sztuki filmowej. Po pracy przy „Podziemnym froncie" Bednarczyk kontynuował karierę scenarzysty komiksowego - napisał jeszcze scenariusze do trzech zeszytów kapitana Żbika — „Skoda TW 6163" (1973, wspólnie z płk. Zbigniewem Gabińskim), „SP-139-WA zaginął!" (1975) oraz „Wodorosty i pasożyty" (1976, znów z Gabińskim). Ale nie porzucił przemysłu filmowego - przez wiele lat pracował jako redaktor naczelny Studia Opracowań Filmów w Warszawie. Zmarł w 1980 roku, a jego komiksowa działalność — choć poboczna wobec kariery filmowej — okazała się tym, z czego jest dziś najbardziej znany i pamiętany. Wojskowy rodowód całej trójki scenarzystów oraz patronat Głównego Zarządu Politycznego WP gwarantowały „poprawność" przekazu: głównym wrogiem w komiksie byli Niemcy, a nie — jak by wynikało z pełniejszego obrazu historycznego — także sowiecka NKWD czy polscy komuniści współpracujący z Moskwą przeciw Armii Krajowej. Paradoksalnie to właśnie seria komiksowa — a nie serial telewizyjny — przetrwał w pamięci zbiorowej. Jak słusznie zauważają autorzy monografii „Kolorowe zeszyty": „ […] większość dzisiejszych pięćdziesięciolatków «Podziemny front» kojarzy wyłącznie z komiksem"[8]. Serial, który był dopiero drugą w historii TVP produkcją seryjną (po „Barbarze i Janie", 1964), nie zyskał kultowego statusu i jest dziś zasłużenie zapomniany. Jego podstawowym problemem był brak wyrazistego bohatera — podczas gdy „Stawka większa niż życie" miała charyzmatycznego Klossa, „Czterej pancerni" wyrazistą załogę Rudego (złożoną z najlepszych aktorów), a „Janosik" tytułowego zbójnika o cechach superbohaterskich, „Podziemny front" nie miał ani wyrazistych bohaterów, ani intrygującej narracji, ani nie imponował rozmachem inscenizacji. Pomysł żeby stworzyć zbiorowego bohatera (batalion Czwartaków), gdzie żadna indywidualność nie będzie wybijała się ponad przeciętność - był raczej skazany na porażkę. Komiks o zredukowanych deklaratywnych dialogach i skoncentrowany bardziej na akcji, okazał się atrakcyjniejszy dla młodego czytelnika — choć i on cierpiał na ten sam strukturalny deficyt.

Szczególnie wymowny jest casus „komiksu, którego nie było" czyli brakującego odcinka opartego na szóstej części serialu „Przeprawa", opowiadającej o udziale Czwartaków w Powstaniu Warszawskim. Z nieznanych przyczyn odcinek ów nie doczekał się komiksowej adaptacji. Można spekulować, że powodem była ambiwalentna postawa władzy ludowej wobec sierpniowego zrywu 1944 roku. Przypadek ten ilustruje granice intermedialnej synergii w PRL — nawet w ramach serii propagandowej istniały tematy zbyt drażliwe, by je wizualizować. Seria komiksowa liczyła ostatecznie dziewięć zeszytów: sześć pierwszych („Zamach", „Na tropie", „Przerwana linia", „O życie wroga", „Przed świtem", „Skok za front") narysował w swoim topornym stylu Mieczysław Wiśniewski. Kiedy tenże rysownik otrzymał propozycję pracy przy znacznie bardziej prestiżowej (zwłaszcza finansowo) adaptacji Kapitana Klossa, wydawnictwo „Sport i Turystyka" poszukiwało następcy — wybór padł na nie znanego dotąd szerzej bydgoskiego rysownika - Jerzego Wróblewskiego. Zatem trzy ostatnie zeszyty serii („Skarb w Winterhofie", „Wilk w matni", „W pułapce") — były dziełem Wróblewskiego. Podobno warunkiem przejęcia serii było zachowanie podobieństwa twarzy głównych bohaterów z poprzednich zeszytów — zadanie, z którego Wróblewski wywiązał się znakomicie. Co więcej, cały komiks narysował w zaledwie kilka tygodni. Sukces przy „Podziemnym froncie" otworzył Wróblewskiemu drzwi do najważniejszej serii wydawnictwa — czyli z udziałem kapitana Żbika, gdzie zilustrował niemal połowę albumów (22 z 53 zeszytów). Dla większości czytelników dzielny oficer milicji ma więc rysy nadane mu przez Wróblewskiego — artystę, którego karierę ogólnopolską rozpoczęła właśnie propagandowa seria o Czwartakach. Nakłady pierwszego wydania „Podziemnego frontu" sięgały stu tysięcy egzemplarzy; a wznowienie z lat 1978–1979 było dwukrotnie wyższe. Z pośród komiksowych serii „Sportu i Turystyki" „Podziemny front" cieszył się najmniejszą popularnością — zarówno wówczas, jak i dziś, na rynku kolekcjonerskim. Serii pomagało jednak to, że ukazywała się w okresie niemal kompletnej pustki komiksowej — poza księgami TRiA, pierwszymi zeszytami „Kapitana Żbika" oraz sprzedawanymi nieoficjalnie „klasikerami" czytelnik zainteresowany komiksami nie miał innej oferty. Dodatkowym atutem było wizualne podobieństwo do późniejszego «Kapitana Klossa»: ten sam rysownik (Wiśniewski), ta sama tematyka wojenna, podobna konwencja szpiegowska — co budowało rozpoznawalność i zaufanie czytelników. Na zakończenie warto wspomnieć, że serial «Podziemny front» miał kontynuację w postaci dwóch filmów telewizyjnych «Powrót doktora von Kniprode» (1965) — którego nie zaadaptowano na komiks — oraz pełnometrażowej «Pułapki» (1970) w reżyserii Andrzeja Jerzego Piotrowskiego z Andrzejem Kopiczyńskim w roli głównej. Ten ostatni film, opowiadający o walce z Werwolfem na Dolnym Śląsku w 1945 roku, okazał się naprawdę udanym kinem sensacyjnym.

### 15.4. Studium przypadku II: „Czterej pancerni i pies" jako supersystem rozrywkowy

Seria komiksowa „Przygody pancernych i psa Szarika" stanowi modelowy przykład łańcucha intermedialnego charakterystycznego dla Tombakowej Ery. Historia o załodze pancerniaków przeszła drogę od literatury przez telewizję do komiksu, przy czym — co istotne dla

naszych rozważań — proces ten był ściśle powiązany z wojskową polityką pamięci historycznej Ludowego Wojska Polskiego. Lata sześćdziesiąte były okresem intensywnej kampanii propagandowej skupionej wokół Tysiąclecia Państwa Polskiego oraz nieustannie eksploatowano atrakcyjną tematykę batalistyczną okresu II wojny światowej. Kluczowym dokumentem kształtującym tę politykę była Uchwała Sekretariatu KC PZPR z czerwca 1960 roku, która zalecała "czerpanie tematyki z historii i doświadczeń wojny i okupacji, wspólnej walki z hitleryzmem polskiego i radzieckiego żołnierza" [9]. Celem było wykreowanie „patriotyzmu wojskowego" — próba wzmocnienia identyfikacji społeczeństwa z państwem w jego nowym kształcie terytorialno-ustrojowym. Janusz Przymanowski — autor powieści i scenarzysta komiksu — na kolaudacji serialu definiował siebie jako „przede wszystkim politruk"[10]. Ten termin trafnie charakteryzuje jego działalność twórczą. Urodzony w 1922 roku, w czasie wojny był dziennikarzem gazety 1 Armii WP „Zwyciężymy", po wojnie kontynuował służbę w korpusie oficerów politycznych, pracując jako publicysta miesięcznika „Wojsko Ludowe" i tygodnika „Żołnierz Polski". Zanim napisał „Czterech pancernych", opublikował reportersko-historyczną monografię „Studzianki" (1966), prowadząc wieloletnią kampanię medialną na rzecz upamiętnienia tej bitwy — kampanię, która zakończyła się wielkim sukcesem: rocznice bitwy obchodzono hucznie, na jej polu stanął pomnik, a wieś zmieniła nazwę na Studzianki Pancerne. Przymanowski trzykrotnie otrzymał Nagrodę Ministra Obrony Narodowej — można go uznać za jednego z głównych „asów" LWP na polu kulturalnym i rzecznika świata literatury w kontaktach z Głównym Zarządem Politycznym WP.

Zjawisko „Czterech pancernych" można opisać za pomocą pojęcia „supersystemu rozrywkowego", wprowadzonego przez Marshę Kindera w roku 1991. Według jej definicji jest to „sieć intertekstualna oparta na postaci z kultury popularnej, wykorzystująca wiele trybów produkcji obrazów, przemawiająca do różnych pokoleń i subkultur, zachęcająca do kolekcjonowania poprzez mnożenie pokrewnych produktów"[11]. „Supersystem Pancernych" obejmował imponującą liczbę mediów i produktów: powieść (trzy tomy wydane w latach 1964–1970 oraz reedycje), serial telewizyjny (21 odcinków emitowanych w latach 1966–1970), dwa komiksy prasowe, trzy tomy komiksów książeczkowych, musical teatralny (premiera w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1973 roku), płytę z piosenkami w wykonaniu gwiazd muzyki młodzieżowej (Maryla Rodowicz, Krzysztof Krawczyk, zespół Dwa Plus Jeden), zestawy przezroczy wydawane przez Spółdzielnię „Wspólna Sprawa", pocztówki z aktorami, zabawki (żołnierzyki, pistolety, hełmofony), plany modelarskie czołgu T-34 w czasopiśmie „Mały Modelarz", a także rozbudowaną strukturę organizacyjną — „Telewizyjny Klub Pancernych" i „Radiowy Klub Pancernych". Wspomniany „Telewizyjny Klub Pancernych" stanowił bezprecedensowe zjawisko medialno-społeczne, jednak jego geneza wymaga sprostowania. Wbrew utrwalonej narracji inicjatorem przedsięwzięcia nie był Janusz Przymanowski, lecz trio dziennikarzy związanych z mediami dla młodzieży. Jak ustalił autor książki o Przymanowskim - Jarosław Molenda: „Przed wejściem filmu na ekrany telewizji we wrześniu 1966 roku Janusz Domagalik ze «Świta Młodych», Roman Murany (pracownik Polskiego Radia) i Maciej Zimiński z Telewizji Polskiej zaczęli pracować nad stworzeniem Telewizyjnego Klubu Pancernych" [12].

Postać Macieja Zimińskiego jest tu kluczowa — to ten sam redaktor, który wcześniej w „Świecie Młodych" organizował akcje czytelnicze takie jak „Niewidzialna Ręka", a następnie przeniósł swoje doświadczenia do telewizji. Sam Zimiński tak wspominał genezę programu: „Już 6 października [1966 roku] rozpoczęliśmy nadawanie Telewizyjnego Klubu Pancernych. I w nim wypróbowaliśmy rozwiązania, które później nazwaliśmy dumnie telewizją inspirującą dla dzieci. O co chodziło? Otóż wmawiano nam, że trzeba stosować wychowanie polityczne, a myśmy jeszcze w «Świecie Młodych» zamienili to na kształtowanie społecznych postaw: żebyśmy na siebie patrzyli z życzliwością, umieli drugiemu człowiekowi pomóc, coś razem zrobić"[13]. Cytat ten ujawnia bezpośrednią ciągłość między metodami wypracowanymi w redakcji „Świata Młodych", a telewizyjnym formatem „Klubu Pancernych". Przymanowski włączył się do już istniejącej inicjatywy, co sam przyznawał po latach: „Początki jednak były trudne, a majowe recenzje po pierwszym odcinku nijakie bądź negatywne. […] Zaproponowałem, żeby mi dali pięciominutówkę przed albo po odcinku, bym mógł wyjaśnić, gdzie to się dzieje i dodać krótki komentarz historyczny. Z tej propozycji zrodził się Klub Pancernych" [14]. Sformułowanie „zrodził się" jest tu nieco mylące — Klub już istniał, Przymanowski dołączył do niego jako ekspert historyczny i autor literackiego pierwowzoru. Współtwórcami audycji byli także rysownik Szymon Kobyliński oraz inni członkowie zespołu redakcyjnego. Skala sukcesu Klubu przerosła wszelkie oczekiwania. Jak relacjonował Przymanowski: "Po wejściu pancernych do naszych domów autorzy zaryzykowali apel do młodych widzów, wzywając ich do zgłaszania własnych załóg. Liczyli na 1000, najwyżej 2000 listów — przyszło natomiast blisko 13 tysięcy"[15]. Podczas pierwszych emisji rozesłano 100 tysięcy legitymacji, do czego dochodziły liczne kluby „dzikie". Na wezwanie Klubu do egzaminu na kartę rowerową stanęło spontanicznie w 1970 roku 834 tysiące dzieci. „Republika pancernych" — jak ją nazywano w prasie — miała wdrażać poczucie obowiązku i uczyć pokonywania trudności.

Niezależnie od telewizyjnego pierwowzoru, w Opolu powstał „Radiowy Klub Pancernych". Jak odnotował Molenda: „Dzieci założyły klub Bezpieczna Droga i zdobyły osiemnaście tysięcy kart rowerowych. Powstała Domowa Biblioteka Radiowego Klubu Pancerniaków, ministerstwo obrony narodowej musiało zwiększyć nakłady serii książek "Bitwy, Kampanie, Dowódcy". Rozpoczęła się akcja «Zimowy zmierzch» , w ramach której dzieci zbudowały tysiące budek dla ptaków czy miejsc lęgowych"[16]. Działalność klubowa generowała zatem dodatkowe zapotrzebowanie wydawnicze — kolejny element supersystemu. Rolę piątego członka załogi — psa — pełniły w dziecięcych formacjach często inne zwierzęta. Maciej Zimiński wspominał z humorem: „Niekiedy w roli Szarika występowały dziewczynki. Bo jak chłopcy nie mieli psa, to mianowali Szarikiem jakąś koleżankę"[17]. W klubowych raportach pojawiały się także koty, chomiki syryjskie, a nawet — jak odnotował Przymanowski — „jeden koń i jedna rybka, która współdziałała z załogą w charakterze okrętu podwodnego"[18].

Kolejnym wymiarem zjawisk składających się na „supersystem" zbudowany wokół serialu telewizyjnego były imprezy masowe z udziałem aktorów oraz rekwizytów. Wystąpiło zjawisko całkowitego utożsamienia bohatera literackiego, fikcyjnego z wykonawcą - ludzie przychodzili nie do aktorów, lecz do Janka, Gustlika, Grigorija i Marusi. Były to trasy po Polsce - aktorzy na czołgu „Rudy", tudzież wszelkich innych dostępnych pojazdach bojowych, peregrynowali od miasta do miasta, spotykając się z widzami. Skala tych wydarzeń była bezprecedensowa. I tak w „Brześciu nad Bugiem" ogromne tłumy dzieci z transparentami obrzucały czołg nie tylko kwiatami, ale zabawkami. Mimo nadzoru milicji pękł sznur zabezpieczający i dzieci weszły na transporter. W nocy najmłodsi obywatele Brześcia wystawili warty przed hotelem, żeby aktorzy im nie uciekli. W Radomiu do sali na tysiąc osób przyszły trzy tysiące młodzieży. W Łodzi ulice zostały tak skutecznie zablokowane przez tłumy, że nie było mowy o tym, aby aktorzy wydostali się z czołgu. Udało się ich stamtąd wydobyć dopiero przy pomocy skomplikowanych manewrów karetek milicyjnych. Sceny z tej imprezy uwiecznił w obiektywie fotograf Jacek Sielski - zdjęcia pokazują morze ludzkich głów wokół czołgu. Sam Przymanowski porównywał te wydarzenia do "szaleństwa big-beatowego", choć z "nieco innym punktem startu i lądowania" - chodziło o kontrolowaną mobilizację mas wokół treści propagandowych. Spotkania miały sformalizowany, powtarzalny charakter. Jak wspominał Janusz Gajos: "Stawaliśmy na scenie w jakiejś wielkiej sali i dziennikarz zadawał pytania, z reguły zawsze takie same. Czułem do siebie lekkie obrzydzenie, że po raz piąty muszę wesoło i z zaangażowaniem opowiadać tę samą anegdotę". Supersystem wymagał zatem ciągłego odtwarzania wzorca, nieustannego reprodukowania tej samej narracji.

Fenomen merchandisingu „Pancernych" stanowi osobny rozdział w historii polskiej kultury popularnej — i zarazem stricte tombakowy aspekt całego zjawiska. Sam Przymanowski z dumą demonstrował dziennikarzom swoje zbiory: broszki, znaczki, medale, lusterka, grzebyki kieszonkowe, czapki-hełmofony. Komentując źródło tych produktów, pisarz zaznaczał: „Produkcją tych przedmiotów zajmuje się nie tylko prywatna inicjatywa, te naszywki na spodnie to szybka inicjatywa przemysłu odzieżowego"[19]. Rzemieślnicy „ruszyli do ataku z brawurą godną czterech pancernych" — na rynku pojawiło się trzydzieści rodzajów medali wykonanych z metalu, drewna, plastiku i skóry, a także „czołgi-skarbonki, czołgi-temperówki, gwizdki-rewolwery, kalejdoskopy, w których przesuwa się czternaście obrazków z filmu, a nawet czekolada o nazwie… «Szarik»"[20].

Moda na „Pancernych" przybrała rozmiary masowej histerii konsumpcyjnej. W kioskach sprzedawano okrągłe lusterka z podobiznami bohaterów serialu. Hitem stały się koszule letnie z bohaterami serialu, ale prawdziwą sensację stanowiły naszywki na dżinsy z wizerunkiem czołgu „Rudy" i „Szarika". Szczególnym obiektem pożądania stały się hełmofony. Maciej Zimiński zapamiętał, jak „pewnego razu pod budynek redakcji zajechała wojskowa ciężarówka. Po chwili rozlega się pukanie i w progu staje żołnierz:"Przywieźliśmy w prezencie dla «Klubu Pancernych» kilkaset używanych hełmofonów"[21]. Pojedyncze egzemplarze stały się nagrodami za działalność klubową. Szybko zareagował rynek — gliwicka spółdzielnia pracy „WABIS" rzuciła na rynek zabawkowe hełmofony w dwóch kolorach: zielonym i granatowym. Ich wzór zatwierdził ponoć sam Przymanowski. Porównanie fenomenu „Pancernych" z amerykańską „Supermanią" lat 1938–

1945 ujawnia zadziwiające podobieństwa strukturalne — mimo wszystkich fundamentalnych różnic ideologicznych i systemowych. „Superman”, stworzony przez Jerry’ego Siegela i Joe Shustera, zadebiutował w „Action Comics" nr 1 w czerwcu 1938 roku i natychmiast wywołał bezprecedensową falę merchandisingu. Do 1941 roku na rynku amerykańskim dostępne były: kostiumy Supermana dla dzieci, peleryny, figurki, puzzle, gry planszowe, słodycze w opakowaniach z bohaterem, a nawet… bielizna z logo «S». Wydawnictwo DC Comics licencjonowało wizerunek Supermana ponad czterystu producentom, generując przychody wielokrotnie przewyższające wpływy z samych komiksów. Tak jak polskie dzieci marzyły o hełmofonach, amerykańskie marzyły o pelerynie Supermana. Tak jak „Rudy” stawał się symbolem zwycięstwa i bezpieczeństwa, tak Superman uosabiał „American way of life” w obliczu nadciągającej wojny. Oba fenomeny wykorzystywały wojenny lub militarny kontekst do budowania wspólnoty odbiorców — Superman walczył z nazistami na okładkach komiksów jeszcze przed przystąpieniem USA do wojny, pancerni legitymizowali "braterstwo broni” polsko-radzieckie. W obu przypadkach popyt konsumpcyjny przerastał możliwości oficjalnych producentów, co prowadziło do rozwoju „szarej strefy” — w USA pirackiego merchandisingu, w PRL „prywatnej inicjatywy rzemieślniczej”. Różnica fundamentalna tkwiła jednak w mechanizmie ekonomicznym. Amerykański „supersystem Supermana” funkcjonował w ramach gospodarki kapitalistycznej: DC Comics świadomie budowało markę, licencjonowało wizerunek i czerpało profity z każdego produktu. Polski „supersystem Pancernych” powstał jako niezamierzony efekt uboczny propagandy — państwo stworzyło atrakcyjną propozycję kulturową, ale nie potrafiło (oraz ideologicznie nie chciało) zapanować nad generowanym popytem konsumpcyjnym. Jest w tym głęboka ironia: propagandowy serial komunistyczny wspierał *nolens volens* prywatną inicjatywę gospodarczą — czyli dokładnie to, co ideologia oficjalnie zwalczała. Tombakowy paradoks ujawnia się tu w pełni. „Supermania” lat czterdziestych była świadomą strategią komercyjną — wydawcy wiedzieli, że komiks to tylko wstęp do prawdziwych zysków z licencji. „Pancernomania” lat sześćdziesiątych była efektem systemowej ślepoty — ideolodzy nie rozumieli mechanizmów kultury masowej, którą sami stworzyli, a w dłuższej perspektywie wygrały konsumpcjonistyczne cele supersystemu, nie ideologiczne.

W kontekście stricte komiksowym należy odnotować, że „Pancerni” doczekali się aż trzech odrębnych adaptacji graficznych, co stanowi ewenement w historii polskiego komiksu Tombakowej Ery. Najwcześniejsza była wersja gazetowa Szymona Kobylińskiego publikowana w latach 1967-68 w "Żołnierzu Wolności" - dzienniku Ludowego Wojska Polskiego, "Głosie Wielkopolski” i "Gazecie Białostockiej”. Potem był parakomiks Jerzego Wróblewskiego, publikowany w latach 1968–1969 na łamach bydgoskiego "Dziennika Wieczornego”. W sumie opublikowano sto osiemdziesiąt trzy odcinki komiksu. Wyglądały jak wszystkie wcześniejsze prace Wróblewskiego: pod trzema składającymi się na “pasek” kadrami widniał ilustrujący je tekst z powieści Przymanowskiego". Była to zatem forma typowa dla polskiego komiksu prasowego tamtej epoki — ilustrowany pasek z podpisami zamiast dymków. Ten komiks prasowy był jednak publikacją

regionalną, dostępną tylko czytelnikom „Dziennika Wieczornego". Wreszcie trzecie adaptacja — o zasięgu ogólnopolskim — która powstała z inicjatywy Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty" i została już opisana wcześniej. Różnice między adaptacjami Wróblewskiego i Kobylińskiego były znaczące. Jak zauważa Molenda: „Komiksy Jerzego Wróblewskiego i Szymona Kobylińskiego różniły dwa główne elementy: opowieść bydgoszczanina powstawała jak każdy komiks prasowy, praktycznie z dnia na dzień; autor, oddając planszę do druku, nie miał więc już możliwości wprowadzenia jakichkolwiek poprawek, na dodatek czas zawsze naglił. I druga sprawa: Wróblewski oparł się tylko na książce Przymanowskiego wydanej w 1964 roku. Później do tematu już nie powrócił, wychodząc zapewne z założenia, że po wydaniu trzyczęściowej serii Kobylińskiego, którą można było kupić w księgarniach i kioskach "Ruchu" w całej Polsce, nie ma to już większego sensu"[22]. Co znamienne, sam Przymanowski, po latach krytycznie oceniał komiksową adaptację swoich „Pancernych". Gdy dyrektorka Teatru Muzycznego w Gdyni Danuta Baduszkowa zaproponowała mu napisanie musicalu, pisarz początkowo odmawiał, „powołując się na nieudany eksperyment komiksu z tymi samymi bohaterami wydrukowanego przez Wydawnictwa Harcerskie w trzech zeszytach"[23]. Serial — a przez rozszerzenie także komiks — funkcjonował jako „miejsce pamięci" w rozumieniu Pierre'a Nory, czyli symboliczny element dziedzictwa wspólnoty. Z badań Ośrodka Badania Opinii Publicznej wynikało, że dla najmłodszej grupy wiekowej (16–19 lat) głównym źródłem wiedzy o II wojnie światowej była telewizja i podręczniki szkolne — nie przekaz rodzinny. Serial legitymizował więc status quo przez odwołanie do sfałszowanej przeszłości, czyniąc oczywistym świat, w którym żyli młodzi widzowie.

"Czterej pancerni" cieszyli się ogromną popularnością także w Związku Radzieckim, gdzie wpisywał się w radziecki kult zwycięstwa nad faszyzmem, żywy i pielęgnowany do dzisiaj. Rosjanie „udomowili" tytuł, tworząc własną, rymowaną wersję: „Три поляка, грузин и собака" (Trzech Polaków, Gruzin i pies). Gdy wyświetlano kolejny odcinek, ulice pustoszały, dzieci opuszczały lekcje w szkole. Bezsilni nauczyciele pisali pisma z prośbą, aby serial wyświetlać tylko w wakacje. Dziś skłonni jesteśmy widzieć w „Czterech pancernych" albo przykład perfidnej propagandy ideologicznej, albo niewinną dziecięcą rozrywkę okrytą miękkim całunem nostalgii. Oba te spojrzenia oddają część prawdy, ale żadne z nich nie chwyta istoty sprawy. „Pancerni" byli przede wszystkim nowym zjawiskiem w obszarze polskiej kultury popularnej: „supersystemem rozrywkowym" agresywnie anektującym kolejne kanały kontaktu z odbiorcami — od telewizji przez prasę i komiks po zabawki i struktury organizacyjne. Pod tym względem byli polskim odpowiednikiem amerykańskiego „Supermana" — z tą różnicą, że „Superman" był świadomym produktem kapitalistycznej machiny rozrywkowej, podczas gdy „Pancerni" stanowili niezamierzony triumf konsumpcjonizmu nad ideologią, która go oficjalnie negowała. Komiksy Wróblewskiego i Kobylińskiego stanowiły dwa z wielu ogniw tego łańcucha — ogniwa sprawne funkcjonalnie, choć artystycznie przeciętne. Ich tombakowy blask dawno przygasł, ale jako dokumenty epoki pozostają świadectwem tego, jak socjalistyczne państwo próbowało — z połowicznym sukcesem — zapanować nad kulturą masową, której mechanizmów nigdy w pełni nie zrozumiało.

Na koniec wątku o „Czterech Pancernych” warto opisać jeszcze jedno zjawisko, które niestety zostało głównie w sferze ambitnych planów. Otóż pojawiła się koncepcja połączenia fikcyjnych światów załogi czołgu "Rudy" i Hansa Klossa w jedną narrację. Ten nigdy niezrealizowany crossover — by użyć współczesnego języka popkultury — mógł być jednym z najciekawszych eksperymentów narracyjnych polskiego kina fabularnego, próbą stworzenia czegoś na kształt "shared universe" na długo przed tym, zanim Marvel uczynił to strategią globalną. Janusz Przymanowski tak to zapowiadał w jednym z wywiadów: "W pewnej, bardzo groźnej przygodzie — również zresztą autentycznej — spotkają się pancerni z Klossem. Jedno wydarzenie filmowane, obserwowane przy pomocy dwóch kamer. Tak, jakby dwóch ludzi oglądało ten sam wypadek. Ale z różnych punktów widzenia, każdy inaczej. W obu więc seriach zobaczymy to samo wydarzenie, ale i nie to samo, bo widziane od innej strony. Inne będą konsekwencje dla Klossa i inne dla pancernych. Czemu nie mają się spotkać, jeśli rzecz dzieje się w tym samym czasie i na tym samym terenie? A poza tym — co chyba najważniejsze — przyjaźnią się autorzy obu serii”.[24] Jednak do planowanego przecięcia "kinowych uniwersów" ostatecznie nie doszło. Stanisław Mikulski, który najwyraźniej nie miał ochoty na takie cameo, grzecznie podziękował za propozycję. Rolę kapitana Abwehry przejął więc łódzki aktor Mirosław Szonert, któremu najwyraźniej nie przeszkadzała perspektywa pozostania w cieniu legendy, a tymczasem my przejdźmy do rzeczonego równoległego „supersytemu” kultury popularnej w Polsce lat 60-tych…

## 15.5. Studium przypadku III: „Kapitan Kloss” — fenomen intermedialny i jedyny międzynarodowy sukces

### 15.5.1. „Stawka większa niż życie” — geneza fenomenu telewizyjnego

Historia fenomenu Klossa zaczyna się w Londynie. Andrzej Szypulski — dziennikarz i pisarz — podczas pobytu w stolicy Wielkiej Brytanii obejrzał filmy o Jamesie Bondzie: „Doktora No” (1962) i "Pozdrowienia z Moskwy" (1963). Doświadczenie to zainspirowało go do stworzenia polskiego bohatera szpiegowskiego. Jednocześnie reżyser Janusz Morgenstern otrzymał propozycję przeniesienia na mały ekran książki o radzieckim szpiegu „Baron von Goldstein”. Reżyser zgodził się pod jednym warunkiem: bohater musi być Polakiem [25]. Morgenstern powierzył napisanie scenariusza Zbigniewowi Safjanowi, z którym dosłownie przed chwilą współpracował przy, notabene znakomitym, wojennym filmie „Potem nastąpi cisza” (1965). Safjan zaproponował współpracę Szypulskiemu i w połowie 1964 roku obaj panowie — pod wspólnym pseudonimem Andrzej Zbych — rozpoczęli pracę nad scenariuszami cyklu widowisk dla Teatru Telewizji. Scenarzyści zdawali sobie sprawę z ograniczeń budżetowych: nie było środków na efekty specjalne, więc ich agent będzie musiał operować głównie intelektem. „Czy wyposażyli Klossa w jakieś cechy Bonda? Tak, obaj wykonują ten sam zawód, zmagają się ze śmiertelnymi wrogami, są silni, odważni, inteligentni i otoczeni pięknymi kobietami” — zauważał Bogdan Bernacki[26]. Premiera pierwszego odcinka widowiska sensacyjno-szpiegowskiego „Stawka większa niż życie" pod

tytułem „Wróg jest wszędzie” odbyła się 28 stycznia 1965 roku o godzinie 20.15 w jedynym wówczas programie Telewizji Polskiej. Reakcja widzów przerosła wszelkie oczekiwania. „W czasie emisji spektakli Teatru Sensacji wyludniały się ulice, milkły telefony — niemal wszyscy śledzili przygody Klossa” — pisze Bernacki[27]. Janusz Morgenstern wspominał ten fenomen w wywiadzie dla "Gazety Telewizyjnej”: „Gdy Kloss po raz pierwszy szedł w telewizji, wychodziłem na Rynek Starego Miasta, gdzie wtedy mieszkałem. Z każdego okna dochodziły dialogi i lejtmotyw Matuszkiewicza”[28]. Popularność serialu przekładała się bezpośrednio na sprzedaż odbiorników telewizyjnych. „Emisja spektakli z agentem J-23 w roli głównej wpływała na zwiększenie sprzedaży telewizorów. W witrynach wielu sklepów radiowo-telewizyjnych widniały reklamy typu: «Jeżeli kupisz dzisiaj telewizor na dogodnych warunkach, jutro będziesz mógł we własnym mieszkaniu zobaczyć kapitana Klossa”[29]. Kloss stał się więc nie tylko fenomenem kulturowym, lecz także katalizatorem technologicznej modernizacji polskich gospodarstw domowych.

### 15.5.2. Presja społeczna i decyzje polityczne

Skala popularności serialu wywołała bezprecedensową presję społeczną. Gdy pod koniec pierwszej serii upubliczniono informację, że Kloss ma zginąć w szóstym odcinku, "odezwały się zdecydowane głosy sprzeciwu i żądania kontynuowania serii”[30]. Początkowo planowano realizację zaledwie sześciu spektakli; ostatecznie w serii I zrealizowano trzy kolejne, a w serii II — pięć następnych. Decyzję o przedłużeniu cyklu z sześciu do czternastu odcinków podjął osobiście Włodzimierz Sokorski, prezes Radiokomitetu. Andrzej Szypulski przytoczył w jednym z wywiadów anegdotę ilustrującą polityczny wymiar fenomenu: „Po emisji przedostatniego odcinka pojechałem na spotkanie przedwyborcze na Śląsk. Zwieźli górników na mityng, a oni pytają Sokorskiego, czy to prawda, że Kloss zginie za miesiąc. Bo jak zginie, to oni na Sokorskiego nie zagłosują. No i Sokorski zaraz po powrocie dał pieniądze na cały serial. A przy okazji wytargowaliśmy lepszą stawkę za scenariusz”[31]. W latach 1965–1967 powstało czternaście czarno-białych spektakli telewizyjnych (dziewięć w serii I i pięć w serii II), a w latach 1967–1968 — osiemnaście odcinków serialu filmowego w reżyserii Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna. Serial filmowy — realizowany na taśmie filmowej zamiast w studiu telewizyjnym — reprezentował jakościowy skok w polskiej produkcji telewizyjnej. Łącznie Kloss pojawił się w trzydziestu dwóch odrębnych produkcjach telewizyjnych.

### 15.5.3. Wyjątkowość na tle bloku wschodniego

„Stawka większa niż życie" wyróżniała się na tle innych seriali PRL jedną fundamentalną cechą: jako jedyna polska produkcja tego okresu odniosła sukces poza blokiem wschodnim. Spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem w kilku krajach poza blokiem państw socjalistycznych, czego nie można powiedzieć o serialu „Czterej pancerni i pies”, który cieszył się wprawdzie dużą popularnością, jednak jedynie na wschód od Łaby. Tymczasem serial o Klossie emitowany był w Szwecji, Finlandii i Jugosławii. W trakcie wyświetlania przez telewizję NRD był oglądany i komentowany w prasie Berlina Zachodniego. Pozytywnie przyjęły go środowiska polonijne w

Stanach Zjednoczonych po emisji w połowie lat siedemdziesiątych. Uciekanie w serialu filmowym od wątków jednoznacznie pozycjonujących Kolickiego - Klossa jako zaangażowanego komunistę oraz brak nadmiernego eksponowania braterstwa broni z jedyną wówczas słuszną stroną uczyniły serial stosunkowo uniwersalnym i strawnym nawet dla zachodniego odbiorcy.

### 15.5.4. Komiks „Kapitan Kloss" — geneza i specyfika produkcji

Komiksowa adaptacja powstała w nietypowych okolicznościach. Komiks powstał na zlecenie szwedzkie — Semic Press zamówił w Polsce serię, która miała trafić na rynek skandynawski. Z wywiadu z dyrektorem Alfredem Górnym wyłania się fascynująca historia o tym, jak wydawnictwo "Sport i Turystyka" zdobyło upragnione zagraniczne zamówienie na komiks o kapitanie Klossie: „Byłem właśnie w Szwecji, w pewnym wydawnictwie, i wieczorem któregoś dnia jego dyrektor żegnając się ze mną powiedział: spieszę się bo dzisiaj jest w TV kolejny odcinek pewnego bardzo dobrego serialu z czasów wojny. Zapytałem o tytuł a on mówi: „Kapitan Kloss". Wyjaśniłem mu że to serial polski. Pobiegłem do hotelu. Salka z telewizorem była już pełna. Na drugi dzień zaproponowałem temu wydawcy, że skoro serial ma taką wielką popularność, to ja mu z tego zrobię zeszyty komiksowe. Szwed na: Ok. Bardzo dobrze. 20 numerów, nie tylko w języku szwedzkim, bo potem doszły jeszcze wersje: norweska, duńska, fińska i czeska, wydrukowaliśmy i sprzedaliśmy w ilości ponad półtora miliona egzemplarzy zarabiając przy tym sporą sumę dewiz"[32] Za scenariusz odpowiadał ten sam tandem Szypulski-Safjan występujący pod pseudonimem Andrzej Zbych. Ilustracje wykonał Mieczysław Wiśniewski — rysownik posiadający już doświadczenie w adaptacjach komiksowych, wcześniej narysował już bowiem kilka odcinków serii "Podziemny front" oraz jeden zeszyt serii milicyjnej, był to również zaufany, wieloletni współpracownik wydawnictwa MON - a takie referencje w kraju zarządzanym w dużej mierze przez pułkowników miały olbrzymie znaczenie. Specyfiką serii było to, że zeszytów komiksowych powstało więcej niż odcinków serialu, a ich kolejność nie odpowiadała chronologii filmowej. Większość scenariuszy (piętnaście z dwudziestu) stanowiła adaptację odcinków serialu telewizyjnego, a pięć pozostałych stanowiły skrócone wersje widowisk Teatru Sensacji. Wiśniewski pracował w niezwykle napiętym harmonogramie narzuconym przez szwedzkiego partnera. Cykl miał się ukazywać w latach 1971–1973, a na sporządzenie pojedynczego zeszytu rysownik miał zaledwie około miesiąca. Rysunki Wiśniewskiego były schematyczne, często pozbawione szczegółowego tła, a kompozycje niestaranne, przypadkowe i koszmarnie statyczne. I nie sposób zrzucić tego wyłącznie na karb napiętego terminarza prac, skoro pozostałe komiksy jego autorstwa były równie słabo, bez żadnej inwencji rysowane. Jednak, kiedy trzeba było wprowadzić do kadrów treści propagandowe, twórca potrafił się postarać , zatem, kiedy jesteśmy w gabinecie radzieckiego generała, na drugim planie dostrzegamy starannie wyrysowany portret Józefa Stalina. Znać, że rysownik doskonale znał zasady gry, w której brał udział.

### 15.5.5. Propaganda i ideologia w komiksie

Seria komiksowa — mimo rozrywkowego charakteru — realizowała konkretne cele propagandowe zgodne z polityką historyczną PZPR. Treści te były jednak znacznie bardziej nachalnie obecne w komiksie niż w serialu telewizyjnym, co tłumaczy różnicę w „eksportowalności" obu mediów. Z fabuły pierwszego zeszytu „Agent J-23" czytelnik dowiadywał się, że główny bohater, uciekając z niemieckiego obozu, kieruje się w stronę „granicy" z ZSRR — przemilczając fakt, że terytorium, na które trafia, przed 1939 rokiem należało do Polski. Ten wątek miał ukryć fakt podpisania paktu Ribbentrop-Mołotow i konsekwencje tego wydarzenia. Sceny przedstawiające zgodną współpracę polskich partyzantów z Rosjanami na granicy III Rzeszy i ZSRR budowały przekaz o silnym braterstwie i sojuszu polsko-radzieckim, ponownie tuszując fakt wcześniejszej napaści ZSRR na Polskę. W narracji regularnie pojawiały się oddziały partyzanckie, jednak ich tożsamość była starannie zakamuflowana. O Armii Krajowej czy Narodowych Siłach Zbrojnych nie wspominano ani słowem. Wydawcy zadbali również o przekaz na okładkach wewnętrznych każdego zeszytu, gdzie umieszczono „Kronikę wojny 1939–1945" oraz artykuły pseudohistoryczne. Z „Kroniki" czytelnik m.in. dowiadywał się, że w 1939 roku „ZSRR (podobnie jak Anglia, Francja i USA) dążył do opóźnienia momentu wybuchu wojny i dlatego zawarł z Niemcami pakt". O rozbiorze Polski — milczenie.

### 15.5.6. Sukces nakładowy i międzynarodowy

Mimo propagandowemu nasyceniu, seria odniosła spektakularny sukces komercyjny. W samej Polsce sprzedano łącznie cztery miliony zeszytów — wynik nieosiągalny dla żadnej innej serii komiksowej Tombakowej Ery (poza T,RiA i serii o Żbiku). Jeszcze bardziej imponujący był sukces międzynarodowy. „Kapitan Kloss" ukazał się drukiem w sześciu krajach poza Polską: Czechosłowacji (20 zeszytów w latach 1971–1973), Szwecji (19 zeszytów w latach 1971–1973), Norwegii (9 zeszytów w latach 1972–1973), Danii (8 zeszytów w latach 1972–1973), Finlandii (8 zeszytów w latach 1972–1973) i Jugosławii (9 zeszytów w latach 1978–1979) [33]. Jest to jedyny przypadek w historii polskiego komiksu Tombakowej Ery, gdy polska seria przeniknęła na rynki zagraniczne w tak szerokim zakresie — obejmując zarówno kraje bloku wschodniego (Czechosłowacja, Jugosławia), jak i państwa skandynawskie. Na stopkach redakcyjnych zagranicznych wydań widniała notka "We współpracy ze Sport i Turystyka, Warszawa" oraz informacja o druku w Polsce. Paradoks dewizowy ujawnia się tu w pełnej krasie. Polskie drukarnie produkowały komiksy, których polscy czytelnicy mogli nabyć tylko w ograniczonym nakładzie — priorytetem była produkcja eksportowa, przynosząca wymienialne waluty. Skala zjawiska była na tyle znacząca, że w lipcu 1979 roku poseł Witold Jankowski interpelował w Sejmie w sprawie „dewizowych kosztów realizacji filmu i zasadności wydania jego wersji książkowej w stutysięcznym nakładzie"[34]. „Stawka większa niż życie" stała się więc przedmiotem debaty parlamentarnej — przypadek bezprecedensowy dla kultury popularnej w PRL-u.

### 15.5.7. Wznowienia i trwałość fenomenu

Popularność serii przetrwała upadek PRL. W 2001 roku Wydawnictwo Muza SA wznowiło wszystkie dwadzieścia części komiksowych przygód kapitana Klossa. Poniżej przedstawiono kompletne zestawienie wszystkich wydań komiksowych serii «Kapitan Kloss» w Polsce i za granicą. Wyliczmy: - wydania polskie*:* I (1971–1973, Sport i Turystyka, nakład 2,2 mln egzemplarzy); II (1983–1988, Sport i Turystyka, wznowienie); III (2001–2002, Muza S.A., nakład 10 000 egzemplarzy); IV (2007, Muza / Media Express, dodatek do „Super Express"); V (2011, Hachette / Muza, wydanie niepełne — ukazało się tylko 6 tomów); VI (2012, Muza S.A., z erratą); VII (2021, Muza S.A., integral jubileuszowy, 688 stron); VIII (2022, Muza S.A., wznowienie).
- *w*ydania zagraniczne*:* Czechosłowacja — "Kapitán Kloss" (1971–1973, 20 zeszytów, komplet); Czechy — „Kapitán Kloss" (2002 BB art, 2020 Slovart, wydania zbiorcze po 20 zeszytów); Szwecja — „Kapten Kloss" (1971–1973, 19 zeszytów, brak nr 20); Norwegia — „Kaptein Koss", od 1973 „Kaptein Kozs" (1972–1973, 9 zeszytów); Dania — „Kaptajn Kloss" (1972–1973, 8 zeszytów); Finlandia — „Kapteeni Kloss" (1972–1973, 8 zeszytów); Jugosławia — "Kapetan Klos" (1978–1979, 9 zeszytów, plansze czarno-białe).

Szczególnie interesujący jest przypadek norweski: w trakcie wydawania serii zmieniono nazwę z „Kaptein Koss" na „Kaptein Kozs", ponieważ nazwisko „Kloss" zbyt wyraźnie kojarzyło się z zakazaną w Norwegii organizacją SS. W Jugosławii natomiast plansze wydrukowano w tonacji czarno-białej, a na kolorowych okładkach wykorzystano odrzucone projekty Wiśniewskiego, które nie trafiły do polskiej edycji.

## 15.6. Studium przypadku IV: „Janosik" — od legendy przez ekran do awangardy

Łańcuch intermedialny „Janosika" obejmował: legendę ludową, cykl książeczek młodzieżowych Tadeusza Kwiatkowskiego (1971–1972), serial telewizyjny z Markiem Perepeczką (1973–1974, trzynaście odcinków) oraz serię komiksową (1974, sześć zeszytów). Ten przypadek stanowi jednak wyjątek od reguły — komiks nie był tu „produktem towarzyszącym" w ścisłym sensie, lecz dziełem autorskim, które wykorzystało synergię z serialem, zachowując autonomię artystyczną. Co znamienne, kostiumy do serialu zaprojektował Szymon Kobyliński — jeden z najważniejszych twórców komiksowych Tombakowej Ery, autor komiksowych „Przygód pancernych i psa Szarika". Tym samym przy zjawisku „Janosika" spotkali się dwaj najwybitniejsi polscy artyści komiksowi tego okresu: Kobyliński jako projektant kostiumów serialowych, Skarżyński jako autor komiksu.
Scenarzystą komiksu był sam Kwiatkowski, autor literackiego pierwowzoru. Namówił on swego przyjaciela, profesora Jerzego Skarżyńskiego z krakowskiej ASP — wybitnego scenografa, malarza i ilustratora — do narysowania serii. Skarżyński nie był przypadkowym wyborem: jako jedyny polski twórca tamtego okresu posiadał bezpośrednie kontakty ze światem europejskiego komiksu artystycznego. Profesor był regularnym bywalcem festiwalu komiksowego w Lucca we Włoszech — najważniejszej wówczas imprezy poświęconej dziewiątej sztuce w Europie. Tam właśnie obserwował najnowsze tendencje w komiksie artystycznym, który przeżywał wówczas swój złoty

okres. Był pierwszym Polakiem, który zaistniał w międzynarodowym środowisku twórców artystycznego komiksu europejskiego.

Skarżyński wykonał pracę w ciągu kilku miesięcy na przełomie lat 1972 i 1973. Poszczególne zeszyty nosiły tytuły: "Pierwsze kroki", „Zbójnickie prawa", „W obcej skórze", „Pobór", „Porwanie" oraz „Pobili się dwaj górale". Przedstawiały burzliwe losy bohatera — od podjęcia zbójnickiego procederu aż po śmierć z ręki kata. Komiksowy Janosik miał jednak niewiele wspólnego z realnie istniejącym rozbójnikiem słowackim — scenarzysta przeniósł go na północną stronę Tatr, zmienił w Polaka, za głównego przeciwnika dał mu austriackiego posiadacza ziemskiego. Każdy z wielkoformatowych zeszytów liczył trzydzieści sześć stron, z których połowa była kolorowa. Janosik miał rysy Marka Perepeczki, a większość pozostałych postaci pozostałych aktorów występujących w serialu. Jak pisał Jerzy Passendorfer: „Odtwórcy postaci tytułowej nie szukałem długo — od razu widziałem w niej Marka Perepeczkę, którego doświadczenie aktorskie, a zwłaszcza warunki zewnętrzne predestynują do tego typu ról"[35]. Owe „warunki zewnętrzne" rzeczywiście idealnie predestynowały Perepeczkę do ról superbohaterskich (mógłby wówczas z powodzeniem zagrać nawet „Supermana" — w latach siedemdziesiątych wysportowany aktor imponował muskulaturą i idealną sylwetką, choć ówcześni krytycy widzieli inne analogie. Pisano, że choć komiksowy Janosik miał twarz Perepeczki, to „reszta sylwetki była odwzorowaniem King Konga"[36] — przesada ze strony rysownika była zbędna, bo atletyczna budowa aktora sama w sobie wystarczała do stworzenia wiarygodnego herosa. Sukces serialu i komiksu miał jednak dla Perepeczki gorzkie konsekwencje. Aktor wpadł w pułapkę, którą zaczęto nazywać „syndromem Klossa" — utożsamienie z jedną, ikoniczną rolą zamknęło mu drogę do innych projektów. Jak wspominano w książce „Kultowe seriale": „Janosikowa popularność nie wyszła Markowi Perepeczce na dobre w zawodowym życiu. Ani film, ani żaden teatr nie chciał aktora, który tak przekonująco wcielił się w tatrzańskiego harnasia"[37]. Los Perepeczki stanowił lustrzane odbicie losu Stanisława Mikulskiego, który na dekady pozostał zakładnikiem postaci Hansa Klossa. W obu przypadkach intermedialny sukces — serial plus komiks — paradoksalnie ograniczył artystyczne możliwości aktorów. Popularność „Janosika" wynikała nie tylko z atrakcyjności przygodowej fabuły i tatrzańskich plenerów. Postać zbójnika idealnie wpisywała się w komunistyczny paradygmat walki klas — zabierał bogatym i rozdawał biednym, co czyniło go ludowym bohaterem w pełni akceptowalnym dla władz. Pierwsza przysięga harnasia w serialu brzmiała znamiennie: „W obliczu kamratów ślubuję: stojąc na ziemi ojczystej, biednych od krzywdy bronić, bogaczy prawości uczyć". Ten quasi-socjalistyczny etos — obrona uciskanych przeciwko wyzyskiwaczom — sprawiał, że władze PRL chętnie wspierały produkcję i dystrybucję zarówno serialu, jak i komiksu. Janosik był doskonałą figurą propagandową: rodzimy bohater ludowy, walczący z feudalnym uciskiem, łatwy do wpisania w narrację o „postępowych tradycjach" narodu polskiego. Zeszyty ukazały się w sprzedaży w okresie od maja do grudnia 1974 roku — w tym samym czasie, gdy TVP po raz pierwszy emitowała serial, w kinach zaś pojawiła się jego wersja długometrażowa. Ogólny nakład wyniósł niecałe pół miliona egzemplarzy. Gotowe zeszyty nie przypominały jednak zupełnie pozostałych krajowych produkcji obrazkowych z tego okresu. Skarżyński, wielbiciel i

koneser komiksu, stworzył dzieło formalnie wyjątkowe. Jego rysunki były dobrze osadzone w polskiej tradycji graficznej — przypominały zwłaszcza drzeworytnicze prace Władysława Skoczylasa — ale jednocześnie nawiązywały do stylistyki awanturniczych komiksów amerykańskich z lat trzydziestych oraz do tego, co najlepszego działo się wówczas na europejskiej scenie komiksowej. Najbardziej charakterystycznym elementem były odważne zabiegi ekstremalnej dynamizacji kadrów. Skarżyński całkowicie zrezygnował z tradycyjnych prostokątnych kadrów: „zacząłem dawać obrazki owalne, w nieregularnych kształtach, jedne zwężały się w kole, troszkę zachodziły za siebie”[38]. Kompozycje plansz przypominały kolaże tworząc wrażenie ruchu i napięcia. Co charakterystyczne, artysta niemal całkowicie zrezygnował z onomatopei — dźwięki miały być „słyszalne” przez sam dynamizm rysunku. Plansze barwne, pokolorowane jaskrawymi, skontrastowanymi kolorami, nieodparcie przypominały stylistykę pop-artu i amerykańskiej psychodelii. Ta psychodeliczna deformacja postaci, choć artystycznie wyrafinowana, okazała się zbyt trudna dla większości ówczesnych odbiorców. Mocne zniekształcenia postaci, ostre kontrasty kolorystyczne i niekonwencjonalne kompozycje wykraczały poza doświadczenie wizualne młodego czytelnika przyzwyczajonego do konwencjonalnej narracji obrazkowej. Reakcja instytucji była symptomatyczna. Redaktorzy z Biura Wydawniczo-Propagandowego RSW „Prasa-Książka-Ruch” — początkowego wydawcy komiksu (od czwartego zeszytu serię firmowała nowo powstała KAW) — powołali do życia komisję grafików, która miała sprawdzić, czy w komiksie nie jest za mało folkloru, czy nie jest za brutalny, czy postaci nie są zbyt przejaskrawione — zarzucano Skarżyńskiemu nawet, że „postaci mają wady anatomiczne”[39]. Podobnie uważali dziennikarze: Bogda Kalińska w „Wiadomościach” twierdziła, że Skarżyński „zapomniał, że komiks jest gatunkiem, którym rządzą pewne określone prawa” i krytykowała brak tradycyjnego podziału na „białe” i „czarne” charaktery[40]. Z dzisiejszej perspektywy takie zarzuty brzmią anachronicznie — seria „Janosik” uważana jest słusznie za jedno z czołowych osiągnięć artystycznych polskiego komiksu. „Janosik” Skarżyńskiego stanowił dowód, że w ramach ograniczeń systemu możliwe było tworzenie dzieł o autentycznej wartości artystycznej, wykraczających poza schematy propagandowej produkcji obrazkowej. Przypadek ten ilustruje jednak napięcie wpisane w PRL-owski model intermedialności: synergia z serialem telewizyjnym gwarantowała wydanie, ale autorska wizja artysty wchodziła w konflikt z oczekiwaniami aparatu, który finansował produkcję. Skarżyński — jako jedyny z twórców omawianych serii — potrafił wykorzystać mechanizm intermedialny do realizacji własnej wizji artystycznej, zamiast jedynie „ilustrować” telewizyjny pierwowzór.

## 15.7. Specyfika tombakowej intermedialności

Analiza czterech głównych serii komiksowych powstałych jako adaptacje telewizyjne pozwala wyodrębnić cechy wspólne PRL-owskiego modelu intermedialności. Cechy te określały zarówno możliwości, jak i ograniczenia komiksu funkcjonującego w symbiozie z telewizją państwową. Pierwszą cechą wspólną była dominacja tematyki wojenno-historycznej. Trzy z czterech analizowanych serii — „Podziemny front", „Czterej pancerni i pies", "Kapitan Kloss" — rozgrywały się w czasie II wojny światowej; czwarta — „Janosik" — w XVIII-wiecznej legendzie. Nieobecność współczesności była symptomatyczna: teraźniejszość PRL podlegała znacznie surowszej kontroli ideologicznej niż przeszłość, a fabuły wojenne pozwalały na akcję, przemoc i napięcie niemożliwe do pokazania w «realizmie socjalistycznym» opisującym współczesność.

Drugą cechą była funkcja legitymizacyjna telewizji. Serial telewizyjny stanowił „przepustkę" do komiksu — fakt emisji przez TVP gwarantował, że fabuła jest ideologicznie „bezpieczna»", a wydawca nie ryzykuje zarzutów o propagowanie „zachodniej tandety". Ta zależność miała konsekwencje: komiksy oryginalne, nieposiadające telewizyjnego alibi, miały znacznie trudniejszą drogę do publikacji. Mechanizm ten systematycznie obniżał status komiksu jako autonomicznej formy twórczej.

Trzecią cechą była centralizacja instytucjonalna. Wszystkie analizowane serie wydawały państwowe oficyny: Sport i Turystyka, Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty", RSW / KAW. Ten sam aparat, który decydował o emisji serialu telewizyjnego, kontrolował też produkcję komiksową — synchronizacja premier wynikała nie z rynkowej logiki, lecz z centralnego planowania.

Czwartą cechą były tombakowe ograniczenia produkcyjne. Gospodarka niedoboru blokowała nawet najbardziej udane projekty: „Przygód pancernych" nigdy nie wznowiono mimo ogromnej popularności serialu; „Kapitan Kloss" powstawał w tempie uniemożliwiającym zachowanie jakości. Nawet, gdy synergia intermedialna działała perfekcyjnie — jak w przypadku „Czterech pancernych" — system blokował jej pełne wykorzystanie.

Porównanie z modelem zachodnim ujawnia fundamentalną różnicę kierunków przepływu. W USA superbohaterowie komiksowi („Superman", „Batman") powstawali najpierw na papierze, a dopiero później trafiali na ekran — komiks był źródłem, telewizja i film adaptowały. W PRL kierunek był odwrotny: telewizja lub literatura tworzyły rozpoznawalność, komiks ją eksploatował. Ta odwrócona hierarchia sprawiała, że polski komiks — nawet w swoim „tombakowym" okresie — pozostawał formą wtórną, służebną, niezdolną do generowania fenomenów kulturowych na miarę zachodnich superbohaterów.

## 15.8. Podsumowanie — intermedialność jako tombakowa strategia przetrwania

Zjawiska intermedialne w polskim komiksie lat 1966–1981 były symptomem głębszego problemu: braku autonomii dziewiątej sztuki w systemie kulturowym PRL. Komiks — postrzegany przez władze i znaczną część inteligencji jako forma „niska", „zachodnia", potencjalnie szkodliwa — potrzebował zewnętrznej legitymizacji. Telewizja państwowa, jako medium uprzywilejowane i

ideologicznie kontrolowane, takiej legitymizacji udzielała. Ceną za tę strategię było jednak systematyczne obniżanie statusu komiksu jako formy twórczej. Skoro komiks był tylko „produktem towarzyszącym" — dodatkiem do serialu — to nie zasługiwał na traktowanie jako autonomiczne dzieło artystyczne. Model ten przetrwał w polskiej kulturze znacznie dłużej niż sam PRL: jeszcze dziś wiele polskich komiksów powstaje jako adaptacje filmów, seriali czy gier komputerowych, podczas gdy przepływ w odwrotnym kierunku — z komiksu na ekran — pozostaje rzadkością.

**Przypisy:**

[1] P. Pleskot, „Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych", Warszawa 2007, s. 73.
[2] Tamże, s. 74.
[3] Tamże, s. 75.
[4] Stefan Szlachtycz, „Złote lata TVP", maszynopis niepublikowany, 2010
[5] Tamże
[6] Mieczysław Wiśniewski, wywiad w: B. Kurc, „Trzask Prask", Warszawa 2004.
[7] Bohdan Czeszko, „Komiksy po polsku", "Nowe Książki", 1978, nr 12, s. 42.
[8] Jarosław Molenda, „Czterej pancerni i pisarz", wyd. Lira, 2025, s. 338
[9] Tamże
[10] Janusz Przymanowski, „Historia i Czyn", „Ekran", 1981, nr 8, s. 8-9
[11] Marsha Kinder, "Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles", University of California Press, Berkeley, 1991
[12] Jarosław Molenda, „Czterej pancerni i pisarz", wyd. Lira, 2025, s. 224
[13] Maciej Zimiński w: Sławomir. W. Malinowski: „Telewizja dziewcząt i chłopców. (1957-1993)", Impuls, 2020, s. 93
[14] Janusz Przymanowski, „Poprzez fronty i afronty", Pomorze, 1989, s. 49
[15] Jarosław Molenda, „Czterej pancerni i pisarz", wyd. Lira, 2025, s. 261
[16] Tamże, s. 260.
[17] Maciej Zimiński w: Sławomir. W. Malinowski: „Telewizja dziewcząt i chłopców. (1957-1993)", Impuls, 2020, s. 96
[18] Janusz Przymanowski w: Jarosław Molenda, „Czterej pancerni i pisarz", wyd. Lira, 2025, s. 262
[19] Tamże s. 291
[20] Tamże s. 292
[21] Maciej Zimiński w: Sławomir. W. Malinowski: „Telewizja dziewcząt i chłopców. (1957-1993)", Impuls, 2020, s. 111
[22] Jarosław Molenda, „Czterej pancerni i pisarz", wyd. Lira, 2025, s. 372
[23] Tamże, s. 376-77
[24] Tamże, s. 252-253
[25] Janusz Morgenstern, wywiad, „Gazeta Telewizyjna", 2001, nr 203
[26] Bogdan Bernacki, „Stawka większa niż życie. Serial wszech czasów", Adamantan, 2003, s. 11–12.
[27] Tamże, s. 17.
[28] Janusz Morgenstern, wywiad, „Gazeta Telewizyjna", 2001, nr 203
[29] Bogdan Bernacki, dz. cyt., s. 16.
[30] Tamże, s. 17
[31] Cyt. za: P. K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2014, s. 135.
[32] Wywiad z Alfredem Górnym „O komiksach i potędze futbolu", „Perspektywy", nr 48, 1974, s. 36
[33] „Stawka większa niż życie. Dossier", Bogdan Bernacki, „Komiksy z serii Kapitan Kloss", Ongrys, 2023, s. 573-589
[34] N. Honsza, „Nobilitacja komiksów", „Życie Literackie", 1976, nr 15, s. 7
[35] Cyt. za: P. K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2014, s. 135.
[36] Tamże, s. 136.
[37] Tamże, s. 138.
[38] K. Filimoniuk, *Jerzy Skarżyński. Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica 2004, s. 41.
[39] Cyt. za: P. K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2014, s. 139.
[40] Bogda Kalińska, „Dymkowe story w Polsce", „Wiadomości", 1976, nr 13, s. 13.

## Rozdział 16

## Prasa o komiksie w latach 1966-1981

### 16.1. Punkt wyjścia - stan debaty w roku 1966

Aby właściwie zrozumieć wagę dyskursu prasowego o komiksie w Polsce Ludowej, należy najpierw uświadomić sobie szczególną rolę, jaką prasa odgrywała w systemie socjalistycznym. W przeciwieństwie do krajów zachodnich, gdzie pluralizm mediów i konkurencja rynkowa osłabiały siłę oddziaływania pojedynczej recenzji czy artykułu, w PRL słowo drukowane posiadało moc niemal absolutną - kto wie, czy nie decydującą dla kształtowania opinii publicznej. Monopolistyczna pozycja Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch" - koncernu kontrolującego około 90% nakładu dzienników i 42% czasopism - sprawiała, że opinia wyrażona na łamach prasy miała charakter wyroku bez apelacji. Jak zauważał Andrzej Paczkowski, system komunistyczny „drastycznie kontrolując druk, w istocie prześladował Człowieka. I tego, który pisał, i tego, który czytał” [1]. Należy jednak doprecyzować, że w ramach tego monopolistycznego systemu istniała wyraźna hierarchia znaczenia. Kluczowe było nie tylko co pisano, ale przede wszystkim kto pisał i gdzie publikował. Diametralnie inny ciężar gatunkowy miał tekst opublikowany w prowincjonalnej prasie lokalnej - często czytanej jedynie w ramach danego województwa - a zupełnie inny artykuł zamieszczony w ogólnopolskiej prasie wysokonakładowej, docierającej do setek tysięcy czytelników. Równie istotna była hierarchia samych autorów. Czym innym była anonimowa filipika podpisana pseudonimem lub inicjałami - tekst, za którym nie stała żadna rozpoznawalna osobowość - a czym zupełnie innym artykuł opublikowany przez prominentnego działacza z poważnym zapleczem partyjnym i instytucjonalnym. Głos Stefana Żółkiewskiego, wieloletniego redaktora naczelnego „Kuźnicy" i członka Komitetu Centralnego PZPR, miał wagę nieporównywalną z opinią prowincjonalnego recenzenta. W tym kontekście recenzja czy artykuł prasowy nie był jedynie głosem w dyskusji - był werdyktem, który mógł twórcę wynieść na piedestał lub zepchnąć w niebyt. Negatywna opinia wyrażona na łamach „Trybuny Ludu" czy „Polityki" mogła oznaczać koniec kariery, zamknięcie możliwości publikowania, a w skrajnych przypadkach nawet represje zawodowe. Pozytywna zaś - otwierała drzwi do wydawnictw, nakładów i publicznej akceptacji. Rok 1966 stanowił moment przełomowy nie tylko dla polskiego komiksu jako medium, ale także dla dyskursu prasowego na jego temat. Publikacja pierwszej księgi T,RiA oraz zapoczątkowanie serii z kapitanem Żbikiem zbiegły się w czasie z ożywieniem debaty o miejscu historyjki obrazkowej w socjalistycznej kulturze popularnej. Stan debaty u progu Tombakowej Ery następująco charakteryzował Andrzej Paczkowski: „Socjalistyczna kultura masowa była [...] zlepkiem rzeczywistych preferencji szerszej publiczności i nieśmiałych prób powstrzymywania napływu amerykańskich czy zachodnioeuropejskich wzorów. [...] Pragmatyczna chęć pozyskania młodzieży stawała nieraz w sprzeczności z ideowymi

pryncypiami"[2]. To napięcie między ideologią a pragmatyzmem stanowiło oś, wokół której obracała się cała dyskusja o komiksie w PRL.

### 16.2. Faza wstępna (1966-1968): Instrumentalizacja i pierwsze głosy aprobaty

Faza wstępna Tombakowej Ery charakteryzowała się specyficznym paradoksem: komiks zyskiwał prawo bytu nie dlatego, że doceniono jego wartość artystyczną lub rozrywkową, lecz dlatego że uznano go za przydatne narzędzie wychowawcze i propagandowe. Decydenci kulturalni akceptowali formę, którą jeszcze dekadę wcześniej potępiali - pod warunkiem że zostanie ona „udomowiona" i podporządkowana celom pedagogicznym. Ta instrumentalna perspektywa dominowała w pierwszych latach Tombakowej Ery. Warto uświadomić sobie, z jak skrajnie nieprzychylnej pozycji musiała ewoluować recepcja komiksu. W 1957 roku, w okresie popaździernikowej „odwilży", Zofia Macużanka pisała na łamach „Trybuny Ludu" artykuł pod znamiennym tytułem „Uwaga! Szmira!", atakując wszelkie przejawy kultury masowej, w tym komiksy [3]. Ton jej wypowiedzi był reprezentatywny dla ortodoksyjnego podejścia partyjnego, które postrzegało komiks jako formę obcą duchowi socjalizmu. Tekst Macużanki reprezentował bowiem nie marginalną opinię, lecz oficjalną linię partyjną publikowaną na łamach centralnego organu PZPR. Przejście od totalnej negacji do pragmatycznej akceptacji wymagało głębokiej zmiany w myśleniu decydentów kulturalnych - zmiany, która dokonała się w znacznej mierze pod wpływem sukcesu komiksów zachodnich i rosnącego zapotrzebowania młodzieży na tego typu literaturę. Symptomatyczną dla nowego podejścia była wypowiedź Jerzego Kossaka, socjologa kultury, który w 1965 roku argumentował za rezygnacją z importowania produktów zachodnich i tworzeniem własnych komiksów „o treściach bliskich rodzimemu odbiorcy". Pisał jednoznacznie: „Forma komiksu ma mniejsze znaczenie - pierwszorzędne znaczenie ma treść. Warto o tym pamiętać"[4]. Stanowisko Kossaka - opublikowane w prestiżowej „Kulturze" - antycypowało nowy stosunek władz do gatunku: skoro nie można było zatrzymać fali zainteresowania komiksem, należało go „oswoić", wypełniając sprawdzoną formę treściami ideologicznie poprawnymi. Obok perspektywy instrumentalnej pojawiały się jednak pojedyncze głosy, które dostrzegały w komiksie fenomen kulturowy zasługujący na uwagę niezależnie od jego użyteczności propagandowej. Andrzej Banach, pisarz i krytyk artystyczny, już w 1964 roku na łamach „Projektu" formułował śmiałą tezę: z uwagi na ogromne nakłady i uniwersalność formy „znaczenie komiksów jest olbrzymie. Współcześnie na pewno wielokrotnie większe niż całej oficjalnej plastyki, a nawet popularnej literatury"[5]. Banach jako jeden z nielicznych nie tylko dostrzegał komiks jako narzędzie pedagogiczne, lecz jako fenomen kulturowy o zasięgu przekraczającym tradycyjne formy artystyczne. Jego tekst „Mała historia komiksów" wyróżniał się na tle ówczesnej prasy erudycją i brakiem ideologicznych uprzedzeń. Równie istotny był głos socjologa Andrzeja Ziemilskiego, autora głośnej książki „Maszyna do życia. Szkice o cywilizacji amerykańskiej" (1968) - której okładkę zaprojektował zresztą Szymon Kobyliński, jeden z istotnych twórców komiksowych. Ziemilski reprezentował nurt badaczy dostrzegających w kulturze masowej nie zagrożenie, lecz nieuchronny element nowoczesności. W 1963 roku pisał w „Życiu Warszawy", że „obrazowe pisemka dla dzieci i

młodzieży stały się poważną częścią treningu wyobraźni, dowcipu, intelektu szerokich mas"[6]. Choć tekst dotyczył przede wszystkim produkcji zachodnioeuropejskiej, sygnalizował możliwość innego - nie ideologicznego, lecz socjologicznego - spojrzenia na komiks.

### 16.3. Faza wzrostowa (1968-1975): Eksplozja popularności, polemika i pierwsze legitymizacje

Faza wzrostowa Tombakowej Ery przyniosła gwałtowny rozwój produkcji komiksowej, co bezpośrednio przełożyło się na intensyfikację debaty prasowej. Publikowanie seryjnych przygód komiksowych milicjantów (Żbik), partyzantów („Podziemny front"), lotników („Pilot śmigłowca") czy szpiegów (Kloss) w wydaniu „Sportu i Turystyki" wywołało w prasie gwałtowną reakcję - zarówno entuzjastyczną, jak i krytyczną. Sukces rynkowy serii komiksowych uczynił komiks zbyt masowym zjawiskiem, by można go było ignorować. Ta masowość sprowokowała z jednej strony poważniejszą refleksję teoretyczną, z drugiej zaś ostre ataki ze strony zarówno ortodoksyjnych środowisk partyjnych, jak i - co szczególnie znamienne - intelektualistów opozycyjnych. Pierwsza połowa fazy wzrostowej przyniosła początek systematycznej edukacji polskiego czytelnika o historii i teorii komiksu. Kluczową rolę odegrał tu Waldemar Łysiak, który w grudniu 1970 roku opublikował na łamach „Perspektyw" obszerną „Anatomię komiksu" - erudycyjny tekst przedstawiający dzieje formy od tkaniny z Bayeux po współczesność [7]. Łysiak, niezwiązany z establishmentem partyjnym i pisząc z pozycji niezależnego krytyka, mógł sobie pozwolić na afirmatywny ton, który w oficjalnych publikacjach byłby wówczas jeszcze ryzykowny. Kluczowym momentem w procesie legitymizacji komiksu był głos Stefana Żółkiewskiego - profesora, członka Komitetu Centralnego PZPR (1954-1968), byłego ministra szkolnictwa wyższego, wieloletniego redaktora naczelnego „Kuźnicy" i „Polityki", jednego z najważniejszych teoretyków kultury w PRL. W 1972 roku na łamach „Polityki" opublikował tekst „Sprostać współczesności", w którym wprost odniósł się do komiksu. Żółkiewski pisał: „Nie da się zaprzeczyć, że kultura XX wieku coraz bardziej uniwersalizuje się. Tego procesu nie zatrzymają anatemy. Należy przeto troszczyć się o ustylowienie, uautentycznienie, związanie z rodzimą tradycją tych gotowych, uniwersalnych składników współczesnej kultury, przed którymi nie ustrzeżemy się"[8]. Wzywał do pożegnania się z „utopijnym arystokratyzmem" i formułował prognozę: „W procesie kształtowania się współczesnego audiowizualnego typu kultury komiksy [...] będą na pewno niezmiernie popularne, będą coraz donioślejszym środkiem komunikacji społecznej"[9]. Głos tak prominentnego działacza partyjnego i teoretyka kultury stanowił istotną legitymizację dla gatunku - jeśli sam Żółkiewski uznawał komiks za nieunikniony element nowoczesnej kultury, trudno było podtrzymywać ortodoksyjną negację. Jednakże właśnie w tym samym okresie pojawiły się najostrzejsze ataki na komiks. Przykładem był tekst anonimowego korespondenta „Polityki", który w 1973 roku pisał z irytacją: „Komiksy rozplenią się imponująco. [...] Chwyty reklamowe, których nie powstydziliby

się najzapobiegliwsi wydawcy i kolporterzy tej literatury w krajach kapitalistycznych. [...] Jest się czego wstydzić! [...] Strach pomyśleć ile lasu pożrą nam komiksy"[10]. Argument o marnotrawstwie papieru był szczególnie charakterystyczny dla epoki permanentnego niedoboru. Na łamach „Trybuny Ludu" - centralnego organu PZPR - w marcu 1973 roku ukazał się tekst „Dziwne tropy kapitana Żbika", w którym autor ukrywający się pod inicjałami K.G. z ironią punktował sprzeczność między deklarowaną krytyką zachodnich komiksów, a rodzimą produkcją [11]. Publikacja w „Trybunie Ludu" nadawała tej krytyce szczególną wagę - był to głos z najwyższego szczebla oficjalnej hierarchii prasowej. Rok później, w czerwcu 1974 roku, na łamach „Tygodnika Morskiego" ukazał się obszerny tekst Marzeny Woźniak „Komiksy, kompleksy i kicz". Autorka ironizowała na temat popularności serii komiksowych, odnotowując, że „kolorowe książęce tu nabyć można tylko w porze przedpołudniowej i to w jeden dzień - w dzień dostarczenia ich do kiosków Ruchu"[12]. Woźniak polemizowała z obrońcami komiksu, w tym z Maciejem Łukasiewiczem.

Szczególnie znamienne było to, że krytyka komiksu nie była domeną wyłącznie środowisk partyjnych. Przypadek Stanisława Barańczaka - znakomitego poety, tłumacza i eseisty, współzałożyciela Komitetu Obrony Robotników, jednego z czołowych przedstawicieli opozycji demokratycznej - dowodzi, że negatywny stosunek do gatunku nie wynikał jedynie z ideologicznego postrzegania świata przez aparat władzy. Barańczak publikował swoje pamflety nie tylko w podziemiu, ale również w oficjalnym obiegu - na łamach dwutygodnika „Student" pod pseudonimami Feliks Trzymałko i Szczęsny Dzierżankiewicz. Rubryka „Książki najgorsze", ukazująca się od 1975 roku, zdobyła znaczną popularność. W pamflecie „Kapitan Żbik w świetle najnowszych ustaleń historii sztuki europejskiej" (1975) Barańczak z druzgocącą ironią rozprawił się z rysunkami Bogusława Polcha, zauważając, że „twarze wszystkich bohaterów Niewygodnego świadka są, proszę zauważyć, niebywale pociągłe, wąskie i wydłużone ponad miarę, obdarzone długimi (prostymi zresztą) nosami i końskimi szczękami"[13]. Konkluzja była miażdżąca: „Otóż jest to rysownik, który nie z kim innym, lecz z samym El Grekiem dzieli los artysty upośledzonego przez wadę wzroku i wskutek tego przedstawiającego postacie w deformującym wydłużeniu". Fakt, że tak radykalnie odmienne środowiska - partyjni ortodoksi i opozycyjni intelektualiści - spotykały się w niechęci do komiksu, świadczy o głęboko zakorzenionych uprzedzeniach wobec kultury masowej w polskiej inteligencji, niezależnie od orientacji politycznej. Paradoksalnie, właśnie w tym okresie ostrej krytyki pojawiły się najważniejsze głosy legitymizujące komiks jako formę kulturową.

W czerwcu 1973 roku - zaledwie trzy miesiące po druzgocącym tekście w „Trybunie Ludu" - na łamach tej samej „Polityki" ukazał się obszerny tekst Wandy Falkowskiej „Komiksy i młodzież", analizujący fenomen czytelniczego zainteresowania komiksem. Publikacja w „Polityce" miała szczególną wagę - było to wówczas pismo pierwszoligowe, opiniotwórcze, czytane przez elity partyjne i inteligencję. Falkowska odnotowywała, że „na ostatnim kiermaszu książki w Warszawie najbardziej oblegane było stoisko wydawnictwa Sport i Turystyka", gdzie „nastolatki,

pchając się jedna przez drugą, niecierpliwie sięgały po komiksy”[14]. Autorka stawiała kluczowe pytanie: „Czy komiksy dostarczają młodzieży tylko bezwartościowej rozrywki?" - i odpowiadała przecząco: „Chyba nie. Nie są pozbawione walorów wychowawczych [...] Ale zawsze w rezultacie pokonywania w nich pochwała dzielności, szlachetności i odwagi, a dobro zwycięża zło"[15]. Falkowska powoływała się na korespondencję czytelników - w ciągu trzech lat do redakcji wpłynęło dziesięć tysięcy listów od młodzieży [16]. Co znamienne, niedługo po publikacji tego tekstu Falkowska sama zaangażowała się w tworzenie komiksów - w 1975 roku wraz z Barbarą Seidler napisała scenariusze do dwóch zeszytów „Kapitana Żbika". Przejście od roli krytyka do roli współtwórcy stanowiło wymowne świadectwo zmiany statusu komiksu. W październiku i listopadzie 1975 roku tygodnik „Dookoła Świata" opublikował dwuczęściową „Monarchię komiksu" Waldemara Łysiaka, w której autor z entuzjazmem pisał: „Wystarczyło kilkadziesiąt lat, by obrazki z dymkami stały się potęgą wśród środków masowego przekazu"[17]. Konkluzja była jednoznaczna: „Sam komiks natomiast niewiele przejmuje się polemikami, wychodzi ze wszystkich starć zwycięsko i stanowi jedną z tych wizytówek naszej cywilizacji, na podstawie których przyszłe stulecia wydadzą o nas opinię"[18].

### 16.4. Faza apogeum (1976-1980): Dojrzałość teoretyczna i pojawienie się „Relaxu"

Faza apogeum Tombakowej Ery charakteryzowała się niespotykanym wcześniej poziomem refleksji teoretycznej nad komiksem oraz pojawieniem się pierwszego w pełni komiksowego periodyku - magazynu „Relax" (1976). Pojawienie się pisma w 1976 roku zbiegło się z okresem względnej swobody kulturalnej epoki gierkowskiej, co umożliwiło stosunkowo otwartą dyskusję o jego walorach i wadach. Jednocześnie wykształciła się w Polsce grupa specjalistów od teorii i historii komiksu - publicystów, którzy systematycznie śledzili rozwój gatunku na Zachodzie i potrafili kompetentnie pisać o jego estetyce, historii i społecznym znaczeniu.

Prowokacyjną obronę komiksu podjął Sławomir Magala w tekście opublikowanym na łamach „Literatury" w październiku 1976 roku. Magala - socjolog i kulturoznawca, później profesor Erasmus University Rotterdam - rozpoczynał od paradoksalnej tezy: „Jestem skłonny zgodzić się z najtwardszą konserwą kulturalną: Polska nie potrzebuje komiksów [...] ale nie dlatego ich nie potrzebuje, że komiksy prowadzą do zbrodni i degeneracji, lecz dlatego, że Polska ma już komiksy od dawna"[19]. Autor wskazywał na rodzime tradycje narracji obrazkowej, argumentując, że komiks nie jest „zachodnim importem", lecz formą obecną w polskiej kulturze od pokoleń. Magala analizował również specyfikę medium: „jest coś takiego w naturze dobrego komiksu, co sprawia, że i tekst, i obrazki pracują na siebie, że stwarzają coś, co ani nie jest czystą ilustracją, ani czystą narracją"[20]. Tekst kończył się jednoznacznym wezwaniem: „Więc już mam morał: rozwój komiksu” [21].

Rok 1977 przyniósł kulminację głosów afirmatywnych wobec komiksu. Bodaj najbardziej kompleksową obronę gatunku w polskiej prasie przeprowadził Maciej Parowski w trzyczęściowym cyklu „Komiks - chłopiec do bicia" opublikowanym na łamach „Ekranu" latem 1977 roku. Parowski - krytyk literacki, później wieloletni redaktor naczelny miesięcznika „Fantastyka" - podjął się systematycznej rehabilitacji gatunku, odpierając kolejno zarzuty formułowane przez jego krytyków. Cykl ukazał się w szczytowym momencie Tombakowej Ery: „Relax" już zdobywał popularność, seria o Żbiku osiągała rekordowe nakłady, a T,RiA stał się instytucją. Parowski rozpoczynał od diagnozy stanu wiedzy o komiksie słynnym już bon motem: „Na komiksie znamy się tak dobrze jak na medycynie i finansach, choć Bogiem a prawdą jaki jest komiks - nie każdy widzi, a i mało kto wie"[22]. Konstatował, że „komiks miał u nas zawsze zdecydowanych wyznawców i równie zaciekłych przeciwników"[23]. W trzeciej części cyklu autor formułował apologię możliwości gatunku: „Komiks bywa porównywany z kinem, ale to komiksowi dane są możliwości niemal nieograniczone. Kino musi się liczyć z warunkami naturalnymi, z kosztami planu i scenografii, z dyspozycyjnością aktorów i wytrzymałością kaskaderów. Dla komiksu jedyną granicą będzie poczucie przyzwoitości i inwencja tworzącego go artysty"[24]. Argumentował, że: „komiks jest tysiąckrotnie tańszy, a może być i szybciej i bardziej dostępny niż kino"[25]. Cykl kończył się optymistyczną prognozą: „może się zdarzyć, że polski komiks parę razy nas zadziwi zanim zdążymy przestać go lekceważyć”[26]. Szczególną wagę miał obszerny esej Krzysztofa Teodora Toeplitza „Spacer Walentyny czyli zaproszenie do komiksu", opublikowany na łamach warszawskiej „Kultury" w grudniu 1977 roku. Toeplitz - prominentny krytyk kultury, publicysta, członek PZPR od 1954 roku, a przede wszystkim wieloletni redaktor naczelny „Szpilek" (1969-1975), pisma które samo publikowało komiksy - poświęcił kilkanaście kolumn analizie twórczości włoskiego rysownika Guido Crepaxa i jego serii o Walentynie. Tekst stanowił erudycyjną apologię komiksu jako pełnoprawnej formy artystycznej. Toeplitz pisał o granicy „dzielącej komiks dziecinny od komiksu dorosłego, komiks spontaniczny od komiksu w pełni świadomego wartości swojego własnego języka"[27]. Umieszczał komiks w kontekście ewolucji form narracyjnych, od braci Lumière przez Bergmana do Antonioniego, dowodząc, że najlepsze realizacje komiksowe osiągają poziom „komplikacji estetycznej"[28] porównywalny z kinem artystycznym. Co istotne, tekst ten stanowił fragment przygotowywanej przez Toeplitza książki „Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego", która ukazała się jednak dopiero w 1985 roku - była to pierwsza polska monografia poświęcona komiksowi. Sam tytuł „Sztuka komiksu" był w ówczesnych warunkach prowokacyjny i odważny - zestawienie „sztuki" z „komiksem" musiało budzić sprzeciw konserwatywnych środowisk kulturalnych. W tym samym okresie Stanisław Barańczak w tekście „Blurp!" opublikowanym w 1978 roku w podziemnym „Biuletynie Informacyjnym" poddał druzgocącej krytyce magazyn „Relax", a przez jego pryzmat - całą kulturę masową PRL. Pisał z ironią o entuzjastycznych listach czytelników: „Mam pięćdziesiąt lat, ale cieszę się jak dzieciak, że mamy swoje pismo obrazkowe. Kochany RELAX!"[29]. Dla Barańczaka komiks en masse był symptomem szerszego schamienia kultury: „Monotonna i hybrydyczna zarazem jest przecież cała kultura masowa made in PRL".

Jednak prawdziwą summą wiedzy o komiksie - i prawdopodobnie najobszerniejszym tekstem o tym medium opublikowanym w prasie PRL - był ośmioczęściowy cykl Magali zatytułowany po prostu „Komiks", drukowany w tygodniku „Razem" w 1978 roku[30]. Cykl, współtworzony z Marią Wolek i Andrzejem Tumialisem, stanowił erudycyjną panoramę historii i teorii komiksu, ze szczególnym uwzględnieniem produkcji amerykańskiej. Magala pisał o „anatomii komiksu trzeciej generacji", przywoływał koncepcje McLuhana, analizował twórczość Roberta Crumba i amerykańskiego undergroundu. Cykl, bogato ilustrowany reprodukcjami amerykańskich komiksów - w tym kolorowymi stronami z Supermanem - stanowił dla polskiego czytelnika bezcenne kompendium wiedzy o gatunku, którego w oficjalnym obiegu praktycznie nie było. Przegląd głosów obrońców komiksu prowadzi do istotnej konstatacji: w Polsce lat siedemdziesiątych wykształciła się grupa specjalistów od teorii i historii komiksu - publicystów, którzy systematycznie śledzili rozwój gatunku na Zachodzie i potrafili kompetentnie pisać o jego estetyce, historii i społecznym znaczeniu. Na czele tej nieformalnej grupy stali Sławomir Magala - autor monumentalnego, ośmioczęściowego cyklu w „Razem", Krzysztof Teodor Toeplitz - którego „Sztuka komiksu" stała się pierwszą polską monografią gatunku, oraz Waldemar Łysiak - erudycyjny popularyzator wiedzy o zachodniej produkcji komiksowej. Do tego grona należeli również Maciej Parowski, Andrzej Banach czy Jerzy Skarżyński. Ich teksty - rozrzucone po różnych periodykach, od „Literatury" przez „Przekrój" po „Ekran" i „Razem" - tworzyły w sumie imponującą panoramę polskiej refleksji nad komiksem, która pod względem erudycji i zakresu tematycznego nie ustępowała zachodnim publikacjom popularyzatorskim. Paradoksalnie, w kraju gdzie sam komiks pozostawał medium marginalnym i ideologicznie podejrzanym, powstała solidna baza teoretyczna do jego zrozumienia i docenienia.

### 16.5. „Forum" jako okno na świat - budowanie świadomości gatunkowej

W dyskursie prasowym o komiksie szczególną, a dotychczas niedocenianą rolę, odegrał tygodnik „Forum" - pismo publikujące przegląd prasy zagranicznej. W odróżnieniu od krajowych tekstów krytycznych, które z natury rzeczy prezentowały mniej lub bardziej subiektywne opinie poszczególnych autorów, „Forum" oferowało coś zupełnie innego: systematyczny dostęp do zachodnich tekstów popularyzatorskich o komiksie, dzięki którym polski czytelnik mógł samodzielnie wyrobić sobie zdanie o gatunku. To nie były wyroki arbitrów smaku - to był materiał źródłowy do własnej refleksji. Już w listopadzie 1966 - a więc w roku symbolicznego początku Tombakowej Ery - „Forum" opublikowało obszerny tekst zatytułowany „Superman - człowiek, który wyzwala nas z kompleksów", relacjonujący pierwszy festiwal komiksu w Lucca. Artykuł przedstawiał powstanie Międzynarodowej Federacji Badań Komiksów i Międzynarodowego Zrzeszenia Krytyków Komiksu, informując polskich czytelników, że komiks stał się na Zachodzie przedmiotem poważnych badań naukowych[31].

W roku 1967 „Forum" opublikowało tekst „Komiksy - zjawisko socjologiczne" prezentujący naukowe podejście do gatunku[32]. Rok 1969 przyniósł prawdziwy wysyp materiałów: obszerny artykuł o „Valentinie" - awangardowej bohaterce Guida Crepaxa[33]; tekst „Od Lascaux do Diabolika" Jeana Cazeneuve[34]; oraz materiał o włoskim „komiksie patologicznym". W 1970 roku ukazał się kolejny tekst analityczny „O komiksie", a w 1971 - artykuł Umberta Eco o erotycznych komiksach „Hessa, Helga"[35] oraz tekst o Robercie Crumbie i amerykańskim undergroundzie zatytułowany „Anty-Disney”[36]. Znaczenie tej systematycznej edukacji trudno przecenić. W kraju, gdzie dostęp do oryginalnych komiksów zachodnich był praktycznie niemożliwy, a rodzima produkcja ograniczała się do ściśle kontrolowanych wydawnictw państwowych, „Forum" oferowało jedyne okno na świat. Polski czytelnik dowiadywał się z jego łamów, że komiks to nie tylko Żbiki czy Tytusy - że istnieją komiksy dla dorosłych, komiksy awangardowe, komiksy erotyczne, komiksy undergroundowe. Że gatunek ma swoją historię sięgającą malowideł naskalnych, swoją teorię rozwijaną przez uniwersyteckich profesorów, swoje festiwale gromadzące tysiące entuzjastów. Podobną funkcję edukacyjną pełniły relacje z zagranicznych festiwali publikowane w innych pismach. Szczególną wartość miał reportaż Jerzego Skarżyńskiego „O salonie komiksu Lucca-12", opublikowany w „Przekroju" w lutym 1977 roku. Skarżyński relacjonował spotkania z czołowymi twórcami gatunku, wymieniał nazwiska gwiazd światowego komiksu - Dionnet, Gigi, Tardi, Battaglia, Pratt, Jones, Kirby, Pascal - ze szczególnym uwzględnieniem Hugo Pratta[37]. Relacja, bogato ilustrowana fotografiami z salonu, stanowiła dla polskiego czytelnika bezcenne świadectwo tego, jak poważnie traktowano komiks na Zachodzie - z własnymi festiwalami, nagrodami i teoretykami.

### 16.6. Bilans epoki

Dyskurs prasowy o komiksie w Polsce przeszedł w latach 1966-1981 wyraźną ewolucję - od nieufności i podejrzliwości do względnej akceptacji, choć nigdy pełnej legitymizacji. W fazie wstępnej (1966-1968) dominowała perspektywa instrumentalna - komiks postrzegano jako narzędzie wychowawcze. W fazie wzrostowej (1968-1975) sukces rynkowy serii komiksowych uczynił komiks zbyt masowym zjawiskiem, by można go było ignorować, co wywołało polaryzację debaty. W fazie apogeum (1976-1980) dyskusja osiągnęła punkt kulminacyjny - komiks stał się przedmiotem poważnej refleksji teoretycznej, a debata wykroczyła poza proste pytanie „czy komiks jest dobry czy zły" w stronę bardziej złożonych kwestii miejsca kultury masowej w systemie socjalistycznym.

Debata prasowa lat 1966-1981, mimo wszystkich swoich ograniczeń ideologicznych, przyczyniła się do stopniowej legitymizacji komiksu jako formy kulturowej godnej uwagi. Gdy w 1981 roku „Relax" zakończył działalność, komiks w Polsce miał już ugruntowaną pozycję - nie jako „zachodnia zaraza" czy „prymitywna rozrywka", lecz jako element polskiej kultury popularnej, który - niczym tombak - błyszczał własnym, specyficznym blaskiem.

**Przypisy**

[1] Andrzej Paczkowski, cyt. za: „Teatr NN, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli cenzura", dostęp online, 20.VII.2025

[2] Andrzej Paczkowski, „Pół wieku dziejów Polski 1939-1989", Warszawa 2005, s. 377-378.

[3] Z. Macużanka, „Uwaga! Szmira!", „Trybuna Ludu" 1957, nr 75, s. 4.

[4] Jerzy Kossak, „Kariera komiksów", „Kultura" 1965 nr 28.

[5] Andrzej Banach, „Mała historia komiksów", „Projekt" 1964 nr 3, s. 16.

[6] Andrzej Ziemilski, „24 000 000 komiksów", „Życie Warszawy" 1963 nr 309, s. 5.

[7] Waldemar Łysiak, „Anatomia komiksu", „Perspektywy" 1970, nr 51-52 (18-25 XII).

[8] Stefan Żółkiewski, „Sprostać współczesności", „Polityka" 1972, nr 46, s. 6.

[9] Tamże

[10] NN, „Polityka" 1973, nr 2, s. 13.

[11] K.G., „Dziwne tropy kapitana Żbika", „Trybuna Ludu" 1973, nr 84 (25 III).

[12] M. Woźniak, „Komiksy, kompleksy i kicz", „Tygodnik Morski" 1974, nr 25 (23 VI).

[13] Stanisław Barańczak, „Kapitan Żbik w świetle najnowszych ustaleń historii sztuki europejskiej", [w:] „Książki najgorsze...", Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 40-41.

[14] Wanda Falkowska, „Komiksy i młodzież", „Polityka" 1973, nr 24 (16 VI), s. 10.

[15] Tamże

[16] Tamże

[17] Waldemar Łysiak, „Monarchia komiksu", „Dookoła Świata" 1975, nr 43 (26 X) i nr 44 (2 XI).

[18] Tamże

[19] S. Magala, „Komiks", „Literatura" 1976, nr 40 (7 X), s. 11.

[20] Tamże

[21] Tamże

[22] M. Parowski, „Komiks - chłopiec do bicia", „Ekran" 1977, nr 30 (28 VII), nr 33 (15 IX), nr 37 (11 IX).

[23] Tamże

[24] Tamże

[25] Tamże

[26] Tamże

[27] K.T. Toeplitz, „Spacer Walentyny czyli zaproszenie do komiksu", „Kultura" 1977, nr 52 (28-31 XII), s. 1, 17-18.

[28] Tamże

[29] S. Barańczak, „Blurp!", [w:] „Książki najgorsze...", dz. cyt., s. 100.

[30] S. Magala, M. Wolek, A. Tumialis, „Komiks" (cz. 1-8), „Razem" 1978.

[31] „Forum" 1966, nr 46 (listopad).

[32] „Forum" 1967.

[33] „Forum" 1969.

[34] „Forum" 1969.

[35] „Forum" 1971.

[36] „Forum" 1971.

[37] J. Skarżyński, „O salonie komiksu Lucca-12", „Przekrój" 1977, nr 1664 (20 II), s. 23.

## Rozdział 17

## Estetyka komiksowa w kulturze wizualnej PRL

Komiks w Polsce Ludowej nie funkcjonował jako izolowane medium. Przeciwnie — stanowił jeden z elementów złożonego ekosystemu kultury wizualnej, w którym plakat, animacja, ilustracja książkowa i grafika użytkowa tworzyły system naczyń połączonych. Ci sami twórcy przemieszczali się między mediami, przenosząc rozwiązania formalne i budując wspólny język wizualny epoki. Niniejszy rozdział analizuje te przepływy estetyczne, ze szczególnym uwzględnieniem okresu Tombakowej Ery (1966–1981).

### 17.1. Hierarchia prestiżu — plakat, animacja, komiks

Choć plakat, animacja i komiks wyrastały z tego samego środowiska akademickiego i posługiwały się podobnym językiem wizualnym, ich pozycja w hierarchii prestiżu kulturowego była skrajnie różna. Ta asymetria — kluczowa dla zrozumienia tombakowego charakteru polskiego komiksu — zasługuje na szczegółową analizę.

#### 17.1.1. Plakat: renoma i światowa czołówka

Polski plakat filmowy mniej więcej od połowy lat pięćdziesiątych, wraz „odwilżą" zyskał szeroką autonomię, która pozwoliła plastykom - plakacistom na twórczy rozkwit. Do tej formy twórczości garnęli się wówczas niemal wszyscy najwybitniejsi artyści - zaczął się prawdziwy boom plakatowy, zwieńczony powstaniem Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie (1966) i otwarciem Muzeum Plakatu w Wilanowie (w 1968 roku). Prace polskich plakacistów trafiały do kolekcji muzealnych od Nowego Jorku po Tokio. Co znamienne, polska niezależność plakatowa rozpoczęła się właśnie od westernów — gatunku bliskiego estetyce komiksowej. Plakaty do amerykańskich westernów, takich jak „Jeździec znikąd" (Shane, reż. George Stevens, 1953) dawały polskim grafikom okazję do swobodnej interpretacji ikonografii Dzikiego Zachodu: syntetycznych sylwetek kowbojów, płaskich plam intensywnego koloru, dynamicznych kompozycji z rewolwerami i kapeluszami. Western — jako gatunek „niepoważny", rozrywkowy — nie podlegał tak ścisłej kontroli ideologicznej. To właśnie ta „niska" kultura popularna otworzyła drogę do artystycznej autonomii polskiego plakatu. O sile polskiej szkoły plakatu świadczyła także emigracja jej czołowych przedstawicieli. W 1963 roku Stanisław Zagórski opuścił Polskę i po krótkim pobycie w Paryżu osiadł w Nowym Jorku, gdzie w warunkach ogromnej konkurencji - miasto liczyło wtedy około 40 tysięcy malarzy - osiągnął sukces jako dyrektor artystyczny prestiżowych wytwórni fonograficznych Atlantic Records i Columbia Records. Trzy lata później, w 1966 roku, podobną drogę obrał Rosław Szaybo, który wyemigrował do Wielkiej Brytanii. W latach 1966-1993

mieszkał w Londynie, gdzie od 1972 do 1988 pełnił funkcję dyrektora artystycznego CBS Records Great Britain, projektując okładki dla największych gwiazd muzyki - od Janis Joplin i Leonarda Cohena po Eltona Johna i Boba Marleya. Roman Cieślewicz, wkrótce po stworzeniu słynnego plakatu „Superman" (1968) — przedstawiającego dwóch Supermanów z napisami „CCCP" i „USA" na piersiach, opuścił Polskę i osiadł w Paryżu, gdzie został dyrektorem artystycznym magazynu „Elle", jednego z najważniejszych pism modowych na świecie. Plakacista mógł wyjechać jako artysta już uznany, z ugruntowaną pozycją.

### 17.1.2. Animacja: Oscary i prestiż artystyczny

Polska animacja autorska zyskała również międzynarodowe uznanie. Pojawił się termin: Polska Szkoła Animacji, zwana też „filozofującą", jako że nijako jej specjalnością było operowanie metaforyką wizualną o głębszym, uniwersalistycznym podtekście. Polskie filmy animowane funkcjonowały w międzynarodowym obiegu artystycznym, zdobywały dziesiątki nagród na festiwalach, wreszcie pojawił się pierwszy „Oscar" dla polskiego filmu, który otrzymał Zbigniew Rybczyński za film „Tango" z 1983 roku. Twórcy tej szkoły — Mirosław Kijowicz, Daniel Szczechura, Witold Giersz, Jerzy Kucia — wywodzili się z tego samego środowiska akademickiego co część twórców komiksowych - byli to absolwenci ASP. Jan Lenica, Walerian Borowczyk — obaj artyści na początku lat pięćdziesiątych rysowali dla prasy, współpracowali ze „Szpilkami", gdzie zdarzało im się również tworzyć formy bardzo bliskie komiksowej stylistyce. Artyści, którzy mieli wszelkie kompetencje, by tworzyć znakomite komiksy wybrali jednak medium cieszące się wówczas nieporównanie wyższym prestiżem i możliwościami wejścia do międzynarodowej cyrkulacji - animację, film aktorski.

### 17.2.3. Komiksowa izolacja od świata

Tymczasem w hierarchii prestiżu komiks pośród wszystkich dyscyplin sztuk wizualnej narracji pozostawał na samym dole. Grzegorz Rosiński wspominał czasy studiów na warszawskiej ASP: „Od dzieciństwa moja pasja do tworzenia własnego świata w obrazach była traktowana podejrzliwie. Komiks nie był zajęciem dla artysty. W pewnym okresie musiałem nawet dopuścić do siebie myśl, że nigdy więcej nie będę zajmować się komiksami"[1]. Profesorom na jakiś czas udało się wybić Rosińskiemu komiks z głowy jako coś czego nie wypada szanującemu się artyście — do opowieści graficznych powrócił dopiero wtedy, gdy pojawiło się zlecenie od wydawnictwa „Sport i Turystyka" na serię o Żbiku. Kiedy Rosiński szukał możliwości zafunkcjonowania zawodowego poza Polską, startował z pozycji anonimowego przybysza zza żelaznej kurtyny, podczas gdy przykładowo Roman Cieślewicz, kiedy podjął decyzję o emigracji do Francji wyjeżdżał już jako artysta uznany. Ta asymetria dobitnie pokazuje różnicę w prestiżu obu form. Co więcej, polski komiks pozostawał praktycznie odizolowany od zachodniego obiegu. Wyjątkami potwierdzającymi

regułę były jedynie „Kapitan Kloss” oraz „Bogowie ze kosmosu”. O ile polski plakat zdołał przekroczyć ideologiczne bariery i znakomicie zafunkcjonował jako „sztuka eksportowa", komiks polski tego okresu, w przeważającej mierze, pozostawał zamknięty w granicach bloku wschodniego.

### 17.2.4. „Plakat bratem komiksu" — ale brat biedniejszy

Pokrewieństwo plakatu i komiksu dostrzegali współcześni krytycy. Zbigniew Florczak, recenzując IV Międzynarodowe Biennale Plakatu w Zachęcie, pisał w „Polityce" (1972): „Cóż to jest plakat? Jeszcze jeden środek masowego przekazu. Na górnych piętrach uzupełnia działania telewizji czy filmu, którym się prawi komplementy z zasady. Ale od spodu kadzi zwanej upowszechnianiem, plakat okazuje się bratem komiksu". Florczak — z pozycji tradycyjnego intelektualisty ceniącego słowo pisane — traktował to pokrewieństwo z dystansem, widząc w plakacie i komiksie „bryk" dla odbiorców „przed książkowych". Sama jednak konstatacja o braterstwie tych form była trafna: plakat i komiks dzieliły wspólny język wizualny — syntezę, uproszczenie, dynamikę, dominację obrazu nad słowem. Tyle że plakat był bratem, który trafiał do galerii, zdobywał międzynarodowe uznanie i prestiż; komiks — bratem, który pozostał na marginesie sztuki.

## 17.3. Estetyka komiksowa w plakacie filmowym

Polska szkoła plakatu — uznawana za jedno z najważniejszych osiągnięć polskiej kultury wizualnej XX wieku — nie była wolna od wpływów estetyki komiksowej. Jak zauważała Ewa Jałochowska: „Polska szkoła plakatu kończy się, jednak następuje to powoli. Niektórzy artyści wcześniej wyczuwają zmianę, inni trzymają się wypracowanych zasad. Wpływ ma styl komiksowy. Przez chwilę rządzi plakatem uproszczenie formy i jaskrawe barwy” [2].

**17.3.1 Roman Cieślewicz — „Superman" (1968).** Szczególnie wymownym przykładem fascynacji estetyką komiksową wśród polskich plakacistów jest praca Romana Cieślewicza „Superman" (1968). Cieślewicz — pierwszy dyrektor artystyczny „Ty i Ja", jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej szkoły plakatu — wprost sięgnął po ikonę amerykańskiego komiksu, przedstawiając dwóch Supermanów: jednego z napisem „CCCP" na piersi, drugiego z „USA". Plakat stanowił ironiczny komentarz do zimnowojennej rywalizacji supermocarstw, wykorzystując figurę superbohatera jako uniwersalnie rozpoznawalny symbol. Superman przestał być tylko bohaterem rozrywki; stał się narzędziem artystycznej refleksji nad współczesnością.

**17.3.2 Franciszek Starowieyski — „Upał" (1964).** Już w 1964 roku Franciszek Starowieyski — artysta kojarzony raczej z surrealistyczną, barokową wyobraźnią — zastosował komiksowy dymek w plakacie do filmu „Upał" (reż. Kazimierz Kutz). Tytuł filmu umieszczony

został w klasycznym dymku dialogowym, słońce przedstawiono jako koncentryczne kręgi w intensywnych barwach (żółty, czerwony), a syntetyczne czarne sylwetki postaci w cylindrach dopełniały kompozycję opartą na płaskich plamach koloru. Starowieyski świadomie sięgnął po prosty, graficzny język komiksu, by oddać letni, lekki nastrój komedii.

**17.3.3 Waldemar Świerzy — „Cała naprzód" i „Marysia i Napoleon" (1966).** Doskonałym przykładem świadomego wykorzystania języka komiksowego w plakacie są prace Waldemara Świerzego. Plakat do komedii filmowej „Cała naprzód" (reż. Stanisław Lenartowicz, 1966), wydany w 1967 roku, stosuje rozwiązania typowe dla komiksu: podział na kadry rozmieszczone na płaszczyźnie, dymki dialogowe, onomatopeje („RUF", „OH!"), znaki interpunkcyjne jako element graficzny („?!"), płaskie plamy intensywnego koloru zamknięte wyrazistym czarnym konturem. Jeszcze dalej w stronę estetyki komiksowej poszedł Świerzy w plakacie do komedii kostiumowej „Marysia i Napoleon" (reż. Leonard Buczkowski, 1966). Kompozycja jest wręcz ostentacyjnie komiksowa: karykaturalna postać Napoleona o groteskowych proporcjach (wielka głowa w charakterystycznym kapeluszu, małe ciało), onomatopeja „BUM" umieszczona w chmurce eksplozji, dynamiczna czerwona gwiazda-błyskawica jako tło. Plakat ten mógłby równie dobrze funkcjonować jako okładka zeszytu komiksowego — granica między plakatem a komiksem została tu niemal całkowicie zatarta. Fakt, że Świerzy w tym samym roku stworzył dwa plakaty o tak wyraźnej estetyce komiksowej, świadczy o świadomym eksperymentowaniu artysty z językiem wizualnym komiksu.

## 17.4. Przepływy między mediami — ci sami twórcy, różne formy

Twórcy wielokrotnie przemieszczali się między mediami. Warto przyjrzeć się kilku przypadkom takich przepływów.

### 17.4. 1. Szymon Kobyliński — mistrz odmiennych stylistyk.

Adam Rusek słusznie charakteryzował twórcę jako „mistrza odmiennych stylistyk", który „np. do Rzewnych przygód gitarzysty Lola Klajstrusia użył kreski karykaturalnej, do Kariery Ryśka Mroza, Czterech pancernych i psa oraz Faraona — realistycznej, a ilustracje do Krzyżaków stylizował na ryciny średniowieczne"[3]. Kobyliński działał równolegle w kilku obszarach kultury wizualnej: od lat pięćdziesiątych tworzył rysunki najbardziej prestiżowych tytułów prasowych („Szpilek", „Kultury"), okładki i ilustracje książkowe, występował też jako showman w telewizji - podczas udziału w rozmaitych programach „na żywo" swoje znakomite gawędy brawurowo ilustrował realistycznymi rysunkami w technice węgla, głównie o treści militarno historycznej. Jednocześnie z powodzeniem realizował komiksy — od pierwszego samodzielnego zeszytu komiksowego wydanego po wojnie - „Stary zegar" (1957), poprzez liczne serie prasowe, aż do komiksowych adaptacji seriali telewizyjnych. Zajmował się również kostiumografią filmową (serial „Janosik")

**17.4. 2. Władysław Nehrebecki — od komiksu, poprzez animację, z powrotem do komiksu.** Kolejnym przypadkiem twórcy działającego w kilku mediach był Władysław Nehrebecki (1923–1978). Jako redaktor graficzny „Nowego Świata Przygód" w 1947 roku napisał i narysował komiksy „Przesław znad Odry" (o walkach słowiańsko-germańskich, wzorowany na „Prince Valiant" Harolda Fostera) oraz „Bicz Południa" (o polskim inżynierze walczącym z wyzyskiem w Ameryce Południowej). W 1963 roku, filmem „Kusza" zrealizowanym w bielskim Studiu Filmów Rysunkowych, rozpoczął karierę Bolka i Lolka — najpopularniejszych bohaterów polskiej animacji dla dzieci w całej jej dotychczasowej historii, którzy wystąpili w dwunastu seriach. Co istotne, Nehrebecki powrócił do komiksu w okresie Tombakowej Ery — jako scenarzysta serii „Bolek i Lolek na Dzikim Zachodzie", publikowanej w „Świecie Młodych" (nr 103-104/1971 – 26-27/1972), z rysunkami Stanisława Dülza. Rysunki Dülza — jednego z kluczowych animatorów bielskiego studia — znakomicie sprawdziły się jako tworzywo komiksowe: dynamiczna, czytelna kreska, wyraziste sylwetki postaci i sprawna narracja wizualna dowodzą, że warsztat animatora mógł być z powodzeniem przeniesiony na statyczne plansze. Był to przypadek odwrotny do typowego kierunku przepływu: bohaterowie animacyjni trafili do komiksu, a twórca animacji stał się scenarzystą komiksowym.

**17.4. 3. Jerzy Skarżyński — od arcydzieł kina do komiksu.**

Jerzy Skarżyński był przede wszystkim wybitnym scenografem filmowym, jednym z najważniejszych w historii polskiego kina. Wieloletnia współpraca Skarżyńskiego z Wojciechem Jerzym Hasem zaowocowała arcydziełami, wśród których szczególne miejsce zajmuje „Rękopis znaleziony w Saragossie” (1965) — film uznawany nie tylko za jedno z największych osiągnięć polskiej kinematografii, ale za dzieło światowego formatu. Francis Ford Coppola, który przyczynił się do restauracji i dystrybucji filmu w Stanach Zjednoczonych, zaliczał go do najwybitniejszych osiągnięć kina w ogóle. Skarżyński tworzył również scenografię do innych filmów Hasa: „Jak być kochaną” (1963), Szyfry (1966) czy „Lalka” (1968). Co prawda w tych scenografiach nie można doszukać się bezpośrednich elementów estetyki komiksowej — była to sztuka filmowa najwyższej próby — jednak sam przepływ twórcy między mediami pozostaje faktem znaczącym. Skarżyński był artystą wszechstronnym, dla którego komiks stanowił jedno z wielu pól ekspresji. Co więcej, istniał plan stworzenia komiksowej adaptacji „Rękopisu znalezionego w Saragossie” właśnie autorstwa Skarżyńskiego. Zachowało się nawet kilka plansz próbnych, świadczących o poważnym podejściu do projektu. Niestety, komiks miał zbyt niski prestiż, by adaptacja arcydzieła Hasa w tej formie mogła dojść do skutku. Ten niezrealizowany projekt jest wymownym świadectwem tombakowego paradoksu: ten sam artysta, który jako scenograf filmowy cieszył się najwyższym uznaniem, nie mógł przenieść swojej wizji do medium uważanego za „niższe”. Za to w 1974 roku Skarżyński wykonał rysunki do komiksu „Janosik” — adaptacji popularnego serialu telewizyjnego (reż. Jerzy Passendorfer, 1974). Jego seria Zestawienie obu projektów jest wymowne: adaptacja arcydzieła filmowego w formie komiksu okazała się niemożliwa, natomiast adaptacja serialu telewizyjnego — rozrywki „dla mas" — była w pełni akceptowalna.

### 17.4. 4. Waldemar Andrzejewski — plakacista w świecie komiksu.

Waldemar Andrzejewski stanowił przypadek wyjątkowy — był twórcą należącym do „twardego rdzenia" Polskiej Szkoły Plakatu, a jednocześnie z powodzeniem realizował również komiksy.
Ta wszechstronność była rzadkością: o ile wielu grafików „zniżało się" do komiksu z konieczności ekonomicznej, bądź traktując jako jednorazowe „wyskoki" formalne, Andrzejewski traktował wszystkie te formy jako równorzędne pola artystycznej ekspresji. Jego plakaty zdobywały uznanie w kraju i za granicą, a jednocześnie tworzył komiksy, nie widząc w tym sprzeczności. Przypadek Andrzejewskiego dowodzi, że tombakowy paradoks — deprecjonowanie komiksu przy jednoczesnym szacunku dla plakatu — nie był absolutny: zdarzali się twórcy, którzy potrafili przekraczać te bariery, zachowując prestiż w obu światach.

### 17.4. 5. Bohdan Butenko — transmedialna cyrkulacja postaci.

Butenko stanowi złożony przypadek przepływów międzymedialnych. Jego kariera ilustruje charakterystyczny dla PRL model cyrkulacji postaci: prasa → telewizja → komiks → animacja → kultura materialna. Gapiszon — najbardziej rozpoznawalna postać Butenki — w przeciwieństwie do innych postaci komiksowych, nie miał proweniencji prasowej — powstał bezpośrednio na potrzeby telewizji, a dopiero później trafił do czasopism. Butenko w dziesiątkach swoich prac jako grafik i ilustrator często stosował rozwiązania wywodzące się z estetyki komiksowej: mikro narracje rozpisane na sekwencje obrazków, dymki z dialogami, a jako twórca komiksów dla dzieci

### 17.4. 6. Andrzej Klimowski - od plakatu do graphic novel

Szczególnie interesującym przypadkiem jest Andrzej Klimowski - twórca urodzony w 1949 roku w Londynie, w latach 1973-1975 odbył staż podyplomowy na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni plakatu prof. Henryka Tomaszewskiego i filmu animowanego u Kazimierza Urbańskiego. Do roku 1980 mieszkał w Warszawie, gdzie zaprojektował kilkadziesiąt plakatów teatralnych i filmowych. Po powrocie do Wielkiej Brytanii kontynuował działalność graficzną, współpracując z prestiżowymi wydawnictwami jak Faber & Faber, Penguin Books i The Guardian, a od 1984 roku prowadzi zajęcia w Royal College of Art, gdzie od 1997 pełnił funkcję profesora na Wydziale Komunikacji i Projektowania Graficznego. Co szczególnie znamienne w kontekście związków polskiej szkoły plakatu z komiksem, Klimowski dopiero znacznie później - w XXI wieku - zajął się intensywnie tworzeniem graphic novels. Współpracując z żoną - Danusią Schejbal - stworzył szereg adaptacji klasyki literatury w formie powieści graficznych: "The Master and Margarita" (Mistrz i Małgorzata Bułhakowa), "Dr. Jekyll and Mr. Hyde", "Robot" (na podstawie Lema), a także autorskie graphic novels "The Depository", "The Secret", "Horace Dorlan" i najnowszy "Edifice" (2025). Jego twórczość komiksowa łączy tradycję polskiego plakatu z anglosaską tradycją graphic novel, tworząc unikalne dzieła wizualne charakteryzujące się ekspresjonistyczną estetyką i symboliczną narracją.

## 17.5. Estetyka komiksowa w grafice prasowej

### 17.5.1. „Ty i Ja" — okładki w stylu Lichtensteina.

Szczególnym przypadkiem był miesięcznik „Ty i Ja" — lifestylowy magazyn wychodzący od maja 1960 do grudnia 1973 roku, który stanowił „okno na Zachód" dla polskich czytelników. Pismo założył Roman Juryś, a jego nakład sięgał nawet 80 000 egzemplarzy. Pierwszym dyrektorem artystycznym został Roman Cieślewicz, którego w 1964 roku zastąpili Elżbieta Strzałecka i Bogdan Żochowski. Okładki „Ty i Ja" z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowią doskonały przykład przenikania estetyki pop-artu i komiksu do polskiej grafiki prasowej. Słynna okładka z marca 1967 roku (nr 3), przedstawiająca dwie twarze w profilu z dymkiem „NIE! JA i TY", została zaprojektowana w stylu wprost nawiązującym do twórczości Roya Lichtensteina — z charakterystycznym kontrastem płaskich plam koloru, wyraźnym konturem i komiksowym dymkiem. Przeglądając roczniki „Ty i Ja", można zidentyfikować cały repertuar rozwiązań wywodzących się z estetyki komiksowej: dymki, onomatopeje, dynamiczne kompozycje z piorunami, a nawet raster drukarski — charakterystyczne kropki, które Lichtenstein uczynił znakiem rozpoznawczym swojej twórczości. W 1972 roku magazyn opublikował artykuł Szymona Bojki „Komiks dla dorosłych” [4], ilustrowany rysunkami Roberta Crumba — amerykańskiego twórcy undergroundowych komiksów. Obecność Crumba na łamach lifestylowego pisma dla klasy średniej po raz kolejny świadczyło o nobilitacji komiksu jako formy godnej uwagi wykształconego odbiorcy.

### 17.5.2. „Szpilki" — Toeplitz i młodzi rysownicy.

W „Szpilkach" — najważniejszym tygodniku satyrycznym PRL-u — przełom nastąpił na początku lat siedemdziesiątych, gdy z początkiem nowej dekady redaktorem naczelnym pisma został Krzysztof Teodor Toeplitz. Pod jego kierownictwem pismo otworzyło się na młodych rysowników, często jeszcze studentów, byli to m.in.: Andrzej Dudziński, Andrzej Krauze, Marek Goebl, Edward Lutczyn czy Andrzej Mleczko. Numer 41 z 1972 roku, z okładką Andrzeja Krauzego, został w całości poświęcony komiksom i był to bezprecedensowy gest nobilitacji gatunku. Młodzi artyści „Szpilek” zafascynowani produktami kontrkultury amerykańskiej coraz śmielej i częściej zaczęli sięgać po komiks, czy też stylistykę komiksową, odwołując się do tejże subwersywnej, anarchistycznej, antyestetycznej stylistyki „undergroundu”.

### 17.5.3. Andrzej Krauze — okładka dla Głowackiego.

Komiksowe inspiracje rysowników w „Szpilkach" pod kierownictwem Toeplitza przyniosły swoje owoce widoczne także poza prasą satyryczną. Dobitnym przykładem tego zjawiska narastającej obecności stylistyki komiksowej w obiegu grafiki użytkowej była okładka tomu felietonów Janusza

Głowackiego „Powrót hrabiego Monte Christo" (Czytelnik, 1975), zaprojektowana przez Andrzeja Krauzego. Okładka przedstawia postać pisarza w stroju superbohatera — wprost wzorowaną na Supermanie — w dynamicznej pozie lotu z wyciągniętą pięścią, z literą „G" (od Głowacki) na piersi zamiast charakterystycznego „S". Żółte tło, czerwono-niebieski kostium, trójwymiarowa typografia z cieniem — wszystko to pochodzi z języka wizualnego amerykańskich komiksów superbohaterskich. Krauze, ukształtowany przez Toeplitza w „Szpilkach" i zafascynowany estetyką undergroundową, przeniósł komiksowy język na okładkę książki „poważnego" pisarza, jakim był Głowacki. Był to gest świadomej prowokacji — estetyka „niska" służyła oprawie literatury „wysokiej", zacierając granice między kulturą popularną a elitarną.

### 17.6. Estetyka komiksowa w reklamie i przestrzeni publicznej

W warunkach gospodarki socjalistycznej reklama miała specyficzny charakter — nie chodziło o faktyczną konkurencję między markami, nie chodziło też o podniesienie sprzedaży jako, że sprzedawało się praktycznie wszystko co tylko nie było dokumentnym bublem. Skupiano się zatem na promowaniu produktów w rodzaju ubezpieczeń czy reklamie społecznej np. związanej ze zdrowymi nawykami . Mimo to estetyka komiksowa przenikała do grafiki reklamowej i użytkowej.

#### 17.6.1 Postaci komiksowe w reklamie.

Przypadek „Balbinki" ilustruje ten mechanizm. Postać stworzona przez Annę Hoffmann dla „Świerszczyka" — gąska z charakterystyczną żółtą sylwetką — przekroczyła granice medium komiksowego i trafiła do reklamy oraz przestrzeni publicznej. Neon z gąską Balbinką, zamontowany przy ul. Więckowskiego w Łodzi w latach siedemdziesiątych, reklamował mieszczący się tam sklep z zabawkami. Kombinat „Pollena" wykorzystał postać na opakowaniach proszku do prania. Cukiernia „Balbinka" w Warszawie stanowiła przykład komercyjnego wykorzystania postaci komiksowej. Podobnie „Bolek i Lolek" — bohaterowie animacji i komiksów Władysława Nehrebeckiego — pojawiali się na opakowaniach gumy do żucia. Ich rozpoznawalne sylwetki stały się, obok zagranicznych gum z „Kaczorem Donaldem" stałym elementem grafiki użytkowej.

#### 17.6. 2 Tadeusz Baranowski — komiks w służbie reklamy.

Tadeusz Baranowski — jeden z najważniejszych autorów polskiego komiksu — wykorzystywał swój charakterystyczny styl również w grafice reklamowej. Dla „Razem" i „Na przełaj" tworzył liczne komiksy reklamowe, m.in. dla PZU. Ta sama groteskowa estetyka, absurdalny humor i rozpoznawalna kreska, które przyniosły mu sławę w „Świecie Młodych" i „Relaxie", trafiały do przekazów komercyjnych. Przypadek Baranowskiego ilustruje, jak estetyka komiksowa przenikała do reklamy PRL-owskiej — komiks stawał się nośnikiem przekazu perswazyjnego, zachowując przy tym walory artystyczne. Na marginesie głównej działalności komiksowej Baranowski otarł się również o animację — przygotował oprawę plastyczną do serialu animowanego „Dziwne przygody

kota Filemona". Było to jednak epizodyczne zdarzenie w jego twórczości zdominowanej przez komiks i grafikę użytkową. Znamienne jest również, że gdy Baranowski w 1979 roku został głównym grafikiem tygodnika „Na Przełaj", w czasopiśmie od razu pojawiły się komiksowe kolaże. Były to elementy wycinane z zachodnich komiksów, wykorzystywane bez jakiejkolwiek troski o prawa autorskie. Państwo polskie, które oficjalnie marginalizowało komiks jako formę „niską", jednocześnie nie przejmowało się ochroną własności intelektualnej zachodnich twórców komiksowych.

### 17.7. Podsumowanie — estetyczna tożsamość vs prestiżowa przepaść

Tombakowa Era pozostawiła trwałe dziedzictwo w polskiej kulturze wizualnej, którego sednem była istotna sprzeczność: plakat, animacja i komiks — choć wyrastały z tego samego środowiska akademickiego, posługiwały się wspólnym językiem wizualnym i często tworzone były przez tych samych artystów — zajmowały radykalnie odmienne pozycje w hierarchii kulturowego prestiżu. Ta nierównowaga stanowi klucz do zrozumienia specyfiki polskiego komiksu w latach 1966-1981. Wspólny język wypracowany przez grafików działających w plakacie, komiksie, animacji i ilustracji — syntetyczna forma, czytelna narracja obrazowa, dynamiczna kompozycja, specyficzna kolorystyka wymuszona ograniczeniami poligraficznymi, znakomite opanowanie technik warsztatowych — ukształtował wizualną tożsamość epoki. Był to autentyczny dorobek, świadczący o najwyższych kompetencjach polskich twórców. Jednak tombakowa natura systemu sprawiała, że identyczny warsztat artystyczny mógł przynosić zupełnie różne konsekwencje w zależności od medium. Polski plakat zdobył światowe uznanie — trafiał do kolekcji muzealnych od Nowego Jorku po Tokio, był przedmiotem akademickich analiz, zdobywał międzynarodowe nagrody. Polska Szkoła Animacji święciła triumfy na festiwalach, zdobywała Oscary, funkcjonowała w obiegu artystycznym jako pełnoprawna forma sztuki filmowej. Tymczasem komiks pozostawał na marginesie, zamknięty w granicach bloku wschodniego, pozbawiony prestiżu i międzynarodowej cyrkulacji. Ta asymetria nie wynikała z różnic jakościowych. Grzegorz Rosiński — twórca osiągający na warszawskiej ASP poziom warsztatowy dorównujący najlepszym absolwentom pracowni Tomaszewskiego — musiał „dopuścić do siebie myśl, że nigdy więcej nie będzie zajmować się komiksami", ponieważ „komiks nie był zajęciem dla artysty". Kiedy ten sam Rosiński szukał możliwości funkcjonowania zawodowego poza Polską, startował z pozycji anonimowego przybysza zza żelaznej kurtyny. Tymczasem Roman Cieślewicz — jego kolega z tego samego środowiska akademickiego — wyjeżdżał do Paryża już jako artysta uznany, z ugruntowaną pozycją plakacisty. Obaj studiowali w tej samej pracowni, obaj opanowali ten sam warsztat graficzny, obaj posługiwali się językiem syntezy wizualnej — ale wybór medium decydował o wszystkim. Jan Lenica trafnie diagnozował skutki izolacji: „Polski plakat, który z powodu swojej «inności» zrobił nagle taką furorę na świecie, był oryginalny dlatego, że byliśmy odcięci od tegoż świata; niczego nie przypominał, bo niewiele widzieliśmy, działaliśmy na własną rękę"[5]. To odcięcie, która pozwoliło plakatowi wypracować oryginalny język i zyskać międzynarodowe uznanie, zamknęło komiks w granicach bloku wschodniego.

Wprawdzie estetyka komiksowa przenikała do powszechnego obiegu, niemniej to nie nobilitowało jednak samego komiksu — świadczyło raczej o tym, że język wizualny wypracowany w komiksie był na tyle uniwersalny i atrakcyjny, że mogły z niego czerpać formy uznawane za „wyższe". Komiks stał się donatorem estetyki, atrakcyjną nowinką, lecz w żadnym wypadku beneficjentem artystycznego prestiżu.

### Przypisy

[1] Grzegorz Rosiński, [w:] P. Gaumer, P. Rosiński, „Grzegorz Rosiński. Monografia", Egmont, 2019, s. 62.

[2] Ewa Jałochowska, „Kolory PRL", Muza, 2021, s. 83.

[3] Adam Rusek, „Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989", Huta 19, 2022, s. 626.

[4] Szymon Bojko, „Komiks dla dorosłych", „Ty i Ja",. Nr 2, 1972

[5] Jan Lenica, wypowiedź w filmie dokumentalnym „Druga strona plakatu", reż. Marcin Latałło, prod. Studio Filmowe Kalejdoskop, TVP S.A., 2010.

## Rozdział 18

## Komiks wobec cenzury i kontroli państwowej

### 18.1. Kontekst porównawczy — „moralna panika" i Comics Code Authority

Zanim przejdzimy do analizy kontroli komiksu w Polsce Ludowej, warto zarysować kontekst porównawczy, który pozwoli dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice między systemami kontroli kultury popularnej po obu stronach żelaznej kurtyny. Wbrew pozorom bowiem kontrola komiksu nie była wyłącznie domeną systemów totalitarnych — w demokratycznych Stanach Zjednoczonych lat pięćdziesiątych medium to również stało się przedmiotem zmasowanej krytyki i regulacji, choć mechanizmy tej kontroli miały zupełnie inny charakter. W 1954 roku — kiedy w Polsce dogorywał stalinizm — amerykański psychiatra Fredric Wertham opublikował książkę „Seduction of the Innocent", która wywołała społeczną panikę moralną wokół komiksów. Wertham, szanowany specjalista od przestępczości nieletnich, argumentował, że komiksy — szczególnie gatunki crime i horror, ale także superbohaterskie — stanowią „poważną przyczynę przestępczości nieletnich" i deprawują młodzież poprzez graficzne przedstawienia przemocy, seksu i „perwersji". Dowodził, że Batman i Robin pozostają w homoseksualnym związku („a wish dream of two homosexuals living together"), „Wonder Woman" propaguje lesbijstwo i sadomasochizm, a Superman ucieleśnia faszystowską ideę nadczłowieka[1]. Publikacja „Seduction of the Innocent" zbiegła się z przesłuchaniami senackiej „Podkomisji ds. Przestępczości Nieletnich" („Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency"), która w kwietniu 1954 roku wezwała przedstawicieli branży komiksowej do złożenia zeznań. Wertham zeznawał przed komisją: „Moim zdaniem, bez żadnych wątpliwości i bez żadnych zastrzeżeń, komiksy same w sobie stanowią istotny czynnik przyczyniający się do wielu przypadków przestępczości nieletnich"[2]. Reakcją na „moralną panikę" było powołanie przez wydawców „Comics Code Authority" (CCA) — branżowego organu samoregulacji, który od października 1954 roku miał zatwierdzać każdy komiks przed publikacją. Kodeks składał się z 41 szczegółowych przepisów, zakazujących między innymi: przedstawiania zbrodni w sposób budzący sympatię dla przestępcy, tworzenia „nieufności wobec sił prawa i sprawiedliwości", pokazywania „scen horroru, nadmiernego rozlewu krwi, makabrycznych lub odrażających zbrodni, deprawacji, lubieżności, sadyzmu, masochizmu". Zakazano używania słów „horror" i „terror" w tytułach. Wprowadzono wymóg: „funkcjonariusze policji, sędziowie, urzędnicy rządowi i szanowane instytucje nigdy nie mogą być przedstawiane w sposób, który mógłby wywołać brak szacunku dla ustanowionej władzy"[3]. Każdy komiks musiał kończyć się triumfem dobra nad złem. Dopiero w 1971 roku zliberalizowano kodeks, dopuszczając wampiry i wilkołaki — ale już nie zombie. „Comics Code Authority" formalnie istniał do 2011 roku, choć od lat osiemdziesiątych jego znaczenie systematycznie malało[4].

Przypadek amerykański pokazuje, że kontrola komiksu może przybierać różne formy instytucjonalne. W USA mieliśmy do czynienia z mechanizmem samoregulacji branżowej. Wydawcy sami powołali organ cenzorski, sami sformułowali kodeks, sami go egzekwowali — wszystko po to, by uniknąć regulacji państwowej. Była to cenzura „od dołu", wynikająca z presji opinii publicznej, rodziców, organizacji obywatelskich i Kościołów. Przepisy Comics Code były pod wieloma względami bardziej restrykcyjne niż praktyka polskiej cenzury wobec komiksu — doskonale wpisywał się do repertuaru stosowanego przez GUKPP i W.

Jeszcze bardziej interesujący, przynajmniej z punktu widzenia tej dysertacji, jest przypadek znacznie nam bliższej geograficzniem, ale i obyczajowo - Francji, gdzie kontrola komiksu przybrała formę pośrednią między amerykańską samoregulacją, a nakazową cenzurą państwową. Ustawa z 16 lipca 1949 roku o publikacjach przeznaczonych dla młodzieży („Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse") — notabene uchwalona pięć lat przed amerykańskim „Comics Code" — powołała „Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence" — komisję nadzoru i kontroli, która miała prawo oceniać publikacje, a posteriori, i wnioskować o ich zakaz. Był to zatem model bliższy polskiemu GUKPPiW niż amerykańskiemu CCA. Inicjatorem francuskiej regulacji był „Cartel d'action sociale et morale" — organizacja o inspiracji katolickiej. Argumentacja była znajoma: komiksy, szczególnie amerykańskie, deprawują młodzież, promują przemoc i przestępczość, zagrażają moralności publicznej. Do tej retoryki dołączyły jednak motywacje protekcjonistyczne — ochrona rodzimej produkcji ilustrowanej przed „inwazją" amerykańskich komiksów, które od lat trzydziestych zalewały francuski rynek poprzez „Journal de Mickey" i inne pisma. Ustawa miała więc podwójny cel: pryncypia moralne wsparte ekonomią. Co znamienne, w głosowaniu nad ustawą komuniści zagłosowali przeciw niej — nie dlatego, że bronili wolności słowa, lecz dlatego, że chcieli przepisów jeszcze ostrzejszych, skuteczniej blokujących „amerykańską inwazję kulturową". Komunistyczna retoryka antyamerykańska we Francji brzmiała niemal identycznie jak w Polsce stalinowskiej — komiks amerykański to narzędzie imperializmu, nośnik przemocy i zgnilizny moralnej. Francuska Partia Komunistyczna wydawała zresztą własne pismo dla młodzieży — „Vaillant" (o którym już wielokrotnie było wspominane wcześniej), które propagowało „zdrowe" wzorce wychowawcze i dystansowało się od estetyki amerykańskiej[5]. Co zaskakujące francuska ustawa (z 1949 roku) okazała się trwalsza niż amerykański „Comics Code" — obowiązuje, w znowelizowanej formie do dziś.

Tymczasem w Polsce Ludowej kontrola komiksu miała jednak charakter fundamentalnie odmienny niż w którykolwiek z zachodnich modeli. Była integralnym elementem systemu totalitarnej kontroli państwa nad wszystkimi aspektami życia jego obywateli, zatem również nad kulturą. Nie wynikała z oddolnej mobilizacji rodziców, lecz z odgórnych decyzji aparatu partyjno-państwowego. Nie była samoregulacją branży, ani nawet nadzorem państwowym nad pluralistycznym rynkiem, lecz arbitralną kontrolą sprawowaną przez instytucje państwowe nad rynkiem, który był całkowicie upaństwowiony — od GUKPP i W po wydawnictwa należące do

struktur partyjnych i resortów siłowych. Co istotne, zarówno w USA, jak i we Francji systemy kontroli stopniowo liberalizowano — społeczeństwa „przyzwyczajały się" do komiksów, regulacje łagodniały. W PRL system kontroli trwał przez cały okres istnienia państwa i upadł dopiero wraz z nim.

### 18.2. PRL jako państwo totalitarne — cechy systemu

Aby zrozumieć specyfikę kontroli komiksu w Polsce Ludowej, niezbędne jest najpierw określenie charakteru samego państwa, w którym ta kontrola funkcjonowała. Powołując się na definicję znakomitej socjolożki Hanny Świdy-Ziemby, przez termin totalitaryzm należy rozumieć system państwowy, w którym „rządzący — stanowiąc wyłączny, niekontrolowany ośrodek dyspozycyjny — stoją na straży jednolitych reguł obejmujących całokształt życia społecznego, reguł podtrzymywanych siłą przez aparat przemocy” [6]. W takim modelu życie obywateli zostaje ściśle zaprogramowane według odgórnego scenariusza, a jeśli w jakimś zakresie się on zmienia — zmiana ta ma charakter dyrektywny i obejmuje bądź całość systemu społecznego, bądź co najmniej całość określonej dziedziny, której zmiana dotyczy. Aparat rządzący posiada szeroko rozbudowany aparat kontroli i infiltracji każdej dziedziny życia i wszystkich ludzi. Niezbędna jest tu jeszcze obecność wspólnej ideologii, gdyż tylko zbiorowe „opętanie ideologią" może dać motywacyjną siłę do zbudowania totalitarnego państwa. Ideologia jest tworzywem kreowania przez rządzących kolejnych scenariuszy, staje się też źródłem decydowania o najmniejszym fragmencie życia społecznego, także w późniejszym okresie, gdy autentyczni jej wyznawcy należą już do rzadkości. Państwa jednak stworzone przez tych ideologów metodą terroru trwają dalej. Dalej idąc - aby takie państwo mogło funkcjonować, konieczny jest konformizm przytłaczającej większości społeczeństwa. Konformizm ten może być rezultatem różnych motywów: wiary w ideologię, instynktu samozachowawczego w obliczu represji, asekuracyjnej ostrożności z jednoczesnym przekonaniem, że sprzeciw do niczego nie doprowadzi, wreszcie nawyków wynikających z przyzwyczajenia i uznania totalitarnej rzeczywistości za konieczną i naturalną. Jakiekolwiek byłyby to motywy, „wpisywanie się" społeczeństwa w system totalitarny jest niezbędne. Taka ideologia decydowała o kształcie Rosji od pierwszych lat po rewolucji 1917 roku do 1953 roku (na początku 1953 umiera Stalin). W Polsce stosunkowo krótko — od 1949 roku do 1954 roku włącznie (6 lat). Po śmierci Stalina niektóre elementy ideologii uzasadniające bezwzględność rewolucji zostają wyeliminowane tak w Rosji, jak i później w Polsce. Totalitaryzm hitlerowskich Niemiec trwał krótko, zakończony przegraną wojną i okupacją mocarstw zwycięskich. Totalitaryzm Rosji Sowieckiej (oraz państw satelickich) trwał długie lata, przybierając później łagodniejsze, mniej ideologicznie formy partyjno-państwowej biurokracji[8]. Świda-Ziemba formułuje kluczowe pytanie: czy te późniejsze formy systemu można określić jako totalitarne, czy raczej, jak niektórzy proponują, autorytarne? Badaczka jednoznacznie przyjmuje definicję szerszą i zgodnie z nią określa, że w Polsce system totalitarny funkcjonował od 1949 do 1980 roku. Ostatnie 9 lat (1980–1989) to agonia systemu, z brakiem prężności, zharmonizowania działań, konsekwencji[9]. Ta

periodyzacja ma fundamentalne znaczenie dla niniejszej pracy — Tombakowa Era polskiego komiksu (1966–1981) w całości mieści się w okresie totalitarnym, choć w jego złagodzonej, poststalinowskiej fazie.

### 18.3. Specyfika kontroli kultury masowej w PRL

Kontrola kultury masowej w Polsce Ludowej stanowiła jeden z filarów systemu politycznego. W przeciwieństwie do krajów zachodnich, gdzie pluralizm mediów i konkurencja rynkowa osłabiały siłę oddziaływania i dominacji pojedynczej instytucji, w PRL państwo sprawowało niemal absolutną kontrolę nad całym obiegiem słowa drukowanego. Badacze totalitaryzmu uczynili z kontroli kultury jedną z cech definicyjnych tego systemu. Bronisław Baczko, analizując mechanizmy dominacji symbolicznej, napisał o państwie totalitarnym, że łączy ono w sobie „monopol siły i sensu, przemocy fizycznej i przemocy symbolicznej", dążąc do zniszczenia „każdego wyobrażenia społecznego — a nawet wspomnienia o nim — każdego obrazu zbiorowej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości niezgodnego z tymi, które potwierdzają jego prawomocność i jego potęgę"[10]. Stawką w tej walce były więc wyobrażenia społeczne i „dominacja symboliczna" — kontrola nad sensem, jaki obywatele nadawali otaczającej ich rzeczywistości. Komiks znajdował się w szczególnie delikatnej sytuacji ze względu na swoją genezę. W okresie stalinowskim komiks był oficjalnie potępiany jako przejaw „imperializmu kulturowego" i „zachodniej trucizny". Przejście od tej totalnej negacji do pragmatycznej akceptacji, umożliwiającej wydanie T,RiA czy uruchomienie serii „kolorowych zeszytów", wymagało głębokiej zmiany w myśleniu decydentów kulturalnych. Co znamienne, polska prasa partyjna początku lat pięćdziesiątych chętnie powoływała się na amerykańską krytykę komiksów jako dodatkowy argument przeciwko tej „zachodniej trucizny". Redakcja „Świata Młodych" w 1949 roku pisała o amerykańskich komiksach: „Ameryka jest zasypana dziesiątkami pism, w których na sześciu, ośmiu, a nawet dziesięciu stronach pełno od kolorowych lecz pozbawionych zupełnie sensu awanturniczych opowiadań. Bohaterscy policjanci, krwawi murzyni, porwanie, miłość, krew, noże, »mordobicie« — to najczęstsze tematy tych bzdurnych piśmideł"[11]. Specyfika kontroli komiksu polegała jednak na tym, że formalna cenzura — sprawowana przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk — stanowiła tylko jeden, i bynajmniej nie najważniejszy, poziom nadzoru. Jak ujął to Adam Kołodziejczyk, wieloletni redaktor naczelny „Relaxu": „Bo przecież cenzura to nie była tylko ta z Mysiej. Tych cenzur było ileś"[12]. To stwierdzenie oddaje istotę systemu kontroli kultury w PRL — wielowarstwowego, rozproszonego, w którym formalne instytucje cenzorskie współdziałały z kontrolą instytucjonalną sprawowaną przez wydawnictwa, redakcje, resorty mundurowe i aparat partyjny.

### 18.4. Mechanizmy cenzury prewencyjnej i następczej

Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW), powołany dekretem z 5 lipca 1946 roku, stanowił formalną instytucję cenzury państwowej w PRL. Urząd, mieszczący się przy ulicy Mysiej w Warszawie — co nadało cenzurze potoczną nazwę „cenzury z Mysiej" — sprawował nadzór nad wszelkimi publikacjami drukowanymi, audycjami radiowymi i telewizyjnymi, widowiskami teatralnymi oraz produkcją filmową. W pierwszych latach działania GUKPPiW funkcjonował system trójfazowej kontroli: wpierw czytano maszynopis i wydawano zgodę na skład (kontrola wstępna), następnie akceptowano skład i pozwalano drukować (kontrola faktyczna, czyli kontrola „szczotki"), potem zaś zezwalano na rozpowszechnianie (kontrola następcza). Od 1955 roku nie trzeba już było pokazywać maszynopisu — dopiero „szczotkę". Aleksander Pawlicki zauważa, że „liberalizacja cenzury państwowej bywa wprost proporcjonalna do nasilenia autocenzury. Jest zatem pozorna"[13]. Istotnym elementem systemu była koncepcja „marginesu cenzorskiego" — zakresu swobody wypowiedzi przyznawanego różnym środowiskom i typom publikacji. Margines ten był zróżnicowany: bardzo duży i nazbyt często, zdaniem nadzorców słowa, „nadużywany" miała prasa studencka[14]. Komiks — jako forma adresowana do dzieci i młodzieży, postrzegana jako ideologicznie „niegroźna" — dysponował własnym, dość szerokim marginesem cenzorskim. W przypadku komiksu specyfika kontroli cenzorskiej była odmienna niż w przypadku literatury czy prasy. Komiks — postrzegany przez władze jako forma „niska", adresowana głównie do dzieci i młodzieży — nie znajdował się w centrum uwagi cenzorów. Tadeusz Baranowski wspominał: „Ale to wszystko jeździło na Mysią. Przede wszystkim dotyczyło to materiałów dziennikarskich, czy fotografii. W komiksy nikt się nie wtrącał"[15]. Podobnie Grzegorz Rosiński deklarował: „Ja zawsze uciekałem — i do tej pory uciekam — przed każdą propagandą"[16]. Kluczowe znaczenie miało jednak to, gdzie de facto zapadały decyzje dotyczące publikacji komiksowych. W praktyce główny ciężar kontroli spoczywał nie na GUKPPiW, lecz na samych wydawnictwach i stojących za nimi instytucjach. Wydawnictwo „Sport i Turystyka" w procesie produkcji było przecież ściśle powiązane z Komendą Główną Milicji Obywatelskiej. „Krajowa Agencja Wydawnicza" (KAW), wydająca magazyn „Relax", funkcjonowała w strukturach RSW „Prasa-Książka-Ruch" — koncernu kontrolowanego przez Komitet Centralny PZPR.

### 18.5. Wielowarstwowość kontroli

Cytowane już stwierdzenie Adama Kołodziejczyka o wielości „cenzur" oddaje fundamentalną cechę systemu kontroli kultury w PRL — jego wielowarstwowość i rozproszenie. Formalna cenzura GUKPPiW stanowiła jedynie ostatni szczebel w łańcuchu kontroli, który rozpoczynał się znacznie wcześniej — już na etapie koncepcji publikacji. Maria Fik, analizując działalność GUKPPiW, stworzyła użyteczną typologię cenzorskich zachowań. Urzędnik Urzędu Kontroli bywał zwykłym nadzorcą, ale chętnie zmieniał się w doradcę. Przychodziło mu to tym łatwiej, że w szafie trzymał

jeszcze togę prokuratora. A oskarżając, był też sędzią w sporze, ponieważ znał prawdę — był więc weryfikatorem. Koniec końców cenzor nie poprzestawał na kontroli autora — stawał się współautorem, „który współkształtuje dosłownie wszystko: począwszy od merytorycznej zawartości tekstu, poprzez słownictwo w nim użyte, skończywszy na interpunkcji"[17].

Pierwszą warstwę kontroli stanowili sami twórcy, stosujący mechanizmy autocenzury. Tadeusz Baranowski, twórca „Orient Mana" — pierwszego polskiego superbohatera — wspominał, że świadomie stylizował swoją postać na przesadzoną i groteskową, co pozwalało uniknąć oskarżeń o propagowanie „burżuazyjnych" wzorców kulturowych[18]. Podobnie Janusz Christa konsekwentnie odmawiał włączania do swoich komiksów treści propagandowych: „Pierwsze «Relaxy» były wydawane jak «Trybuna Ludu». Artykuł wstępny polityczny, Armia Ludowa działa, milicja pracuje cudownie. Jakby mi kazali wmiksować coś takiego, to bym powiedział «w życiu!»"[19].

Drugą warstwę kontroli stanowiły redakcje i wydawnictwa, pełniące funkcję pierwszej linii nadzoru. Jacek Skrzydlewski wspominał: „mi nie jeden komiks uwalili. Miałem nowelkę czterostronicową, dowcip, który kiedyś tam usłyszałem, stwierdziłem, że to fajna fabuła, postanowiłem to narysować. Wzięli to ode mnie ale nigdy nie wydali"[20].

Trzecią warstwę kontroli stanowiły instytucje stojące za wydawnictwami — resorty mundurowe, organizacje młodzieżowe, struktury partyjne. Przypadek serii „Kapitan Żbik" jest tu modelowy. Seria powstała z inicjatywy oficerów Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej. Nadzór nad serią sprawowali funkcjonariusze KG MO, m.in. organizując narady w ośrodku wypoczynkowym milicji w Wildze koło Warszawy[21]. Podobny mechanizm funkcjonował w przypadku serii „Podziemny front", której wydanie zainicjował Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego. Jak wspominał rysownik Mieczysław Wiśniewski: „Podziemny front powstał na zlecenie Głównego Zarządu Politycznego. Poprosili mnie, bym zaprojektował znaczek serii i rysowanie komiksu. Dlaczego nie?"[22]. Krajowa Agencja Wydawnicza, wydająca magazyn „Relax", stanowiła szczególny przypadek „podwójnej natury" instytucji wydawniczej. Janusz Christa wspominał swoje zaskoczenie, gdy dowiedział się o tych powiązaniach: „Potem, jak dowiedziałem się, że KAW to jest wydawnictwo KC partii, to mi szczęka opadła. Ale trudno, już się zahaczyłem"[23].

Czwartą, nieformalną warstwę kontroli stanowili tak zwani „dobrzy wujkowie" — określenie cenzorskie na partyjnych patronów, którzy „nawet nie zawsze prosili cenzurę o zmianę decyzji, ale po prostu pozwalali zlekceważyć jej istnienie, zapewniając swą możną opiekę"[24]. Istniały też inne mechanizmy omijania rygorów cenzorskich. Niektóre wydawnictwa zgłaszały pozycje do kontroli w innych urzędach niż miejscowy — „nierzadko w poszukiwaniu liberalniejszego urzędu"[25].

### 18.6. Praktyki cenzorskie wobec komiksu — studium przypadków

Choć formalna cenzura GUKPPiW nie była głównym mechanizmem kontroli komiksu, to praktyki cenzorskie — rozumiane szerzej jako interwencje w treść publikacji na różnych poziomach systemu — stanowiły stały element funkcjonowania twórców i redakcji. Jednym z najlepiej udokumentowanych przypadków interwencji w warstwę wizualną jest historia „Bajek dla dorosłych" i serii „Pan Paparura i pies Aj" Janusza Christy. Adam Kołodziejczyk wspominał: „To był w ogóle pomysł Kurty, żeby to były takie rozngliżowane [kobiety], wszystko miało być fajnie. Ale jak Christa narysował, to potem zaczęliśmy ubierać. Najpierw biustonosz, potem jeszcze coś"[26]. Podobnie przebiegała sprawa „Bajek dla dorosłych". Christa wspominał: „na jednej naradzie powiedzieli mi, że hrabina ma występować w toplessie. Na to ja nie bardzo chciałem się zgodzić: «Ludzie, nie przeginjajcie pały, będzie draka zaraz.» «Nie, rób z biustem! To jest dobre.» Zrobiliśmy z biustem. Popatrzyli na to. «O kurde. I to dla dzieci?» «A ja nie wiem dla kogo to już teraz ma być. Może dla starszych panów?» «Nie, nie, nie. To ty załóż jej stanik»"[27]. Interwencje dotyczyły także szczegółów pozornie błahych, ale istotnych ideologicznie. Drobiazgowość nadzoru redakcyjnego ilustruje przykładowa lista poprawek do zeszytu „Wieloryb z peryskopem" z serii o kapitanie Żbiku: „s. 1 i następne — skarpetki harcerzy przemalować na kolor ciemnozielony. s. 2, rys. 2–5 i s. 3, rys. 1, 2 — matka Marka musi być starsza (twarz, sukienka, uczesanie), teraz robi wrażenie młodziutkiej dziewczyny. s. 6, rys. 1–2 — zlikwidować szparę w zębach Romka"[28].

Szczególną czujność cenzorzy wykazywali wobec kwestii językowych. Pawlicki przytacza wymowny przykład interwencji w opowiadaniu dla dzieci, gdzie „funkcjonariusz państwowy uporczywie nazywany był policjantem". Uzasadnienie cenzora brzmiało: „Dzieci, a zwłaszcza te najmłodsze powinny poznając ojczystą mowę poznawać właściwą nomenklaturę państwową Polski Ludowej". Wypadało zatem „wprowadzić wszędzie słowo milicjant"[29]. Tadeusz Baranowski wspominał jedną z nielicznych bezpośrednich interwencji cenzorskich, jakiej doświadczył: „Kiedy wydawałem «W pustyni i w paszczy» w MAW-ie. Był tam odcinek o świni i pewna pani redaktor powiedziała zdecydowanie: «Panie Tadeuszu ten odcinek o świni musimy usunąć, ponieważ obecnie mamy pewne problem z mięsem»"[30]. Ryszard Morawski, kierownik artystyczny „Relaxu", wspominał o coraz silniejszej „tendencji do odchodzenia od ludyczno-konsumpcyjnego charakteru «Relaxu» w kierunku coraz większej kontroli komiksów i zwiększenia liczby prac o charakterze ideologicznym, a nawet propagandowym"[31]. Szczególnym przypadkiem były komiksy o tematyce historycznej. W ośmiu zeszytach „Podziemnego frontu" osadzonych w czasie okupacji nie było nawet wzmianki o Armii Krajowej — największej sile konspiracyjnej polskiego państwa podziemnego[32].

### 18.7. Strategie twórców — między autocenzurą a kreatywnością

Wobec wielowarstwowego systemu kontroli twórcy komiksów wypracowali różnorodne strategie przetrwania, pozwalające na realizację ambicji artystycznych w ramach narzuconych ograniczeń.

Autocenzura stanowiła dominujący mechanizm adaptacji do systemu. Stefan Kisielewski, felietonista „Tygodnika Powszechnego", zauważał, że cenzura zmierzała do „przyzwyczajenia piszących, aby myśleli i formułowali swe myśli w pewien określony sposób, bo pisanie w inny będzie likwidowane lub przez odpowiednie skreślenia zmieniane"[33]. Jeszcze dobitniej ujął to Antoni Słonimski: „Istnieje rzecz gorsza nieraz od samej cenzury, a jest to samocenzura"[34]. Co istotne, upowszechnianie autocenzury było świadomym celem systemu. Dyrektor Rosadziński z gdańskiej Delegatury GUKPPiW formułował to wprost: „Praca musi polegać na oddziaływaniu, a nie na formalnym posługiwaniu się ołówkiem cenzorskim"[35]. Grzegorz Rosiński, pytany o presję ideologiczną, odpowiadał: „Ja zawsze uciekałem — i do tej pory uciekam — przed każdą propagandą"[36]. Ta deklaracja sugeruje świadomą strategię unikania, nie zaś bezpośrednią konfrontację z systemem. Podobną strategię stosował Janusz Christa, którego „Kajko i Kokosz" rozgrywał się w fikcyjnym świecie prasłowiańskim. Jednak uważny czytelnik mógł dostrzec w dialogach bohaterów aluzje do PRL-owskich realiów — postaci używały zwrotów z urzędowej i potocznej polszczyzny lat siedemdziesiątych (skierowanie na wczasy, remanent)[37].

Fantastyka naukowa stanowiła szczególnie atrakcyjny obszar „ucieczki" dla twórców szukających swobody artystycznej. Komiks dziecięcy stanowił kolejną „bezpieczną przystań" dla twórców. Jerzy Wróblewski, najbardziej płodny rysownik „Relaxu", specjalizował się w westernach i historiach przygodowych osadzonych w egzotycznych sceneriach — gatunkach, które z natury rzeczy były dalekie od polskiej rzeczywistości politycznej[38].

Warto jednak podkreślić, że nie wszyscy twórcy stosowali strategie unikania. Część z nich świadomie angażowała się w produkcje propagandowe, traktując to jako cenę za możliwość uprawiania zawodu i docierania do masowej publiczności. Bogusław Polch, Grzegorz Rosiński czy Jerzy Wróblewski rysowali zeszyty serii „Kapitan Żbik" — komiksu, którego propagandowa funkcja budowania pozytywnego wizerunku milicji była oczywista.

### 18.8. Nieformalne sieci wsparcia i przetrwania

Funkcjonowanie twórców komiksowych w systemie kontroli było w znacznej mierze determinowane przez nieformalne relacje — osobiste znajomości, przyjaźnie, wzajemne przysługi. Przykładem takiej relacji była wieloletnia znajomość Janusza Christy z Adamem Kołodziejczykiem, redaktorem naczelnym „Relaxu". Christa wspominał: „Tamten — w końcu go polubiłem. Gdy kogoś bliżej poznaję to zaczynam lubić. Był pułkownikiem, dziennikarzem «Żołnierza Wolności», strasznej bolszewickiej gazety. Dyskutowaliśmy o polityce wiele razy"[39]. Kołodziejczyk prosił nawet Christę o możliwość podpisania się pod scenariuszem jednego z komiksów: „To był naczelny KAW-u. Mój dobry przyjaciel. Może wódki wypiliśmy. Już nie żyje. Pewnego razu spytał, czy nie może się podpisać pod komiksem. Chciał być autorem, literatem"[40]. Znajomość z Kołodziejczykiem okazała się kluczowa dla późniejszego sukcesu albumowego Christy. Kołodziejczyk wspominał z dumą: „Christy wydaliśmy ponad osiem milionów egzemplarzy! To nie

każdy sobie w Polsce na tyle zasłużył, żeby mieć taki nakład!"[41]. Istotną rolę w budowaniu środowiska komiksowego odgrywały regularne spotkania twórców — tak zwane „czwartki robocze" organizowane przez Kołodziejczyka w redakcji „Relaxu". Jacek Skrzydlewski wspominał: „Kołodziejczyk skrzyknął ludzi. W każdy czwartek wszyscy graficy do których on miał kontakt, mieli powiedziane, że jeżeli mają jeszcze kogoś to żeby też ściągali na te spotkania"[42]. Na spotkaniach tych kluczową rolę mentora pełnił Grzegorz Rosiński: „Poznałem wówczas Rosińskiego. On jako szef graficzny miał pieczę nad nami. Prowadziliśmy rozmowy jak rysować, co rysować. Pokazywał nam techniki rysowania, tłumaczył techniki doboru papieru. On nas wszystkiego uczył"[43]. Szczególnym mechanizmem legitymizacji działalności komiksowej była strategia „charytatywnego alibi", której twórcą był Alfred Górny, dyrektor wydawnictwa Sport i Turystyka. Polegała ona na przekazywaniu części zysków ze sprzedaży komiksów na rzecz Centrum Zdrowia Dziecka[44]. Janusz Christa wspominał jednak z irytacją wymuszony przez redakcję komiks „Profesor Stokrotka", promujący tę współpracę: „Raz zmusili mnie jedynie (i to chamsko, bo ja się nie chciałem w ogóle za to zabrać), żebym zrobił «Profesora Stokrotka» z tym Centrum Zdrowia Dziecka. Co Kajko i Kokosz mają wspólnego z Centrum Zdrowia Dziecka?"[45].

### 18.9. Podsumowanie — cenzura jako element tombakowej kondycji

System kontroli kultury, w ramach którego funkcjonował polski komiks Tombakowej Ery, stanowił integralny element „tombakowej kondycji" — stanu pozornej świetności w ramach głębokich ograniczeń systemowych. Twórcy mogli docierać do milionów czytelników, ale za cenę akceptacji ideologicznych ram. Mogli rozwijać warsztat artystyczny, ale w obrębie tematów uznanych za „bezpieczne". Niektórzy mogli nawet osiągać pewien sukces finansowy i społeczny, ale bez pełni praw autorskich do własnych dzieł. Ceną kompromisu z systemem było nie tylko to, czego nie wolno było publikować, ale także to, co zostało utracone bezpowrotnie. Emigracja Grzegorza Rosińskiego w 1981 roku — rysownika o największym komiksowym potencjale miała swoje symbolicznie znaczenie. Rosiński wybrał wolność twórczą kosztem rozstania z ojczyzną. Najtrwalszym dziedzictwem systemu kontroli okazała się jednak nie formalna cenzura — która upadła wraz z systemem w 1989 roku — lecz autocenzura, która przetrwała znacznie dłużej.

## Przypisy

[1] F. Wertham, „Seduction of the Innocent", Rinehart and Co., New York 1954, s. 188–193.

[2] Senate Judiciary Committee, Subcommittee on Juvenile Delinquency Hearing, New York City, April 21, 1954. Cyt. za: D. Hajdu, *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008, s. 253.

[3] Comics Code Authority, „Standards of the Comics Code Authority for Editorial Matter as Originally Adopted", 1954. Pełny tekst: cbldf.org/the-comics-code-of-1954/.

[4] Zob. cbldf.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/. Comics Code Authority formalnie istniał do 2011 roku.

[5] Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Zob. T. Crépin, *Haro sur le gangster! La moralisation de la presse enfantine, 1934–1954*, CNRS, Paris 2001.

[6] H. Świda-Ziemba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 56–57.

[7] Tamże, s. 52.

[8] Tamże, s. 52.

[9] Tamże, s. 53.

[10] B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 47.

[11] „Świat Młodych" 1949, nr 13, „Od redakcji".

[12] A. Kołodziejczyk, wywiad z autorem, 2011.

[13] A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972*, Warszawa 2001, s. 105.

[14] Tamże, s. 60.

[15] T. Baranowski, wywiad z autorem, 2011.

[16] G. Rosiński, wywiad z autorem, 2017.

[17] Zob. A. Pawlicki, dz. cyt., s. 24.

[18] T. Baranowski, wywiad z autorem, 2011.

[19] J. Christa, wywiad dla „Zeszytów Komiksowych", 2008.

[20] J. Skrzydlewski, wywiad z autorem, 2011.

[21] M. Szlachtycz, *Kapitan Żbik. Portret pamięciowy*, The Facto, Warszawa 2017, s. 127.

[22] M. Wiśniewski, [w:] B. Kurc, *Komiks – świat przerysowany*, Łódź 2003, s. 78.

[23] J. Christa, wywiad dla „Zeszytów Komiksowych", 2008.

[24] A. Pawlicki, dz. cyt., s. 106.

[25] Tamże, s. 46.

[26] A. Kołodziejczyk, wywiad z autorem, 2011.

[27] J. Christa, wywiad dla „Zeszytów Komiksowych", 2008.

[28] M. Szlachtycz, dz. cyt., s. 210–211.

[29] A. Pawlicki, dz. cyt., s. 65.

[30] T. Baranowski, wywiad z autorem, 2011.

[31] R. Morawski, wywiad z autorem, 2011.

[32] A. Rusek, *Od Łapigrosza do Funky Kovala*, Warszawa 2023, s. 278.

[33] S. Kisielewski, Przeciw cenzurze – legalnie, „Zapis" 1977, nr 4, s. 70.

[34] A. Słonimski, Rozmowa z Antonim Słonimskim, „Aneks" 1976, nr 12, s. 190.

[35] A. Pawlicki, dz. cyt., s. 71.

[36] G. Rosiński, wywiad z autorem, 2017.

[37] A. Rusek, dz. cyt., s. 344.

[38] J. Wróblewski, [w:] B. Kurc, *Komiks – świat przerysowany*, Łódź 2003, s. 112.

[39] J. Christa, wywiad dla „Zeszytów Komiksowych", 2008.

[40] Tamże.

[41] A. Kołodziejczyk, wywiad z autorem, 2011.

[42] J. Skrzydlewski, wywiad z autorem, 2011.

[43] Tamże.

[44] M. Szlachtycz, dz. cyt., s. 254.

[45] J. Christa, wywiad dla „Zeszytów Komiksowych", 2008.

## Rozdział 19

## Najważniejsi rysownicy Tombakowej Ery

### 19.1. Nowe pokolenie rysowników - kontekst

Tombakowa Era komiksu polskiego wykształciła własne pokolenie rysowników — twórców, którzy w warunkach gospodarki niedoboru i systemu centralnie sterowanej kultury wypracowali metody profesjonalnej pracy komiksowej. W odróżnieniu od protoplastów, którzy do komiksu dochodzili różnymi ścieżkami — przez prasę humorystyczną, ilustrację, grafikę użytkową — młodsze pokolenie lat siedemdziesiątych coraz częściej mogło się definiować się jako profesjonalni twórcy komiksowi jako, że komiksowe szlaki były już przetarte. Formacja rysowników Tombakowej Ery przebiegała dwiema ścieżkami. Część twórców przeszła przez oficjalne instytucje kształcenia plastycznego: Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie, a następnie Akademię Sztuk Pięknych. Co charakterystyczne, żaden z kierunków studiów nie oferował specjalizacji komiksowej; grafika, malarstwo, ilustracja — to były oficjalne ścieżki. Komiks traktowano jako zajęcie poboczne, rzemiosło poniżej ambicji artystycznych. Równolegle jednak istniał silny nurt samouków — twórców, którzy warsztat komiksowy wypracowali samodzielnie, bez formalnego wykształcenia plastycznego. Do starszego pokolenia samouków należeli Janusz Christa i Jerzy Wróblewski, do młodszego — Bogusław Polch czy Tadeusz Raczkiewicz. Ta dwoistość środowiska — akademicy i samoucy — wpływała na różnorodność stylów i podejść do medium. Model pracy dzielił twórców na dwie kategorie: etatowych pracowników redakcji oraz wolnych współpracowników. Etaty były jednak zarezerwowane dla nielicznych — w „Świecie Młodych" Chmielewski, Baranowski i Pawel byli zatrudnieni na stałe, ale ich głównym obowiązkiem było makietowanie numerów, nie tworzenie komiksów. Zdecydowana większość rysowników musiała na bieżąco walczyć o przetrwanie na rynku jako wolni współpracownicy. Rosiński i Polch stanowili wyjątek — do perfekcji wykorzystali swoją uprzywilejowaną sytuację mieszkania w Warszawie, blisko redakcji i wydawnictw. Najpierw Sport i Turystyka, potem zagraniczni wydawcy zapewniali im stały dopływ zleceń i dobrą sytuację finansową. Ponadto Rosiński z powodzeniem funkcjonował jako grafik użytkowy — tworzył okładki książek, płyt, ilustracje. Twórcy z prowincji nie mieli takiego komfortu. Szczegółowo sytuacją ekonomiczną twórców komiksu zajmę się w oddzielnym rozdziale.

W warunkach gospodarki niedoboru problemem było zdobycie podstawowych materiałów do pracy. Farby — zwłaszcza importowane akrylowe — były towarem deficytowym. Tadeusz Raczkiewicz wspominał, że farby kupował mu Rosiński, ponieważ jako dyplomowany plastyk miał „papiery" uprawniające do nabywania przyborów w specjalistycznych sklepach dla artystów. Nawet zwykły papier do rysowania stanowił wyzwanie. Janusz Christa wypraktykował kupowanie papieru fotograficznego i rysował na jego odwrocie — rozwiązanie typowe dla epoki, w której twórcy musieli wykazywać się nie tylko talentem, ale też zaradnością.

Kluczowym problemem był brak praw autorskich w zachodnim rozumieniu tego terminu. Wydawnictwa traktowały nabywanie praw do publikacji jako przejmowanie również fizycznych oryginałów. Bogusław Polch wspominał: „W wydawnictwie wyraźnie podkreślano, aby Żbiki rysowane były w sposób podobny do klasikerów. Redaktorzy mieli jakąś niezrozumiałą dla mnie blokadę przed podpisywaniem moich prac. Zacząłem więc umieszczać swój podpis na narysowanych planszach".[1] Ta walka o podpis symbolizowała głębszy konflikt między modelem rzemieślniczym a autorskim.

### 19.2. Wielka szóstka - najważniejsi rysownicy Tombakowej Ery

W niniejszym podrozdziale przedstawiam sylwetki szóstki najważniejszych rysowników Tombakowej Ery, kierując się względami subiektywnymi, ale jak mi się wydaje istotnymi – takimi jak popularność serii, znaczenie artystyczne twórcy czy wpływ na rozwój polskiego komiksu. Nie wliczam do tej grupy protoplastów Tombakowej Ery, o których pisałem we wcześniejszych rozdziałach.

#### 19.2. 1. Tadeusz Baranowski - komiksowy nonsens, a nawet purnonsens

Spośród kilkudziesięciu rysowników aktywnych w latach 1966-1981 piątka, o której za chwilę, wyróżnia się szczególnie — zarówno skalą dorobku, wpływem na kształt polskiego komiksu, jak i pozycja międzynarodową. Mowa tu o Tadeuszu Baranowskim, Szarlocie Pawel, Bogusławie Polchu, Grzegorzu Rosińskim i Jerzym Skarżyńskim. Twórcy, którzy reprezentują cztery odmienne style i drogi twórcze, ale łączy ich status niekwestionowanych liderów w ówczesnym środowisku rysowników komiksowych. Warto jednak zaznaczyć istotną różnicę: Tadeusz Baranowski i Szarota Pawel byli autorami samowystarczalnymi — pisali scenariusze do swoich komiksów, kontrolując całość procesu twórczego, podczas gdy Rosiński, Polch, Skarżyński funkcjonowali przede wszystkim jako rysownicy realizujący scenariusze innych autorów.

Tadeusz Baranowski (ur. 6 stycznia 1945 w Zamościu) reprezentuje zupełnie inny biegun polskiego komiksu niż mistrzowie realizmu graficznego pokroju Rosińskiego czy Polcha. Pochodził z artystycznej rodziny — ojciec, Eugeniusz Baranowski (1916-1988), był rzeźbiarzem i dyrektorem Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie.[2] Dzieciństwo spędził w trudnych warunkach powojennej Polski: po przeprowadzce z Zamościa do Lublina w latach pięćdziesiątych rodzina mieszkała początkowo w baraku stojącym przy drutach obozu na Majdanku, który w czasie wojny należał do administracji SS.[3] Pierwsze zetknięcie z komiksem nastąpiło w drugiej połowie lat pięćdziesiątych — w „Kurierze Lubelskim" drukowano wówczas czarno-białe paski komiksowe, które młody Baranowski wycinał i wklejał do zeszytu. Pod koniec dekady w jego ręce wpadło francuskie pismo komiksowe „Vaillant", z którego kopiował rysunki.[4] W 1962 roku zdał maturę w Męskim Liceum Ogólnokształcącym im. Stanisława Staszica w Lublinie, a rok później został przyjęty na studia do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. „Na Akademii nikt wtedy o komiksie ani nie słyszał, ani

się nim nie interesował" — wspominał.[5] W 1969 roku ukończył z wyróżnieniem studia na Wydziale Grafiki i Malarstwa warszawskiej ASP (pracownia prof. Artura Nacht-Samborskiego i prof. Aleksandra Kobzdeja).[6] Do komiksu trafił przypadkowo. „Do czasu podjęcia pracy w redakcji «Świata Młodych» nie planowałem rysowania komiksów. Dopiero gdy zacząłem w niej pracować, namówiono mnie do takiej próby" — opowiadał.[7] W 1971 roku rozpoczął pracę jako grafik w redakcji tygodnika „Przyjaciółka", szukając możliwości podreperowania studenckiego budżetu. W 1974 roku przeszedł do redakcji „Świata Młodych", dla którego opracował nowy układ graficzny. Kierownik działu, Jerzy Dąbrowski (fotograf i reporter gazety), zaproponował wspólne stworzenie komiksu — napisał scenariusz do „Ten piekielny Barnaba" (1975), który Baranowski narysował potraktowaszi to jako kolejne wyzwanie zawodowe. „Traktowałem to jako pewnego rodzaju ćwiczenie, gdyż sam komiks uważałem za słaby scenariuszowo. Właśnie wtedy postanowiłem sam coś napisać i wymyślić własnych bohaterów komiksowych".[8] Co znamienne - w 1976 roku - a więc kiedy Tombakowa Era wkroczyła w swoją fazę apogeum - ukazał się jego pierwszy autorski komiks dla „Świata Młodych" — „Skąd się bierze woda sodowa". W tymże samym 1976 roku nawiązał współpracę z debiutującym na rynku magazynem „Relax", dla którego opracował układ graficzny, logotyp i opublikował trzy odcinki komiksu „Orient Men". Orient Man, debiutujący właśnie w 1976 roku, był pierwszym (i jedynym w Tombakowej Erze) polskim superbohaterem — choć w formie komicznej, podważającej konwencje gatunku. Baranowski próbował również uczynić go maskotką magazynu - zapewne kierując się doświadczeniami ze „Świata Młodych", gdzie taką rolę odgrywał T,RiA czy Kleks. W latach 1977-1978 pracował równolegle w tygodniku „Razem", publikując tam komiks (dla dorosłych) „Kącik porad praktycznych" (znany początkowo jako „Razem z Praktycznym Panem"). W 1980 roku nakładem Młodzieżowej Agencji Wydawniczej ukazał się jego pierwszy album: „Na co dybie w wielorybie czubek nosa Eskimosa". Na początku lat osiemdziesiątych stworzył jeszcze ikoniczne postaci - Profesorka Nerwosolka i jego gospodynię Entomologię Motylkowską. Pytany o inspiracje odpowiada: „Prawdę mówiąc, zawsze czerpałem z własnych wewnętrznych światów i wyobraźni. Jeśli mogę mówić o czyimś wpływie to byłby to Kabaret Starszych Panów z ich wyrafinowanymi tekstami oraz genialny Monty Python" .[9] Komiksy frankofońskie poznawał różnymi drogami: w liceum dostawał od kolegi z Warszawy pismo „Vaillant", w redakcji „Przyjaciółki" wyciągał z kosza na śmieci wyrzucane numery „Pif Gadget", a pierwsze albumy kupował na warszawskich Targach Książki. „Wiele fantastycznych albumów komiksowych zobaczyłem po raz pierwszy u Grzegorza Rosińskiego".[10] Wśród inspiracji graficznych znajdował się niewątpliwie „Supermatou" Jean-Claude'a Poiriera, drukowany właśnie w „Pif Gadget" — następcy komunistycznego „Vaillant", a więc dostępny w Polsce (redakcja ŚM prenumerowała takie zagraniczne wydawnictwa, „Pif Gadget" był dostępny również w salonach EMPIK-u). Groteskowa stylistyka Poiriera, deformacje postaci, ekspresyjne kolory, wreszcie sam Supermatou — kot-superbohater w pelerynie, parodiujący konwencje gatunku — stanowił inspirację dla Orient Mena, a niektóre postacie wydają się wręcz identyczne — jak zielona łysa postać z „Supermatou", która pojawia się jako fryzjer w zakładzie „W kółko golony" w jednym z odcinków „Orient Mena". W tym miejscu należy podkreślić, że tego rodzaju czerpanie od innych

twórców jest w komiksie zjawiskiem naturalnym i powszechnym — tym bardziej zrozumiałym w przypadku Baranowskiego, który miał bardzo mało czasu na wystartowanie własnych serii, a prób tworzenia komiksów pracował jednocześnie jako grafik, projektant layoutów kilku gazety, miał więc bardzo ograniczone pole czasowe na wypracowanie własnego stylu, zatem sięgnięcie po sprawdzone rozwiązania formalne pozwoliło mu skutecznie przyspieszyć proces twórczy.

Groteskowi bohaterowie Baranowskiego działali w dziwacznym, fantastycznym świecie, wypełnionym niespotykaną florą i fauną. Bohaterowie jego komiksów to zawsze postacie raczej gadatliwe, chętnie wymieniające myśli i komentujące otaczającą rzeczywistość. Łącząc większość z nich w pary (Kudłaczek i Bąbelek, Szlurp i Burp, Profesorek Nerwosolek i Entomologia Motylkowska) autor stwarzał sobie okazję do nieustannych wymian kwestii, których nieodłącznym składnikiem jest bogaty repertuar gier językowych. Język stanowił bowiem fundamentalny element twórczości Baranowskiego — być może nawet ważniejszy niż strona graficzna. Jak zauważył Wojciech Birek, „głównym motorem napędowym akcji oraz kośćcem całej konstrukcji najbardziej udanych komiksów twórcy postaci Szlurpa i Burpa jest właśnie język i nieprzebrane zasoby możliwości jego użycia”.[11] W historyjkach Baranowskiego niezliczone grepsy, skecze i całe komiksowe epizody mają za punkt wyjścia właśnie koncepty językowe. Autor z wirtuozerią kompozytora utworów symfonicznych nieustannie rozwija, modyfikuje i tworzy coraz to nowe wariacje wprowadzonych wcześniej kwestii, powiedzonek i figur retorycznych. Przełamywanie czwartej ściany oraz gry z językiem były ewidentnie inspirowane twórczością Henryka Jerzego Chmielewskiego i jego „Tytusem, Romkiem i A'Tomkiem”. To Chmielewski jako pierwszy w polskim komiksie wprowadził autotematyczne zabawy z konwencją — autor wchodzący w kadr, bohaterowie komentujący własną fikcyjność, słowne żarty i kalambury. Baranowski przejął te chwyty i rozwinął je w kierunku jeszcze bardziej radykalnym, czyniąc z nich fundament swojej poetyki. Zabawy językowe Baranowskiego obejmowały wszystkie poziomy organizacji języka: od eufonii i współbrzmień, przez gry ortograficzne i gramatyczne, po frazeologię i aluzje literackie. Utarte i znane wszystkim sformułowania, powiedzonka i przysłowia roją się w dymkach dialogowych jego komiksów jak pszczoły w ulu. Ta warstwa językowa jest niezwykle trudna do przekładu na inne języki, co ogranicza popularność jego twórczości właściwie wyłącznie do rynku polskojęzycznego. Choć Baranowski nie jest jedynym polskim twórcą komiksów posługującym się ze swadą i maestrią ojczystym językiem (wśród klasyków należy umieścić go obok Henryka Jerzego Chmielewskiego i Janusza Christy), to ze względu na fundamentalną rolę, jaką tworzywo to zajmuje w jego twórczości, z pewnością należy mu się tytuł mistrza i propagatora języka polskiego.

Nowatorska była również strona formalna aranżowania przestrzeni plansz. Tradycyjne plansze podzielone na prostokątne kadry ustępowały stronom zakomponowanym jako całość, złożonym z kadrów romboidalnych, albo niepodzielonym na kadry wcale. „W tamtych czasach do rysownika należało po prostu... rysowanie. Do dyspozycji mieliśmy, z trudem zdobywane, piórka ze stalówką (te wypracowane latami były na wagę złota), zwykły czarny tusz i farby tempery lub akwarele. Problemem zawsze był papier” — wspominał.[12] Pierwszy komiks o Lwie Barnabie kolorował flamastrami, Orient Mena malował już farbami. Kiedy „Świat Młodych” przeszedł na

druk offsetowy, drukarnia zażądała malowania tzw. blaudruków — oddawało się do drukarni czarną kreskę i oddzielnie nałożone na specjalnym wydruku kolory. „Byłem pierwszym, który zbierał swoje plansze i z czasem stało się to standardem”.[13] W 1979 roku zakończyła się jego etatowa praca w „Świecie Młodych” — rozpoczął pracę grafika w tygodniku „Na przełaj”. Współpraca ze „Światem Młodych” trwała jednak nadal, a Baranowski miał tam pełną swobodę działania.[14] Inaczej było z „Relaxem” — jak pisał Jerzy Szyłak, miejsce dla Orient Mena na łamach magazynu było, dopóki redagował go Henryk Kurta. „Jednak, gdy po jego odejściu do rządzenia tym gatunkiem zabrali się przydzieleni odgórnie rodzimi znawcy problemu, to już nie było nam po drodze”.[15] Po odejściu Kurty z magazynem rozstał się też Grzegorz Rosiński, którego zastąpił Ryszard Morawski. „Relax” stał się bardziej tradycjonalistyczny, bardziej propagandowy i bardziej dla dzieci. Jego podporami stali się rysujący bardzo konwencjonalnie Janusz Christa i Jerzy Wróblewski oraz Marek Szyszko. Jak zauważył Szyłak, „widać, owo kolegialne ciało, które miało za zadanie nie dopuszczać na łamy magazynu nieodpowiednich treści i dbać o to, by treści propagandowe były tam umieszczane, za nieodpowiednie uważało również artystyczne poszukiwania, indywidualizm i oryginalność”.[16] Podobne problemy spotkały Baranowskiego w magazynie „Alfa” — redaktorka zaproponowała artyście, by tytuł „Antresolka Profesorka Nerwosolka” zamienił na „Profesor X działa”. „W piśmie «Alfa» po przyniesieniu plansz do druku, usłyszałem, że z tego profesorka to znowu żaden Nerwosolek, i co to za Antresolka i najlepszym tytułem dla tej historyjki będzie Profesor X działa. Więc zrezygnowałem z dalszej współpracy i zacząłem rysować te postacie dla «Świata Młodych», gdzie miałem pełną swobodę działania” — wspominał artysta.[17] Ta anegdota świadczy o całkowitym niezrozumieniu jego koncepcji przez redakcje, próbie umniejszenia wartości jego pracy wyrażonej w tonie raczej obraźliwym.[18]

W 1984 roku nawiązał współpracę z Grzegorzem Rosińskim jako kolorysta przy serii „Thorgal”, a także rozpoczął współpracę z belgijskim wydawnictwem Editions du Lombard, podpisując pięcioletni kontrakt. Należący do tego wydawnictwa magazyn komiksowy „Tintin” publikował jego krótkie komiksy. W 1986 roku w Belgii nawiązał współpracę ze scenarzystą Jeanem Dufaux'em, tworząc komiksy dla dorosłych. Jednak — jak pisał Szyłak — kariera zagraniczna się nie udała, „bo tamtejszy wydawca nie do końca zrozumiał absurdalny humor jego komiksów”.[19] Naciski wydawcy były jednym z kilku powodów niepowodzenia, obok trudności ze zrozumieniem belgijskiej mentalności oraz nieprzetłumaczalności humoru językowego — fundamentu komiksów Baranowskiego. Po powrocie do kraju (epizod belgijski to lata 1984-1986) rysownik zajął się kolejnymi projektami, stopniowo jednak, coraz bardziej zniechęcony nową rzeczywistością i warunkami pracy, ograniczał aktywność, by w końcu pożegnać się z wiernymi fanami kilkoma wydawnictwami kolekcjonerskimi.[20]

Dziś Baranowski uważany jest za największą komiksową indywidualność tamtych lat. Jak pisał Szyłak: „Jego styl opierał się na piętrzeniu nieprawdopodobieństw i rozbijaniu toku opowieści żartami graficznymi i językowymi. Stworzył kilkanaście albumów, z których część była przeznaczona dla dzieci, kilka zawierało żarty dla dzieci nieodpowiednie, wszystkie jednak uwodziły swobodą, z jaką twórca podchodził do komiksowych konwencji, mieszał niewiarygodne z

nieoczekiwanym i tworzył własne światy, mogące istnieć jedynie na komiksowej planszy”.[21] Sam Baranowski tak definiował swoją postawę twórczą: „Wśród moich kolegów, artystów z akademii, widoczne było przekonanie, że komiks jest czymś gorszym. Dlatego może traktowałem to zawsze na takiej zasadzie, że bawię się komiksem; nawet jak tworzyłem jakieś postacie, to zawsze były to postaci prześmiewcze, antybohaterskie. Uwielbiałem przeciwstawiać się regułom rządzącym komiksem, naśmiewać się z nich”.[22] Komiksy Baranowskiego są doskonałym przykładem utworów, które Sławomir Magala opisywał jako „komiksy trzeciej generacji” — dzieła, w których mamy do czynienia z poddawaniem formy laboratoryjnym zabiegom formalnym, z jakimi wcześniej spotykaliśmy się w eksperymentalnych utworach awangardowych.[23] Prawdziwymi odkrywcami Baranowskiego byli jednak jego czytelnicy. Oni instynktownie rozpoznali wartość jego prac, dostrzegli ich wyjątkowość i uznali kanoniczność. To oni — w przeciwieństwie do krytyków — nigdy nie uważali komiksów za coś gorszego.

**Najważniejsze serie i bohaterowie**

„Ten piekielny Barnaba” (1975) — debiut komiksowy Baranowskiego („Świat Młodych”, scen. Jerzy Dąbrowski). Bohater: lew Barnaba. Komiks, który autor traktował jako ćwiczenie warsztatowe.

„Skąd się bierze woda sodowa” (1976) i „Przepraszam, remanent” (1976) — pierwsze autorskie komiksy Baranowskiego dla „Świata Młodych”. Bohaterowie: Kudłaczek i Bąbelek — para przyjaciół, typowa dla Baranowskiego konstrukcja duetu umożliwiająca nieustanne wymiany kwestii i gry słowne.

„Orient Men” (od 1976) — seria publikowana najpierw w „Relaxie”, później w „Świecie Młodych”. Bohater: Orient Men — parodystyczny superbohater w kostiumie i pelerynie, pierwszy (i jedyny) polski superbohater Tombakowej Ery. Antybohater par excellence — unika heroicznych wyczynów, jego przeciwnicy są słabi i ofermowaci, a cała konstrukcja opiera się na negacji konwencji gatunku superbohaterskiego.

„Kącik porad praktycznych” / „Razem z Praktycznym Panem” (1977-1978) — komiks dla dorosłych publikowany w tygodniku „Razem”. Bohater: Praktyczny Pan — satyryczne porady życiowe w absurdalnym wydaniu.

„Na co dybie w wielorybie czubek nosa Eskimosa” (1980) — pierwszy album wydany przez MAW. Bohaterowie: Szlurp i Burp — kolejny charakterystyczny duet. Tytuł sam w sobie stanowi przykład zabaw językowych typowych dla Baranowskiego.

„Antresolka profesorka Nerwosolka” (od 1981) — seria stanowiąca kwintesencję stylu Baranowskiego. Bohaterowie: Profesorek Nerwosolek — ekscentryczny naukowiec, oraz jego

gospodyni Entomologia Motylkowska. Gry słowne już w tytule i imionach postaci, absurdalne eksperymenty, surrealistyczny świat.

### 19.2. 2. Szarlota Pawel

Szarlota Pawel — właściwie Eugenia Joanna Pawel-Kroll (1947-2018) — stanowi przypadek szczególny wśród twórców Tombakowej Ery: jedyna kobieta w ścisłej czołówce polskich autorów komiksowych. „Oba moje imiona są prawdziwe. Jestem zarówno Eugenią jak i Szarlotą. Nie używam imienia Eugenia, bo go nie lubię. Pawel jest moim nazwiskiem panieńskim, wolałam już zostać przy nim, bo było bardziej znane" — wyjaśniała.[24] Warszawianka, w czasie studiów na Akademii Sztuk Pięknych podejmowała pierwsze prace zarobkowe — zajmowała się malowaniem szyldów w sklepach i przygotowywaniem dekoracji witryn. Dorabiała również jako statystka na planach filmowych. Z zachowanych dokumentów wynika, że w 1971 roku wzięła udział w produkcji filmu telewizyjnego „Na przełaj", za co otrzymała 74 złote. Pojawiła się również w serialu „Doktor Ewa", za co zarobiła 78 złotych.[25] W 1974 roku na Wydziale Grafiki ASP w pracowni profesora Juliana Pałki obroniła pracę dyplomową „Człowiek z Obłoku". Jej promotorem był profesor Lech Grabowski. Po studiach chciała się szybko usamodzielnić, dlatego chętnie skorzystała z oferty, jaką tuż po obronie pracy przedstawił studentom jeden z wykładowców: udała się pod wskazany adres redakcji „ITD" — pisma studenckiego wydawanego przez Zrzeszenie Studentów Polskich. Stamtąd skierowano ją do „Świata Młodych", gdzie poszukiwano kogoś do rysowania komiksów.[26] Siedziba redakcji mieściła się na piątym piętrze kamienicy, więc postanowiła skorzystać z windy, w której stał już jakiś mężczyzna. Jak się później okazało, był to Papcio Chmiel, czyli autor komiksowych przygód Tytusa, Romka i A'Tomka. „Rozwichrzone białe włosy, skórzane spodnie i futerko ze sztucznego czarnego misia. Wyglądał diabolicznie. Fajnie!" — wspominała Szarlota Pawel w wywiadzie z 2017 roku. „Wyrywa mi ją spod pachy i mówi: «To ja zobaczę». Ale ja się wstydzę i zaczynam się z nim w tej windzie szarpać. Te jego włosy falują, futerko powiewa, a my się szamoczemy. Było to dość komiczne".[27] Papcio Chmiel dostrzegł potencjał młodej graficzki, która nie miała jednak do tej pory doświadczenia w tworzeniu komiksów. Pokazał jej zagraniczne albumy. Wśród nich były „Smerfy", które — jak później przyznawała — stanowiły pewną inspirację do stworzenia postaci Kleksa.[28] Krótko po dołączeniu do redakcji „Świata Młodych" Szarlota Pawel pojechała z Papciem Chmielem w delegację na Dni Oświaty, Książki i Prasy do Lublina. Tam autor przygód Tytusa, Romka i A'Tomka przygotował w parku przedstawienie teatralne dla dzieci. Poprosił, aby Szarlota włożyła maskę małpy i wcieliła się w postać ciotki Tytusa.[29] Sama przyznawała, że trafiając do redakcji, nie miała pojęcia o komiksach. „Stosunkowo mało stykałam się z komiksami. Uwielbiałam pozostawione w domu lektury moich starszych rówieśników. Miałam walizkę przedwojennych polskich pism, w których były przedruki komiksów" — wspominała.[30] Po obronie dyplomu na ASP dowiedziała się, że „Świat Młodych" poszukuje rysowników. „Tam spytali mnie czy rysuję komiksy. Powiedziałam, że nie. Na horyzoncie pojawił się Papcio Chmiel. Niezbyt

wysoko oceniał moje komiksowe umiejętności. Zarzucił mnie numerami francuskiego pisma «Pif», udzielił pewnych informacji i zaczęłam rysować".[31] Kierując się wskazówkami Chmielewskiego — „Bierzesz dziecko lub dzieci i dodajesz im przyjaciela — zwierzę lub postać wymyśloną" — wybrała na bohaterów dwoje nastolatków i dziwacznego duszka odżywiającego się atramentem.[32] „To nawet jest w tytule Jonka, Jonek i Kleks oraz Tytus, Romek i A'Tomek. Ta sama melodia. To wpływ Papcia Chmiela" — przyznawała otwarcie.[33] Pierwszy odcinek ich przygód pojawił się w 39. numerze „Świata Młodych" z 1974 roku. W sumie ukazało się dziesięć odcinków drukowanych do numeru 57.[34] Historia była jeszcze czarno-biała z uwagi na technikę druku gazety, dlatego jej czytelnicy mogli się tylko domyślać koloru głównego bohatera, który powstał z atramentu. Sama postać Kleksa różniła się od jego późniejszego wizerunku — był niższy, miał krótsze nogi, a z głowy sterczały mu aż trzy czułki.[35]

**Ewolucja stylu graficznego**

Analiza pierwszych plansz Szarloty Pawel z 1974 roku ujawnia warsztat graficzny w fazie intensywnego kształtowania. Pierwsze odcinki charakteryzują się dużym nasyceniem kadrów ułożonych w kilku nieregularnych rzędach, co tworzy wrażenie chaosu. Na szczęście autorka wyciągnęła z tego wnioski i kolejne cykle rysowała już w pionie, dzięki czemu stały się czytelniejsze.[36] Postać Kleksa przeszła przez te kilka miesięcy znaczną metamorfozę — stał się wyższy, stracił jeden czułek i zyskał sympatyczniejszy wygląd. Zmiany dotyczyły również Jonki i Jonka oraz postaci drugoplanowych.[37] Po latach w wywiadzie dla magazynu „Krakers" Szarlota Pawel bardzo krytycznie oceniała ten komiks: „Pierwsze rysunki były toporne. Rysowałam odcinki z dnia na dzień, bo tego wymagała redakcja i wciąż nie miałam czasu na ulepszanie. Powoli nabierałam dystansu do swojej pracy i doskonaliłam się. W pracy nie korzystałam ze wzorów, sama poznawałam tajniki gatunku. W momencie, gdy zaczęłam myśleć Kleksem, pracowało mi się coraz lepiej".[38] Warto podkreślić, że „Przygoda Grzesia" — krótka historyjka opublikowana zaraz po pierwszym cyklu w numerze 58 z 1974 roku — był to pierwszy w pełni kolorowy komiks, który pojawił się na łamach „Świata Młodych". Gazeta przeszła na nową technikę druku, dlatego już kolejna seria komiksów z Kleksem była barwna.[39] Pierwsza plansza historii z 1974 roku doczekała się kilku wersji. W pierwszej z nich Szarlota Pawel kładzie większy nacisk na sam przebieg przeprowadzki do nowego wieżowca. Podobnie jest w kolejnej wersji, w której autorka dodaje jednak więcej humoru (dopracowuje mimikę bohaterów, dokłada również mały kadr z przerażonym Jonkiem, który wyobraża sobie, co się kryje w szafie). Do druku trafiła dopiero trzecia wersja, w której autorka mocno skróciła początek historii, usuwając sąsiadów, noszenie mebli i postać gospodarza domu — zamiast nich pojawił się dziadek Jonki. Znacznie szybciej dochodzi więc do spotkania głównych bohaterów.[40] Na przestrzeni pierwszych lat współpracy Szarloty Pawel ze „Światem Młodych" widać rozwój jej stylu, coraz większą biegłość w tworzeniu scenariuszy. Pod koniec lat siedemdziesiątych autorka miała już dopracowany styl graficzny, a bohaterowie po kilku modyfikacjach otrzymali docelowy wygląd — dlatego z początkiem lat osiemdziesiątych Szarlota

Pawel rozpoczęła długi proces ponownego rysowania tych samych historii. Porównując te same sceny z wersji wczesnych i późniejszych, można zauważyć nie tylko jak rozwinął się styl autorki, ale też zmiany pewnych koncepcji. Wypadła na przykład postać dziadka, który cały czas w trakcie przeprowadzki siedział w fotelu.[41] „Jak w latach 70. zaczynałam rysować komiksy dla dzieci, publikowane w «Świecie Młodych», to przede wszystkim lubiłam się wygłupiać. Rozśmieszać — to była moja pierwsza motywacja" — wspominała Szarlota Pawel w wywiadzie dla „Wysokich Obcasów".[42] „Świat Młodych" rozpoczął publikowanie komiksu „Jonka, Jonek i... Kleks" w maju 1974 roku, a zakończył dopiero po osiemnastu latach — 7 sierpnia 1993 roku ukazał się ostatni numer gazety. Z czasem baśniowa postać zdominowała serial — Kleks stał się wręcz maskotką harcerskiej gazety. Śmiało można stwierdzić, że w ciągu kilku lat bohaterowie stworzeni przez Szarlotę Pawel stali się symbolami „Świata Młodych". Rozpoznawalność tej postaci sprawiała, że towarzyszyła ona różnym akcjom i konkursom organizowanym przez redakcję, pojawiała się na okładkach i ilustracjach.[43] „Świat Młodych" cieszył się tak dużą popularnością, że co jakiś czas wydawał też różne dodatki czy gadżety. Jednym z takich produktów jest kolorowanka zatytułowana „Zaczarowany świat — Specjalne wydanie «Świata Młodych» dla najmłodszych", która trafiła do sprzedaży w 1979 roku. Kosztowała 15 zł, a na tylnej okładce zamieszczono reklamę sponsora — sieci sklepów Społem. Grafika okładkowa przestawiająca Kleksa jako czarodzieja zwiastowała magiczną zawartość.[44] Według statystyk, Pawel odpowiadała za około 340 odcinków — 12,8% całej produkcji komiksowej pisma — co czyniło ją drugą po Chmielewskim najważniejszą autorką.[45] Komiksy Szarloty Pawel pokochały przede wszystkim czytelniczki, bowiem po „Kajtku i Kokoszu" oraz „Tytusie, Romku i A'Tomku", a więc samych chłopakach, wreszcie pojawiła się w „Świecie Młodych" wyrazista postać dziewczynki. Komiksowa Jonka była zawsze znacznie sprytniejsza, rozsądniejsza i bystrzejsza od Jonka — łatwo było ją polubić oraz się z nią identyfikować.[46] Relacja między Jonką a Jonkiem budziła pytania czytelników. „W pierwszych komiksach próbowałam wprowadzić postacie rodziców, ale mi to «zaśmiecało» scenariusze. Zrezygnowałam z tego, by nie budować bohatera zbiorowego, bo musiałabym przypisać mu jakąś rolę. Przyjęłam konwencję, że Jonka i Jonek działają w jednym miejscu, żeby uniknąć «przechodzenia» i «wychodzenia». Naturalnie, byłoby logiczniej, gdyby byli rodzeństwem. Dzieci mnie o to nigdy nie pytały" — wyjaśniała.[47]

Redakcja „Świata Młodych" otrzymywała gratisy z „Pifa" — oba pisma były związane z partiami komunistycznymi, więc była to wymiana. „My wysyłaliśmy swoje gratisy, oni swoje. Przynosiliśmy jeszcze własne rzeczy, które kupowaliśmy w antykwariatach. Później Tadek Baranowski zabrał wszystkie «Pify» wymieniając na numery «National Geographic», których brakowało w redakcji" — wspominała Pawel.[48] Nowe historie zaczynały się w banalnej codzienności miejskich osiedli, ale rychło zmieniały się w barwną fantazję: za wiejską chałupą lądował latający spodek, pobyt na wakacjach przeistaczał się w rajd pirackim okrętem, a winda w wieżowcu stawała się samolotem. Podobnie jak Christa w „Kajtku i Koku", Pawel chętnie odwoływała się do znanych baśni, którym zmieniała zakończenia. Jonka, Jonek i Kleks, podobnie jak wcześniej Tytus, Romek i A'Tomek, wiele razy przeżywali te same przygody, tylko w nieco inny

sposób — Szarlota Pawel kilka razy posłużyła się tym samym otwarciem historii, kiedy bohaterowie płyną łódką, żeby po chwili nieoczekiwanie znaleźć się na morzu i trafić na zakotwiczony statek.[49]

Z początkiem lat osiemdziesiątych Szarlota Pawel rozpoczęła długi proces ponownego rysowania tych samych historii. Zawartość albumu „Przygody Jonki, Jonka i Kleksa" to w większości historyjki, które wcześniej pojawiły się w pierwszym, drugim i trzecim cyklu ze „Świata Młodych". Podobny zabieg kilka lat później autorka zastosowała w przypadku „Porwania księżniczki" czy „Smoczego jaja", które opracowała od nowa.[50] Z mężem autorki wiąże się również cykl krótkich erotycznych komiksów z Kleksem. Szarlota wspominała, że tworzyła je dla zabawy jako osobiste prezenty dla męża. Część z nich opublikował toruński magazyn komiksowy „Akt".[51] Dla „Świata Młodych" Pawel wykreowała też Kubusia Piekielnego (1977-1981). „Kubuś Piekielny miał swojego odpowiednika w życiu. Był siostrzeńcem mojej koleżanki ze studiów, miał na imię Konrad, ale nigdy go osobiście nie poznałam, jedynie z opowieści. Później zetknęłam z tytułową postacią komiksu Dennis rozrabiaka Hanka Ketchama, który dręczy swojego sąsiada. Stwierdziłam, że chciałabym robić coś takiego, ale nie do końca mi wyszło, bo i realia były inne. Weszłam w sytuacje bolesne, takie peerelowskie" — opowiadała.[52] W komiksie „Kubuś Piekielny" Szarlota Pawel przedstawiła obraz polskiego mieszkalnictwa zbiorowego. Akcja pierwszego odcinka wydrukowanego na łamach „Świata Młodych" (nr 57 z 1977 roku) rozgrywała się na osiedlu Spółdzielni Budowy Domków Jednorodzinnych „Buduj Sam". W pierwszej wersji Piekielni i Przesadowie budowali domy — jednak autorka przerobiła koncepcję, bo „jak wymyśliłam basen, to już przeciętny czytelnik przestawał utożsamiać się z bohaterami". Dom z basenem był w tamtych czasach dobrem luksusowym, więc zasugerowano jej przybliżenie bohaterów do „średniej krajowej".[53] Historia zaprezentowana w komiksie „Przeprowadzka" (1984) rozpoczyna się na etapie budowy bloku. W trakcie pierwszego zebrania lokatorów ich sąsiadka, starsza pani, komentuje: „Czekałam na kawalerkę 20 lat". Szarlota Pawel w wydaniu zbiorczym komiksu zamieściła wyjaśnienia realiów PRL-u z myślą o młodszych czytelnikach i tak to opisała: „procedura przydziału mieszkań była populistyczna i obwarowana ogromną ilością durnych przepisów, ale ponieważ do dziś nie wymyślono nic lepszego na zapewnienie wszystkim potrzebującym własnego lokum, więc «ciszej nad tą trumną»".[54] Problemy mieszkańców bloku z wielkiej płyty są zbliżone do tych będących tematem wielu polskich filmów: „Kłopotliwy gość" (1971) Jerzego Ziarnika, „Filip z konopi" (1983) Józefa Gębskiego, „Nie ma róży bez ognia" (1974) Stanisława Barei oraz serialu w jego reżyserii zatytułowanego „Alternatywy 4" (1986).[55] Paralele między komiksami Szarloty Pawel a twórczością Stanisława Barei są uderzające. W „Nie ma róży bez ognia" małżeństwo Kowalskich (Kazimierz Kaczor i Ewa Wiśniewska) desperacko próbuje zdobyć mieszkanie w bloku — zapisują się do kolejnych spółdzielni, kombinują z zameldowaniem, lawirują między biurokratycznymi absurdami systemu przydziału lokali. U Pawel rodzina Piekielnych przechodzi przez identyczną gehennę: zebrania lokatorów, komisje usterkowe, niedoróbki budowlane. Serial „Alternatywy 4" (zrealizowany w 1983, wyemitowany dopiero w 1986 z powodu interwencji cenzury) przedstawiał mikrospołeczność bloku przy tytułowej ulicy —

z dozorcą Aniolem (Roman Wilhelmi) jako demiurgiem tego świata. Pawel w swoich komiksach tworzyła podobną galerię typów z osiedla: emerytów na ławeczkach, kłótliwe gospodynie, cwaniaków kombinujących z przydziałami. Co istotne, zarówno Bareja, jak i Pawel nie tworzyli satyry politycznej wprost — ich krytyka systemu wynikała z uważnej obserwacji codzienności. Kolejki, braki w zaopatrzeniu, absurdy biurokracji mieszkaniowej pojawiały się jako naturalny element fabuły, nie jako teza do udowodnienia. Być może dlatego cenzura traktowała te obrazy z większą pobłażliwością — trudno było zakazać pokazywania rzeczywistości, którą każdy obywatel PRL znał z autopsji. Przy tej okazji autorce udała się rzecz niesłychana: bez intencji politycznych stworzyła, jako jedyna z krajowych komiksiarzy, celny obraz polskiej rzeczywistości czasu zmierzchu „dekady sukcesu" — dorabianie się „inteligencji technicznej", niedole blokowisk, koszmar remontów. Adam Rusek nazwał te komiksy „rzetelną peerelowską satyrą obyczajową".[56]

**„Szalony eksperyment" - komiks na koniec Tombakowej Ery**

Szczególne znaczenie dla zrozumienia tombakowego charakteru epoki ma historia „Szalony eksperyment", w której Kleks staje się ofiarą swojego eksperymentu przeprowadzonego w łazience. Pierwszy odcinek ukazał się w „Świecie Młodych" 21 listopada 1981 roku, a druk został przerwany przez wprowadzenie stanu wojennego — ostatni numer w 1981 roku ukazał się 15 grudnia, a sprzedaż w 1982 roku wznowiono dopiero 25 lutego.[57] Jednak zanim zawieszono wydawanie „Świata Młodych", podobnie jak innych pism i gazet, zdążyła autorka przemycić kilka obrazków z polskiej rzeczywistości tamtych czasów. Kleks wchodzi do niemal pustego sklepu warzywnego, w którym na półce stoją dwie puszki, jeden słoik i jedna butelka octu. Natomiast najciekawsza w tym komiksie jest kolejka stojąca przed delikatesami. Za ludźmi komentującymi wygląd Kleksa widać witrynę sklepu pełną wędlin, przy których na strzałce jest niewielki napis „dekoracja".[58]

Dziesiąty odcinek wydrukowany w „Świecie Młodych", który do sprzedaży trafił dwa dni po wprowadzeniu stanu wojennego, zawierał natomiast scenę, w której ludzie za sprawą dowcipu Kleksa ustawiają się w wielu różnych kolejkach i zajmują sobie w nich miejsca. W „Szalonym eksperymencie" jest jeszcze jedna „kolejkowa" scena — dwa długie ogonki ludzi ciągną się przed monopolowym (do którego akurat przywieźli kawę i papierosy) oraz przed sklepem z artykułami szkolnymi i papierniczymi. Magiczna moc Kleksa sprawia jednak, że papierosy zamieniają się w gumki-myszki, natomiast wódka w atrament.[59] Opisane sceny „Szalonego eksperymentu" oddają klimat końcówki 1981 roku, gdy zaopatrzenie sklepów było kiepskie. Prawdopodobnie podobne plansze w wydaniu albumowym wówczas nie miały szans na ukazanie się, natomiast w takiej humorystycznej formie w gazecie udało się to autorce zaprezentować, omijając czujne oko cenzury.[60] Arkadiusz Florek, oceniając ten komiks w magazynie „AQQ" (nr 1/2003), stwierdza: „Po powrocie na rynek opowieść o Kleksie również się zmieniła. Dalsze odcinki miały już charakter przygodowo-podróżniczy. Autorka zrobiła to zapewne po czyjejś sugestii lub sama dostosowała komiks do sytuacji politycznej w kraju". Może być w tym sporo racji, bowiem w okresie stanu wojennego Zbigniew Lengren w przypadku „Profesora Filutka" (drukowanego w

„Przekroju") również ograniczył komentowanie aktualnej sytuacji w kraju.[61] Jednym ze źródeł popularności komiksów Szarloty Pawel było to, że autorka osadzała ich akcję w bliskiej czytelnikom rzeczywistości. Nawet gdy bohaterowie odwiedzali dalekie kraje czy magiczne krainy, wiadomo było, że to dzieciaki z polskiego blokowiska.[62] Już w pierwszym odcinku swojej serii z 1974 roku Szarlota Pawel pokazała, gdzie mieszkają bohaterowie i konsekwentnie się tego później trzymała. Badacz komiksów Adam Rusek w tekście opublikowanym w antologii „W hołdzie Szarlocie Pawel" zauważa, że nazwa osiedla „wyraźnie nawiązuje do najpopularniejszego w 1974 r. przeboju Maryli Rodowicz «Małgośka», a w drugim odcinku premierowej serii Jonka paraduje dumnie w bardzo modnej spódnicy «bananówce», w której zresztą Rodowicz ów przebój wyśpiewała w Sopocie".[63] Obiektywnie to pod względem formalnym komiksy Szarloty Pawel nie wyróżniały się specjalnie — klasyczna kreska, tradycyjna kompozycja plansz, konwencjonalna narracja. Nie znajdziemy tu eksperymentów formalnych Baranowskiego ani wirtuozerii technicznej Rosińskiego. Jednak to, co czyni jej twórczość bezcenną, to zdolność do sportretowania rzeczywistości PRL-u w sposób, jakiego nie osiągnął żaden inny polski twórca komiksowy tamtej epoki. Kolejki przed sklepami, puste półki z napisem „dekoracja", zebrania lokatorów, dwudziestoletnie oczekiwanie na kawalerkę, niedoróbki budowlane w blokach z wielkiej płyty — te obrazy stanowią dziś nieoceniony dokument epoki, tym cenniejszy, że przemycony w formie humorystycznej, pozornie niewinnej rozrywki dla dzieci. Nie bez znaczenia jest również proto-feministyczny wymiar twórczości Pawel. Jako jedyna twórczyni w czołówce polskiego komiksu trafiała do czytelniczek. W świecie zdominowanym przez męskich bohaterów — Tytusa, Kajtka i Kokosza, Żbika, Thorgala — postać Jonki dawała dziewczynkom możliwość identyfikacji. Sprytniejsza, rozsądniejsza i bystrzejsza od Jonka bohaterka była wzorem aktywności i zaradności, nie zaś bierną damą do uratowania. Jonka nie czekała na wybawiciela — sama inicjowała przygody, rozwiązywała problemy, podejmowała decyzje. W tym sensie komiksy Pawel pełniły funkcję społeczną wykraczającą poza samą rozrywkę — pokazywały młodym czytelniczkom, że mogą być pełnoprawnymi bohaterkami przygód, nie tylko ich widownią. To tym bardziej znaczące, że działo się w epoce, gdy oficjalna propaganda głosiła równouprawnienie, a rzeczywistość często temu przeczyła. Na pytanie o ingerencje cenzury odpowiadała: „Od razu chcę zburzyć te mity. Nie było takich ingerencji cenzury w komiks, jak niektórzy koledzy sobie to dorabiają, chyba, że ktoś robił komiks o wydźwięku politycznym. To jest bez sensu. Nie było potrzeby. W ważniejszych rzeczach gnojono społeczeństwo".[64] Drukowano ją też w Związku Radzieckim — wydano „Porwanie księżniczki". „Zapowiadało się bardzo ciekawie. Wydali to bardzo ładnie, jeśli chodzi o jakość reprodukcji, koloru. Sto razy lepiej niż w Polsce" — wspominała.[65]

Środowisko komiksowe lat osiemdziesiątych nie było zintegrowane. „Kontaktowaliśmy się wyłącznie przez redakcję «Świata Młodych». Teraz jest inaczej, komiksiarz tworzą piękne duety typu Skarżycki — Leśniak. To są przede wszystkim przyjaciele. W tamtych czasach komiks nie był tak popularny a nawet spoczywało na nim pewne odium. Była to jakoś nie bratająca się grupa" — mówiła.[66] Prawie zawsze pisała dla siebie scenariusze. Jedynym wyjątkiem był „Bunt krasnoludków" do scenariusza Konrada T. Lewandowskiego. „Rozsadzała mnie chęć wstawiania

swoich grepsów. Ale autor scenariusza był przywiązany do swoich. Dawał swoje pomysły, które mnie nie wydawały się nie do zaakceptowania. Myśmy się trochę pożarli, aczkolwiek udało się uniknąć konfliktu. Poszliśmy na pewien kompromis".[67]

Po 1989 roku komiks zniknął z rynku. „Nie rozrywałam szat, choć było mi przykro, że polski komiks zniknął z rynku. W tamtych czasach autorzy komiksu byli niesłychanie rozpieszczeni. Nie musiałam za nikim chodzić ze swoimi komiksami, tylko do mnie dzwoniono. Nakłady szły w takich wysokościach, że głowa mała. Byliśmy rozpieszczeni, cokolwiek by panu mówiono. Jak to się urwało człowiek czuł się niemito, czuł się wyobcowany, wyrzucony na margines. Jestem zawodowym ilustratorem, nie rysując komiksów robiłam ilustracje".[68]

**Najważniejsze serie i bohaterowie**

Dorobek Szarloty Pawel jest mniej obfity niż Baranowskiego, ale bardziej skoncentrowany — przez niemal dwie dekady autorka konsekwentnie rozwijała świat swoich bohaterów.

„Jonka, Jonek i Kleks" (1974-1993) — główna i najdłuższa seria autorki, publikowana w „Świecie Młodych" przez osiemnaście lat. Bohaterowie: Jonka — sprytna, rozsądna dziewczynka; Jonek — jej przyjaciel (nie brat, choć mieszkają w jednym bloku); Kleks — niebieski duszek atramentowy, z czasem główny bohater i maskotka całego pisma. Seria obejmowała zarówno krótkie przygody osiedlowe, jak i rozbudowane cykle: „Porwanie księżniczki", „Smoczy jaj", „W pogoni za Czarnym Kleksem", „Pióro contra flamaster", „Szalony eksperyment".

„Kubuś Piekielny" (1977-1981) — seria satyryczna, najbardziej zakorzeniona w realiach PRL. Bohaterowie: Kubuś Piekielny — rozrabiaka inspirowany postacią Dennisa z amerykańskiego komiksu; rodzina Piekielnych oraz sąsiedzi Przesadowie. Komiks ukazywał absurdy polskiej codzienności: problemy mieszkaniowe, kolejki, remonty, zebrania lokatorów. „Bunt krasnoludków" (1992-1993) — jedyny komiks Pawel narysowany do obcego scenariusza (Konrad T. Lewandowski), a zarazem ostatni komiks wydrukowany w „Świecie Młodych" tuż przed zamknięciem pisma. „Rozsadzała mnie chęć wstawiania swoich grepsów. Ale autor scenariusza był przywiązany do swoich. Dawał swoje pomysły, które mnie nie wydawały się nie do zaakceptowania. Myśmy się trochę pożarli, aczkolwiek udało się uniknąć konfliktu" — wspominała autorka.[69] Wydanie albumowe ukazało się dopiero w 2010 roku nakładem wydawnictwa Ongrys.

### 19.2. 3. Bogusław Polch - chirurgiczna precyzja kreski

Bogusław Polch (1941-2020), urodzony 5 października 1941 roku w Łyszczycach na Kresach (obecnie Białoruś), reprezentuje jeden z dwóch — obok Rosińskiego — biegunów polskiego realizmu komiksowego. Jego ojciec Maksym (Maksymilian) był mistrzem krawieckim, matka Zofia (z domu Markowska) pracowała w przedsiębiorstwie E. Wedel. Polch rozpoczął naukę

w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie około 1955 roku, ale szkoły nie ukończył. Zaprzyjaźniony z Rosińskim od lat szkolnych, publikował swoje pierwsze komiksy jeszcze jako uczeń liceum — w „Korespondent Wszędobylski" (1959). Debiutancka „Wyprawa na kosmos" liczyła 12 stron.[70] W 1962 roku podjął naukę w Technikum Mechaniczno-Elektrycznym przy ul. Długiej w Warszawie (specjalność: obróbka skrawaniem), które ukończył w 1968 roku zdając maturę. W 1967 roku rozpoczął pracę w warszawskich Zakładach Wytwórczych Aparatury Wysokiego Napięcia im. Georgi Dymitrowa (ZWAR).[71] Przyjaźń z Rosińskim była od początku spleciona z rywalizacją artystyczną. „Tak jakby od początku... myśmy zawsze rywalizowali ze sobą, potraktowałem tę propozycję jako kontynuację naszej rywalizacji. Bo w czasach liceum kiedy tylko Grzesiek coś narysował to ja zaraz musiałem też mu coś pokazać, i to jeszcze lepiej narysowanego. Była to autentyczna przyjaźń połączona z rywalizacją" — wspominał Polch.[72] Po ukończeniu liceum kontakt się urwał. To Rosiński odnowił znajomość — zadzwonił do rodziców Polcha, którzy przekazali informację. „Oddzwoniłem. Mówił o jakimś nowym projekcie komiksowym i że nie jest w stanie obsłużyć wszystkich zamówień, że potrzebuje mojej pomocy".[73] Spotkanie odbyło się w pracowni Rosińskiego, gdzie Polch zobaczył plansze do „Diademu Tamary" oraz wcześniej wydane zeszyty. „Zaraz potem poszedłem na spotkanie do wydawnictwa. Redakcja mieściła się na tyłach ul. Rutkowskiego czyli dzisiejszej ul. Chmielnej. To był pałacyk należący wtedy do Sport i Turystyka, zajmowało tam dwa piętra".[74] Kluczową postacią okazała się pani Irena Ronisz — redaktorka, którą Polch wspominał z najwyższym uznaniem: „Można powiedzieć, że była ona świetnym menedżerem. Nie gardziła komiksem a to był wtedy ewenement. Pani Ronisz nie kryła fascynacji serią o Żbiku".[75] Rosiński zachęcił Polcha do współpracy przy serii „Kapitan Żbik". Pierwszy zeszyt narysowany przez Polcha — „Złoty Mauritius" (nr 17 w serii) — ukazał się w 1971 roku. W następnych latach narysował tetralogię: „Pogoń za lwem", „Salta Śmierci" i dwa kolejne zeszyty (nr 23-26), a także dwuczęściową historię „Na zakręcie" (nr 34, 1973) i „Niewygodny świadek" (nr 35, 1975). Ogółem było ich siedem. Jego styl — chirurgiczna precyzja kreski dająca wrażenie fotorealizmu, klarownie prowadzona narracja — znamionował wybitny talent o świetnym wyczuciu kryminalnej estetyki noir. 29 czerwca 1977 roku zmienił nazwisko na „Polch" w Urzędzie m.st. Warszawy dla Dzielnicy Praga Północ — odtąd pod tym nazwiskiem podpisywał swoje prace.[76]

„Praca nad dopracowaniem emploi Żbika to była kolejna rozgrywka między mną a Grzegorzem Rosińskim. Zaczęliśmy od ustalenia na którą stronę Żbik będzie miał przedziałek. Silnie oddziaływaliśmy na siebie. Myślę, że właśnie pod moim wpływem Grzegorz zaczął coraz bardziej szczegółowo rysować postać Żbika" — wspominał Polch.[77] Ta twórcza rywalizacja podnosiła poziom całej serii. Polch nie ukrywał, że wyczuwał w Rosińskim konkurenta: „Zwracałem dużą uwagę kto i kiedy się pojawia, bo wszędzie wietrzyłem konkurencję i szykowałem się na różne ataki. [...] Myśmy próbowali walczyć ze sobą, na początku ostrożnie, później coraz zacieklej".[78] O talencie Rosińskiego mówił z nieukrywanym podziwem: „Ale było dla mnie jasne, że ja mam talent, Rosiński ma talent naprawdę przebijający resztę".[79] Ta szczera

ocena świadczy o profesjonalnej dojrzałości i zdolności do obiektywnej oceny własnej pozycji w środowisku.

**Inspiracje i warsztat**

Polch otwarcie wskazywał na swoje wzory: „Wzorowałem się wtedy na realistycznym komiksie frankofońskim. Moimi mistrzami byli wtedy: Raymond Poivet oraz Paul Gillon”.[80] Starał się zawyżać poziom, pokazać swój kunszt w rysunku realistycznym: „Nawet kiedy ubierałem Żbika w krawat w groszki starałem się żeby była na każdym kadrze ta sama ilość kropek. Liczyłem, że niektórym się ta fotograficzna wierność tak samo spodoba jak i mnie”.[81]

Relacje ze scenarzystą serii, Władysławem Krupką, były chłodne. „Krupka był dla mnie urzędnikiem. Tajniakiem, bo nigdy nie widziałem go w mundurze. Nawet po komendzie chodził w cywilu” — wspominał Polch.[82] Krupka pełnił jednak również rolę cenzora: „Jego zdanie uznawane było w redakcji za decydujące. Wiele razy straszono mnie, że jeśli nie zmienię zdania to zaraz zostanie wykonany telefon do pana Krupki”.[83] Słynna stała się „afera z coltem” — Polch wyposażył Żbika w rewolwer Colt „Detective”, który wydał mu się bardziej elegancki niż typowy dla funkcjonariuszy MO pistolet P-64. „Na szczęście pan Krupka uznał, że w trybie wyjątkowym wyższy oficer może mieć swój prywatny rewolwer. Widać, że kochał broń a skoro kapitan był w cywilu, mógł mieć swoją prywatną broń. Wkrótce potem odsunięto mnie od serii ale nie żałowałem tego nigdy”.[84]

**Konflikt z wydawnictwem**

Polch walcząc o autonomię artystyczną wielokrotnie przekraczał niewidzialne ale funkcjonujące czerwone linie ustalone przez wydawców tamtych czasów. „Zacząłem umieszczać swój podpis na narysowanych planszach. Redaktor dopytywała się: Ale po co Panu ten podpis? Na co odpowiadałem: — Przecież to jest moja praca i w ten sposób robią to na zachodzie”.[85] Co więcej, w kadry wpisywał datę, numer zeszytu, a pod koniec nawet ilość kadrów. „To nieposłuszeństwo na pewno drażniło redaktorów ale ja im odpowiadałem cierpliwie, że służyć to ma mnie i tym wszystkim, którzy będą kiedyś czytać te albumy”.[86]

Wydawnictwo traktowało plansze jako swoją własność. „Niestety nie ocalały żadne oryginalne materiały do serii. Wtedy wydawnictwo traktowało plansze jako swoją własność. Doszło nawet do tego, że kiedy SiT postanowiło dokonać reedycji moich zeszytów, dyrektor wydawnictwa Alfred Górny poprosił mnie o powtórne narysowanie «Salta Śmierci», ponieważ jakoby oryginały zostały zagubione w drukarni. Kiedy grzecznie odmówiłem wydawnictwo zorganizowało rysownika, który na podstawie wydrukowanego zeszytu narysował go jeszcze raz. Posunął się on nawet do skopiowania mojego podpisu. Do dzisiaj nie wiem kto był tym rysownikiem”.[87]

Odsunięcie od serii nastąpiło w atmosferze konfliktu: „O odsunięciu mnie od serii poinformował mnie osobiście dyrektor pan Alfred Górny. Wyszedłem od niego trzaskając drzwiami”.[88] O przyczynach awantury mówił: „Suma wszystkich poprzednich dyskusji, kontrowersji, różnicy poglądów”.[89]

**Odmowa rysowania propagandy**

Szczególnie wymowna jest anegdota o odmowie wykonania zlecenia propagandowego. „Potem, kiedy w piśmie RELAX zaproponowano mi narysowanie ewidentnie propagandowego komiksu o radzieckich spadochroniarzach zwyczajnie odmówiłem. W tamtym czasie zauważałem pożyteczną rolę milicji w walce z przestępcami, bo UB to było już coś zupełnie innego, dławiący strach, siedzieli na ulicach".[90] Ta odmowa świadczy o granicach kompromisu, jakie wyznaczał sobie artysta w systemie. Co warto odnotować - wspomniany komiks narysował Grzegorz Rosiński.

Polch jako jeden z nielicznych twórców dostrzegał paradoks ekonomiczny Tombakowej Ery: „To właśnie my byliśmy tymi, którzy się pojawili i udowodnili, że można istnieć w tym miejscu. Przy tym konkretnym działaniu. [...] Było to zdecydowanie na takiej zasadzie [wolnego rynku]. Chociaż ja jeszcze nie wiedziałem jak to się będzie nazywało. Ale założenia były takie, że po prostu parę ludzi chciało się z własnej nie przymuszonej woli sprawdzić".[91]

System pozwalał na utrzymanie się z komiksu, choć wymagał kombinowania: „Jeden zeszyt rysowałem coś ponad miesiąc. Brałem wtedy lewe zwolnienia żeby w spokoju móc rysować".[92] Stąd żartobliwa dedykacja dla lekarza jako „współtwórcy" Żbika. Pracował też jako dekorator w zakładach magnetycznych POLFER — jak sam zauważał, w tym miejscu dziś stoi siedziba wydawnictwa komiksowego Egmont.[93]

Specjalnością Polcha okazała się jednak science fiction. Artysta był znany jako nieporównany gawędziarz, miłośnik i znawca szybkich motocykli oraz broni palnej — ta pasja znajdowała odzwierciedlenie w precyzji rysowania sprzętu. Od dziecka miał słabość do motorów — założył nawet z kolegami grupę motocyklową „Skorpio".[94]

**Perspektywa porównawcza: PRL vs. III RP**

Na pytanie o porównanie realiów Tombakowej Ery z czasami współczesnymi, Polch odpowiadał jednoznacznie: „Powiem ci kolego tak, że wtedy było lepiej. [...] Jeżeli chodzi o łatwość startu to dzisiaj jest łatwiej, bo jest internet. Można sobie zaistnieć gdziekolwiek się chce. [...] Tylko umiejętności [się liczą]".[95] Jednak w kwestii możliwości utrzymania się z komiksu ocena była pesymistyczna: „Sam pamiętam, że te dobre warianty pochodziły wyłącznie z tamtego okresu".[96] Polch jako jeden z nielicznych polskich twórców pracował również dla wydawców zachodnich — niemieckich — co dawało mu perspektywę porównawczą. „Najlepszy wariant jeżeli chodzi o ekonomikę to ja miałem ponieważ zarabiałem na zachodzie wydawałem w kraju. To rzeczywiście było fenomenalne. Ale faktycznie, gdyby nie Niemcy, to podobnie jak inni walczyłbym o utrzymanie".[97] O Henryku Kurcie — założycielu „Relaxu" — Polch wypowiadał się z szacunkiem, mimo świadomości jego uwikłania w system: „On ogólnie lubił komiks. To był młody człowiek, który się wychował wśród komiksofilów. Bo cała Francja żyła komiksem. [...] Ja mam bardzo dobre wspomnienia o nim, chociaż znam osoby, które mają zupełnie inne zdanie".[98] O roli Kurty w powstaniu „Relaxu": „Mi się wydaje, że tak [był inicjatorem]. [...] Wprowadzał te standardy [zachodnie] bardzo zdecydowanie. I ja nie miałem do niego ani jednego złego słowa".[99]

**Najważniejsze serie i bohaterowie Bogusława Polcha**

Kapitan Żbik (1971-1975) — siedem zeszytów serii milicyjnej, w tym „Złoty Mauritius", „Doktor Doris", „Niewygodny świadek". Bohater: kapitan Żbik — milicyjny detektyw, ikona polskiego komiksu kryminalnego.

„Spotkanie" („Relax" nr 1, 1976) — brawurowo narysowana opowieść science fiction o wrogim spotkaniu dwóch pozaziemskich cywilizacji, opublikowana w pierwszym numerze magazynu „Relax". Scenariusz napisał Ryszard Siwanowicz.

„Die Götter aus dem All" (Bogowie z kosmosu, 1978-1983) — niemiecka seria science fiction wydana przez Bastei-Verlag, oparta na pseudonaukowych teoriach Ericha von Dänikena o wizytach kosmitów w starożytności. Seria liczyła osiem tomów: „Landung in den Anden", „Atlantis -- Experiment mit Menschen und Monstern" (oba 1978), „Krieg der Feuerwaffen", „Report einer Invasion: Revolte der Tieren" (1979), „Der Untergang von Atlantis" (1980), „Als Sodom und Gomorrha starben" (1981), „Das Geheimnis der Pyramide" (1982) oraz końcowy „Als die Sonne still stand" (1983).[100] Sam koncept „starożytnych astronautów" nie był oryginalny — już w 1975 roku Marvel opublikował „Man-Gods from Beyond the Stars" z okładką Neala Adamsa, eksplorując ten sam temat. Ten fakt zamknął serii drogę na lukratywny rynek amerykański, który dysponował już własną analogiczną produkcją — choć eksportem zajmowali się i tak Niemcy, bo to na ich zamówienie seria powstała. Scenariusz napisał Arnold Mostowicz, a projekt koordynował po stronie polskiej Alfred Górny — znany już z wydawnictwa Sport i Turystyka — który zresztą dopisał się do scenariusza. „Pan Górny zażyczył sobie dopisania go jako współautora scenariusza" — wspominał Polch.[101] Okładki projektował Heinz Fechner — Polch odpowiadał wyłącznie za plansze wewnętrzne. Seria ukazywała się w RFN, Szwajcarii, Austrii, Belgii, Włoszech, Luksemburgu i Holandii, stając się zaraz po „Kapitanie Klossie" największym międzynarodowym sukcesem polskiego komiksu Tombakowej Ery. O ile jednak „Kloss" zawdzięczał popularność za granicą przede wszystkim sławie telewizyjnego serialu — graficznie komiks Mieczysława Wiśniewskiego prezentował poziom rzemieślniczy, daleki od europejskich standardów, a jedynym jego atutem było podobieństwo głównego bohatera do Stanisława Mikulskiego — o tyle „Die Götter aus dem All" oferował jakość absolutnie nadzwyczajną, w pełni konkurencyjną wobec zachodnioeuropejskiej produkcji komiksowej. To właśnie ta praca — o której Polch wspominał: „ja już pracowałem dla Niemców" — dawała mu finansową niezależność od krajowego rynku.

Geneza serii sięga 1968 roku, kiedy w lutym nakładem wydawnictwa Econ ukazała się książka Ericha von Dänikena „Erinnerungen an die Zukunft" („Wspomnienia z przyszłości", PIW 1974). Publikacja, gorliwie orędująca tezę o pozaziemskim pochodzeniu cywilizacji ludzkiej, trafiła w odpowiedni moment — kontrkultura, rozkwit New Age, zainteresowanie UFO, nieufność wobec zinstytucjonalizowanej nauki — i szybko zyskała ogólnoświatową poczytność. Alfred Górny, dyrektor Sportu i Turystyki, nawiązał kontakty z Econ Verlag przy okazji polskiego wydania

książki Dänikena „Meine Welt in Bildern” (pol. „Oto mój Świat”, 1976). Dowiedział się wtedy, że niemiecka oficyna zamierzała wykorzystać popularność książek tego autora i wydać serię komiksów opartą na jego konceptach. Czy to wydawcy niemieccy zaproponowali Górnemu, szefującemu czołowej w naszym kraju firmie publikującej komiksy, by serię „dänikenowską” stworzyli Polacy — to Górny, cieszący się w kraju opinią rzutkiego i pomysłowego menedżera, przekonał Niemców o korzyściach, jakie przyniosłaby im taka decyzja (pewne znaczenie mogły mieć tu oszczędności finansowe — honoraria autorów z „bloku wschodniego” były zapewne niższe od tych wypłacanych twórcom rodzimym) — pozostanie już na zawsze w sferze domysłów.

Scenarzystą projektowanej serii został Arnold Mostowicz — dziennikarz, autor książek popularnonaukowych i poświęconych nierozwiązanym zagadkom ludzkich cywilizacji. Rysowanie cyklu Górny powierzył zna początkowo Rosińskiemu, znanemu już wówczas i uznanemu w naszym kraju rysownikowi komiksowemu. Ten wykonał kilka plansz próbnych, które jednak Niemcy odrzucili: „[...] chcieli — wspominał Rosiński — czegoś bardziej «amerykańskiego»”. Ich celem była publikacja bardzo komercyjnej serii, trochę w stylu Marvela — z kosmitami, seksownymi dziewczynami. „Narysowałem nowe wersje, bardziej zgodne z ich życzeniami” — wspominał Polch. Rosiński potwierdził: „Przekazałem temat Bogusławowi Polchowi”. Najszczerzej opowiedział o negocjacjach w Monachium w wywiadzie udzielonym przedstawicielowi „Esensji” w 2001 r.: „Przygotowałem dużo plansz, które tam przedstawiłem. Pokazałem kosmitów jak te postacie z Wyspy Wielkanocnej, tylko bardziej uczłowieczone, bardziej żywe. Tak ich sobie wyobrażałem. Niemcy chcieli jednak bardziej ludzkie. [...] Miałem wtedy już także pierwszą propozycję z Belgii”. W tej wersji nie ma miejsca na polecenie Polcha Niemcom przez Rosińskiego — o końcowym sukcesie artysty przesądziło, jego zdaniem, efektowne, ośmioplanszowe „Spotkanie” do scenariusza Ryszarda Siwanowicza: narysowana w realistycznym stylu nowela o zetknięciu się na Ziemi dwóch wrogich sobie kosmicznych cywilizacji, która zachwyciła zagranicznych wydawców. Pierwszy numer „Relaxu” (zawierający ten komiks) ukazał się w kioskach w lipcu 1976 r., więc najwcześniej dopiero wtedy Niemcy mogli go przejrzeć; poszukiwania odpowiedniego rysownika do planowanej serii zajęły zatem nakładcom co najmniej rok lub półtora. Wydawcy wybrali bardzo dobrze: Polch żywił wyraźne zamiłowanie do nowoczesnej techniki i technologicznych gadżetów (widoczne to już było w jego „Żbikach”), był fanem science fiction, podobały mu się również koncepty Dänikena. „Odpowiadają mi jego racjonalne wyjaśnienia”, mówił w wywiadzie w 2015 r. „Mimo że nie ma wykształcenia specjalistycznego, to jego tłumaczenie znaczenia artefaktów czy wydarzeń ze starożytności jest bardziej racjonalne od oficjalnych. Podobają mi się pytania, jakie stawia nauce”. Polch niezwykle szanował Mostowicza, uważał go za jednego z najbardziej inteligentnych ludzi, jakich napotkał w życiu, za erudytę. Odpowiadało mu również to, że Mostowicz pozwalał ingerować w scenariusz, wprowadzać do niego zmiany polegające głównie na aplikacji rozmaitych usprawnień technologicznych. Współpraca grafika i scenarzysty również układała się harmonijnie.

„Kreska nabrała wigoru, pewności, przejrzystości i elegancji. [...] Nabiera znaczenia natężenie konturu i pojawia się odważniej kładziony światłocień” — opisał tę ewolucję Bartosz

Kurc. Artysta pozostał przy tym wierny widocznej już w „żbikowych" zeszytach tendencji do „wysmuklania" postaci ludzkich, tym razem szczupłością figur oraz przesadnie długimi nogami i szyjami obdarzając przede wszystkim kosmitów. Był to zabieg celowy: „Wyszedłem z założenia, że rasa, która ewoluuje, poprawia cechy anatomiczne. Desanie mogli także dokonywać zabiegów estetyzujących. Mogli, a nawet musieli też wyglądać inaczej". Edycją zajęła się jednak nie — jak można by oczekiwać — „Sport i Turystyka" lecz Krajowa Agencja Wydawnicza (podobno SiT nie otrzymała na to zgody Naczelnego Zarządu Wydawnictw — instytucji koordynującej plany edytorskie rodzimych firm). Serię pozbawiono też oryginalnego tytułu, pozostawiono zaś podtytuł niemiecki (i zdjęcie szwajcarskiego autora). Znana jest więc ona jako „Według Ericha von Dänikena". Na okładkach poszczególnych albumów (jak wspomniano, ich projekty przygotował Polch) znalazły się również nazwiska polskich autorów serii, nieobecne w wersji niemieckiej. W latach 1982-1990 ukazało się siedem albumów cyklu: „Lądowanie w Andach" (1982), „Ludzie i potwory" (1984), „Walka o planetę" (1985), „Bunt olbrzymów" (1986), „Zagłada wielkiej wyspy" (1987), „Planeta pod kontrolą" (1990) oraz „Tajemnica piramidy" (1990). Wszystkie w bardzo wysokich nakładach (100-300 tys.). KAW zamierzała też wydać ostatnią, ósmą część, jednak przygotowany już do druku „Ostatni rozkaz" nie zdążył się ukazać przed likwidacją wydawnictwa.

**Inne projekty**

Sukces „Bogów z kosmosu" otworzył Polchowi drzwi do kolejnych zleceń z Niemiec. Na początku lat osiemdziesiątych zachodnioniemiecka firma Kiosk, producent słuchowisk na kasetach magnetofonowych, zaproponowała mu współpracę przy serii „Jan Tenner". Tytułowy bohater to wysportowany student fizyki, który wraz z genialnym naukowcem, profesorem Futurą, oraz jego uroczą asystentką Laurą walczy z licznymi zagrożeniami Ziemi m.in. to diaboliczny uczony-Profesor Zweistein i wrogi ziemianom lud Leone. „Zaczęło się tak: siedziałem sobie wieczorem w domu, oglądałem jakiś mecz, miałem jechać za tydzień samochodem z rodziną do Chorwacji czy Turcji, a tu telefon" — opowiadał Polch o pierwszym kontakcie z przedstawicielem wyd. „Kiosk". Artystę wynajęto do sporządzenia rysunków na okładki kaset ze słuchowiskami. Następnie zaproponowano mu stworzenie kilku broszurek (14 × 14 cm, 16 stron, w tym 14 komiksu) z kolorowym komiksem o przygodach Tennera. Polch narysował sześć takich broszurek: scenariusze pierwszych trzech były oparte na słuchowiskach nr 16-18, a trzech pozostałych — na słuchowiskach nr 22-24. Pierwsze powstały w 1984 r., a rysownik podpisał je pseudonimem M. Shorter (podobno sam go sobie wybrał), natomiast trzy ostatnie, opublikowane rok później, nosiły już podpis: Polch. Minibroszurki firma traktowała jako reklamę głównego produktu — dołączano je do numerów komiksowego magazynu dla dzieci „Yps".

Równolegle Polch pracował nad komiksem „Rycerze fair play", który narysował w 1982 r. do scenariusza Tadeusza Olszańskiego — wybitnego dziennikarza sportowego, propagatora zasad uczciwej rywalizacji sportowej w Polsce, a także członka Rady Międzynarodowego Komitetu Fair Play (CIFP). Komitet został powołany przez UNESCO — organizację wspierającą współpracę

międzynarodową w dziedzinie kultury, sztuki i nauki oraz praw człowieka. W latach 1977-1982 sekretariat CIFP mieścił się w ówczesnej siedzibie Polskiego Komitetu Olimpijskiego, a funkcję sekretarza generalnego pełnił wówczas Polak. Utwór składa się z krótkich scenek przedstawiających honorowe zachowania zawodników reprezentujących różne dyscypliny sportowe — wyścigi samochodowe, szermierkę, piłkę nożną, narciarstwo, koszykówkę. Wszystkie przedstawione historie zdarzyły się naprawdę. Komiks (pod tytułem „Mieux qu'une victoire") miał być wydany we Francji, ale z niewiadomych przyczyn nigdy do tego nie doszło. Opublikowano go natomiast po kilku latach (1986) w Polsce nakładem Sportu i Turystyki. Według autora: „Był z tym kłopot, bo nie miałem dostępu do oryginałów — zostały wysłane do Francji, i drukowaliśmy to z materiałów bardzo podłej jakości". Dodajmy jeszcze komiksy: „Funky Koval" (od 1982), kultową serię science fiction stworzoną wspólnie z Maciejem Parowskim (scenariusz) i Jackiem Rodkiem (scenariusz). Bohater: Funky Koval to kosmiczny detektyw w świecie przyszłości. Seria powstała już po Tombakowej Erze, ale stanowi zwieńczenie drogi artystycznej Polcha. I ostatni: „Wiedźmin" (od 2014) — komiksowa adaptacja prozy Andrzeja Sapkowskiego.

### 19.2. 4. Grzegorz Rosiński - od „Żbika" do „Thorgala"

Grzegorz Rosiński (ur. 1941 w Stalowej Woli) stanowi najbardziej spektakularny przypadek sukcesu polskiego rysownika komiksowego — jedyny twórca Tombakowej Ery, który zbudował międzynarodową karierę i zyskał status gwiazdy europejskiego komiksu. Jego droga zawodowa ilustruje zarówno możliwości, jak i ograniczenia polskiego rynku komiksowego lat siedemdziesiątych. Rosiński zafascynowany był komiksem od dzieciństwa. Od 1952 roku mieszkał w Warszawie, gdzie ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, a następnie Akademię Sztuk Pięknych na wydziale grafiki. Swoje pierwsze prace komiksowe opublikował jeszcze jako uczeń liceum — w stołecznym periodyku harcerskim „Korespondent Wszędobylski", gdzie w 1957 roku, jako szesnastolatek, zamieścił komiks z Dzikiego Zachodu „Ali Baba z Sierra Nevada" według noweli Francisa Bret Harte'a. Ta wczesna aktywność świadczy o determinacji i jasno zdefiniowanej ścieżce zawodowej, nietypowej dla polskich twórców tamtego okresu. W tym samym numerze ukazały się również jego groteskowe jednoplanszowe „Szpaki" oraz „Przygody reporterów".[102]

Właściwym, ogólnopolskim debiutem Rosińskiego był piąty zeszyt serii „Kapitan Żbik" — „Diadem Tamary" (1969), do scenariusza Zbigniewa Bryczkowskiego. W ramach serii narysował jedenaście zeszytów, w tym słynną, najwyżej oceniana w całej serii - „pentalogię bułgarską". Jego udział zrewolucjonizował serię zarówno pod względem graficznym (realistyczne rysunki stały się znacznie czytelniejsze i bardziej dynamiczne, artysta wprowadził też bogatszą paletę barw), jak i technicznym — to Rosiński wprowadził do Polski metodę kolorowania plansz przy pomocy tzw. blaudruków, zamiast bezpośredniego kolorowania rysunku.

W 1973 roku Rosiński rozpoczął pracę nad „Pilotem śmigłowca" — serią wydawnictwa „Sport i Turystyka", która miała przedstawić młodzieży w atrakcyjny sposób lotnictwo wojskowe. Jej bohaterem był pilot przeniesiony ze względów zdrowotnych do jednostki śmigłowcowej.

Rosińskiego było pięć pierwszych albumów cyklu (1973-1976), w których zastosował dynamiczny montaż zróżnicowanych wielkością i kształtem komiksowych kadrów. Jak pisał Wojciech Birek: „Kolor w «Pilocie śmigłowca» ewoluuje w stronę realistycznej, malarskiej kolorystyki".[103] Rok 1976 był przełomowy w karierze Rosińskiego — wystartował magazyn „Relax", gdzie rysownikowi zaproponowano stanowisko kierownika artystycznego. Do tego doszły kontakty z wydawcami belgijskimi i perspektywa kariery na rynku frankofońskim. To oznaczało rezygnację z niektórych zobowiązań w Polsce, między innymi właśnie z „Pilota śmigłowca".

Jednocześnie z „Pilotem śmigłowca" Rosiński opracowywał graficznie trzy albumy z serii „Legendarna historia Polski" (wydane w latach 1974-1977), wspomagającej znajomość ojczystego języka i tradycji kulturowych wśród Polaków mieszkających za granicą. Projekt zainicjowano przy współpracy z polonijną Fundacją Kościuszkowską. Przygotowane przez Barbarę Seidler wersje znanych klechd o królewnie Wandzie, smoku wawelskim, Popielu i Piaście zostały zilustrowane przez artystę w stylu łączącym groteskowe przerysowanie (w scenach baśniowych) z quasi-historycznym realizmem. Co ciekawe, pierwszym wyborem scenarzystki na stanowisko rysownika był Jan Marcin Szancer — jeden z najbardziej utytułowanych polskich ilustratorów. Szancer jednak odmówił, polecając w zamian Seidlerowej jednego ze swoich absolwentów.[104]

W powstałym w 1976 roku magazynie komiksowym „Relax" Rosiński objął stanowisko nieformalnego kierownika artystycznego. W rezultacie tych ustaleń, to Rosiński w początkowej fazie funkcjonowania magazynu odpowiedzialny był m.in. za dobór materiałów graficznych do pisma ergo kto spośród twórców był zaproszony do współpracy. Naturalnie, sam również publikował w nim własne prace, m.in. komiksy z czasów pierwszych Piastów czy pamiętną „Najdłuższą podróż" — 32-planszową opowieść science fiction stworzoną we współpracy z zespołem scenarzystów Rian Asars (pseudonim tandemu Śliwanowski--Sawicki)[105]. Wielu jednak za najciekawszą realizację science fiction Rosińskiego z tego okresu uważa narysowane przezeń fragmenty cyklu „W służbie galaktycznej" z pisma „Alfa".

Jego pierwszą pracą dla „Relaxu" był komiks „Dziewięciu z nieba" — krótka opowieść o tematyce wojennej, zrealizowana do scenariusza Majewskiego, który celował w propagandowych produkcjach magazynu. To, że Rosiński narysował komiks o radzieckich spadochroniarzach, świadczy o jego bardzo elastycznym stosunku do komunistycznej władzy — pragmatycznym podejściu umożliwiającym funkcjonowanie w ramach systemu przy jednoczesnym zachowaniu autonomii artystycznej. „Ja zawsze uciekałem — i do tej pory uciekam — przed każdą propagandą" — deklarował jednocześnie.[106] Szczególnie ceniona była współpraca Rosińskiego z Leszkiem Moczulskim nad opowieściami historycznymi osadzonymi w średniowiecznej Polsce. Te prace — cykl obejmujący historie „Zagadka", „Bolesławowe słupy" i „Zdrada" — charakteryzowały się wysokim poziomem dokumentalności oraz starannością w odtwarzaniu historycznych realiów.

Jednym z fundamentalnych problemów „Relaxu" był niedobór polskich scenarzystów komiksowych. Brak tradycji w tej dziedzinie oznaczał konieczność współpracy z pisarzami pochodzącymi z innych dziedzin literatury lub dziennikarstwa. Najistotniejszą postacią w gronie scenarzystów Tombakowej Ery był Stefan Weinfeld. Jak wspominał Rosiński, to on odkrył go jako

scenarzystę komiksowego, szukając kogoś do współpracy przy scenariuszach do komiksów publikowanych przez niego już wówczas w Belgii. Rosiński docenił talent Weinfelda na tyle wysoko, że podobno płacił mu po 100 dolarów za tekst — w warunkach PRL-owskich kwota niebagatelna.[107] Praca artysty w „Relaxie" nie trwała długo. W tym samym czasie nawiązał on kontakty z wydawcami i artystami belgijskimi. „Od 1976 roku robiłem do ich pism rysunki, historyjki jednostronicowe, dowcipy z Krzysiem Jaroszyńskim. Thorgal zaczął się ukazywać w gazecie w 1977 roku" — wspominał.[108] W 1976 roku jego komiksy zaczęły się ukazywać w magazynach komiksowych „Tintin" i „Spirou", a rok później pierwszy z nich rozpoczął publikowanie w odcinkach „Zdradzonej czarodziejki" — początkowej historii z cyklu „Thorgal" (scenariusz: Jean Van Hamme) — opowieści o wychowanym wśród wikingów potomku kosmitów.

Rewolucyjnym wydarzeniem w historii polskiego komiksu była publikacja w „Relaxie" nr 19 (czerwiec 1978) pierwszego odcinka komiksu „Thorgal" — jednocześnie pierwszego semi „zachodniego" komiksu legalnie wydanego w Polsce Ludowej, jako że było to dzieło do scenariusza Belga - Jeana Van Hamme na zlecenie belgijskiego wydawnictwa Le Lombard. Ta hybrydyczna tożsamość miała kluczowe znaczenie dla przełamania szczelnej dotychczas żelaznej kurtyny. Do 1978 roku polscy czytelnicy mieli dostęp wyłącznie do zagranicznych komiksów z obszaru krajów socjalistycznych — węgierskich adaptacji literatury klasycznej Tibora Cs. Horvátha i Imre Seböka czy czechosłowackich prac Káji Saudka. Zachodni komiks był niedostępny z przyczyn systemowych: brak dewiz na zakup licencji, ideologiczna nieufność wobec „burżuazyjnej" kultury masowej, biurokratyczne bariery wymiany kulturalnej. „Thorgal" przełamał tę barierę dzięki osobistemu zaangażowaniu Rosińskiego: „W Polsce nie było pieniędzy na zakup licencji Thorgala, ale ja stworzyłem precedens. Jak dziś Belgowie wspominają, byłem pierwszym autorem, który zażyczył sobie, aby jego komiks został za darmo opublikowany w jakimś kraju. Powiedziałem im, że i tak nie zdołają sprzedać w Polsce praw autorskich, bo nikt ich nie kupi, nawet za jednego dolara, więc co im zależy. Widocznie zależało im na mnie i zgodzili się. Dzięki temu Thorgal, robiony na rynek zachodni, zaczął się ukazywać w ‚Relaxie'. Bez płacenia licencji".[109] Warto podkreślić błyskawiczne tempo tej publikacji: premiera „Thorgala" w belgijskim „Tintinie" nastąpiła w kwietniu 1977 roku, a już w czerwcu 1978 — zaledwie czternaście miesięcy później — pierwszy odcinek ukazał się w Polsce. Jak na warunki PRL-owskiej biurokracji i żelaznej kurtyny było to tempo wręcz rewolucyjne. „Thorgal" stał się wzorcem artystycznym dla całego pokolenia polskich twórców, wprowadzając najwyższe standardy narracyjne i graficzne. Fakt, że jego współautorem był Polak odnoszący sukces na najbardziej wymagającym rynku komiksowym świata — belgijsko-francuskim rynku bande dessinée — miał ogromne znaczenie symboliczne: dowodził, że polska twórczość może konkurować z zachodnią na równych prawach.

**Emigracja i kariera zachodnia**

„Zdradzona czarodziejka" ukazała się w 1978 roku w „Relaxie" (co wzbudziło entuzjazm czytelników), a Rosiński skupił swą uwagę na otwierającym się przed nim rynkiem zachodnim. Początkowo jego współpraca z Van Hamme'em nad „Thorgalem" (cykl zyskiwał coraz większą

popularność w Belgii i Francji) miała charakter korespondencyjny, było to jednak uciążliwe i w 1982 roku — tuż po wprowadzeniu stanu wojennego — artysta wraz z rodziną ostatecznie zamieszkał w Brukseli. Odtąd jego pełna sukcesów kariera toczyła się głównie na rynku frankofońskim. Emigracja oznaczała zerwanie z systemem ograniczeń Tombakowej Ery — ale też symboliczne zakończenie pewnego rozdziału w polskim komiksie. Rosiński nie zerwał jednak kontaktów z krajem i bardzo dbał o to, by komiksy, które tworzył, były publikowane także w ojczyźnie: w ten sposób np. jego słynna powieść graficzna „Szninkiel" (scenariusz: Van Hamme) ukazała się w olbrzymim nakładzie w Polsce w roku jej belgijskiego debiutu albumowego (1988). Rosiński od lat jest stałym gościem festiwali komiksowych w Łodzi, jest również inicjatorem wielu przedsięwzięć promujących polski komiks za granicą - na końcu pracy piszę szerzej o prestiżowej wystawie komiksu polskiego podczas festiwalu w Sierre (1988) - wydarzenie doszło do skutku w głównej mierze dzięki osobistemu zaangażowaniu Rosińskiego.

**Najważniejsze serie i bohaterowie Grzegorza Rosińskiego**

Dorobek Rosińskiego z okresu Tombakowej Ery obejmuje kilka kluczowych serii, które ukształtowały standardy polskiego komiksu realistycznego:

Kapitan Żbik (1969-1975) — jedenaście zeszytów serii milicyjnej, w tym „Diadem Tamary" (debiut), pentalogię bułgarską i inne. Seria zrewolucjonizowana graficznie przez Rosińskiego, który wprowadził metodę blaudruków i bogatszą paletę barw.

„Pilot śmigłowca" (1973-1976, scen. płk. Witold Jarkowski) — pięć pierwszych albumów serii wydawnictwa Sport i Turystyka. Bohater: porucznik Karski — lotnik-myśliwiec przeniesiony do jednostki śmigłowcowej. Dynamiczny montaż kadrów i ewolucja w kierunku malarskiej kolorystyki.

„Legendarna historia Polski" (1974-1977) — trzy albumy do scenariuszy Barbary Seidler, wydane przez Sport i Turystykę we współpracy z polonijną Fundacją Kościuszkowską. Adaptacje klechd o królewnie Wandzie, smoku wawelskim, Popielu i Piaście, łączące groteskę z quasi-historycznym realizmem.

„Najdłuższa podróż" (1977) — 32-planszowa opowieść science fiction dla „Relaxu" o wyprawie badawczej przedsięwziętej w epokę dinozaurów, do scenariusza zespołu Rian Asars. Najbardziej ambitny projekt Rosińskiego dla polskiego magazynu.

Komiksy historyczne dla „Relaxu" — cykl opowieści z czasów pierwszych Piastów, w tym „Zagadka", „Bolesławowe słupy" i „Zgrada" do scenariuszy Leszka Moczulskiego. Wysoki poziom dokumentalności i staranność w odtwarzaniu historycznych realiów.

„Thorgal" (od 1977) — kultowa seria polsko-belgijska tworzona ze scenarzystą Jeanem Van Hamme'em dla wydawnictwa Le Lombard. Bohater: Thorgal Aegirsson — wychowany wśród wikingów potomek kosmitów. Komiks ten można potraktować jako połowicznie polski, póki

Rosiński mieszkał w Polsce. Był to pierwszy zachodni komiks legalnie wydany w Polsce Ludowej (w „Relaxie" od 1978). Seria stanowiła zwieńczenie drogi artystycznej Rosińskiego w Polsce i otworzyła mu drzwi do międzynarodowej kariery.

### 19.2. 5. Jerzy Skarżyński

Jerzy Skarżyński (1924--2004) zajmuje w historii polskiego komiksu miejsce wyjątkowe — był prawdopodobnie najwybitniejszym pod względem artystycznym twórcą Tombakowej Ery, a zarazem jedynym polskim autorem tego okresu posiadającym bezpośrednie kontakty ze światem europejskiego komiksu artystycznego. Był przy tym filmowcem o niepodważalnej pozycji — jednym z najwybitniejszych polskich scenografów i kostiumografów filmowych, współtwórcą wizualnej strony arcydzieł Wojciecha Jerzego Hasa („Rękopis znaleziony w Saragossie", „Sanatorium pod Klepsydrą") i wielu innych ważnych filmów polskiego kina.

Autor niniejszej rozprawy miał zaszczyt poznać profesora Skarżyńskiego osobiście i wejść z nim w bliską relację. Profesor nawet zgodził się być promotorem mojej pracy dyplomowej o „kinie komiksowym" — jednak jego śmierć w 2004 roku spowodowała, że nie udało się tej współpracy zakończyć. (W roli promotora wystąpił wówczas prof. Jerzy Szyłak za co w tym miejscu ponownie pragnę mu serdecznie podziękować).

Profesor krakowskiej ASP, wybitny scenograf, malarz i ilustrator, interesował się komiksem już od najmłodszych lat — jako chłopiec zafascynowany dziewiątą sztuką wstawiał własne komentarze, rysował dalszy ciąg przygod ulubionych bohaterów. Jak dorosły stał się bywalcem festiwalu komiksowego w Lucca we Włoszech — najważniejszej wówczas imprezy komiksowej w Europie. Przy okazji tegoż festiwalu rokrocznie dochodziło do spotkań międzynarodowego gremium - AIAC (Association Internationale des Auteurs de Comics et Cartoons), do którego założycieli Skarżyński się zaliczał.[110] Na festiwalu Lucca 12 (1976) Skarżyński wszedł w skład „Promotion Committee for Unicef" — organu pod przewodnictwem Hugo Pratta, skupiającego wybitnych twórców z różnych krajów: Gigi z Francji, Roberta La Palme z Kanady, Mordillo z Ameryki Południowej i właśnie Skarżyńskiego jako przedstawiciela Polski.[111]

#### Twórca wielu profesji - komiks jako epizod

W tekście „Uwagi o powstawaniu komiksu", wygłoszonym na I Sesji Popularno-Naukowej „Komiks", Skarżyński przedstawił się jako „malarz, scenograf teatralny i filmowy, ilustrator książek". To nie komiks określał jego tożsamość zawodową. Powrót do dziewiątej sztuki nastąpił dopiero w 1972 roku, gdy Tadeusz Kwiatkowski zaproponował mu wykonanie komiksu o Janosiku. „Nigdy nie przypuszczałem, że sam wezmę udział w powstawaniu komiksu" — wspominał.[112]

Jeśli chodzi o styl graficzny Skarżyński szukał własnej drogi, świadomie unikał popularnych manier rysunkowych. „Rysowałem realistycznie, tradycyjnie, tak jak można ilustrować Dumasa, Flauberta czy Stevensona. Nie chciałem stwarzać wrażenia, że chwałę się oryginalnością

pomysłów [...] Zdecydowanie unikałem manier rysunkowych jakie widzimy w komiksie modnym.” [113] Stylem rysunków nawiązywał do serii z lat trzydziestych: Mandrake’a czy Buck Rogersa. Strony komponował w nieregularnych kadrach wyjściowych, w ostrych, niesymetrycznych zestawieniach, stosując abstrakcyjne formy jako tło.„Dla mnie komiks był zawsze filmem na papierze” — deklarował artysta, który od najmłodszych lat interesował się komiksem, kolekcjonował zarówno albumy, jak i opracowania teoretyczne. Doświadczenia filmowe — w tym współpraca z Wojciechem Hasem przy „Rękopisie znalezionym w Saragossie” (1964) — okazały się przydatne przy wyborze planów, inscenizacji ruchu wewnątrz kadru i układaniu ujęć w sekwencje. Skarżyński otwarcie deklarował niechęć do dymków. Motywował to również względami kompozycyjnymi — baloniki komplikują kompozycję, psują estetykę obrazka. Powoływał się na tradycję: „bądź co bądź Foster, Hoghart i Pratt nie stosowali baloników.”

**„Janosik” - ludowy superbohater**

Seria „Janosik” (1974) powstała jako produkt towarzyszący serialowi telewizyjnemu z Markiem Perepeczką. Skarżyński wykonał pracę na przełomie lat 1972-1973. Gotowe zeszyty nie przypominały zupełnie pozostałych krajowych produkcji — wielbiciel i koneser komiksu stworzył dzieło wyjątkowe formalnie. Całkowicie zrezygnował z tradycyjnych prostokątnych kadrów, stosując owalne kształty zachodzące na siebie. Plansze barwne, pokolorowane jaskrawymi, skontrastowanymi kolorami, krytyka określiła dzieło Skarżyńskiego mianem „tarzańskiego pop-artu”.[114] Od strony plastycznej „Janosik” nawiązywał zarówno do rodzimych góralskich drzeworytów, jak i do poszukiwań pop-artu i fowistów — widoczne było podobieństwo do polskiej sztuki Zofii Stryjeńskiej i drzeworytów Władysława Skoczylasa. Nieregularne formy kadrów „jakby zastygają z energicznego ruchu” — to cecha malarstwa Skarżyńskiego, który dążył do dynamizacji kompozycji. Do dziś, w pełni zasłużenie, seria uważana jest za jedno z czołowych osiągnięć artystycznych polskiego komiksu.

**Najważniejsze serie i bohaterowie Jerzego Skarżyńskiego**

„Janosik” (1974) — sześć wielkoformatowych zeszytów („Pierwsze kroki”, „Zbójnickie prawa”, „W obcej skórze”, „Pobór”, „Porwanie”, „Pobili się dwaj górale”). Scenariusz: Tadeusz Kwiatkowski.

„P.E.” (1982-1985) — nieopublikowany komiks, pozbawiona dialogów opowieść o rysowniku, jego ożywionej laleczce i ich wspólnej wędrówce przez zniszczony atomowym wybuchem świat. Kompozycja plansz umożliwiała ogląd tych samych działań z różnych kątów widzenia — Skarżyński przygotowywał nawet kilka wariantów tej samej historii do wyboru przez czytelnika.[115]

„Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom” według Julio Cortazara (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979) był książką ilustrowaną planszami o charakterze komiksowym.

„Historia kapitana Torlevy” — jedna z cyklu komiksowych nowel wykonanych na zamówienie włoskiego wydawcy w latach siedemdziesiątych, opartych na motywach z „Rękopisu znalezionego w Saragossie” — ukazała się pośmiertnie w „Fanie” (1990, nr 2).

„Caravaggio” - awanturniczo-fantastyczna historia życia malarza, pozbawione dialogów i opatrzone fragmentami recenzji krytyków sztuki XVI/XVII w. Po jednej z wystaw nie wróciły do autora i zostały uznane za zaginione.[116]

### 19.2. 6. Andrzej Mleczko - PRL w krzywym zwierciadle

Andrzej Mleczko (ur. 1949) reprezentuje odmienną tradycję niż pozostali członkowie „wielkiej szóstki” — tradycję satyry prasowej, nie komiksu przygodowego. Jego twórczość w „Szpilkach”, „Przekroju” i „Studencie” stanowiła jednak tak istotną część krajobrazu polskiej kultury wizualnej lat siedemdziesiątych, że pominięcie go w panoramie rysowników Tombakowej Ery byłoby nieuzasadnione.

#### Formacja artystyczna

Mleczko debiutował w krakowskim „Studencie” w 1971 roku, następnie publikował w „ITD” (1972--1981), „Przekroju” (od 1974) i „Miesięczniku Literackim” (1974--1976). Przełomem okazała się współpraca ze „Szpilkami” pod redakcją Krzysztofa Teodora Toeplitza, który otworzył pismo na nowe pokolenie twórców. Mleczko szybko stał się najpopularniejszym spośród rysowników tygodnika, częścią legendarnych „trzech Andrzejów” — obok Andrzeja Krauzego i Andrzeja Dudzińskiego.

Wśród inspiracji komiksowych Mleczki należy wskazać styl amerykańskiego undergroundu. Jak artysta wspominał w rozmowie z autorem, pierwszy kontakt z twórczością Roberta Crumba zawdzięczał Sławomirowi Mrożkowi: „Mógłbym panu przesłać bardzo modne albumy dwóch holenderów [...] ale sądzę, że bardziej stosowne będzie wysłać Crumba”[117] — miał napisać emigracyjny pisarz. Ta rekomendacja świadczy o tym, jak w latach siedemdziesiątych krążyły w Polsce zachodnie wzorce komiksu alternatywnego, docierając do twórców okrężnymi drogami.

#### Styl graficzny i tematyka

Styl Mleczki był natychmiast rozpoznawalny: zdeformowane, otyłe kobiety i groteskowi, zaniedbani mężczyźni (wieśniacy, robotnicy, inżynierowie), można by tę typologię postaci określić jako „homo PRL-us”. Narysowani charakterystyczną „brudną” kreską, z minimalistycznym tłem. Bohaterowie przemawiali językiem potocznym i występowali w trywialnych fabułach, obnażających ich pospolite wady, po czym następowała błyskotliwa puenta — często odwołująca się do stylistyki urzędniczej „nowomowy”, wziętej jakby „żywcem” wprost z oficjalnych publikatorów. Jak pisał Sławomir Magala w głośnym eseju „Komiks w kulturze narodowej” (1978): „Jego radość wyrażana w komiksach polega na zdolności do imitacji każdego bełkotu, który

uchodzi za racjonalny, i na doprowadzaniu go do absurdu". Mleczko — podobnie jak malarz Jerzy Duda-Gracz — w okresie gierkowskiej „propagandy sukcesu" pokazywał odbitą w krzywym lustrze, ale mimo to prawdziwą twarz Polski i jej mieszkańców. Kraju, w którym mężczyzna stojący w kolejce i kupujący ser (a nie tradycyjne „pół litra") budził ogólną wrogość, a trzy życzenia wędkarza do złotej rybki brzmiały: „sporty", zapałki i „Express".

Artysta lubił też parodiować klasyczne motywy literackie, przenosząc je w polskie krajobrazy lat siedemdziesiątych. W trzyczęściowej „Prawdziwej historii smoka wawelskiego" tytułowy gad, walczący o sprawiedliwość społeczną, został zdradziecko otruty przez perfidnego szewca, zausznika króla Kraka. Wieżę Babel budowano w swojskim blokowisku z wielkiej płyty, a fragment sonetu Mickiewicza („Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu...") wygłaszał kierowca ciężarówki.

**Stosunek do formy komiksowej**

Mleczko dystansował się od formy komiksowej jako takiej, podkreślając fundamentalną różnicę w konstrukcji przekazu: „Dla mnie zawsze najważniejsze było ściskać, skracać, kompresja [...] staram się to zdanie maglować, aż wycisnę, żeby nie było żadnego niepotrzebnego słowa. A komiks ma odwrotną funkcję — rozciąga". I dodawał: „Najważniejszą sprawą jest puenta. Czy to w jednym ujęciu, czy dwóch, czy trzech, czy dziesięciu — najważniejsze na końcu była puenta". Sam artysta definiował swoją relację z komiksem następująco: „Nie jest tak, że zadeklarowaliśmy się jako twórcy komiksowi, ale flirtowaliśmy z tym gatunkiem. [...] Raczej jakiś pomysł nie dał się narysować w jednym obrazku, tośmy go rozwlekali"[118].

**Konflikty z władzą**

Kariera Mleczki w „Szpilkach" nie przebiegała bez zakłóceń. W 1977 roku władze zażądały usunięcia z redakcji trzech osób: redaktora naczelnego Krzysztofa Teodora Toeplitza oraz dwóch autorów — Andrzeja Mleczki i Jerzego Urbana. „Żadna z głów nie miała w żaden sposób nic do siebie. Co ja miałem z Urbanem wspólnego?"[119] — wspominał Mleczko. Ten incydent ilustruje napięcia między artystyczną swobodą a polityczną kontrolą, charakterystyczne dla całej Tombakowej Ery.

**Znaczenie dla polskiego komiksu**

Choć Mleczko nie tworzył długich narracji komiksowych w stylu Rosińskiego czy Polcha, jego wpływ na polską kulturę wizualną był ogromny. Reprezentował nurt „oficjalnego undergroundu" — twórczości czerpiącej z amerykańskich wzorów kontrkulturowych, drukowanej jednak w oficjalnej, poddanej cenzurze prasie PRL. To właśnie „Szpilki" pod redakcją Toeplitza publikowały prace Roberta Crumba, wprowadzając polskich czytelników w świat komiksu alternatywnego.

Mleczko udowodnił, że komiks satyryczny może być narzędziem społecznej krytyki nawet w warunkach cenzury — pod warunkiem, że operuje ezopowym językiem i unika bezpośrednich

ataków na system. Jego styl — groteskowy, ale zarazem ciepły i pełen empatii wobec „zwykłych ludzi” — stał się wzorcem dla kolejnych pokoleń polskich satyryków. W przeciwieństwie do Rosińskiego, który musiał wyemigrować, by zrealizować swój potencjał, Mleczko zbudował karierę w Polsce — ale w ramach satyry prasowej, nie klasycznego komiksu. To również jest lekcja Tombakowej Ery: system pozwalał na pewne formy ekspresji artystycznej, pod warunkiem że mieściły się w akceptowanych ramach gatunkowych.

**Najważniejsze serie i bohaterowie Andrzeja Mleczki**

„Inżynier Nowak” („Przekrój”, 1974-1978) Skrzyżowanie superbohatera z krajowym przedstawicielem myśli technicznej. Parodia zarówno amerykańskich komiksów superbohaterskich, jak i propagandowego obrazu polskiego inżyniera-budowniczego socjalizmu.

„Syn inżyniera Nowaka” („Przekrój”) Kontynuacja przygód tytułowego bohatera - w roli głównej jego syn.

„Pan Zenek wesoły sanitariusz” („Szpilki”, 1976-1981). Niechlujny funkcjonariusz służby zdrowia o wiecznie wyszczerzonych zębach. Oddawał się z pasją swojej misji pomocy potrzebującym. Szczególną uwagę zwracał na zapobieganie problemom natury seksualnej. Efekt komiczny wywoływało zestawienie humorystycznej warstwy graficznej z poważnym komentarzem słownym

## 19.3. Pozostali rysownicy

### 19.3. 1. Zbigniew Lengren - przypadek szczególny

Poza „wielką szóstką” Tombakowa Era wykształciła szersze grono rysowników, którzy — choć nie osiągnęli statusu gwiazd pierwszej wielkości — współtworzyli krajobraz polskiego komiksu lat siedemdziesiątych.

Zbigniew Lengren (1919--2003) zajmuje w historii polskiego komiksu pozycję wyjątkową i trudną do jednoznacznego sklasyfikowania. Z jednej strony jest twórcą najdłużej publikowanego polskiego komiksu — „Profesor Filutek” ukazywał się w „Przekroju” nieprzerwanie przez 55 lat (1948--2003) — oraz pierwszego polskiego komiksu wydanego za granicą w formie albumowej. Z drugiej strony jego twórczość ograniczała się do jednej serii, jednego formatu (trzech-czteroobrazkowy pasek) i jednego czasopisma. To sprawia, że nie zasługuje na osobny rozdział monograficzny jak Chmielewski, Christa czy Wróblewski, ale pominięcie go w panoramie rysowników byłoby kardynalnym błędem.

Lengren sytuuje się pomiędzy generacją protoplastów a najważniejszymi twórcami Tombakowej Ery. Urodzony 2 lutego 1919 roku w Tule, dorastał jednak w Toruniu, gdzie ukończył liceum i Wydział Sztuk Pięknych UMK. Wiekowo należał do pokolenia przedwojennego — był rówieśnikiem Mariana Walentynowicza (ur. 1896), nie zaś młodszych o ćwierć wieku Rosińskiego

(ur. 1941) czy Polcha (ur. 1941). Jednocześnie jego najważniejsze dzieło — „Profesor Filutek” — powstawało głównie w okresie Tombakowej Ery i pozostawało aktywnym elementem krajobrazu komiksowego PRL przez całe lata siedemdziesiąte.

**Biografia wojenna i droga do „Przekroju”**

Lengren miał burzliwe losy wojenne. Już sam początek jego życia był naznaczony mistyfikacją — jak wspominała wnuczka Maria Lengren, „pewien troskliwy członek rodziny wystarał się o sfałszowany akt urodzenia, by o dwa lata odmłodzić Zbyszka w oczach państwa i tym samym odroczyć jego przystąpienie do służby wojskowej”[119]. Jako kawalerzysta brał udział w wielu walkach, między innymi w bitwie nad Bzurą, którą później nazywał ironicznie „bitwą pod bzdurą”. O tych przeżyciach opowiadał bardzo niechętnie, a jeśli już — to z odrazą.

Trafił do niemieckiego obozu jenieckiego, z którego zdołał uciec już przy pierwszym transporcie. Zdolności plastyczne pomagały mu przetrwać — jako zdolny grafik podrabiał dokumenty ludziom uwikłanym w wojenną zawieruchę. „Z pewnością odejmowanie lat lubił w tej robocie najbardziej”[120] — komentowała wnuczka. Szwedzkie nazwisko po ojcu Julianie (przedstawicielu firmy Ericsson, zakładającej w Polsce linie telefoniczne) stanowiło dodatkową ochronę. Niemieccy strażnicy przychodzili do niego po portrety dla swoich *Freuleins*, a w zamian dostawał od nich lżejsze do wykonywania prace.

Po wojnie osiedlił się z żoną Zosią w Lublinie, gdzie działało wiele gazet. Dostał w jednej z nich administracyjno-biurową posadę — roznosił między innymi pensje rysownikom, przy okazji podpatrując ich robotę i nawiązując kontakty. „Trochę przy tym podpatrywał ich robotę, trochę się poprzyjaźnił (co przychodziło mu chyba jeszcze łatwiej niż rysowanie) i w końcu końców zaczął rozsyłać własne rysunki do różnych wydawnictw”[121]. Debiutował w 1944 roku jako karykaturzysta w konspiracyjnym piśmie „Stańczyk”. Gdy w 1945 roku otwierano kultowy krakowski „Przekrój”, był już dość popularnym rysownikiem i niemal od początku brał udział w opracowaniu graficznym numerów.

**Profesor Filutek - najdłuższa polska seria komiksowa**

Seria „Profesor Filutek” ukazywała się od lutego 1948 roku do śmierci autora w 2003 — 55 lat nieprzerwanej publikacji czyni ją absolutnym rekordzistą polskiej sceny komiksowej. Tworząc postać, Lengren wzorował się na zapamiętanych z przedwojnia komiksach: francuskim „Profesorze Nimbusie” André Daixa (publikowanym od 1934 roku) oraz szwedzkim „Adamsonie” Oscara Jacobssona, drukowanym w Polsce międzywojennej pod tytułami „Agapit Krupka” czy „Pan Krupka”. Sam tytuł profesora nadał bohaterowi redaktor naczelny „Przekroju” Marian Eile, ze względu na ujawnione od razu pedagogiczne skłonności postaci.

Drobny, łysy mężczyzna z bujną białą brodą wyglądał na znacznie starszego, niż był w istocie — autor twierdził, że jego bohater ma około sześćdziesięciu lat, co w 1948 roku było wiekiem nader poważnym. Być może chodziło o skontrastowanie wyglądu z usposobieniem: podstawową cechą zgrzybiałego z pozoru staruszka była jego młodzieńczość — dziecięcy wręcz

entuzjazm wobec świata, optymizm i upodobanie do niewinnych zabaw, a także nieskrywana ciekawość skierowana na płeć przeciwną.

Trzy-, czasem czteroobrazkowe nieme historyjki z eleganckim emerytem przez cały okres stalinowski pozostawały apolityczne — Filutek był „określony społecznie" jako emeryt właśnie po to, by uniknąć szufladkowania w kategoriach klasowych. Jak Lengren wyjaśniał w wywiadzie: „Kiedy zabierałem się do rysowania dla «Przekroju», powiedziano mi, że postać powinna być «określona społecznie». Niech będzie wiadomo, że ten ktoś uprawia rolę, albo «buduje podwaliny». A ja nie chciałem tak go szufladkować, więc zafundowałem mu emeryturę. Żeby było bezpiecznie i bezkonfliktowo..."[122] I rzeczywiście: nawet w okresie stalinizmu serial ukazywał się regularnie, a Filutek nie był zmuszony — jak wielu jego narysowanych kolegów — do zgłaszania wiernopoddańczych deklaracji przynależności do „obozu postępu". Miał wprawdzie trochę łatwiej niż inni — był bowiem niemy, nie miał nawet narysowanych ust! Mógł jednak przecież deklarować swe poglądy czynem, a on co najwyżej, porwany zapałem, machał łopatą w towarzystwie junaków ze Służby Polsce. Krzysztof Teodor Toeplitz napisał kiedyś o Filutku: „Można o nim śmiało powiedzieć, że jest jedną z najpopularniejszych postaci w Polsce"[123].

**Filutek w kulturze popularnej**

Apogeum popularności Filutka przypadło na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte. Jego postać zdobiła serię pocztówek (w tym propagujące oszczędzanie w PKO), w handlu pojawiły się drewniane figurki, a jednemu z nowo wybudowanych statków żeglugi przybrzeżnej nadano nazwę „Profesor Filutek". W wojskowym „Żołnierzu Ludu" w 1956 roku ukazywała się niema historyjka „Co by było, gdyby prof. Filutek służył w wojsku". W latach 1955--1962 w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku powstało pięć barwnych filmów animowanych: „Profesor Filutek w parku", „Dziwny sen Profesora Filutka", „Pojedynek Profesora Filutka", „Zryw na spływ" i „Milleniowa przygoda". Lengren nie był z nich zadowolony: „Przyjąłem złe założenia plastyczne" — narzekał w wywiadzie dla „Ekranu" w 1957 roku. „Do postaci Filutka potrzebne są dekoracje proste, podobne do typu gazetowych, a nie kolorowe, typu bajkowego".

W 1960 roku czytelnicy „Przekroju" musieli być poważnie zaniepokojeni: ich ukochany optymistyczny emeryt, już i tak rzadziej publikowany w latach 1958--1959, całkiem niespodziewanie znikł na ponad dziewięć miesięcy — bez słowa wyjaśnienia, jakby nigdy nic. Przeszedł wtedy poważny zawód miłosny, chciał nawet wyskoczyć przez okno... W końcu jednak wyrzucił przez okno zdjęcie ukochanej, a sam na wigilię Bożego Narodzenia przygarnął bezdomnego psiaka — małego, grubego szczeniaka nieokreślonej rasy. W tym samym numerze Lengren wyjaśnił, że przyczyną nieobecności był urlop emeryta i poprosił czytelników, by wymyślili imię psinie. Zwyciężył „Filuś" i odtąd Filutek zyskał stałego towarzysza życiowych przygód. W maju 1961 roku autor skrócił tytuł rubryki z „Prof. Filutek" na po prostu „Filutek", nadając bohaterowi bardziej uniwersalny charakter. W latach siedemdziesiątych bohater wraz ze swym wiernym psiakiem stali się symbolem trwałości i niezmienności „Przekroju" — jak

zauważyła Justyna Jaworska, paski z Filutkiem budziły wówczas „raczej rozczulenie niż wesołość", stanowiąc sentymentalny punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń czytelników tygodnika.

**Wydania albumowe - pionierskie osiągnięcia**

Historia książkowych wydań Filutka stanowi osobny rozdział w dziejach polskiego komiksu. Paradoksalnie, pierwsza książeczka z wyborem odcinków cyklu nie ukazała się w Polsce, ale w Niemieckiej Republice Demokratycznej — „Hundertmal Prof. Filutek" (Berlin 1955, nakładem satyrycznego czasopisma „Eulenspiegel"). Była to pierwsza zagraniczna publikacja albumowa polskiego komiksu w historii — fakt tym bardziej znaczący, że wyprzedził krajowe wydanie o dwa lata.

Dopiero w drugiej połowie 1957 roku ukazał się polski album „Prof. Filutek" (Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa", Warszawa, nakład 20 tysięcy egzemplarzy). Była to jedna z pierwszych publikacji albumowych polskiego komiksu w ogóle — w tym samym roku WAG wydał również „Historyjki dla analfabetów" (antologia pasków różnych autorów) oraz „Polskę w obrazach" Sławomira Mrożka. Albumik zawierał wybór 100 „przekrojowych" pasków, z których wiele artysta specjalnie przerysował; żartobliwą przedmowę napisał satyryk Anatol Potemkowski. Kilka lat później zestaw 30 pasków wydano także w RFN („Prof. Filutek", Feldafing 1962) — w ten sposób Filutek stał się pierwszym polskim komiksem opublikowanym nie tylko w „demoludach", ale również na Zachodzie. Kolejnym ważnym wydaniem był album „Prof. Filutek i jego piesek" (1964), utrwalający wprowadzonego w 1960 roku towarzysza bohatera — pieska Filusia. Serie drukowano też w Czechosłowacji, ZSRR, Chinach, Francji i Bułgarii.

**Warsztat i inspiracje artystyczne**

W rozmowie przeprowadzonej w 1994 roku Lengren wyjaśniał genezę swojej twórczości: „To powstało z powodów powojennych, jako dorosły już człowiek, żołnierz drugiej wojny światowej i oglądając różne okropności, pomyślałem sobie, że ludzie muszą być pocieszani. Zacząłem ich pocieszać, robiąc rzeczy zabawne"[124]. Definiował też swoją metodę twórczą: „Trzeba zrobić portret syntetyczny, odrzucić wszystko, co jest w tym wypadku nieistotne dla tej fizjognomii. To znaczy zostawić cechy wyłącznie charakterystyczne, oszczędzić sobie za dużego gadulstwa w rysowaniu"[125].

Lengren miał dostęp do przedwojennej prasy, zarówno polskiej, jak i zagranicznej — jego ojciec, „Pan Monne", znał pięć języków i jako mecenas obsługiwał czasami zagraniczną klientelę. Największym idolem Zbigniewa był Jean-Jacques Sempé, znacznie młodszy od niego Francuz, którego rysunki w prasie stanowiły syntezę ekspresji przy użyciu minimalistycznych środków. Otwarcie inspirował się też Raymondem Peynetem — łączyła ich obu wspomniana lekkość, a także oszczędność, zmysłowa niewinność i przede wszystkim wdzięk. Wśród polskich rysowników najbardziej lubił i cenił Szymona Kobylińskiego, który był zresztą jednym z jego najserdeczniejszych przyjaciół. Jego metoda pracy była rytualna: zaczynał zawsze od narysowania ramki — „Bez ramki nie mam pomysłu"[126] — mawiał. Najpierw trzy puste, nakreślone

rapidografem kwadraciki, główkowanie i do roboty. Rysował tylko piórkiem, do szkiców używając czasem grubych ołówków z wymiennymi wkładami. Do tego obowiązkowy czarny, chiński tusz. Rzadko korzystał z białej farby do korekty, bo nie miał cierpliwości by czekać, aż wyschnie — najsrożej klął, kiedy okazywało się, że tusz rozlewa się na korekcie, rujnując mu cały rysunek, bo ta pod powierzchnią była jeszcze mokra. Był przy tym zwolennikiem pewnego umiaru: „Myślę, że jest ta granica dość wyraźna, którą obecnie się przekracza w prasie. [...] Ja jestem zwolennikiem jednak pewnego rygoru, nie cenzury, ale rygoru moralnego twórców”[127].

**Działalność pozakomiksowa**

Współpracował ze „Szpilkami”, „Tygodnikiem Świat” i „Playboyem”, ilustrował książki (między innymi „Doktora Dolittle”), projektował plakaty i liczne okładki. Pracował też jako scenograf. Poza samotniczą pracą plastyka ciągnęło go także do publicznych występów — prowadził program satyryczny „Wielokropek” i bywał konferansjerem w teatrach satyrycznych (Buffo, Komedia). Mimo urody i wdzięku, brakowało mu jednak trochę scenicznej naturalności. W późniejszym okresie związał się z telewizją.

Za swoją działalność otrzymał wiele odznaczeń państwowych, wśród nich najcenniejsze: Order Uśmiechu oraz Złotą Szpilkę z Wawrzynem (1988). Rodzinne miasto Toruń uhonorowało go pomnikiem Filutka — jedynym w Polsce pomnikiem postaci z komiksu prasowego.

**Ambiwalentny stosunek do własnej kreacji**

Paradoksalnie, Lengren nie darzył swojego najsłynniejszego bohatera sympatią. Jak wspominała jego wnuczka Maria Lengren, artysta „samego Filutka nie znosił” i wściekał się, że wszyscy kojarzą go głównie z siwym profesorkiem. Przed niemal każdym nowym odcinkiem groził: „Filutek teraz wpadnie pod tramwaj i już go nie będzie”. Córka Katarzyna pisała o nim: „Filutek, dzieło i przekleństwo autora, który czasami z ciężkim westchnieniem odrabiał lekcje albo pańszczyznę, zasiadając przed pustą ramką, a ta w końcu i tak w magiczny sposób «wywoływała» nową historyjkę”[128]. Na zarzuty, że rozprasza się na różne formy — pisanie, fotografię, występy sceniczne — odpowiadał z pewną frustracją: „Zarzuca mi się często w wywiadach, że ja kilka srok za ogon chwytam. I jestem szewcem, który nie chce pilnować swojego kopyta, czyli rysowania, z którego to jestem najbardziej znany”. Ta ostatnia uwaga dobitnie ilustruje jego ambiwalentny stosunek do sławy, którą przyniósł mu właśnie Filutek.

Rodzina nazywała go „dzieciną z racji huśtawki nastrojów” i „humorystą” — potrafił w kilka sekund wyczarować niestworzone cuda z papieru, ludika z kapsli, teatrzyk cieni albo dowcip, po którym cała rodzina tarzała się ze śmiechu do wieczora. Jednocześnie w domu bywał „królem roztargnienia” — raz na miesiąc gubił klucze, często chodził w dwóch różnych skarpetkach, a każdy wyjazd na wakacje okupiony był zostawieniem na dworcu walizki, babci albo psa. Te cechy — mylenie dat, zapominanie o umówionych spotkaniach i inne akty „nieprzystosowania społecznego” — do dziś nazywane są w rodzinie „lengrenizmem”. Córka wspominała też: „Całą swoją cierpliwość zużył na wymyślanie i cyzelowanie rysunków, a dla rodziny już niewiele jej

zostawało”[129]. Złościł się i tupał nogami, ale na szczęście wściekał się krótko. Najlepsze były dla niego lata nastoletnie, które zakończyła tragiczna śmierć ukochanej starszej siostry Danusi w wypadku samochodowym w 1938 roku. „Samochód, którym jechali, rozbił się o drzewo, jadąc z «chyżością 40 km na godzinę»” — cytowała ówczesną prasę Maria Lengren. Sam siebie postrzegał nie jako „komiksiarza”, ale raczej — jak o sobie mówił — „humorystę”. Początkowo dziwił się zresztą, gdy Filutka określano komiksem — „Jak to? Przecież tam nie ma żadnych słów!” W ciągu swojego życia nie miał wiele styczności z komiksem jako medium. „O komiksie nie wiedział prawie nic, ale niechcący przyczynił się do jego rozwoju”[130] — podsumowała wnuczka.

**Znaczenie dla Tombakowej Ery**

Lengren reprezentuje nurt komiksu, który omija struktury tombakowe — jego seria ukazywała się w „Przekroju”, nie zaś w wydawnictwach objętych systemem RSW. Jednocześnie „Profesor Filutek” stanowił dla milionów czytelników „Przekroju” podstawowe doświadczenie komiksowe — często jedyne, jeśli nie sięgali po zeszyty z Żbikiem czy Tytusem. W tym sensie Lengren współtworzył społeczną percepcję komiksu jako medium — choć robił to poza głównym nurtem. Przypadek Lengrena ilustruje też ograniczenia polskiej sceny komiksowej: wybitny artysta przez pół wieku tworzył wyłącznie jedną serię w jednym formacie. System nie stworzył warunków do tego, by rozwinął się jako twórca dłuższych form narracyjnych — choć jego talent graficzny i poczucie humoru z pewnością by na to pozwalały.

**Podsumowanie - pionier mimo woli**

Zbigniew Lengren zapisał się w historii polskiego komiksu kilkoma „pierwszymi”: twórca najdłużej publikowanej serii (55 lat), autor pierwszego polskiego komiksu wydanego za granicą w formie albumowej („Hundertmal Prof. Filutek”, NRD 1955), pierwszy polski komiksiarz z publikacją na Zachodzie („Prof. Filutek”, RFN 1962), współtwórca jednego z pierwszych polskich albumów komiksowych („Prof. Filutek”, WAG 1957). A jednak sam siebie nie postrzegał jako twórcę komiksowego — był „humorystą”, dla którego Filutek stanowił zaledwie jeden z wielu obszarów działalności. Ta ambiwalencja — pionierskie osiągnięcia przy jednoczesnym dystansie do medium — czyni z niego postać paradoksalną: najważniejszego polskiego twórcę komiksu, który komiksem właściwie gardził. Jako mieszkaniec warszawskiej starówki (dom przy ulicy Brzozowej, w którym przeżył większość życia, jest dziś filią Muzeum Karykatury) stale też bronił lokalnych graficiarzy — gdy pracownicy administracji zmywali głowy młodym wandalom, dołączał się do dyskusji, analizując szczegóły rysunku. Niedługo przed śmiercią narysował sobie wymarzony nagrobek: na cokole biuściasta anielica poprawia skrytą pod białą szatą podwiązkę i mruga do widza. Pod spodem napis: „Przechodniu, zrzuć maskę uroczystą — ja byłem humorystą”. I tak właśnie chyba należy o nim opowiadać: z przewagą anegdot, tragiczne momenty wspominając tylko dla szerszego kontekstu.

### 19.3. 2. Bohdan Butenko

Bohdan Butenko (ur. 1931), twórca Gapiszona, Kwapiszona oraz Gucia i Cezara, reprezentował nurt komiksu dziecięcego na pograniczu ilustracji i sekwencyjnej narracji obrazkowej. Jego związki z animacją (serial „Gucio i Cezar") ilustrują intermedialne powiązania charakterystyczne dla polskiej kultury wizualnej tego okresu. Szerzej o twórczości Butenki — zob. rozdział 14 poświęcony komiksowi dziecięcemu.

Najważniejszymi seriami i bohaterami Bohdana Butenki byli:

„Gucio i Cezar" (1966-1977) — najdłużej prowadzona seria komiksu dziecięcego Tombakowej Ery, publikowana w „Świerszczyku" według scenariuszy Krystyny Boglar. Bohaterowie: **Gucio** — łakomy, tłusty i ospały hipopotam oraz **Cezar** — bystry, zaradny i opiekuńczy chart. Seria doczekała się adaptacji: serial kukiełkowy w telewizji, film animowany (8 odcinków), widowisko teatralne.

„Gapiszon" (od 1965) — chłopiec w pasiastej czapce, określany przez Butenkę jako „mój pierworodny". Popularność zdobył przede wszystkim dzięki programowi telewizyjnemu; historyjki komiksowe powstały później. Publikowany w „Misiu", „Świerszczyku" i „Płomyczku". Wydawany również za granicą — w NRD jako „Zipfelzapfel".

„Kwapiszon" (od 1975) — dziarski harcerz, bohater serii wydawanej przez Naszą Księgarnię. Nakłady: 375 tysięcy egzemplarzy każdego zeszytu — jeden z największych sukcesów komiksu dziecięcego PRL.

### 19.3. 3. Szymon Kobyliński

Szymon Kobyliński (1927-2021) był jednym z niewielu twórców komiksowych o nazwisku rozpoznawalnym dla szerszej publiczności — rzadkość w środowisku, gdzie komiks pozostawał domeną anonimowych rzemieślników. Jego pozycja wynikała z wszechstronnej działalności: łączył karykaturę, ilustrację prasową, publicystykę, występy telewizyjne i — jako jeden z wielu obszarów — komiks.

#### Biografia i wykształcenie

Kobyliński zaczął karierę w 1946 roku jako świeżo upieczony maturzysta. W okupowanej Warszawie pobierał naukę na tajnych kompletach. Studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod protekcją ojca — Zygmunta Kobylińskiego, również artysty. Początkowo narysował okładkę dla „Szpilek", co otworzyło mu drzwi do środowiska satyrycznego. „50 lat życia, 31 lat pracy" — podsumował swój dorobek w wywiadzie dla „Razem" w 1977 roku.[131]

**Działalność multimedialna**

Kobyliński współpracował z wieloma redakcjami: „Płomyczkiem", „Trybuną Ludu", „Polityką", pisał felietony w „Kurierze Polskim". Zajmował się również radiem i telewizją — prowadził audycje dla dzieci o zbrojach, mieczach i starej broni, a także współprowadził z Januszem Przymanowskim i Maciejem Zimińskim telewizyjny program „Klub Pancernych". Często występował w programach młodzieżowych, opowiadając o historii — głównie wojskowości — i rysując na żywo przed kamerą (podobnie jak prof. Wiktor Zin w swoich programach o architekturze). Ta medialna obecność czyniła z niego jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich grafików epoki.

**Styl graficzny**

Styl graficzny Kobylińskiego zasługuje na osobną uwagę — artysta wyraźnie szukał własnej formy dla komiksu, unikając amerykańskich rozwiązań formalnych. Niemal nie używał dymków, unikał dynamicznych kadrów, inscenizował sceny bardzo płasko, pozbawione cieniowania rysunki obrysowywał wyraźnym konturem. Zrezygnował również z onomatopei — kolejnej charakterystycznej cechy gatunkowej komiksu amerykańskiego. Jego kreska — prosta, klarowna — odróżniała się zarówno od realistycznych rysunków Rosińskiego czy Polcha, jak i od groteski Chmielewskiego czy Christy.

**Erudyta i intelektualista - komiks jako epizod**

Kobyliński był przede wszystkim erudytą i intelektualistą, dla którego komiks stanowił jedynie epizod w bogatej karierze. W wywiadzie dla „Na przełaj" (1979) rozważał o funkcji błazna w kulturze, przywoływał Stańczyka jako wzorzec satyryka, dyskutował o poczuciu humoru jako cesze wrodzonej i wyuczonej — to poziom refleksji daleki od typowego rysownika komiksowego.[132] Znamienny jest fakt, że choć Kobyliński współpracował z „Relaxem" od pierwszego numeru (1976), tworząc z Leszkiem Moczulskim komiks historyczny „Podróż do Gniezna" o czasach Siemowita, nie wykorzystał tej możliwości do rozwinięcia komiksowych skrzydeł. Podczas gdy Rosiński, Christa czy Wróblewski budowali w „Relaxie" swoje komiksowe kariery, Kobyliński traktował to medium instrumentalnie — jako jedno z wielu narzędzi komunikacji wizualnej, nie bardziej atrakcyjne niż karykatura, ilustracja prasowa czy występy telewizyjne. Komiks był dla niego formą użytkową, nie artystycznym powołaniem.

**Pozycja w systemie tombakowym**

Kobyliński należał do twórców współpracujących swobodnie z redakcjami — dostarczał materiały komiksowe, nie będąc formalnie zatrudnionym. Tombakowa natura polskiego komiksu ujawnia się w danych finansowych dotyczących jego pracy: za trzecią część „Przygod pancernych" w 1970 roku Kobyliński otrzymał osiemdziesiąt tysięcy złotych, podczas gdy Papcio Chmiel za jedną księgę „Tytusa" inkasował zaledwie dwa tysiące. Proporcja 40:1 między honorarium za

komiks „poprawny politycznie” a wynagrodzeniem za dzieło artystycznie nowatorskie mówi wszystko o hierarchii wartości w tombakowym systemie wydawniczym.

**Najważniejsze serie i bohaterowie Szymona Kobylińskiego**

„Stary zegar” (1956) — pierwszy powojenny zeszyt komiksowy wydany samoistnie w Polsce, do scenariusza Andrzeja Piwowarczyka. Bohater: kapitan Gleb. Mimo błyskawicznej sprzedaży i planów kontynuacji, seria została wygaszona po pierwszym numerze.

„Niraczu — przyjaciel z prerii” (1957) — western dla „Świata Młodych” do scenariusza Wandy Chotomskiej i Janusza Maruszewskiego (tego samego, który później jako dyrektor „Horyzontów” podjął decyzję o wydaniu „Tytusa”).

„Ilustrowana Kronika Polaków” (1966) — satyryczna opowieść o dziejach Polski publikowana w „Expressie Wieczornym” (tekst Mateusz Siuchniński), w 1971 roku wydana jako samodzielna książka nakładem „Książki i Wiedzy”. Obejmowała 460 rysunków od Mieszka po czasy współczesne — na okazję 1000-lecia państwa polskiego.

„Przygody pancernych i psa Szarika” (1969-1970) — komiksowa adaptacja serialu telewizyjnego, wydana przez Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” w trzech tomach. Scenariusz: Janusz Przymanowski. Łączny nakład: 420 tysięcy egzemplarzy. Każdy album wzbogacono o materiały dydaktyczne (mapy, opisy broni i sprzętu wojskowego).

**19.3. 4. Jan Rocki**

Jan Rocki (1927--1998) to postać szczególna wśród twórców komiksowych Tombakowej Ery — nie tylko rysownik, ale również kombatant i pisarz. Wojenny harcerz Szarych Szeregów o pseudonimie „Bratek”, brał udział w Powstaniu Warszawskim na Żoliborzu w zgrupowaniu Żywiciela. Te doświadczenia zasiliły później jego twórczość literacką — napisał wspomnienia wojenne „Dziewiąta dywersyjna”, które sam zilustrował.

**Praca etatowa w „Świecie Młodych” i współpraca z „Na przełaj“**

Rocki należał do stałego trzonu graficznego redakcji „Świata Młodych”, pracując na etacie obok Henryka Chmielewskiego, Mieczysława Teodorczyka i Włodzimierza Lewińskiego. Chmielewski wspominał: „Drugi nasz świetny rysownik. [...] Jego rysunki były bardziej dynamiczne niż Mietka Kościelniaka, sceny wojenne zaś bardziej autentyczne”.[133] Ta autentyczność wynikała z osobistych doświadczeń — Rocki rysował wojnę, którą przeżył. W redakcji wykonywał mnóstwo ilustracji do opowiadań, ilustrował teksty historyczne i przygodowe, tworzył grafikę prasową. Komiks był tylko jednym z wielu obszarów jego działalności w piśmie.

Oprócz „Świata Młodych” Rocki współpracował z harcerskim tygodnikiem „Na przełaj”, gdzie w latach 1968--1969 publikował serię „Na partyzanckich ścieżkach” — realistycznie narysowany komiks o polskich partyzantach walczących z okupantem na Lubelszczyźnie latem 1943 roku. Akcja rozpoczyna się od napotkanego przez bohaterów zrzuconego radzieckiego pilota i rozwija w opowieść o konspiracji, jakże bliską wojennym doświadczeniom samego autora.

**Styl graficzny --- ograniczenia warsztatu**

Styl graficzny Rockiego był wprawdzie realistyczny, jednak zbyt szkicowy, mało wyrazisty, jakby nieostry — co w komiksie, medium wymagającym czytelności i precyzji, sprawdza się per saldo słabo. Te ograniczenia warsztatowe skazywały go na rolę drugo-, a nawet trzecioplanowego autora — nie mógł konkurować z wyrazistą kreską Rosińskiego czy Polcha. Jednak fakt, że to właśnie on rozpoczął serię „Kapitan Żbik”, na zawsze umieścił go w historii polskiego komiksu jako ważną postać.

**Najważniejsze prace Jana Rockiego**

„Kapitan Żbik” — *Ryzyko* (1968) — pierwsza trylogia zeszytów komiksowych z kapitanem Żbikiem („Ryzyko” 1, 2, 3), wydana przez Sport i Turystykę. Rocki wyznaczał początkowy standard graficzny serii, zanim dołączyli Rosiński i Polch.
„Na partyzanckich ścieżkach” (1968-1969) — seria publikowana w „Na przełaj”, opowiadająca o działaniach partyzanckich na Lubelszczyźnie w 1943 roku. Seria wpisywał się w wczesne wpływy tzw. „frakcji partyzantów” w PZPR.
„Dziewiąta dywersyjna” — ilustrowane przez autora wspomnienia wojenne z okresu Powstania Warszawskiego, łączące literaturę dokumentalną z grafiką.

### 19.3. 5. Jacek Skrzydlewski

Jacek Skrzydlewski, współpracownik „Relaxu”, dostarcza cennego świadectwa o mechanizmach funkcjonowania polskiego komiksu w okresie PRL. Urodzony w Poznaniu, przeprowadził się do Warszawy w 1964 roku, gdzie odkrył „zupełnie inny świat komiksowy”. W Warszawie, w „Domach Słowa Polskiego”, drukowano komiksy dla skandynawskich wydawców — „Flipa i Flapa”, „Tarzana”. Chociaż nie istniał oficjalny rynek, drukarze wynosili egzemplarze na zewnątrz i można je było zdobyć w komisach, „od ludzi z trzeciej ręki”.[134]

**Komiks jako „zło”**

Skrzydlewski pamięta atmosferę panującą wokół komiksu: „To było zło. Tak jak guma Donald, coca-cola, której jeszcze wtedy nie było. Komiks to było coś co się niszczyło.”[135] Dziecięca fascynacja komiksem oznaczała więc działanie na granicy prawa — kupowanie „od pracownika drukarni na lewo”. „Wszystkie dzieciaki, które kochały komiksy były w tej samej sytuacji. Tylko

nikt wtedy nie myślał o opozycji [...] Byliśmy dzieciakami, dla nas ważne było, żeby posiadać. Polityka nas nie interesowała."[136]

**Szkoła Rosińskiego i „czwartki robocze"**

Skrzydlewski trafił do środowiska komiksowego dzięki „czwartkom roboczym" organizowanym przez Adama Kołodziejczyka: „Kołodziejczyk skrzykał ludzi. Zrobił to w dość sprytny sposób. Robił tak zwane czwartki robocze. W każdy czwartek wszyscy graficy, do których miał kontakt, mieli powiedziane, że jeżeli mają jeszcze kogoś to żeby też ściągali na te spotkania. [...] To była poczta pantoflowa."[137] Kluczową rolę odgrywał Grzegorz Rosiński jako szef graficzny: „Poznałem wówczas Rosińskiego. On jako szef graficzny miał pieczę nad nami. Prowadziliśmy rozmowy jak rysować, co rysować. Pokazywał nam techniki rysowania, tłumaczył techniki doboru papieru. On nas wszystkiego uczył. [...] Nigdy nie narzucał własnego stylu. Dzielił się własną wiedzą."[138]

**Praca w „Relaxie" - kolorowanie i okładki**

Skrzydlewski głównie zajmował się kolorowaniem: „Narysowałem jedną planszę, którą wydeptali i później mi powiedziano, że oni wolą, abym kolorował. Więc kolorowałem. [...] Robiłem okładki przez jakiś czas. Mniej lub bardziej udane. Zespołów redakcyjny „Relaxu" stanowiły trzy osoby: Helena Urłap (redaktor merytoryczny), młody Wieczorkiewicz i Kołodziejczyk."[139]

**Komiks jako hobby**

Skrzydlewski pracował kolejno w Wojskowej Wytwórni Filmowej, Teatrze Guliwer (w pracowni plastycznej), a w latach 1981-1982 założył z żoną agencję poligraficzno-reklamową. „Komiks traktowałem jako hobby. Miałem swoją stałą pracę, miałem stałe dochody."[140]
Później współpracował z Tadeuszem Baranowskim przy cyklu gazet młodzieżowych „JA, TY, MY" dla MAW-u.

**Najważniejsze prace Jacka Skrzydlewskiego**

„Strach" (1977) — debiutancka jednostronicowa historyjka (scen. własny, „Relax")
„Super-man" (1979) — (scen. Adam Łowicki, „Świat Młodych")
„Wyprawa na Ziemię" (scen.: Jerzy Niemczuk, KAW 1988) — pełnometrażowy album science fiction.
„Kosmiczny detektyw" (scenariusz: Piotr Ponaczewny, KAW 1989)
„Nowe przygody mistrza Twardowskiego" (scenariusz: Helena Urłap, KAW 1990) — album fantasy, wcześniej publikowany w odcinkach jako „Epizody z życia smoków" w „Gazecie Krakowskiej".
Okładki do węgierskich komiksów KAW (1988--1990) — m.in. „Skarb Majów", „Wygnanie", „Yankes na dworze króla Artura".

### 19.3. 6. Pozostali rysownicy. Marek Szyszko

Marek Szyszko (ur. 7 lutego 1951 w Warszawie) reprezentuje nowe pokolenie rysowników, wykształcone przez magazyn „Relax". W przeciwieństwie do Rosińskiego czy Polcha nie marzył od dzieciństwa o rysowaniu komiksów — do medium trafił przypadkowo. „Ja na przykład nigdy nie myślałem o robieniu komiksów przedtem, dopiero jak dostałem od nich propozycję" — wspominał. Jako dziecko oglądał skandynawskie komiksy drukowane w Polsce: „Kupowałem skandynawski, nic z tego nie rozumiałem ale była kolorowa okładka. Ale wystarczało oglądać obrazki i treści można się było domyśleć".[141]

#### Dyplom o Villonie i wejście do „Relaxu"

Szyszko ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych na wydziale grafiki użytkowej ze specjalizacją w ilustracji książkowej. Dyplom w 1976 roku robił u profesora Janusza Stannego.
To właśnie Stanny „zainspirował" go, by tematem pracy dyplomowej uczynić komiksową adaptację poezji Françoisa Villona. „No i dopiero wtedy zacząłem patrzeć co to jest komiks. [...] Zacząłem kupować, oglądać. Odwiedzałem antykwariaty. Dużo czasu na to nie miałem bo to pół roku na napisanie dostałem."[142] Bezpośrednio po studiach dostał propozycję współpracy z „Relaxem" — zaprosił go Grzegorz Rosiński.

Szyszko cenił otwartą atmosferę „Relaxu": „Jeżeli zobaczyli, że jest jakiś potencjał w tej kresce co ją przedstawiał, to dawali szansę. [...] Tam się przyjemnie przychodziło. Trzeba było osobiście wozić te plansze, pokazywać opowiadać, także kontakt był."[145] Podkreślał brak atmosfery politycznej: „Nie było czegoś takiego, że trzeba było się pilnować, żeby czegoś nie palnąć. [...] Nie było mowy o cenzurze. Ja nie spotkałem się, żebym musiał coś zmieniać w swoich tekstach." Inaczej wspominał „Sport i Turystykę": „Tam się czuło tą resortowość. [...] Pani redaktor dawała odczuć, że ona jest pracodawcą, a my podwładnymi."[146]

#### Komiks jako „sztuka wizualna"

Szyszko reprezentował wyraziste poglądy na naturę komiksu: „To jest sztuka wizualna, plastyczna i komiks jest rzeczą do oglądania, nie do czytania. Dymki są dodatkiem."[143] Krytykował podejście Akademii do medium: „To było po prostu niezrozumienie zjawiska. Bo tymi samymi kryteriami oceniano komiksy jak i literaturę. Twierdzili, że komiks to rodzaj literatury. A to nie prawda. To jest zupełnie inny sposób narracji."[144]

#### „Złota Era" według Szyszki

Na pytanie o „Złotą Erę Polskiego Komiksu" Szyszko odpowiadał: „My mamy skłonności do takich bombastycznych określeń. Jest to uzasadnione określenie, ponieważ przed tą erą mieliśmy jednostkowe przypadki jak np. Christa, czy Papcio Chmiel."[147] Początek ery datował na powstanie „Relaxu": „Oni wytworzyli potrzebę i możliwość zarabiania."[148] Co ciekawe, „Sport i Turystykę" i serię o Żbiku traktował początkowo sceptycznie: „Sport i Turystyka jak spotykałem to nie

traktowałem jako komiksy, tylko jako broszury propagandowe. To nie była rzecz, która miała jakąś interesującą formę plastyczną."[149]

Szyszko nie miał wątpliwości co do hierarchii w środowisku: „Prawdziwa gwiazda to był Rosiński. Było to przyjmowane ze zrozumieniem. W całym środowisku było przyjmowane, że on był najlepszy."[150] W 1988 roku uczestniczył w przełomowej wystawie polskiego komiksu na festiwalu w Sierre w Szwajcarii, organizowanej przez Rosińskiego.

**Najważniejsze prace Marka Szyszki**

„Na surowym korzeniu" (scenariusz: Leszek Aleksander Moczulski, „Relax" 1979) — debiut w magazynie.
„Tajemnica kipu" (scenariusz: Elżbieta Dobrzyńska, „Relax" 1979--1980) — uznawana za jego najlepszą pracę komiksową.
„W mocy wielkiej bogini" (scenariusz: Maria Olszewska, „Relax" 1979).
„Dr Jekyll & Mr Hyde" (scenariusz: Stefan Weinfeld, KAW 1983, wersja kolorowa: „Razem" 1985).
„Pilot śmigłowca", (scen. płk. Witold Jarkowski, „Sport i Turystyka").
„Legendarna historia Polski" ( Barbara Siedler, „Sport i Turystyka")
„Polscy podróżnicy" (Stefan Weinfeld, „Sport i Turystyka").

Po 1990 roku Szyszko zrezygnował z pracy nad komiksem i zajął się ilustracją książkową, m.in. ilustrując „Historię Polski dla Piotrka" (wyd. Polonia, 1990). Do komiksu wrócił dopiero na potrzeby antologii „100 na 100" w 2018 roku.

### 19.3. 7. Mieczysław Wiśniewski - rzemieślnik serii propagandowych

Mieczysław Wiśniewski (ur. 1925) należał do pokolenia starszego, doświadczonego rysownika, który w latach Tombakowej Ery pracował głównie przy seriach propagandowych. Jego droga do komiksu wiodła przez wojenną traumę i pracę w wojskowej grafice. Był jednym z niewielu polskich rysowników komiksowych, którzy osiągnęli międzynarodowy sukces wydawniczy — jego „Kapitan Kloss" ukazał się w kilku krajach europejskich. Wiśniewski zaczął się uczyć rysunku podczas okupacji. Był uczniem grawerskim i chodził do Liceum im. Konarskiego. „Syn właściciela zakładów Wernera zauważył, że coś sobie rysuję, miałem przy sobie chyba szkicownik. Wziął go i skontaktował się z Adamem Rychtarskim, kolegą Wojciecha Kossaka"[151] — wspominał. Uczył się w Szkole Rysunku i Malarstwa w Warszawie przy ulicy Poznańskiej, gdzie Kossak przeprowadzał korekty i mówił: „Mieciu, z ciebie będą ludzie"[152].

**Praca w wydawnictwie MON**

Po wojnie Wiśniewski pracował jako grafik w wydawnictwie Ministerstwa Obrony Narodowej od 1949 roku. „Robiłem rzeczy tajne w MON-ie o broni atomowej, samolotach. Wszystko ściśle tajne.

A to były bzdury. Miałem na zdjęciu wyretuszować broń Miga, ustawienia itd. Następnego dnia dostaliśmy z prenumeraty angielskie pismo lotnicze, gdzie na rozkładówce był właśnie ten Mig, z podanymi danymi, kalibrem, przekrojem.”[153] Ta praca dała mu doskonałą znajomość sprzętu wojskowego, która później okazała się kluczowa dla jego kariery komiksowej.

„Podziemny front powstał na zlecenie Głównego Zarządu Politycznego. Poprosili mnie, bym zaprojektował znaczek serii i rysowanie komiksu” — wspominał Wiśniewski. Narysował sześć zeszytów serii wzorowanej na serialu telewizyjnym. „Komiksy były fatalnie wydrukowane. Następne części miały być o bitwie pod Lenino, o Narwik, Monte Cassino, bitwa o Anglię, ale GZP zrezygnował. Nastawienie do frontu zachodniego nie było wtedy dobre.”[154] Ostatnie trzy odcinki narysował już Jerzy Wróblewski. Do serii o Kapitanie Żbiku Wiśniewski wykonał tylko jeden zeszyt. Jak utrzymują autorzy dossier dołączonego do serii „Kapitan Żbik” (Hachette 2025) narysował go jeszcze przed podjęciem się rysowania serii „Podziemny Front” ale wydaje się to mało prawdopodobne, jako że Żbik z jego rysunkami został wydany w roku 1970, podczas gdy „Podziemny Front” ukazywał się od roku 1969.

**Praca nad „Kapitanem Klossem”**

„W bodaj 1970 roku zadzwoniła do mnie pani Lange, kierowniczka działu ilustracji, komiksów w Sporcie i Turystyce. Spytała się czy nie wziąłbym udziału w konkursie na komiks o kapitanie Klossie”[155] — opowiadał Wiśniewski. W konkursie brali udział Szymon Kobyliński, Grzegorz Rosiński, Jerzy Wróblewski i jeszcze ktoś z Gdańska. Komisja składała się ze Szwedów, pomysłodawców komiksu, członków Związku Plastyków, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz dyrekcji Sport i Turystyki. „Konkurs był anonimowy, prace podpisane hasłem. W oddzielnej kopercie były dane autora. Wszyscy wybrali moje rysunki. Kobyliński uważał się za najlepszego rysownika i uważał, że będzie zwycięzcą konkursu.”[156]

Wiśniewski podpisał umowę na dwanaście zeszytów, potem zamówiono jeszcze osiem. „Musiałem oddawać jeden numer co miesiąc. Na jeden zeszyt składało się od 150 do 200 rysunków. Niezależnie od tego pracowałem w MON-ie od ósmej do piętnastej. Klossa rysowałem po powrocie do domu. Wracalem z MON-u, zjadałem obiad, trochę odpocząłem i siadałem do pracy. Rysowałem do trzeciej, czwartej w nocy.”[157] Scenarzystami serialu TV i komiksu byli Andrzej Szypulski i Zbigniew Safjan, ukrywający się pod pseudonimem Andrzej Zbych.

**Koniec kariery komiksowej**

„Po Klossie nie chciałem już rysować komiksów. Przez dwa lata intensywnie pracowałem, straciłem przy nim wzrok. Zacząłem nosić okulary. Spałem po kilka godzin dziennie.”[158] Po zakończeniu Klossa przeszedł na emeryturę i zajął się malarstwem sztalugowym o tematyce wojskowej, batalistycznej, pejzażem i martwą naturą. Uprawiał też grafikę warsztatową — drzeworyt i linoryt. Wiśniewski reprezentował model rzemieślnika — solidnego wykonawcy zleceń, który nie aspirował do statusu artysty, ale sumiennie realizował zamówienia. Jego słowa

„rysownikowi wystarczy tylko dobry scenariusz” stanowią credo pokolenia twórców traktujących komiks jako rzemiosło, nie sztukę.

**Najważniejsze prace Mieczysława Wiśniewskiego**

„Kapitan Kloss” (Sport i Turystyka, 1971-1973), 20 barwnych 32-stronicowych zeszytów
Scenariusz: Zbigniew Safjan i Andrzej Szypulski (pseudonim: Andrzej Zbych), adaptacja serialu telewizyjnego
„Podziemny front” (Sport i Turystyka, 1969-1972), 6 zeszytów (z 9 w serii — pozostałe 3 narysował Jerzy Wróblewski), adaptacja serialu telewizyjnego o batalionie Gwardii Ludowej im. Czwartaków

## 19.3. 8. Krystyna Wójcik - zapomniana mistrzyni komiksu literackiego

Krystyna Teresa Wójcik (z domu Jaskólska, ur. 11 stycznia 1929 w Warszawie, zm. 1990) to jedna z najbardziej oryginalnych, a zarazem najbardziej zapomnianych postaci polskiego komiksu Tombakowej Ery. Jej twórczość — publikowana niemal wyłącznie we wrocławskich „Wiadomościach” — nie miała odpowiednika w polskim komiksie: zmysłowe, eleganckie adaptacje klasyki literackiej, maniera art nouveau, silny ładunek erotyczny. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Łodzi rozpoczęła w roku akademickim 1949--1950, w pracowni profesora Władysława Strzemińskiego — jednego z najważniejszych polskich artystów awangardowych. W Łodzi poznała także swojego przyszłego męża, aktora Zbigniewa Wójcika. Dyplom obroniła w 1954 lub 1957 roku. Od 1958 roku mieszkała wraz z mężem w Krakowie, przy ulicy Józefa 26/28. W roku 1963 roku Zbigniew Wójcik popełnił samobójstwo (wedle innych źródeł — został zamordowany). Po śmierci męża Krystyna wróciła do Wrocławia, gdzie w 1967 roku podjęła pracę w redakcji „Słowa Polskiego” w charakterze graficzki i ilustratorki.

**Początki komiksowe**

Swoje komiksowe doświadczenia rozpoczęła od kreowania w „Wiadomościach” krótkich serii: „Kloss filmowy i zwyczajny” (1969) — cykl wykorzystujący popularność serialu telewizyjnego „Stawka większa niż życie”; „Prawie jak z tej ziemi” (1969) — humorystyczna opowiastka o podróży międzyplanetarnej nowożeńców; „Dzień jak co dzień” (1969--1970) — humorystyczne epizody o życiu rodzinnym. Najciekawszą jej pracą tego typu był jednak obszerny cykl „Stare mity w nowej wersji” (1970--1971), w którym przedstawiała znane sceny z mitologii greckiej w realiach dwudziestowiecznych.

**Adaptacje literackie**

Większy rozgłos przyniosły jej ambitne adaptacje literackie, które sama przygotowywała — była więc pełną autorką swoich komiksów, odpowiadającą zarówno za scenariusz, jak i rysunki. Były to:

„Trędowata” Heleny Mniszek (1971-1972, 66 plansz), potem: „Potop” Sienkiewicza (1973-1975), w którym postaci otrzymały twarze aktorów z filmu Jerzego Hoffmana; „Wehikuł czasu” Wellsa (1975); „Powrót z gwiazd” i „Maska” Stanisława Lema (1976-1977); rozerotyzowana wersja wampirycznej opowieści grozy „Carmilla” Josepha Sheridana Le Fanu (1977). Wójcik miała talent do rysowania ubiorów — przez lata zajmowała się zresztą kącikiem mody w „Wiadomościach”.

**„Boccaccio” - dzieło życia**

Sztandarowym dziełem wrocławskiej artystki był komiks „Boccaccio” (1978--1981), liczący niemal sto pięćdziesiąt plansz zawierających wysmakowane i zmysłowe, rysunkowe wersje wielu nowel „Decamerona”. Najdłuższa z nich, „Alatiel — narzeczona króla Algarbii”, pozostała niedokończona, gdyż bez słowa wyjaśnienia w lutym 1981 roku seria zniknęła z łamów magazynu. Poza „Wiadomościami” Wójcik rysowała niewiele — znana jest tylko jej rysunkowa wersja fragmentów „Pamiętników” Casanovy, opublikowana w literackim dwutygodniku lubelskim „Kamena” (1977-1978).

**Styl i znaczenie**

Styl Wójcik był na polskim rynku zjawiskiem wyjątkowym i zasługuje na szczególną analizę. Wojciech Birek trafnie go scharakteryzował: „Zdecydowaną większość plansz i kadrów wypełniają zbliżenia i półzbliżenia postaci, zakomponowane tak, by zajmowały cały ich obszar; w rezultacie — w komiksie praktycznie nie ma przestrzeni. [...] niewielka rozmiarami plansza wygląda jak zwarta kompozycja graficzna, a granice między kadrami wyznacza czasami dopiero zawartość każdego z nich. Owo szczelne zapełnianie przestrzeni wewnątrzkadrowej elementami graficznymi, głównie rysunkami postaci, tworzącymi ścisłe układy kompozycyjne, potęgują wrażenie wizualnej jednorodności”[159]. W „Powrocie z gwiazd” występowały wydłużone, rysowane w stylu art nouveau postacie, na ogół skąpo ubrane bądź rozebrane, czasem zaś wtłoczone w skafandry astronautów. Charakterystyczne dla Wójcik było także wykorzystanie fotografii filmowych jako wzorca - w „Potopie” bohaterowie mieli twarze aktorów z ekranizacji Hoffmana. Ta praktyka, znana także u Wróblewskiego, nabierała u Wójcik szczególnego charakteru: chodziło jej o stworzenie niemal fotograficznej intymności zbliżeń.

**Potencjał międzynarodowy**

Twórczość Wójcik stanowi kolejny przykład zmarnowanego potencjału międzynarodowego komiksu Tombakowej Ery. Jej styl — łączący elegancję art nouveau z erotycznym ładunkiem i literacką ambicją — byłby idealnie dopasowany do francuskiego rynku komiksu dla dorosłych lat siedemdziesiątych. Adaptacje klasyki literackiej w zmysłowej formie graficznej miały we Francji i Włoszech ugruntowane tradycje (Guy Peellaert, Guido Crepax, Milo Manara). Wójcik wyprzedzała te tendencje lub rozwijała się równolegle, nie mając jednak żadnej możliwości zaistnienia na rynkach zachodnich. Jej izolacja była podwójna: nie tylko jako twórczyni ukryta przed komiksowym światem za żelazną kurtyną, ale także w ramach polskiego rynku — publikowała

wyłącznie w regionalnych „Wiadomościach” i lubelskiej „Kamenie”. Centralne wydawnictwa komiksowe — „Horyzonty”, „Sport i Turystyka”, KAW — nigdy nie zaoferowały jej współpracy, pewnie nawet jej twórczości nie zauważono, zresztą miała słabe zastosowanie propagandowe. Można spekulować, że przyczyną był erotyczny charakter jej prac, nieakceptowalny w komiksie adresowanym formalnie do młodzieży. Paradoksalnie, właśnie ten aspekt czyniłby ją atrakcyjną dla zachodnich wydawców. Wójcik zasługuje tym bardziej na uwagę, iż obok Szarloty Pawel była to jedyna kobieta w gronie znaczących twórców komiksowych Tombakowe Ery. Dziś ta świetna artystka komiksowa pamiętana jest przede wszystkim jako autorka exlibrisów — co stanowi symboliczne podsumowanie losu wielu talentów Tombakowej Ery, których potencjał został zmarnowany przez systemowe ograniczenia. Gorycz dopełnia fakt, że — podobnie jak w przypadku Szarloty Pawel — część oryginalnych prac Wójcik została po jej śmierci znaleziona na śmietniku. Ten wstrząsający szczegół stanowi gorzką metaforę losu polskiego komiksu Tombakowej Ery: dzieła, które na Zachodzie stanowiłyby cenne obiekty kolekcjonerskie, w Polsce traktowano jako bezwartościową makulaturę.

**Najważniejsze prace Krystyny Wójcik (wszystkie publikowane we wrocławskich „Wiadomościach”**

„Trędowata” wg Heleny Mniszek (1971-1972), 66 plansz, teksty z książki opatrzone ironicznym komentarzem redakcyjnym
„Potop” wg Henryka Sienkiewicza (1973-1975), postacie otrzymały twarze aktorów z filmu Jerzego Hoffmana
„Wehikuł czasu” wg H.G. Wellsa (1975), 21 plansz
„Powrót z gwiazd” wg Stanisława Lema (1976-1977) 48 plansz, wydłużone postacie rysowane w stylu art nouveau
„Boccaccio” (1978-1981) — opus magnum - prawie 150 plansz, wysmakowane i zmysłowe adaptacje nowel z „Decamerona”. Seria zniknęła z łamów „Wiadomości” bez słowa wyjaśnienia w lutym 1981

### 19.3. 9. Edward Lutczyn

Edward Lutczyn należał do grona młodych rysowników, którzy w latach siedemdziesiątych pod egidą Krzysztofa Teodora Toeplitza zrewolucjonizowali „Szpilki” a przy okazji i rynek prasowo komiksowy lat 70-tych. Obok tria Andrzejów: Andrzeja Mleczki, Andrzeja Dudzińskiego i Andrzeja Krauzego - Lutczyn aktywnie współtworzył nurt określany ironicznie jako „oficjalny underground” — twórczość czerpiącą z amerykańskich wzorów kontrkulturowych, drukowaną jednak w oficjalnej prasie PRL. Styl Lutczyna wyraźnie różnił się od prac przedstawicieli „starej gwardii” — Eryka Lipińskiego, Zbigniewa Lengrena czy Karola Ferstera. Jak określił to historyk sztuki Andrzej Osęka, rysunki młodego pokolenia były „jawnie kulfoniaste, robione grubą krechą,

prymitywne, odwołujące się do brutalnej poetyki komiksu". W miejsce czytelnych, prostych i lekkich znaków graficznych, wywodzących się jeszcze z okresu przedwojennego, pojawiły się humor, ironia i autoironia, śmiały erotyzm, rozmyślna niechlujność i estetyczna brzydota, choć akurat Lutczyn raczej tworzył prace bliżej bieguna staranności i perfekcjonizmu formalnego.

Specjalnością Lutczyna była abstrakcja — obok Dudzińskiego i Goebla celował w krótkich opowiastkach obrazkowych, jedno- lub kilkuplanszowych, które nie miały tradycyjnej akcji ani wyraźnej puenty. Tego typu utwory, zwane w redakcji „Szpilek" „fajferami" (od nazwiska amerykańskiego rysownika Julesa Feiffera), koncentrowały się na emocjach bohatera uwidocznionych na twarzy i w ruchach w trakcie gorączkowych monologów zawierających komentarze społeczne lub obnażających psychikę protagonisty. Wśród prac Lutczyna wyróżnia się komiksowa adaptacja „Lilii" Adama Mickiewicza („Szpilki" 1979, nr 48), zrealizowana we współpracy z Ryszardem Marońskim Grońskim. Ten przykład ilustruje charakterystyczną dla „oficjalnego undergroundu" strategię parodiowania klasycznych motywów literackich — podobną do tej, którą stosował Mleczko w swoich trawestacjach. Istotną cechą odróżniającą twórczość „młodych" od „starych" była obecność erotyki w satyrze i sposób jej prezentacji. O ile dawniej erotyczne fraszki ilustrowała Maja Berezowska w stylu de  likatnym i eleganckim, o tyle w latach siedemdziesiątych seksualność w „Szpilkach" stała się bardziej dosłowna, prześna i brutalna. W tym nurcie mieściły się prace Lutczyna, który — obok Dudzińskiego, Krauzego i innych — wprowadzał do polskiej satyry prasowej nowe, bardziej bezpośrednie podejście do cielesności. Lutczyn pojawił się również w primaaprilisowym numerze „Szpilek" z 1977 roku, który zawierał wyłącznie komiksy artystów rodzimych — zarówno „starej gwardii" (Flisak, Lipiński, Ziomecki), jak i młodego pokolenia (Mleczko, Dudziński, Klimczyk, Bohdanowicz). Ten numer stanowił ewenement w polskiej prasie — nigdy wcześniej tygodnik o zasięgu ogólnokrajowym nie poświęcił całego wydania opowieściom obrazkowym. Oprócz „Szpilek" Lutczyn publikował również w magazynie „Relax", co czyniło go jednym z nielicznych twórców łączących nurt satyry prasowej z komiksem magazynowym. Ta wszechstronność — obecność zarówno w satyrycznym tygodniku, jak i w flagowym magazynie komiksowym KAW — świadczy o uznaniu, jakim cieszył się wśród redaktorów różnych periodyków.

**Najważniejsze prace Edwarda Lutczyna**

„Lilije" (scenariusz: Ryszard Marek Groński, „Szpilki" 1979, nr 48) — komiksowa adaptacja ballady Adama Mickiewicza, utrzymana w charakterystycznej dla „oficjalnego undergroundu" poetyce parodii klasyki literackiej.

Inne komiksy w „Szpilkach" (1973--1981) — liczne krótkie formy jedno- i kilkuplanszowe, eksplorujące poetykę „fajferów" i zabaw formalnych, publikowane regularnie od debiutu w 1973 roku.

„Inspektor Tops" (scenariusz: Zakasz, „Relax" nr 30--31, 1980--1981) — dwuodcinkowa seria kryminalno-humorystyczna, opublikowana w ostatnich numerach magazynu. Część 2 nosiła tytuł

„Przerwana rozmowa". Seria stanowiła próbę wprowadzenia do „Relaxu" bohatera seryjnego w konwencji satyrycznej, odmiennej od dominujących w piśmie komiksów przygodowych i fantastycznych.

**„**Mundial 78" (scenariusz: Zakasz, „Relax" nr 19, 1978) — humorystyczny komiks o tym, co śniło się trenerowi Jackowi Gmochowi przed mistrzostwami świata w Argentynie, gdzie reprezentacja Polski zajęła piąte miejsce.

**„**Lekcja tenisa" (scenariusz: Zakasz, „Relax" nr 26, 1979) — krótka forma humorystyczna w charakterystycznym dla Lutczyna stylu.

### 19.3. 10. Waldemar Andrzejewski — od „Alfy" do Naczelnego Grafika MAW

Waldemar Andrzejewski to postać szczególna wśród twórców Tombakowej Ery — artysta łączący działalność komiksową z funkcjami instytucjonalnymi w strukturach wydawniczych, a zarazem wybitny plakacista i ilustrator książkowy. Jako twórca komiksowy znany przede wszystkim ze współpracy z magazynem „Alfa", gdzie opublikował kilka arcyciekawych komiksów science fiction w swoim charakterystycznym stylu - inspirowanym twórczością francuskiego mistrza gatunku - Philippe'a Druilleta. Jego prace wyróżniały się na tle polskiej produkcji komiksowej bogatą, barokową wręcz kreską i wizjonerskimi, psychodelicznymi kompozycjami — estetyką daleko wykraczającą poza konwencjonalne standardy polskiego komiksu lat siedemdziesiątych. Te same walory — rozmach wizjonerski, bogactwo detalu, ekspresyjna kolorystyka — cechowały jego plakaty i ilustracje.

W 1978 roku Andrzejewski objął stanowisko Naczelnego Grafika w Młodzieżowej Agencji Wydawniczej — jak informował dyrektor Konopka: „Utworzyliśmy stanowisko Naczelnego Grafika, którym jest pan Waldemar Andrzejewski, tegoroczny laureat Nagrody Prezesa Rady Ministrów, zawodowiec grafika dla dzieci i młodzieży"[160] Przypadek Andrzejewskiego ilustruje charakterystyczną dla Tombakowej Ery mobilność twórców między oficynami wydawniczymi RSW. Ta płynność — możliwość publikowania w „Alfie" (KAW) przy jednoczesnym pełnieniu funkcji kierowniczych w MAW — świadczy o tym, że mimo formalnej odrębności obie agencje funkcjonowały jako elementy jednego, centralnie koordynowanego systemu wydawniczego.

#### Najważniejsze prace Waldemara Andrzejewskiego

„Tam, gdzie słońce zachodzi seledynowo" (scenariusz: Stefan Weinfeld, „Relax" nr 11/1977) — historia science fiction opublikowana w magazynie „Relax", do którego Andrzejewski został wprowadzony przez Ryszarda Morawskiego.

„Wehikuł czasu" (adaptacja prozy H.G. Wellsa, „Alfa" nr 1/1976) — debiut komiksowy Andrzejewskiego w magazynie, komiksowa wersja klasyki literatury fantastycznonaukowej.

„Wyprawa na Księżyc” (adaptacja prozy Juliusza Verne'a, „Alfa” nr 3/1976) — kolejna adaptacja klasyki SF.

„Wojna światów” (adaptacja prozy H.G. Wellsa, „Alfa” nr 7--8/1978) — dwuczęściowa adaptacja słynnej powieści o inwazji Marsjan, w której Andrzejewski mógł w pełni rozwinąć swój wizjonerski styl graficzny.

### 19.3. 11. Witold Parzydło - groteska i fantastyka

Witold Parzydło (1944-1998), absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dołączył do „Relaxu” razem z Markiem Szyszką w drugim roku istnienia magazynu - obaj zostali wprowadzeni do środowiska komiksowego z polecenia Grzegorza Rosińskiego. Parzydło miał wyraźne skłonności do rysowania groteskowego, nieunikającego karykaturalnych zniekształceń postaci. Ten styl doskonale sprawdzał się w humoreskach fantastycznych, takich jak „Opowieści nie z tej ziemi” (scenariusz: Stefan Weinfeld, „Relax” 1978), które stanowią jego najbardziej udane i spójne artystycznie dzieło. Groteskowa deformacja znakomicie wzbogacała tu narrację o kosmitach i pozaziemskich przygodach. Problematyczne okazało się natomiast stosowanie tego samego stylu w komiksach o poważniejszej tematyce. W historycznych „Ziemniakach i królu” oraz „Srebrnym medalionie”, a także w wojennej „Barykadzie na Woli” graficzne zniekształcenia raziły i utrudniały odbiór dramatycznych treści. Adam Rusek trafnie zauważył tę rozbieżność między stylem a tematem — to, co w fantastyce stanowiło atut, w historiach wymagających powagi stawało się mankamentem. Przypadek Parzydły ilustruje szerszy problem Tombakowej Ery: brak wyspecjalizowanych nisz wydawniczych, które pozwoliłyby artystom o nietypowym stylu rozwijać się w odpowiadających im gatunkach. W systemie, gdzie wydawnictwa oczekiwały uniwersalności — zdolności do rysowania zarówno fantastyki, jak i historii, zarówno humoru, jak i dramatu wojennego — twórcy o silnej indywidualności często musieli realizować zlecenia niezgodne z ich naturalnymi predyspozycjami. Po zakończeniu współpracy z „Relaxem” Parzydło zajął się ilustracją książkową oraz — co wynikało z jego osobistej pasji — komiksami o motocyklach. Cykl „Harley Story” ukazał się najpierw jako albumik, a następnie był kontynuowany w magazynie „Świat Motocykli”. Parzydło pracował również przy storyboardach reklamowych. Zmarł w 1998 roku.

**Najważniejsze prace Witolda Parzydły:**

„Ja mam czas” (scenariusz i rysunki: Witold Parzydło, „Relax” nr 5/1977, 1 strona) — jednostronicowa humoreska, debiut w magazynie.

„Ziemniaki i król” (scenariusz: Kazanecki, „Relax” nr 9/1977, 3 strony) - anegdota historyczna o Janie III Sobieskim i poznaniu przez niego smaku kartofli; mimo groteskowego stylu Parzydło zdołał oddać klimat epoki sarmackiej.

„Barykada na Woli” (scenariusz: Szomański, „Relax” nr 12/1977) - komiks wojenny o Powstaniu Warszawskim, gdzie karykaturalne zniekształcenia raziły w zestawieniu z dramatyczną tematyką.

„Opowieści nie z tej ziemi” (scenariusz: Stefan Weinfeld, „Relax” nr 12--17/1977-1978, 32 strony w 6 odcinkach) — najdłuższa i najbardziej udana seria Parzydły; humorystyczny cykl science fiction o „myślonautach” podróżujących w kosmosie z prędkością myśli, gdzie groteskowa stylistyka doskonale współgrała z absurdalną fabułą.

„Srebrny medalion” (scenariusz: Maria Olszewska-Wolańczyk, „Relax” nr 17/1978, 5 stron) — opowieść historyczna o bitwie pod Oliwą w 1627 roku, oparta na motywie odnalezionego przez nurka artefaktu.

**Podsumowanie - mapy stylów i pokoleń**

Rysownicy Tombakowej Ery tworzyli środowisko zróżnicowane pokoleniowo i stylistycznie. Niniejszy rozdział nie pretenduje do kompletności — można by wymienić jeszcze kilkunastu twórców aktywnych w latach 1966-1981. Dobór przedstawionych sylwetek jest w dużym stopniu subiektywny, podyktowany znaczeniem twórców dla rozwoju medium oraz — co nieuniknione — osobistymi zainteresowaniami badawczymi autora. Tych, których pominąłem proszę o wybaczenie. Można wyróżnić trzy główne style graficzne dominujące w polskim komiksie tego okresu. Realizm amerykański — reprezentowany przez Polcha, Rosińskiego i Wróblewskiego — czerpał z tradycji zachodniego komiksu przygodowego: dynamiczny montaż kadrów, realistyczna anatomia postaci, precyzja w oddawaniu detali technicznych. Groteska i satyra — domena Baranowskiego — odwoływała się do tradycji europejskiej, surrealizmu, purnonsensowego humoru. Tradycja ilustracyjna — Butenko, Pawel, Walentynowicz — kontynuowała wzorce polskiej ilustracji książkowej i baśniowej. Drogi do profesjonalizacji przebiegały według podobnego schematu: szkoła plastyczna (PLSP, ASP) → prasa (codzienna lub młodzieżowa) → wydawnictwa książkowe. „Świat Młodych” i „Relax” funkcjonowały jako platformy startowe, umożliwiające młodym twórcom naukę rzemiosła i budowanie rozpoznawalności.

**Przypisy**

[1] Wywiad autora z Bogusławem Polchem, Warszawa, 2018.
[2] Adam Rusek, „Kalendarium życia i twórczości Tadeusza Baranowskiego”, w: „Miejsce w dymku. Tadeusz Baranowski”, 2020, s. 17.
[3] „Tęsknota za malarstwem” z Tadeuszem Baranowskim rozmawiają Adam Rusek i Piotr Machłajewski, w: „Miejsce w dymku…", BWA Jelenia Góra, dz. cyt.,s.5.
[4] Tamże, s. 6.
[5] Tamże, s. 7.
[6] A. Rusek, Kalendarium..., dz. cyt., s. 17.
[7] Tęsknota za malarstwem..., dz. cyt., s. 6.
[8] Tamże, s. 8.
[9] Tamże, s. 9.

[10] Tamże, s. 8.
[11] Wojciech Birek, „Jak rozśmiesza nas i wzrusza język mistrza Tadeusza. Językowe Ecie-Pecie w komiksach Tadeusza Baranowskiego", „Miejsce w dymku…", dz. cyt., s. 24.
[12] „Tęsknota za malarstwem…", dz. cyt., s. 10.
[13] Tamże.
[14] Bartosz Kurc, „Trzask Prask. Wywiady z mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu", Koluszki 2004, s. 15.
[15] Tamże.
[16] Jerzy Szyłak, „Ciągła gimnastyka umysłu. O komiksach Tadeusza Baranowskiego", w: „Miejsce w dymku…", dz. cyt., s. 42.
[17] Bartosz Kurc, „Trzask Prask". „Wywiady z mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu", Koluszki 2004, s.15.
[18] Tamże, s. 37.
[19] Tamże, s. 37.
[20] Tamże, s. 40.
[21] Tamże, s. 40.
[22] Michał Siromski, „Pożegnanie. Wywiad z Tadeuszem Baranowskim", „KZ Magazyn Miłośników Komiksu" 6 maja 2012.
[23] Jerzy Szyłak, „Ciągła gimnastyka umysłu"..., dz. cyt., s. 51.
[24] Bartosz Kurc, Trzask Prask..., dz. cyt., s. 107.
[25] Tamże, s. 253.
[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 254.
[28] Tamże.
[29] Tamże.
[30] Tamże.
[31] Tamże.
[32] Tamże.
[33] Tamże.
[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 255.
[36] Tamże.
[37] Tamże, s. 258.
[38] Tamże, s. 256.
[39] Tamże.
[40] Tamże, s. 257.
[41] Tamże, s. 265.
[42] Tamże, s. 256.
[43] L. Kaczanowski, Komiks w „Świecie Młodych" — kompletna bibliografia 1949-1993, Gdańsk 2020.
[44] Tamże.
[45] L. Kaczanowski, Komiks w „Świecie Młodych" — kompletna bibliografia 1949-1993, Gdańsk 2020.
[46] L. Kaczanowski, Posłowie, w: S. Pawel, Jonka, Jonek i Kleks. Wydanie Jubileuszowe, t. 1, Warszawa 2020, s. 264.
[47] Tamże, s. 259.
[48] B. Kurc, Trzask Prask..., dz. cyt., s. 107.
[49] Tamże, s. 263.
[50] Tamże, s. 265.
[51] Tamże, s. 261.
[52] Tamże, s. 111.
[53] Tamże.
[54] Tamże.
[55] Tamże.
[56] A. Rusek, Od Łapigrosza do Funky Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Gdańsk 2021, s. 398-401.
[57] Tamże.
[58] Tamże.
[59] Tamże.
[60] Tamże.
[61] Tamże.

[62] Tamże.
[63] Tamże.
[64] B. Kurc, Trzask Prask..., dz. cyt., s. 110.
[65] Tamże.
[66] Tamże.
[67] Tamże, s. 111.
[68] Tamże, s. 110.
[69] B. Kurc, Trzask Prask..., dz. cyt., s. 107.
[70] P. Machlejewski, A. Rusek, Kalendarium życia i twórczości Bogusława Polcha, w: Bogusław Polch. Retrospektywa, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Jelenia Góra 2008, s. 4.
[71] Tamże.
[72] Tamże.
[73] Tamże, s. 5.
[74] Wywiad autora z B. Polchem, Warszawa 2018.
[75] Tamże.
[76] Tamże.
[77] Tamże.
[78] Tamże.
[79] Tamże.
[80] Tamże.
[81] Tamże.
[82] Tamże.
[83] Tamże.
[84] Tamże.
[85] Tamże.
[86] Tamże.
[87] Tamże.
[88] Tamże.
[89] Tamże.
[90] Tamże.
[91] Tamże.
[92] Tamże.
[93] Tamże.
[94] Tamże.
[95] Tamże.
[96] Tamże.
[97] Tamże.
[98] Tamże.
[99] Tamże.
[100] P. Machłajewski, A. Rusek, Kalendarium..., dz. cyt., s. 5.
[101] Tamże.
[102] A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo. Polska prasa komiksowa i komiksy prasowe w latach 1945--1989, Warszawa 2019, s. 52.
[103] W. Birek, Grzegorz Rosiński: mistrz ilustracji i komiksu, Stalowa Wola 2012.
[104] S. Chosiński, Kolorowe zeszyty, cz. 1, Warszawa 2022, s. 23.
[105] P. Gaumer, Wywiad z Grzegorzem Rosińskim, dz. cyt.
[106] P. Gaumer, Wywiad z Grzegorzem Rosińskim, w: Monographie Rosiński, Editions du Lombard/Egmont Polska, Warszawa 2015.
[107] Tamże.
[108] Tamże.
[109] S. Chosiński, Czas na Relax, Komiksoteka/Kurc, Warszawa 2019, s. 89.
[110] J. Skarżyński, Uwagi o powstawaniu komiksu, „KKK" 1996, nr 3, s. 25.
[111] L. Bernacchi, Diario Lucca 12, „Sgt. Kirk" 1976, nr 52, s. 606.
[112] Tamże, s. 24.
[113] Tamże, s. 25.
[114] D. Dziedziczak, Rysunek jest opowiadaniem. Komiksy Jerzego Skarżyńskiego, [w:] Mapy wyobraźni..., dz. cyt., s. 261.

[115] S. Ryś, Pomiędzy skrajnościami, [w:] Mapy wyobraźni. Surrealne światy Jerzego Skarżyńskiego, red. S. Ryś, Katowice 2012, s. 46.
[116] S. Ryś, Wykaz opublikowanych komiksów, [w:] Mapy wyobraźni..., dz. cyt., s. 306.
[117] Wywiad autora z Andrzejem Mleczko - Warszawa, 2018
[118] Tamże
[119] Maria Lengren, „Dziadek Lengren", Zeszyty Komiksowe, nr 28, 2019
[120] Tamże
[121] Tamże
[122.] Adam Rusek, wstęp, „Prof. Filutek", Ongrys, 2014
[123] Tamże
[124] Wywiad z autora ze Zbigniewem Lengrenem,
[125] Tamże
[126] Adam Rusek, wstęp, „Prof. Filutek", Ongrys, 2014
[123] Tamże
[128] Katarzyna Lengren, Album Zbigniew Lengren, Pruszyński 2006
[129] Tamże
[130] Maria Lengren, „Dziadek Lengren", Zeszyty Komiksowe, nr 28, 2019
[131] Kreską i słowem. Wywiad z Szymonem Kobylińskim, „Razem" 1977, nr 44, s. 46--47.
[132] Więcej luzu! Z Szymonem Kobylińskim rozmawia Czesław Zegar, „Na przełaj" 1979, nr 13, s. 3, 6--7.
[133] H. J. Chmielewski, cyt. za: A. Rusek, W królestwie Tytusa de Zoo, Warszawa 2019; por. także rozdział 8 niniejszej pracy.
[134] Wywiad autora z Jackiem Skrzydlewskim, Warszawa, 20 marca 2022.
[135] Tamże
[136] Tamże
[137] Tamże
[138] Tamże
[139] Tamże
[140] Tamże
[141] Wywiad autora z Markiem Szyszko, Warszawa, 2022.
[142] Tamże
[143] Tamże
[144] Tamże
[145] Tamże
[146] Tamże
[147] Tamże
[148] Tamże
[149] Tamże
[150] Tamże
[151] Cytaty z wywiadu Bartosza Kurca z Mieczysławem Wiśniewskim, [w:] B. Kurc, „Trzask Prask", Warszawa 2010, s. 171-176.
[152] Tamże
[153] Tamże
[154] Tamże
[155] Tamże
[156] Tamże
[157] Tamże
[158] Tamże
[159] A. Wabik, Krystyna Wójcik — próba uchwycenia skali dorobku komiksowego, „Zeszyty Komiksowe" nr 28, 2019
[160] Wywiad z Zygmuntem Konopką - dyrektorem MAW, „Na Przełaj", 26, XI, nr 48, 1978

# Rozdział 20

# Najważniejsi scenarzyści Tombakowej Ery

## 20.1. Rola scenarzysty w polskim komiksie — kontekst

Gdy w 1976 roku powstawał magazyn „Relax", redakcja stanęła przed fundamentalnym problemem: skąd wziąć autorów tekstów do komiksów? Jak wspominał Grzegorz Rosiński: „Nie mieliśmy wtedy w Polsce fachowców od komiksu. Wszystkiego musieliśmy się uczyć od podstaw" [1]. W magazynie opublikowano prace około trzydziestu scenarzystów — ale w przeciwieństwie do rysowników, których dobierano starannie ze względu na weryfikowalny warsztat graficzny, grono scenarzystów było dość przypadkowe. Obok pojedynczych profesjonalistów pojawiali się autorzy jednorazowi, często nawet bez warsztatu literackiego, nie wspominając o doświadczeniu komiksowym. Charakterystyczne było rekrutowanie scenarzystów z innych dziedzin: dziennikarstwa, literatury, a nawet aparatu państwowego. Zlecenia scenariuszowe stanowiły nierzadko rodzaj gratyfikacji dla działaczy związanych ideologicznie z partią — były bowiem bardzo dobrze płatne. Dziwić może na przykład fakt, że nie wykorzystano na przykład talentu Waldemara Łysiaka do konstruowania krótkich, zaskakujących scenariuszy, choć pisarz ten publikował wówczas analityczne teksty o komiksie w prasie. System PRL-owski nie wykształcił profesjonalnej ścieżki kariery dla scenarzysty komiksowego — zawód ten po prostu oficjalnie nie istniał i zdaje się nikt, poza rysownikami i czytelnikami komiksów nie był zainteresowany, aby taki powstał.

## 20.2. Władysław Krupka — funkcjonariusz i scenarzysta

Władysław Krupka (1926–2014) stanowi przypadek szczególny w historii polskiego komiksu — był jednocześnie pomysłodawcą, głównym scenarzystą i nieformalnym cenzorem najpopularniejszej serii komiksowej PRL-u, „Kapitana Żbika". Jego biografia odsłania mechanizmy funkcjonowania kultury popularnej w systemie socjalistycznym, gdzie granica między twórczością artystyczną a działalnością propagandową często ulegała zatarciu. Krupka był oficerem Milicji Obywatelskiej w stopniu podpułkownika, odpowiedzialnym za działania „promocyjne" w strukturach KGMO. Kierował wydziałem skupiającym, jak wspominał: „doświadczonych i inteligentnych oficerów"[2], utrzymujących kontakty z mnóstwem prominentnych osób ze świata ówczesnym mediów. Z tej pozycji koordynował współpracę MO ze środowiskiem twórczym, organizując spotkania, konferencje prasowe, udostępniając akta spraw czy umożliwiając literom, dziennikarzom wizyty w niedostępnych dla zwykłych ludzi komórkach pracy aparatu milicyjnego.
Na pięćdziesiąt trzy zeszyty serii «Kapitan Żbik» Krupka był autorem zdecydowanej większości scenariuszy - a sądząc po ich jakości literackiej - kierował się czysto utylitarnymi względami

samemu sobie zlecając ich pisanie. W 1972 roku, w wieku czterdziestu sześciu lat, przeszedł w stan spoczynku, w rezultacie tym bardziej poświęcił się pisaniu scenariuszy komiksowych oraz prowadzeniu rubryki korespondencji Żbika z czytelnikami, które podpisywał jako „kapitan Jan Żbik". Z czasem granica między fikcyjnym, propagandowym bohaterem, a jego literackim twórcą uległa zatarciu — Żbik stał się swoistym alter ego Krupki. Wprawdzie główny scenarzysta Żbika udzielił kilku wywiadów, we wszystkich jednak powtarzał te same strzępy informacji wymieszane z frazesami, wszelkie bardziej dociekliwe pytania zbywając milczeniem. Gdy autor niniejszej pracy przygotowywał film dokumentalny „W ostatniej chwili. O komiksie w PRL-u" (TVP, 2011), wielokrotnie starał się zaprosić Krupkę do wystąpienia przed kamerą. Wszystkie takie propozycje spotykały się z mniej lub bardziej stanowczą odmową, jakby ppłk Krupka obawiał się zbyt wielu niewygodnych pytań o literackie kulisy powstawania milicyjnej serii. Władysław Krupka zadeklarowanym człowiekiem systemu komunistycznego. Praktycznie całe jego życie zawodowe upłynęło mu na utrwalaniu powojennej władzy. Mimo napisania trzydziestu pięciu scenariuszy do „Kapitana Żbika" i kilkunastu do jego późniejszych serii, nie dorobił się warsztatu — wręcz przeciwnie, im dłużej pisał, tym jego scenariusze stawały się gorsze, bardziej schematyczne, pozbawione dramaturgicznego napięcia.

### 20.2.1 Najważniejsze prace komiksowe Władysława Krupki:

Seria „Kapitan Żbik" (scenariusze do 35 z 53 zeszytów, 1967–1982, rys. różni, wyd. „Sport i Turystyka")

## 20.3. Stefan Weinfeld — samotność profesjonalisty

Stefan Weinfeld wyróżniał się na tle polskich scenarzystów komiksowych Tombakowej Ery jako twórca o najbardziej profesjonalnym podejściu do scenopisarstwa komiksowego. Na tym (pseudo)rynku komiksowym - Weinfeld był absolutnym wyjątkiem: po nim długo, długo nie było nikogo. Weinfeld dał wielokrotnie dowody, iż doskonale rozumiał medium komiksowe, potrafił budować atrakcyjną narrację w rozmaitych gatunkach, jednocześnie dając rysownikom przestrzeń do opowiadania obrazem. Za tą postacią, o fizis przypominającym urzędnika księgowego, kryła się jednak fascynująca biografia — Żyda ocalałego z Zagłady, który pod przybraną tożsamością zbudował nowe życie w powojennej Polsce, stając się inżynierem, publicystą, pisarzem science fiction i wreszcie scenarzystą komiksowym.

Stefan Weinfeld urodził się jako Witold Kloc w listopadzie 1921 roku w Łodzi, w rodzinie żydowskiej. Rodzina mieszkała przy ulicy Piotrkowskiej, później na warszawskim Nowolipiu. Młody Witold ukończył gimnazjum i liceum w Łodzi, zdając maturę w maju 1939 roku - kilka miesięcy przed wybuchem wojny. We wrześniu 1939 roku uciekł na wschód przed nacierającą armią niemiecką. W październiku 1939 roku dotarł do Lwowa, a następnie na Wołyń, gdzie pracował jako urzędnik i księgowy. Po ataku Niemiec na ZSRR w czerwcu 1941 roku ewakuował

się w głąb Związku Radzieckiego — najpierw do Baszkirii, gdzie pracował w tartaku i kopalni węgla, potem do Kazachstanu, gdzie zatrudnił się w kołchozie niedaleko Ałma-Aty. Tam dokonała się przemiana Witolda Kloca w Stefana Weinfelda. Młody człowiek kupił dokument tożsamości zmarłego rok wcześniej Szaji (Szyje) Weinfelda. Przerobił go na akt urodzenia Stefana Weinfelda, urodzonego w 1920 roku w Limanowej. Pod tym nazwiskiem miał przeżyć resztę życia. Nikt z rodziny pozostałej pod okupacją niemiecką nie przeżył Zagłady. W 1943 roku Stefan Weinfeld próbował dołączyć do armii generała Andersa, ale spóźnił się. Rok później, w sierpniu 1944 roku, wstąpił do armii Berlinga i ukończył II Frontową Szkołę Oficerów Piechoty w Lublinie. W 1945 roku służył w 5 Mazurskiej Brygadzie Saperów, zajmując się rozminowywaniem terenów na Białostocczyźnie, Pomorzu i w okolicach Płocka. W tym okresie zaczął także publikować — pierwsze artykuły ukazywały się w wojskowym piśmie „Jedność". Po wojnie osiadł w Warszawie.
W maju 1947 poznał swoją przyszłą żonę Helenę Mocarską — łączniczkę AK. W lipcu 1951 roku Weinfeld ukończył Szkołę Wawelberga i Rotwanda, uzyskując tytuł inżyniera elektryka. Pracował jako starszy inspektor w Biurze Wojskowym w Ministerstwie Poczt i Telegrafów, a od 1955 roku w Ministerstwie Łączności. Awansował do stopnia podpułkownika i stanowiska naczelnika wydziału. W 1957 roku odszedł z wojska i rozpoczął pracę w Instytucie Łączności, najpierw w Zakładzie Komunikacji Mikrofalowej, potem Telekomutacji. W 1975 roku opublikował z Jerzym Seredą książkę naukową «Elektroniczne przyrządy pomiarowe» w Wydawnictwach Naukowo-Technicznych. Równolegle z karierą inżynierską Weinfeld rozwinął niezwykle płodną działalność publicystyczną — przez blisko ćwierć wieku opublikował ponad tysiąc tekstów. Debiutował w 1956 roku w czasopiśmie „Łączność", gdzie prowadził serię „Kartki z historii telekomunikacji", wydaną później jako książka „W kręgu telekomunikacji" (1960). Najdłuższą współpracę nawiązał z „Kurierem Polskim" — od 1959 do 1982 roku opublikował tam około pięciuset pięćdziesięciu tekstów w dziale „popularyzacja nauki". Publikował również w „Młodym Techniku", „Horyzontach Techniki", „Chłopskiej Drodze", „Płomyku" i wielu innych czasopismach. Był też autorem scenariusza do przedstawienia telewizyjnego z serii „Kobra" oraz komentarzy do tematycznych odcinków Polskiej Kroniki Filmowej opisujących odkrycia naukowe. Pisał pod różnymi pseudonimami m.in. jako S. Winefield opublikował w 1957 roku książkowy debiut „Stacja nr 4 nie działa" (w serii „Żółty Tygrys"), Paweł Prot, „Elektron", używał inicjałów „St. W.", a także S. Halborn - przyjmując panieńskie nazwisko swojej matki - pod tymże pseudonimem opublikował w 1959 roku powieść „5000 metrów pod wodą". Wśród jego publikacji można znaleźć książki naukowe: „Inżynier i jego sztuka", „Technika wspiera umysł", „Telefon bez tajemnic", „Tajemnica szklanego ekranu" czy „W poszukiwaniu innych światów", analizującą możliwości życia na innych planetach. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmowała fantastyka naukowa, de facto dzięki której znalazł się w gronie scenarzystów komiksowych. „Władcy czasu" to zbiór jedenastu opowiadań, z których dwa zostały później przerobione na komiksy, z kolei „Zamieszkała planeta" ukazała się w ramach cyklu książek science fiction wydawanych przez KAW, podobnie jak „Janczarzy kosmosu" - wydani we współpracy KAW z Ogólnopolskim Klubem Miłośników Fantastyki i Science Fiction.

W 1963 roku opublikował w „Młodym Techniku” opowiadanie „Ziemia jego przodków”, które zostało włączone do antologii Zbigniewa Przyrowskiego „Posłanie z piątej planety” (1964). W tymże „Młodym Techniku” ukazały się też inne jego opowiadania fantastyczne: „Zwrotnica czasu” (1967), „Pojedynek” (1967), „Szaleniec” (1959). To właśnie „Pojedynek” — historia dwóch konstruktorów budujących sztuczne zwierzęta-potwory — stał się później kanwą jego pierwszego scenariusza komiksowego dla Grzegorza Rosińskiego. Weinfeld utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem fantastyki naukowej — przyjaźnił się z Januszem Zajdlem, Krzysztofem Boruniem, Konradem Fiałkowskim czy Adamem Hollankiem. W październiku 1985 roku został przyjęty do Związku Literatów Polskich na podstawie opinii Hollanka, ówczesnego redaktora naczelnego „Fantastyki". Był też członkiem World Science Fiction Association of Professionals z legitymacją numer 481. Wydarzenia marcowe 1968 roku i towarzysząca im antysemicka kampania odcisnęły piętno na jego życiu i twórczości. Jak wspominał jego syn: „Od wydarzeń marcowych 1968 roku zaczęły się taty kłopoty”[3]. Mimo, że jego teksty nie miały nic wspólnego z polityką, pojawiły się „naciski z góry”, aby teksty Weinfelda nie trafiały do druku. Sam Weinfeld przez kilka lat należał do PZPR, prowadził nawet szkolenia partyjne, ale po 1957 roku — jak zanotował jego syn — „nigdy więcej nie wstąpił do żadnej organizacji o charakterze politycznym”[4]. W połowie lat siedemdziesiątych Weinfeld trafił do świata komiksu. Pierwszą propozycję scenariusza złożył mu Waldemar Andrzejewski - do adaptacji własnego opowiadania ze zbioru „Władcy czasu” pt. „Tam, gdzie słońce zachodzi seledynowo” - komiks ów ukazał się w magazynie magazynie „Relax” w jedenastym numerze (1977). W tym samym, jedenastym numerze magazynu, rozpoczął się druk serialu SF „Opowieści nie z tej ziemi” - do którego również napisał scenariusz, a stroną graficzną zajął się Witold Parzydło. Jednak kluczowe spotkanie dla scenarzysty nastąpiło trochę wcześniej, pod koniec 1976 roku, gdy Grzegorz Rosiński zgłosił się do Weinfelda z prośbą o scenariusz do komiksu zamówionego przez belgijskie czasopismo „Spirou”. Jak wspominał syn artysty - Roman Weinfeld: „Pamiętam, że z propozycją ilustracji opowiadania taty «Pojedynek» wyszedł Grzegorz Rosiński. Zresztą komiks ten został opublikowany w Belgii i to właśnie Grzegorz Rosiński przez swoje kontakty to zorganizował. Tata dostał za to 100 USD we frankach belgijskich”[5]. W rzeczywistości PRL-u, gdzie dostęp do dewiz był ściśle reglamentowany, była to suma znacząca — równowartość kilkumiesięcznych zarobków. Po miesiącu scenariusz był gotowy, komiks ukazał się w Belgii, a kilka lat później również w „Relaxie”. Po raz pierwszy los zetknął Weinfelda z Wróblewskim w połowie 1977 roku. I choć widzieli się zaledwie dwa lub trzy razy, przez kolejne kilkanaście lat stanowili najbardziej rozpoznawalny i najbardziej twórczy zespół autorów komiksowych okresu PRL-u. Ich pierwszym wspólnym dziełem stał się krótki - pięcioplanszowy komiks zatytułowany "Polacy na biegunie południowym”. Weinfeld, bazując na swej wiedzy naukowej, zaproponował czytelnikom rodzaj zabawy, zamieszczając we wstępie datę 12 stycznia 1982 jako wyznaczającą zdobycie przez Polaków bieguna południowego. Opatrzył to komentarzem: „nie jest ani przedstawieniem opracowanych planów, ani fantazją naukową, lecz wizją bliskiej przyszłości zbudowaną z faktów, które mogą się zdarzyć, nawet jeśli się będą różniły w szczegółach. W wolne pole wstawcie przewidywaną przez siebie datę dotarcia Polaków do

bieguna południowego — aby niedługo, być może, przekonać się, kto był bliższy prawdy". Na kolejny wspólny komiks czytelnicy musieli zaczekać, aż do dwudziestego pierwszego numeru «Relaxu». Wówczas to na łamach pisma zadebiutowała „Czarna róża" — w powszechnej opinii najlepszy z komiksów Wróblewskiego spośród przygotowanych dla tego magazynu. Głównym bohaterem „Czarnej róży" jest Piotr Bygocki, angielski dziennikarz polskiego pochodzenia, który przypadkiem wplątuje się w sprawę szpiegostwa przemysłowego. Już pierwszy, liczący sześć plansz odcinek rozpalał wyobraźnię czytelników. Mieliśmy tu terrorystów, którzy z bronią automatyczną weszli na pokład samolotu, co w konsekwencji doprowadziło do interwencji oddziału specjalnego. Pisząc scenariusz, Weinfeld dał Wróblewskiemu dużo miejsca na poprowadzenie opowieści przy pomocy samego obrazu — bardzo dynamicznie przedstawiona strzelanina na pokładzie samolotu odbywa się niemal bez słów. Również dalsze odcinki obfitowały w sceny walki czy samochodowych pościgów, a gang zajmujący się szpiegostwem przemysłowym dysponuje sprzętem, którego mógłby pozazdrościć James Bond. (Kontynuacja historii miała miejsce w kolejnych numerach 22, 23, 24 i 25) W międzyczasie duet Weinfeld - Wróblewski przygotował krótsze formy komiksowe m.in. trzyplanszowy „Polak w kosmosie". Co ciekawe na pierwszej planszy pozostawiono puste pole na nazwisko pierwszego polskiego kosmonauty oraz datę jego lotu. Jako że numery „Relaxu" powstawały z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem, w chwili rysowania komiksu nie było wiadomo czy finalnie poleci w kosmos Mirosław Hermaszewski czy też Zenon Jankowski. Wydawanie „Relaxu" zawieszono po trzydziestym pierwszym numerze w roku 1981, jednak redakcja miała zaplanowanych kilka numerów do przodu, w tym kilka komiksów już było gotowych do druku. Pod między nimi były to dwie historie wspominanego duetu: „Kryptonim «Tytania»" — historia rozgrywająca się w 1916 roku o tajnym brytyjsko-francuskim projekcie mającym na celu opracowanie powietrznej torpedy, której główny projektant zostaje porwany przez Niemców oraz „Szklana kula Pani Księżyc", opowieść stanowiąca kontynuację perypetii dziennikarza Piotra Bygockiego, który tym razem prowadzi śledztwo w sprawie pewnej słynnej wróżki. Wprawdzie już po okresie Tombakowej Ery powstał znakomity album komiksowy „Hernán Cortés i podbój Meksyku". Jednak wiele wskazuje na to, że pierwotnie komiks ten miał być drukowany w odcinkach na łamach magazynu „Relax" - rysownik przygotował nawet winietę z miejscem na wpisywanie kolejnych numerów rozdziałów. Umowę na opracowanie scenariusza Stefan Weinfeld podpisał z KAW-em - 21 listopada 1983 roku. Weinfeld nie wiedział wcześniej, komu wydawnictwo zaproponuje narysowanie komiksu, dlatego skrypt opatrzył szczegółowym opisem ułatwiającym pracę grafikowi. Wskazał w nim nawet poszczególne książki dostępne w bibliotece, w których można znaleźć przykłady architektury, strojów czy przedmiotów codziennego użytku. Roman Weinfeld wspomina: „Widziałem podobne materiały wielokrotnie. Naturalnie tata starał się też dostarczać materiały historyczne, ilustracje, zdjęcia, rysunki charakterystyczne dla epoki, mogące pomóc ilustratorowi"[6].

Album «Hernán Cortés i podbój Meksyku» to zdaniem wielu czytelników najlepszy spośród komiksów narysowanych przez Wróblewskiego. Każda plansza jest dopracowana w najmniejszym szczególe. Dynamika kadrów oraz sceny bitewne robią ogromne wrażenie także dziś. Widać, że

rysownik znał temat, wiernie odtworzył stroje i broń z epoki, a także elementy architektury. Co ciekawe, w Krajowej Agencji Wydawniczej uznano, że jeden z kadrów jest zbyt brutalny jak dla młodych czytelników — przedstawiał wycięte serce hiszpańskiego żołnierza trzymane w ręku przez azteckiego kapłana. Zaklejono go przed wykonaniem blaudruków i w tym miejscu w wydrukowanym komiksie jest po prostu biała plama.

Warto odnotować na marginesie rozważań o Tombakowe Erze jeszcze jedno wspólne dzieło duetu Weinfel / Wróblewski z roku 1987 p.t. „Figurki z Tilos" - opowieść o międzynarodowym śledztwie związanym z przemytem antycznych skarbów. Główną bohaterką jest urodziwa detektyw imieniu Helena. Niewiasta doskonale zna wschodnie sztuki walki, znakomicie wygląda w bikini. To z tego komiksu pochodzi jeden z najbardziej zapamiętanych kadrów w komiksie polskim - Helena w akrobatycznej figurze zająca cios karate. W swoim scenariuszu Weinfeld umiejętnie umieścił kilka nawiązań do filmów o agencie 007, co obok rozmachu inscenizacyjnego spowodowało, że z miejsca zdobył serca młodych czytelników lat osiemdziesiątych. Pierwszy nakład z 1987 roku okazał się za mały — dwieście tysięcy komiksów zniknęło z kiosków i księgarń, więc zaledwie rok później wydawnictwo zdecydowało się na wznowienie w nakładzie dwustu pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy.  Kolejne prace dla „Sportu i Turystyki” i „Krajowej Agencji Wydawniczej” stanowiły albumy historyczne. Był to przede wszystkim sześćdziesięcio cztero planszowy album „Legendy Wyspy Labiryntu”. Doświadczony scenarzysta stworzył ciekawą opowieść bazującą na mitach związanych z Kretą — mamy tu historie o Minotaurze, Tezeuszu, Dedalu i Ikarze, a także wiele innych ułożonych w spójny scenariusz. Wydrukowany w nakładzie dwustu osiemdziesięciu tysięcy egzemplarzy trafił do sprzedaży w 1989 roku. A dla wyd „SiT” w latach 1987–1988 napisał scenariusze do dwóch biograficznych pozycji: „Gdzie ziemia drży. O Ignacym Domeyce” oraz „Sam w afrykańskim pustkowiu. O Antonim Rehmanie". Były to ostatnie wspólne komiksy Wróblewskiego i Weinfelda. Ich twórcze drogi rozeszły się pod koniec lat osiemdziesiątych. Wróblewski realizował własne albumy z wymyślonym przez siebie bohaterem „Binio Bill”, zaangażował się też w rysowanie komiksów do scenariuszy Mirosława Stecewicza, a w tym czasie Weinfeld pisał scenariusze dla innych rysowników - „Wyspa Skarbów” według Stevensona narysował Marek Szyszko, „Podróże Guliwera” Zdzisław Byczek, „Sindbad Żeglarz i ptak Rok” Grzegorz Gajewski, natomiast adaptację „W 80 dni dookoła świata” Juliusza Verne'a narysował Andrzej Chyży — komiks ukazał się w 1991 roku, już po śmierci Weinfelda.

Weinfeld był nie tylko praktykiem, ale też teoretykiem i obrońcą komiksu jako medium edukacyjnego. W sierpniu 1987 roku napisał obszerny list do redakcji KAW, broniąc „Legend wyspy Labiryntu” przed zarzutami redaktor Krumholz, która twierdziła, że komiks powinien ograniczać się do „historyjek wymyślonych, typu zwłaszcza przygodowego”, a historię kultury „należy pozostawić opracowaniom książkowym”.

> „W moim przekonaniu jest to pogląd nieprzystający do rzeczywistości. Współczesna cywilizacja staje się coraz bardziej cywilizacją obrazu» — argumentował Weinfeld. «W tej sytuacji komiks staje się nie wrogiem książki, lecz jej sprzymierzeńcem, ponieważ wyrabia

nawyk sięgania po słowo drukowane, nawyk kupowania książeczek i książek i gromadzenia ich”[7].

Ta linia obrony okazała się skuteczna. Redakcja podpisała z nim umowę na kolejny scenariusz („Legendy Attyki”) i podniosła nawet wynagrodzenie o piętnaście procent.

Weinfeld miał znakomity potencjał do wymyślania pop kulturowych koncepcji rynkowych. Oto w 1977 roku przedstawił redaktorowi KAW - Adamowi Kołodziejczykowi - projekt serii wyklejanek zatytułowanych roboczo «Decyduj sam» — prototyp interaktywnej gry, w której czytelnik podejmował decyzje wpływające na rozwój fabuły. Projekt nie został zrealizowany, ale stanowi znakomity dowód wizjonerskiego myślenia artysty.

Stefan Weinfeld zmarł jesienią 1990 roku w wyniku powikłań po wypadku drogowym, Jerzy Wróblewski - dziewięć miesięcy później. Przypadek Weinfelda pokazuje, że profesjonalny scenarzysta komiksowy mógł funkcjonować w polskich realiach ale był wyjątkiem od reguły.

### 20.3.1. Najważniejsze prace komiksowe Stefana Wienfelda:

„Tam, gdzie słońce zachodzi seledynowo” (rys. Waldemar Andrzejewski, „Relax” nr 11, 1977)
**„**Opowieści nie z tej ziemi” (rys. Witold Parzydło, „Relax” nr 12–17, 1977–1978).
**„**Czarna róża” (rys. Jerzy Wróblewski, „Relax” nr 21–25, 1978–1979)
**„**Pojedynek” (rys. Grzegorz Rosiński, „Spirou” 1977, „Relax”, 1979)
**„**Hernán Cortés i podbój Meksyku” (rys. J. Wróblewski, KAW 1987)
**„**Figurki z Tilos” (rys. J. Wróblewski, „Sport i Turystyka”, 1987)
**„**Legendy Wyspy Labiryntu” (rys. J. Wróblewski, KAW, 1989)

## 20.4. Rian Asars

Pod zachodnio brzmiącym pseudonimem Rian Asars krył się duet dwóch przyjaciół: Ryszarda Siwanowicza (ur. 1950) i Andrzeja Sawickiego (1947–2016). Dwaj młodzi fascynaci fantastyki naukowej dzięki znajomości z Grzegorzem Rosińskim, stworzyli scenariusze, które do dziś, z powodzeniem, zachwycają czytelników. Jak wspomina Siwanowicz: „W 1975 roku dowiedziałem się od Grzegorza, że powstanie nowy magazyn komiksowy i że on, jako koordynator artystyczny, poszukuje autorów scenariuszy i rysowników”[8]. Siwanowicz odwiedzał „niezwykły dom państwa Rosińskich” na ulicy Ogólnej, z „absolutnie magiczną pracownią gospodarza, czyli najmniejszym pokojem, w którym stał regał z wysuniętym pulpitem do rysowania. Tam to dopiero było kolorowo! Ale to w największym pokoju znajdował się regał z komiksami w wielu językach, a wszystkie pod względem grafiki były nad «poziomy»”[9].

Inspiracją do pisania scenariuszy była zachęta samego Rosińskiego. Kiedyś Grzegorz zapytał: «A właściwie dlaczego wy nie stworzycie scenariusza?» No i zadziałało. Nasze rogate wojskowe dusze uniosły się dumą i fuknęły: «Co, MY nie stworzymy?!» I naprawdę coś

napisaliśmy. Pierwsze były «Skrzypce Stradivariusa», oczywiście o kradzieży cennych skrzypiec i dzielnym kapitanie Żbiku dopadającym złoczyńców. Scenariusz poszedł do redakcji i «się zgubił». Aluzję pojęliśmy i zmieniliśmy świat naszych opowieści na czystą fantastykę”[10] - wspomina Siwanowicz. Tak narodziła się koncepcja „Najdłuższej podróży”. W czasach studenckich duet uczestniczył w rajdach turystycznych, gdzie jedna z form wypraw polegała na rozbiciu się w bezpiecznej bazie namiotowej i robieniu wycieczek po okolicy. „To był model naszej przyszłej serii scenariuszy. Wymyśliliśmy Instytut Temporalny, którego zespoły wyruszały w wyprawy badawcze do różnych miejsc i epok w przeszłości”[11] - wyjaśnia Siwanowicz. Pierwszy scenariusz z serii powstał na przełomie 1971/1972 roku i opowiadał o wyprawie na Atlantydę, ale uznali go za zbyt słaby i trafił do szuflady. Pojawili się już jednak dwaj główni bohaterowie - Andrzej i Rych, którzy w czasie kolejnych podróży mieli „rosnąć” zawodowo: otrzymywać coraz trudniejsze zadania i coraz wyższe funkcje. Kompendium wiedzy stanowiła dla nich „Summa technologiae" Stanisława Lema. „Oczywiście miałem przeczytanego i stojącego dumnie na półce «całego Lema», ale to w 'Summa technologiae' wyszukałem przypadki kontaktów - my z Nimi w otwartym kosmosie, my z Nimi na Ich planecie, Oni z nami na Ziemi, Oni z nami na Księżycu... Czego zatem nie było? Ano Onych, spotykających innych Onych na Ziemi. No i tak oto powstała przestrzeń do rozegrania «Spotkania»"[12] — wspomina Siwanowicz.

„Spotkanie” autorstwa Ryszarda Siwanowicza, w tym wypadku napisane solo, perfekcyjnie zilustrowane przez Bogusława Polcha, ukazało się w pierwszym numerze «Relaxu» w 1976 roku. Był to komiks, który wręcz idealnie wpisywał się w założenia programowe redakcji, które formułował jej sekretarz, Stefan Strzałkowski, w liście z 12 kwietnia 1976 roku przesłanym do Jerzego Wróblewskiego: „Akcja współczesna, z tempem, z zaskakującą 'pointą', typy wyraźnie zarysowane, ładne dziewczyny. Rysunki realistyczne, bardzo literackie, a więc dopracowane, niosące w sobie dużo treści, ale w swym wyrazie niepozbawione cech komiksu”[12]. To wszystko miał w sobie komiks Siwanowicza i Polcha - osiem plansz było czymś zupełnie innym niż wydawane dotąd w Polsce historie z serii „Kapitan Żbik” czy T,RiA. Polch tak wspominał genezę współpracy: „Spotykaliśmy się z takim przyjacielem Grześka (Rosińskiego) – Ryszardem Siwanowiczem i on właśnie pisał wtedy scenariusz do «Spotkania». I mówi: «Boguś, Ty jeszcze nic nie robisz, migasz się w tym «Relaxie» i nie rysujesz», tłumacząc mu więc, że to wszystko, co dostałem, to jakieś gówno jest straszne, a on, że ma takiego singielka w planie, i zaczął opowiadać. Wziąłem od razu. (...) To było coś bez precedensu”[13]. „Spotkanie” wywołało kontrowersje. Ostatni kadr tej historii ukazuje widoczną z boku, co prawda w małej skali ale NAGĄ KOBIETĘ! Polch odniósł się do tego następująco: „Natomiast «Spotkanie» wzbudziło dodatkowe kontrowersje. Naga para, mężczyzna leży na kanapie, kobieta zaciąga story - ogólna konsternacja: pierwsza goła baba w komiksie polskim. Ojoj! Ta rozbierana scena musiała umknąć jakoś cenzorom”[14]. W szóstym numerze „Relaxu” pojawił się pierwszy odcinek „Najdłuższej podróży” podpisanej nazwiskami Grzegorza Rosińskiego i Riana Asarsa. Akcja „Najdłuższej podróży” rozgrywała się w geologicznym okresie górnej Kredy. „Sporym wyzwaniem stało się dla nas zdobycie wystarczającej wiedzy o tym okresie. Trzeba było mieć pojęcie o faunie i florze: ukształtowaniu lądów, o stworzeniach latających i

pływających w ówczesnych morzach. Trzeba się było «oczytać». Dużo rzeczy sprawdzaliśmy w encyklopediach i notowaliśmy. Wreszcie osiągnęliśmy stan «na razie wystarczy» i napisaliśmy coś, co miało ręce i nogi. A przynajmniej, mam nadzieję, nie miało żenujących kiksów”[15] - wspomina Siwanowicz. Andrzej Sawicki, drugi człon duetu Rian Asars, jest znany głównie jako tłumacz literatury science fiction z języków rosyjskiego i angielskiego, a po zakończeniu epizodu ze scenariuszami komiksowymi poświęcił się przekładom. Od 1993 roku zajmował się wyłącznie tłumaczeniami. W latach 1997–2009 recenzował gry komputerowe w miesięczniku „CD-Action” - co stanowi ciekawą ewolucję od scenarzysty komiksów science fiction do recenzenta gier wideo. Po ukończeniu studiów Siwanowicz i Sawicki stracili ze sobą kontakt na kilka lat — Andrzej trafił do Wrocławia, Siwanowicz do Kołobrzegu. Scenariusze, które stworzyli wspólnie, pozostały jednak trwałym świadectwem ich talentu i pasji do fantastyki naukowej.

### 20.4.1. Najważniejsze prace komiksowe:

Rian Asars: „Najdłuższa podróż” (rys. Grzegorz Rosiński, „Relax” nr 6–11, 1976–1977).
Ryszard Siwanowicz (samodzielnie): „Spotkanie” (rys. Bogusław Polch, „Relax” nr 1, 1976).
Andrzej Sawicki (samodzielnie): „Niezwykłe wakacje” (rys. Z .Wójcicki, Relax nr 28-31)

## 20.5. Wanda Falkowska i Barbara Seidler — od krytyki do twórczości komiksowej

Przypadek Wandy Falkowskiej i Barbary Seidler ilustruje charakterystyczną dla lat siedemdziesiątych ewolucję stosunku do komiksu — od dystansu krytycznego do aktywnego zaangażowania twórczego. Falkowska była doświadczoną dziennikarką, wieloletnią współpracowniczką dwóch najważniejszych polskich tygodników opiniotwórczych: „Przekroju” i „Polityki”. Na łamach „Przekroju” publikowała reportaże zagraniczne oraz krótkie teksty do rubryki „Kronika sądowa”. Tymczasem w „Polityce” pisywała obszerne artykuły publicystyczne. Była żoną reżysera Mieczysława Waśkowskiego, z którym łączyło ją nie tylko małżeństwo, ale i wspólne działania i zainteresowania twórcze. W czerwcu 1973 roku, na łamach „Polityki” ukazał się tekst Falkowskiej „Komiksy i młodzież” - analizujący krytycznie fenomen czytelniczego zainteresowania komiksem. Artykuł wpisywał się w szerszą debatę toczoną na łamach pisma - w tym samym numerze ukazał się jadowity list czytelnika (Zdzisław Kłosowski z Lublina) zatytułowany „Ludzie to kupią”, w którym zbulwersowany czytelnik pisał: „Komiksy rozpleniają się imponująco. Nakłady kolejnych zeszytów osiągają 100–150 tys. egzemplarzy. Chwyty reklamowe, których nie powstydziliby się najzapobiegliwsi wydawcy i kolporterzy tej literatury w krajach kapitalistycznych”[16]. Kłosowski pytał retorycznie: „Co wspólnego mają obrazkowe kryminały ze sportem i turystyką tego nie wiem. Wiem natomiast, że lepiej byłoby gdyby to odważne Wydawnictwo zajęło się wydawaniem dobrych folderów i informatorów turystycznych”[17].

Falkowska zajęła stanowisko zdecydowanie bardziej wyważone. Odnotowywała, że „na ostatnim kiermaszu książki w Warszawie najbardziej oblegane było stoisko wydawnictwa Sport i

Turystyka, gdzie nastolatki, pchając się jedna przez drugą, niecierpliwie sięgały po komiksy”[18]. Stawiała kluczowe pytanie: „Czy komiksy dostarczają młodzieży tylko bezwartościowej rozrywki?”[19] — i odpowiadała przecząco, argumentując że komiksy „są na pewno instrumentem wychowawczym, który należycie wykorzystany, może nieść wiele pożytku”[20].

Niedługo po publikacji tego tekstu Falkowska sama zaangażowała się w tworzenie komiksów. Prawdopodobnie to Barbara Seidler zaprosiła do współpracy nad komiksowymi scenariuszami swoją bliską znajomą Wandę Falkowską. Był rok 1975, kiedy wydawca postanowił milicyjną serię otworzyć na nowych scenarzystów oraz wyraźniej zaadresować ją do dziecięcego czytelnika. W rezultacie, wraz ze wspomnianą już z Barbarą Seidler, napisała scenariusze do dwóch zeszytów Kapitana Żbika - „Gdzie jest jasnowłosa” oraz „Wyzwanie dla silniejszego”. Do obydwu zeszytów rysunki wykonał Jerzy Wróblewski. Przejście od roli krytyka do roli współtwórcy - i to od razu z dwoma publikacjami w jednym roku - stanowiło wymowne świadectwo zmiany statusu komiksu w polskiej kulturze. Trudno jednak mówić o głębszym zaangażowaniu w medium komiksowe - dla obu wówczas młodych dziennikarek było to raczej jednorazowe, świetnie płacone zlecenie. Komiks jako materia twórcza zdecydowanie nie był ich świadomym wyborem drogi twórczej. Szczególnie warto tu zwrócić uwagę na scenariusz komiksu „Wyzwanie dla silniejszego”, który, jako jeden z nielicznych w całej serii koncentrował się na realnym problemie swoich czasów - przestępczej subkulturze młodzieżowej lat siedemdziesiątych tzw. „git ludzi”. Notabene niedługo później miał premierę film w reżyserii Waśkowskiego „Nie zaznasz spokoju” (premiera 1978) - również poświęconego tej tematyce, do którego małżonkowie wspólnie napisali scenariusz.

Barbara Seidler była prawniczką i dziennikarką reportażową, również publikującą w prestiżowych pismach. Na łamach tygodnika „Literatura” ukazywały się jej obszerne reportaże społeczne. W innych pismach publikowała cykle reporterskie o sprawach sądowych i przestępczości czy o ginących rzemiosłach. Była też dobrą znajomą Alfreda Górnego, ówczesnego dyrektora wydawnictwa Sport i Turystyka. Górny utrzymywał bliskie relacje na najwyższych szczeblach władzy, w tym znajomość z premierem Józefem Cyrankiewiczem — co może tłumaczyć brak jakichkolwiek problemów scenarzystki z cenzurą. W odróżnieniu od Falkowskiej, która po dwóch zeszytach zakończyła komiksowy epizod, Seidler kontynuowała współpracę z wydawnictwem „Sport i Turystyka”. Napisała scenariusze do serii „Legendarna historia Polski” oraz cyklu ”Początki Państwa Polskiego”. Trudno jednak uznać te prace za udane. Scenariusze Seidler były pozbawione dramaturgii - zamiast dynamicznej narracji komiksowej oferowały sztywne, dydaktyczne pogadanki, przypominające wykłady przemądrzałej nauczycielki w szkole. Brakowało w nich napięcia, konfliktu, bohaterów, z którymi czytelnik mógłby się utożsamić. To był antykomiks — forma komiksowa wykorzystana jako wehikuł dla suchych informacji historycznych, bez zrozumienia specyfiki medium. Po dwudziestu latach przerwy Seidler powróciła jeszcze do komiksu, pisząc w 2004 roku scenariusz opowieści o Powstaniu Warszawskim „63 dni” z rysunkami Adriana Madeja.

### 20.5.1. Najważniejsze prace komiksowe duetu Wanda Falkowska i Barbara Seidler (wspólnie):

Kapitan Żbik: **„**Gdzie jest jasnowłosa" („Sport i Turystyka", 1975) „Wyzwanie dla silniejszego" („Sport i Turystyka", 1975).
Barbara Seidler (samodzielnie):
„Legendarna historia Polski" („Sport i Turystyka", rys. Grzegorz Rosiński, 1974-1977)
„Początki Państwa Polskiego" („Sport i Turystyka", rys. różni, 1981-1988)

## 20.6. Inni scenarzyści Tombakowej Ery

Poza wymienionymi twórcami w komiksie polskim Tombakowej Ery działało jeszcze kilku scenarzystów zasługujących na odnotowanie. Bohdan Czeszko, Jerzy Bednarczyk i Tadeusz Pietrzak - wszyscy byli kombatantami batalionu Gwardii Ludowej im. Czwartaków - odpowiadali za scenariusze propagandowej serii „Podziemny front" (1969–1972), wydawanej przez Sport i Turystykę na zlecenie Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego. Seria miała promować komunistyczną wersję historii ruchu oporu, wyolbrzymiając rolę Gwardii Ludowej i marginalizując dokonania Armii Krajowej. Pisałem o nich szerzej w rozdziale 15. Do serii milicyjnej - poza Władysławem Krupką i wymienionymi przed chwilą Paniami Siedler i Falkowska - pojedyncze scenariusze pisywali również dziennikarze związani ze środowiskiem milicyjnym czy pisarze kryminałów. Anna Kłodzińska, dziennikarka „Życia Warszawy" i jedna z największych gwiazd powieści milicyjnej, napisała wspólnie z Janem Tomaszewskim scenariusze do zeszytów „Kryształowe okruchy" (1970) i „Czarna Nefretete" (1970). Pułkownik Zbigniew Gabiński - bezpośredni przełożony Krupki w Komendzie Głównej MO - również dostał szansę jako scenarzysta. Funkcjonariusz współtworzył zeszyty: „Kryptonim Walizka" (1974), „Czarny parasol", „Studnia" oraz wspólnie z Jerzym Bednarczykiem „Skodę TW 6163" (1972) i „Wodorosty i pasożyty" (1976). Klucz składania propozycji współpracy jest w tym przypadku raczej klarowny - to zapewne Krupka chciał zdobyć względy przełożonego, oferując mu intratne zlecenie. Zaskakujący jest natomiast fakt, że Helena Sekuła - inna gwiazda powieści milicyjnej, a przy tym koleżanka Krupki z pracy w Komendzie Głównej MO - nigdy nie otrzymała propozycji napisania scenariusza do „kolorowych zeszytów". To dobitnie pokazuje, że propozycje pracy przy komiksach nie wynikały z klucza profesjonalnego — decydowały zupełnie inne względy. Leszek Moczulski specjalizował się w scenariuszach historycznych. Wspólnie z Rosińskim stworzył dla „Relaxu" cykl opowieści osadzonych w średniowiecznej Polsce, obejmujący historie „Zagadka", „Bolesławowe słupy" i „Zdrada". Henryk Kurta, pierwszy redaktor naczelny i pomysłodawca „Relaxu", również pisywał do magazynu. Jego „Era wizji" opublikowana w pierwszych trzech numerach nie była jednak scenariuszem komiksowym, lecz tekstem stricte dziennikarskim - obroną komiksu jako

medium przed negatywnymi stereotypami. Jako scenarzysta Kurta wystąpił raz - był to komiks „Tajemnica głębin" z rysunkami Wróblewskiego („Relax", nr 4, 1977).

Niechlubnym zjawiskiem, lecz niestety nieodosobnionym, było dopisywanie się wydawców do scenariuszy komiksów. Alfred Górny, dyrektor wydawnictwa Sport i Turystyka, figurował jako współautor scenariuszy Arnolda Mostowicza do cyklu „Bogowie z kosmosu" tworzonego na zamówienie zachodnioniemieckiego rynku. Choć jego faktyczny wkład ograniczał się zapewne do akceptacji tekstów, nazwisko dyrektora widniało obok nazwiska właściwego autora. Podobnie Adam Kołodziejczyk, pułkownik, dziennikarz „Żołnierza Wolności" i główny redaktor od komiksów w Krajowej Agencji Wydawniczej, oficjalnie podpisywał się jako scenarzysta niektórych komiksów Janusza Christy w „Relaxie", choć - jak Christa wspominał później - w przypadku „Kursu na półwysep Jork" scenariusz był w rzeczywistości jego autorstwa, a Kołodziejczyk po prostu „chciał być autorem, literatem"[21]. Te praktyki - wykorzystywanie pozycji do dopisywania się do cudzej pracy twórczej — stanowiły kolejny przejaw patologii systemu, w którym pozycja służbowa ważyła więcej niż rzeczywisty wkład artystyczny. Owa mozaika scenarzystów — funkcjonariuszy, dziennikarzy, kombatantów, literatów - oddaje specyfikę polskiego komiksu Tombakowej Ery. Profesjonalna ścieżka kariery scenarzysty komiksowego nie istniała; do pisania tekstów trafiało się przypadkowo, przez znajomości, z pozycji ideologicznej użyteczności lub — jak w przypadku Weinfelda — dzięki autentycznemu talentowi dostrzeżonemu przez rysownika poszukującego współpracownika. System nie wykształcił mechanizmów selekcji i kształcenia scenarzystów komiksowych, co stanowiło jedną z istotnych słabości polskiej produkcji komiksowej w porównaniu z tradycją franko-belgijską, gdzie zawód scenarzysty był równie szanowany jak zawód rysownika.

**Przypisy**

[1] Grzegorz Rosiński, „Wspomnienia o Relaxie", „Relax - Antologia", tom 2, s. 158, Egmont, 2017
[2] Władysław Krupka, „Akuszer Żbika", wywiad Alexa Kłosia, „Przekrój", nr 19/2968, s.52
[3] Bartłomiej Kluska, Roman Wienfeld „Stefan Weinfeld. Człowiek o stu twarzach", Centrum Komiksu i Narracji, 2024
[4] Tamże
[5] Tamże
[6] Tamże
[7] Tamże
[8] Ryszard Siwanowicz, „Znowu lecimy", [w:] „Vahanara!", Kultura Gniewu, 2023.
[9]. Tamże
[10] Tamże.
[11] Tamże.
[12] „Stefan Weinfeld. Człowiek o stu twarzach", op. cit.
[13] Bogusław Polch, «Kontrakt rysownika — czyli komiksowy żywot Bogusława Polcha. Wysłuchał i spisał Kamil Śmiałkowski», Stowarzyszenie Twórców «Contur», 2009.
[14] Bogusław Polch, „Trzast prask", Kurc, 2004
[15] Ryszard Siwanowicz, «Znowu lecimy», [w:] «Vahanara!», Kultura Gniewu, Warszawa 2023.
[16] Wanda Falkowska, «Komiksy i młodzież», «Polityka» 1973, nr 24, s. 10.
[17] List czytelnika, tamże

[18] Tamże.
[19] Tamże.
[20] Tamże.
[21] Janusz Christa, «Wyznania spisane», Stowarzyszenie Twórców «Contur», Łódź, s. 32.

# Rozdział 21

# Złoto czy tombak — o zarobkach twórców komiksowych

## 21.1. Mit „Złotej Ery" w świetle rachunków i zarobków

Określenie „Złota Era”, choćby w kontekście komiksu amerykańskiego, sugeruje okres prosperity - czas w którym komiksy wydawano w olbrzymich nakładach, a tym samym twórcy mogli liczyć na godziwe wynagrodzenie za swoją pracę, mieli zapewnioną stabilność zawodową i perspektywy rozwojowe. Jak to się zatem było w przypadku polskiego komiksu lat 1966-1981?

„Kapitan Żbik" sprzedawał się w nakładach 200–300 tysięcy egzemplarzy. „Tytus, Romek i A'Tomek" osiągał podobne wyniki, „Relax” również miał nakłady po kilkaset tysięcy egzemplarzy. Były to liczby niespotykane w Europie Zachodniej, gdzie nakłady popularnych serii rzadko przekraczały 50–100 tysięcy. Polski komiks Tombakowej Ery był fenomenem nakładowym na skalę kontynentu. Przy takich nakładach można by się spodziewać, że twórcy „mieli jak pączki w maśle”, a często przywoływane określenie „złotej ery" to nie tylko metafora jakości, ale i ekonomia, zatem „złote" - nomen omen - polska jednostka waluty powinny płynąć szerokim strumieniem do kieszeni autorów bestsellerów.

Warto najpierw ustalić, czy, jak głosi utrwalona narracja, komiksy wówczas były rzeczywiście tanie? Pierwsze zeszyty serii z kapitanem Żbikiem kosztowały 8 złotych - była to „równowartość małej kawy”[1] - jak ironicznie zauważył Stanisław Tym w tygodniku „Szpilki". Jednak porównanie takie było celowo mylne; mała kawa w kawiarni była wówczas produktem luksusowym, niedostępnym dla większości obywateli. Bardziej miarodajne odniesienie wartości 8 złotych w końcówce lat 60-tych stanowią towary powszechnego użytku - a za 8 złotych można było nabyć w sklepie dwa bochenki, osiem biletów tramwajowych lub jeden bilet do kina. Magazyn „Relax" w 1976 roku kosztował już 20 złotych (w tym 2 złote na Centrum Zdrowia Dziecka) - równowartość pięciu bochenków chleba lub dwudziestu przejazdów tramwajem. Przy średniej pensji wynoszącej w 1970 roku 2235 złotych miesięcznie, jeden zeszyt „Żbika" za 8 złotych stanowił 0,36% miesięcznego dochodu — mniej więcej tyle, ile dziś kosztuje droższy komiks albumowy w relacji do średniej krajowej w roku 2025. W 1975 roku, gdy średnia pensja wzrosła do 3913 złotych, proporcja była podobna. Komiksy nie były więc ani szczególnie tanie, ani szczególnie drogie — plasowały się w kategorii przystępnej rozrywki, porównywalnej cenowo z biletem do kina. Przy nakładach sięgających setek tysięcy egzemplarzy generowały jednak znaczące przychody dla wydawców. Dla czytelników komiksy były dostępne — choć „dostępność" w warunkach gospodarki niedoboru oznaczała często wielogodzinne kolejki i łut szczęścia. Dla wydawców „kolorowe zeszyty" przynosiły zyski, a popyt przewyższał podaż. Dla twórców jednak obraz jest znacznie bardziej ambiwalentny. Owe „złote" — zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym - nie trafiały do ich kieszeni proporcjonalnie do sukcesu rynkowego. System

wynagrodzeń w PRL-owskim przemyśle komiksowym stanowił mikrokosmos szerszych patologii gospodarki niedoboru - pozornej sprawiedliwości, faktycznych nierówności i wszechobecnej zależności od decyzji biurokratycznych.

### 21.2. System wynagrodzeń i stawki honoraryjne

Twórcy komiksów w PRL funkcjonowali w ramach trzech modeli zatrudnienia, z których każdy miał własną specyfikę ekonomiczną.

Pierwszy model - etat redakcyjny - dotyczył nielicznych szczęśliwców zatrudnionych w redakcjach czasopism. W „Świecie Młodych" na stałych etatach pracowali Henryk Jerzy Chmielewski, Tadeusz Baranowski czy Szarlota Pawel. Paradoksalnie jednak ich głównym obowiązkiem nie było tworzenie komiksów, lecz makietowanie numerów i prace redakcyjne. Komiksy powstawały „przy okazji", często w czasie wolnym. Etat dawał stabilność finansową i ubezpieczenie społeczne, ale wiązał się z rutyną biurową i ograniczał czas na pracę twórczą.

Drugi model - stała współpraca z wydawnictwem - obejmował twórców takich jak Grzegorz Rosiński czy Bogusław Polch, którzy nie byli formalnie zatrudnieni, ale cieszyli się uprzywilejowaną pozycją dzięki regularnym zleceniom od „Sportu i Turystyki", a później KAW-u. Obaj mieszkali w Warszawie, co dawało im bezpośredni dostęp do redakcji i wydawnictw. Rosiński wspominał, że mógł negocjować warunki i wybierać projekty — luksus niedostępny dla twórców z prowincji.

Trzeci model - wolna współpraca - był udziałem większości. Janusz Christa z Sopotu miał stały układ z „Wieczorem Wybrzeża", co zapewniało mu minimum stabilności, choć stawki lokalne były na pewno skromniejsze od tych „warszawskich". Najgorzej sytuowany był Jerzy Wróblewski , stale współpracujący z bydgoskim „Dziennikiem Wieczornym" - redakcją plasującą się jeszcze niżej w hierarchii stawek niż gdańska konkurencja. Co więcej, Wróblewski z reguły musiał dzielić się stawką ze scenarzystą - najczęściej był nim Andrzej Białoszycki - podczas, gdy Christa sam pisał scenariusze do swoich komiksów. Teoretycznie wszystkich obowiązywały jednolite tabele wynagrodzeń, ale praktyka pokazywała znaczne różnice między ośrodkami. Wróblewski — jeden z najpłodniejszych rysowników epoki - przez sporą część życia funkcjonował na granicy ubóstwa, musiał ciągle zabiegać o zlecenia, mimo, że od początku lat 70-tych jego komiksy sprzedawały się znakomicie, w setkach tysięcy egzemplarzy. Jak zauważa Marcin Jaworski, autor monografii poświęconej rysownikowi, dla Wróblewskiego nawiązanie współpracy ze „Sportem i Turystyką" było „niczym trafienie szóstki w totolotka"[2]. Po przejęciu serii „Podziemny front" zaczął otrzymywać wynagrodzenia przekraczające roczne wpływy osiągane w lokalnym „Dzienniku Wieczornym". Jednocześnie warto zauważyć paradoks: autor, do którego zwracał się z poważną propozycją ogólnopolski koncern wydawniczy, nadal nie miał koniecznych uprawnień artysty plastyka i musiał pracować jako dekorator, żeby zdobyć świadczenia socjalne. Zachowane dokumenty i wspomnienia twórców pozwalają zrekonstruować skalę wynagrodzeń w Tombakowej Erze. Dane te ujawniają głębokie nierówności, które trudno wytłumaczyć wyłącznie różnicami w

nakładzie pracy czy talencie. Z listu dyrektora Alfreda Górnego z 10 września 1971 roku, dowiadujemy się jak określano warunki finansowe współpracy: „Opracowanie graficzne w kolorach 32 stron komiksu wynosi: zł. 650,- za jedną planszę czyli łącznie zł. 20.800,- + okładka — zł. 600,-"[3]. To była stawka, o jakiej prowincjonalny rysownik mógł wcześniej tylko marzyć. Wróblewski za 32-stronicowy zeszyt komiksowy na początku lat siedemdziesiątych otrzymywał około 22 000 złotych — równowartość rocznej średniej pensji. Z rachunków, jakie skrupulatnie przechowywał rysownik, wynika, że wynagrodzenie to pozwalało rodzinie przetrwać, ale nie gwarantowało dobrobytu. Co charakterystyczne, zleceń nie było nigdy zbyt wiele — Wróblewski musiał je „łowić", utrzymując kontakty z wieloma redakcjami jednocześnie.

Cennym źródłem informacji o realiach finansowych są wspomnienia Henryka Jerzego Chmielewskiego - „Żywot człeka zmałpionego", w których autor publikuje korespondencję z wydawnictwem „Horyzonty". Chmielewski szczegółowo opisał system wynagrodzeń: „W «Świecie Młodych» mam miesięczne stałe pobory i w tym określoną normę rysunków. Ponadnormowe mam wyceniane przez sekretarza redakcji pi razy oko. Mały rysuneczek trzydzieści złotych, większy czterdzieści pięć do sześćdziesięciu"[4]. Co Chmielewski podkreślał z goryczą — „Liczba sprzedanych egzemplarzy nie ma wpływu na wysokość honorariów. Wystarczy mi, jak wydrukują jeden egzemplarz. Ja mam płacone według umowy o dzieło"[5]. System całkowicie odcinał twórcę od sukcesu rynkowego jego dzieła. Za jedną księgę T,RiA Chmielewski na początku lat siedemdziesiątych otrzymywał około 2000 złotych — honorarium za scenariusz i rysunki łącznie. Stawka ta dotyczyła umowy na Księgę VI i VII z 1970 roku; w kolejnych latach zapewne urosła (choćby przez inflację), jednak ciągle Chmielewski uważał ją za rażąco niską i aktywnie walczył o podwyżki — stąd cały rozdział jego autobiografii zatytułowany „Papcio walczy z wydawnictwem o godne honoraria". W liście do Wydawnictwa Harcerskiego z 31 marca 1970 roku Chmielewski zestawił tę kwotę z honorariami w innych redakcjach: „Za komiks kryminalny, połowę mniejszy od Tytusa, Wydawnictwo Sport i Turystyka, wg. informacji red. Lange, płaci za zezwoleniem Min. Kultury — 10 000 zł. Według tej proporcji powinienem otrzymać za scenariusz 20 000 zł"[6]. Redakcja „Nasza Ojczyzna" za 24 obrazki na dwóch stronach płaciła dwóm autorom za scenariusz 20 000 złotych. „Przy tym zestawieniu śmiesznie wygląda suma 2000 zł «za teksty», jaką mam otrzymać wg umowy na Księgę VI i VII"[7] - konkludował Chmielewski.

Oddzielnym tematem jest cassus Szymona Kobylińskiego i jego rozliczenia z „Horyzontami" za „Czterech pancernych", który wymaga ostrożnej interpretacji. Jak Chmielewski odnotował w liście do Wydawnictwa Harcerskiego z 31 marca 1970 roku, powołując się na informację uzyskaną bezpośrednio od Kobylińskiego: „Wyd. Harcerskie za Czterech pancernych i psa płaciło łącznie za scenariusz i rysunki — 80 000 zł. Informacja od kol. Sz. Kobylińskiego"[8]. Jest to ustna relacja, niepotwierdzona dokumentem, ale kluczowe jest słowo „łącznie" - w zuniformizowanym systemie wyliczania płatności tak drastyczne dysproporcje (40:1 za porównywalną pracę) byłyby trudne do uzasadnienia. Logiczniejsza interpretacja zakłada, że kwota 80.000 złotych obejmowała całą trzytomową serię „Przygód pancernych" (łącznie 240 stron), a nie pojedynczy album. W takim przypadku honorarium za jeden tom wynosiłoby około 26.700 złotych

— zbliżone do stawki Wróblewskiego czy Polcha za „Kapitana Żbika" (21.400 zł za 32 strony). Stawka za stronę wynosiłaby wówczas około 333 złotych - nawet mniej niż w Sport i Turystyce (670 zł za planszę „Żbika"). Proporcja wobec Chmielewskiego spadłaby z mitycznych 40:1 do realniejszych 13:1. Ta dysproporcja nie wynikała z różnic w nakładach czy popularności, T,RiA sprzedawali się, co najmniej, nie gorzej niż „Pancerni", wynikała raczej z politycznej hierarchii tematów: adaptacja serialu gloryfikującego Ludowe Wojsko Polskie była warta dla wydawcy więcej niż oryginalna twórczość humorystyczna, niezależnie od jej walorów edukacyjnych.

Cenną perspektywę porównawczą daje zachowana umowa aktorska Elżbiety Czyżewskiej z 1968 roku za rolę w filmie Andrzeja Wajdy „Wszystko na sprzedaż". Gwiazda polskiego kina - wówczas mieszkała w Nowym Jorku - otrzymała za 41 dni zdjęciowych honorarium ryczałtowe w wysokości 59.040 złotych (przy stawce dziennej 1.440 zł), plus dodatki obejmujące: koszty noclegów hotelowych (około 20.000 zł), diety (2.499 zł), zwrot za grę we własnym kostiumie (1.968 zł) oraz przelot Warszawa–Nowy Jork (7.488 zł). Łącznie wynagrodzenie za jeden film wyniosło około 90.000 złotych. Zestawienie tych kwot z honorariami twórców komiksów ujawnia specyfikę PRL-owskiego systemu wynagrodzeń. Kobyliński za całą trzytomową serię o pancernych otrzymał prawdopodobnie 80.000 złotych - porównywalnie z Czyżewską za główną rolę w autorskim filmie Wajdy. Jednocześnie Henryk Chmielewski za jedną księgę „Tytusa" - bestseller sprzedający się w setkach tysięcy egzemplarzy - inkasował „ledwie" 2.000 złotych. W przeliczeniu na średnią pensję z 1970 roku (2.235 zł miesięcznie) Kobyliński za całą serię zarobił równowartość 36 pensji (czyli około 12 pensji za tom), a Chmielewski — mniej niż jedną pensję za księgę. „Sport i Turystyka" płaciło rysownikom „uczciwie" zgodnie z tabelami wynagrodzeń, podczas gdy „Horyzonty" traktowały Papcia jako taniego dostawcę atrakcyjnych dla młodocianych czytelników treści. Zachowane umowy Bogusława Polcha z wydawnictwem „Sport i Turystyka" pozwalają precyzyjnie odtworzyć mechanizm kalkulacji honorariów. Umowa z 1973 roku na zeszyt „Niewygodny świadek" cz. II z serii „Kapitan Żbik" przewidywała: 32 plansze kolorowe po 650 złotych (razem 20.800 zł) plus okładka za 600 złotych — łącznie 21.400 złotych. Podstawę prawną stanowiła Tabela Grafiki Stałej [9]. Zauważmy, że stawka była identyczna jak ta, którą dyrektor Alfred Górny oferował Jerzemu Wróblewskiemu w liście z 10 września 1971 roku - zatem wydawnictwo stosowało ściśle ujednolicony cennik, niezależnie od indywidualnych osiągnięć czy pozycji artysty. Porównanie umów z lat 1973 i 1981 ujawnia ewolucję stawek. W 1981 roku za wznowienie tych samych zeszytów („Na zakręcie" cz. II i „Niewygodny świadek" cz. II — wydanie II) Polch otrzymał po 31.360 złotych za każdy komiks. Kalkulacja przedstawiała się następująco: okładka — 800 zł, 32 ilustracje wieloskładnikowe po 1.200 zł — razem 39.200 zł, z czego 80% za wznowienie dawało 31.360 zł. Stawka za planszę wzrosła więc z 650 do 1.200 złotych (wzrost o 85%), jednak w przeliczeniu na średnią pensję siła nabywcza honorarium spadła: w 1973 roku 21.400 zł stanowiło równowartość 8,5 średniej pensji, a w 1981 roku 31.360 zł to już tylko 5,2 pensji. Inflacja zjadała realne zarobki twórców komiksów.Realną wartość honorariów z Sport i Turystyki pokazuje kontekst mieszkaniowy. Zachowane pismo Spółdzielni Mieszkaniowej „Jedność" do Jerzego Wróblewskiego z 7 kwietnia 1970 roku dokumentuje, że wkład na mieszkanie

spółdzielcze w Bydgoszczy wynosił około 28.000 złotych. Wróblewski wpłacił już 26.400 złotych, pozostało mu dopłacić 1.936 złotych. Jeden zeszyt „Kapitana Żbika" (21.400 zł) pokrywał więc ponad trzy czwarte kosztów mieszkania spółdzielczego. W kategoriach materialnych honorarium za komiks milicyjny było naprawdę znaczące — wystarczało niemal na całe mieszkanie. Problem polegał na tym, że zleceń było mało, a kolejki po mieszkania spółdzielcze — wieloletnie.

Rewolucję w stawkach przyniosło powstanie magazynu „Relax" w 1976 roku. List Stefana Strzałkowskiego, sekretarza redakcji, do Jerzego Wróblewskiego z 12 kwietnia 1976 roku ujawniał zupełnie inną skalę wynagrodzeń: „Za całostronicową planszę płacimy ok. 3.000 (ok. 7 rysunków). Za scenariusz do 3.000 przy 6-kolumnowej seryjce"[10]. Krajowa Agencja Wydawnicza oferowała więc 3.000 złotych za planszę - prawie pięciokrotnie więcej niż „Sport i Turystyka" ze stawką 650 złotych. To wyjaśnia, dlaczego Christa wspominał, że KAW „podkupił" go ze „Świata Młodych" dwukrotnie wyższymi stawkami — w przypadku Wróblewskiego różnica była jeszcze większa.

### 21.3. Podstawy prawne — komiks jako byt nieistniejący

Źródłem dysproporcji w honorariach twórców komiksów były obowiązujące przepisy prawa autorskiego. Oficjalny zbiór „Prawo autorskie. Przepisy i orzecznictwo" (Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1965) zawierał Tabelę Grafiki Stałej określającą stawki wynagrodzeń za poszczególne rodzaje prac plastycznych. Co znamienne, w całym dokumencie — liczącym niemal 500 stron — słowo „komiks" nie pojawia się ani razu. W skorowidzu rzeczowym znajdziemy hasła „Rysownik", „Rysunki", „Rysunkowy film", ale nie „Komiks". W tym czasie medium to nie istniało jako odrębna kategoria prawna. W rezultacie komiksy rozliczano według różnych działów Tabeli Grafiki Stałej, w zależności od decyzji wydawcy i charakteru publikacji. Wydawnictwo „Sport i Turystyka", publikujące albumy komiksowe jako odrębne pozycje książkowe, stosowało stawki z Działu II — definiowane jako „Grafika książkowa". Pozycja 9 tabeli przewidywała dla „ilustracji całostronicowej (planszy)" wynagrodzenie w wysokości od 300 do 750 złotych. Polch i Wróblewski otrzymywali 650 złotych za planszę — czyli bliżej górnej granicy widełek. Dodatkowo, zgodnie z uwagą do tabeli - „ilustracje wielobarwne" były płatne 50% drożej, co mogło podnieść stawkę do ponad 1.000 złotych. Zupełnie inaczej wyglądała sytuacja twórców publikujących w prasie dziecięcej. Dział III tabeli - „Grafika do prasy" zawierał podkategorię C - „Czasopisma dla dzieci - małe", gdzie „rysunek całostronicowy" wyceniono na zaledwie 240–360 złotych, z 25-procentowym dodatkiem za kolor — maksymalnie 450 złotych. To właśnie według tych stawek rozliczano komiksy publikowane w „Świecie Młodych" czy „Płomyczku". Porównanie ujawnia skalę dysproporcji. „Sport i Turystyka" płaciło według Działu II (Grafika książkowa): 650 złotych za planszę. „Horyzonty" płaciły faktycznie około 240 złotych za stronę. Różnica nie wynikała z jakości czy nakładu pracy, ale wyłącznie z kategorii prawnej, do której zakwalifikowano publikację. Album komiksowy był „książką", zeszyt w prasie dziecięcej — „małym czasopismem". Ta sama plansza, ten sam nakład pracy twórczej, ale kolosalna różnica w wynagrodzeniu.

Dla porównania: reżyser filmowy I kategorii otrzymywał w tych czasach za realizację filmu fabularnego 100.000 złotych, operator obrazu — 60.000 złotych, scenograf — od 15.000 do 30.000 złotych. Kobyliński za „Pancernych" (80.000 zł) zarabiał niemal tyle, co reżyser filmowy. Chmielewski za „Tytusa" (2.000 zł) — pięćdziesięciokrotnie mniej niż reżyser i czterdziestokrotnie mniej niż Kobyliński. System prawny, który nie rozpoznawał komiksu jako odrębnej formy twórczości, skazywał jego twórców na arbitralność klasyfikacji — a ta zależała od politycznej i instytucjonalnej pozycji wydawcy. Przełom nastąpił 11 listopada 1977 roku, gdy Rada Ministrów wydała nowe rozporządzenie „w sprawie zasad i stawek wynagrodzenia twórców dzieł plastycznych oraz umów o wykonanie lub wykorzystanie tych dzieł" (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 11 listopada 1977 r. w sprawie zasad i stawek wynagrodzenia twórców dzieł plastycznych, Dz.U. 1977 Nr 36, poz. 158.). Po raz pierwszy w polskich przepisach pojawiło się słowo „komiks". W Tabeli G II — Grafika wydawnicza, pozycja C.9. brzmiała: „Rysunek satyryczny, komiks, konkurs, mapa, reklama — wg pozycji C.7.”. Komiks został więc formalnie uznany, ale zakwalifikowany do tej samej kategorii co rysunek satyryczny czy reklama — nadal traktowany jako forma pomocnicza, nie autonomiczna narracja wizualna. Nowe przepisy przyniosły znaczące podwyżki stawek. Pozycja C.7. przewidywała dla „ilustracji planszowej" wynagrodzenie 800–2.400 złotych (wcześniej 300–750 zł), a dla nowej kategorii „ilustracji wieloskładnikowej" — 1.200–4.800 złotych. To właśnie ta ostatnia kategoria pojawiła się w umowach Polcha z 1981 roku: „32 ilustracje wieloskładnikowe po 1.200 zł". Rozporządzenie ujednoliciło też zasady rozliczeń za wznowienia: 80% za drugie wydanie, 60% za trzecie, 50% za czwarte i następne — co wyjaśnia kalkulację z pisma „Sportu i Turystyki” skierowanego do Polcha. (Pismo Wydawnictwa „Sport i Turystyka" do Bogusława Polcha w sprawie wznowień, dat. 26.II.1981, podp. dyrektor Alfred Górny, kopia w zbiorach autora). Data wejścia w życie rozporządzenia — 1 grudnia 1977 roku — nie była przypadkowa. To moment, gdy Tombakowa Era wkraczała w swoją szczytową fazę. Rok wcześniej ukazał się pierwszy numer „Relaxu", w 1977 powstała „Alfa", komiks polski osiągnął niespotykane wcześniej nakłady i zasięgi. Formalne uznanie medium w przepisach było kolejnym dowodem instytucjonalizacji - ale instytucjonalizacji na warunkach systemu. Twórcy nie mieli nic do powiedzenia. Jedyne co mogli to albo przystać na wprowadzone stawki albo przestać zajmować się twórczością komiksową. Po roku 1981, gdy Tombakowa Era dobiegła końca, a Polska weszła w okres głębokiego kryzysu gospodarczego i galopującej inflacji, konieczna stała się waloryzacja stawek. Rozporządzenie Rady Ministrów z 23 września 1983 roku (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 23 września 1983 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie zasad i stawek wynagrodzenia twórców dzieł plastycznych, Dz.U. 1983 Nr 58, poz. 261.), podpisane przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego, podwyższyło stawki wynagrodzeń dla grafików o 80%. Ilustracja planszowa, wyceniana w 1977 roku na 800–2.400 złotych, wzrosła do 1.440–4.320 złotych; ilustracja wieloskładnikowa - z 1.200–4.800 do 2.160–8.640 złotych. Nominalna podwyżka była znacząca, ale w warunkach inflacji sięgającej kilkudziesięciu procent rocznie realna siła nabywcza honorariów dramatycznie spadła. System tabel przetrwał upadek Tombakowej Ery, lecz w nowej, kryzysowej rzeczywistości jego tombakowy blask przygasł ostatecznie.

### 21.4. Prawa autorskie — kto był właścicielem postaci?

Centralnym elementem tombakowego paradoksu była kwestia własności intelektualnej. W systemie PRL twórcy komiksów — nawet ci najbardziej znani — nie posiadali praw do stworzonych przezeń postaci. Prawa do postaci pozostawały niejasne. Ergo trudno to szczególnie dzisiaj ustalić na ile kapitan Żbik należy do „Sportu i Turystyki" (dzisiaj Muza), na ile do KGMO - której etatowy pracownik ppłk. Krupka wymyślił go w ramach swoich etatowych czynności, a na ile do rzeczonego - Władysława Krupki. Zachowane umowy dokumentują mechanizm prawny intelektualnego „wywłaszczania". Paragraf 2 umowy Bogusława Polcha z wydawnictwem „Sport i Turystyka" z 1973 roku stanowił wprost: „Plastyk oświadcza, że przenosi na Wydawcę wyłączne prawa wykonania działa drukiem (w formie książkowej lub czasopisma) bez żadnych ograniczeń w zamian za wynagrodzenie określone w punkcie 3 tej umowy"[11]. Formuła „bez żadnych ograniczeń" oznaczała całkowite zrzeczenie się kontroli nad własnym dziełem — wydawca mógł je wznawiać, adaptować, przetwarzać bez zgody i bez dodatkowego wynagrodzenia dla autora. Co charakterystyczne, za wznowienia płacono 80% pierwotnej stawki — twórca otrzymywał więc jakieś honorarium, ale bez możliwości negocjowania warunków. Model ten oznaczał, że twórca mógł zostać odsunięty od własnej serii w każdej chwili. Twórca był wymienny; a postać należała do wydawcy. Jedynym wyjątkiem był Henryk Jerzy Chmielewski, który zachował kontrolę nad „Tytusem, Romkiem i A'Tomkiem". Jednak nawet w jego przypadku relacja z wydawcą była dalece niesymetryczna. Co zrozumiałe to wydawca decydował o nakładach, terminach jednak - co istotne - również o tematyce kolejnych ksiąg. W liście do MAW-u z lat osiemdziesiątych Chmielewski precyzyjnie wyliczył skalę wyzysku: „Mój dochód wynosił około 1,9% dochodu wydawnictwa. Dla porównania z roku 2004, w okresie kapitalizmu, mój dochód wynosił 8–10%. [...] Moim zdaniem tak niski procent dochodu autora, który jest przecież źródłem i napędem całej imprezy, jest nieprzyzwoicie wyzyskujący"[12]. Pięciokrotna różnica między udziałem twórcy w PRL a w III RP mówi wszystko o tombakowym charakterze systemu — blask sukcesu nakładowego pozostawał przy wydawcy, twórca otrzymywał ochłapy.

Porównanie z modelem zachodnim unaocznia skalę straty - ale wymaga istotnego zastrzeżenia. Na Zachodzie twórcy komiksów mogli czerpać dochody z kilku źródeł: procentowego udziału w sprzedaży każdego egzemplarza (tantiemy), opłat licencyjnych za wykorzystanie postaci w reklamach i merchandisingu oraz - potencjalnie najlukratywniejszych pól eksploatacji - praw do ekranizacji filmowych i telewizyjnych. Hergé, twórca Tintina, czy Albert Uderzo, współtwórca Asterixa, budowali imperia finansowe nie tylko na sprzedaży albumów, ale przede wszystkim na licencjach - figurki, gry, filmy animowane i aktorskie generowały dochody wielokrotnie przewyższające honoraria za same komiksy. Trzeba jednak pamiętać, że zachodni model nie był automatyczną gwarancją dobrobytu twórców. Najbardziej wymownym przykładem są losy Jerry'ego Siegela i Joe Shustera - twórców Supermana, najbardziej rozpoznawalnej postaci w historii komiksu. W 1938 roku sprzedali prawa do postaci wydawnictwu DC Comics za 130 dolarów. Przez następne dziesięciolecia „Superman" generował miliardy dolarów przychodu - z

komiksów, filmów, seriali, zabawek, licencji reklamowych - a jego twórcy żyli w biedzie, podejmując prace dorywcze i prowadząc wieloletnie, w większości przegrane procesy sądowe o uznanie ich praw. Dopiero w latach siedemdziesiątych, gdy premiera pierwszego kinowego „Supermana" wywołała publiczne oburzenie ich losem, Warner Bros. przyznał im skromną rentę i uznanie autorstwa - ale prawdziwe zyski z twórczości Siegela i Shustera pozostały przy korporacji. Podobne historie dotyczą wielu twórców amerykańskiego komiksu superbohaterskiego: Jack Kirby, współtwórca większości postaci Marvela, przez dekady walczył o uznanie i sprawiedliwszy udział w zyskach; Bill Finger, współtwórca Batmana, zmarł w zapomnieniu i ubóstwie. Różnica polegała jednak na tym, że na Zachodzie mechanizmy ochrony praw autorskich istniały — kwestią było, czy twórca potrafił je wynegocjować lub wywalczyć. Europejscy autorzy, szczególnie franko-belgijscy, często zachowywali kontrolę nad swoimi postaciami. W PRL sama możliwość negocjacji nie istniała - system był zuniformizowany, a twórca z definicji pozbawiony instrumentów ochrony własności intelektualnej. Nie było tantiem od nakładu, nie było licencji reklamowych, nie było praw do ekranizacji. Chmielewski i oraz twórcy „Supermana” mieli więc pewne doświadczenia wspólne - widzieli, jak ich postaci generują ogromne zyski, z których sami otrzymywali ułamek. Różnica polegała na tym, że amerykanie mogli przynajmniej walczyć w sądach i apelować do opinii publicznej; Chmielewski funkcjonował w systemie, gdzie sama koncepcja takiej walki była absurdalna i nierealna. Chmielewski z goryczą opisywał też przepływ zysków z „Tytusa": „Cały dochód ze sprzedaży książeczek zabierało Wydawnictwo Harcerskie, a po przejęciu Tytusów przez MAW (Młodzieżową Agencję Wydawniczą) dochód ze sprzedaży wędruje do Zarządu Głównego RSW «Prasa» i zasila pisma deficytowe, takie jak «Trybuna Ludu» albo «O Trwały Pokój, o Demokrację Ludową»"[13]. Na pytanie, czy to znaczy, że Tytus pracuje na komunistyczną propagandę, odpowiedział z charakterystycznym humorem: „A juści. Ale czy to źle, że szympans walczy o pokój?".

Podobne problemy z ustaleniem własności intelektualnej dotyczą wielu postaci polskiej kultury popularnej PRL — najbardziej znanym przykładem spoza komiksu jest wieloletni spór o prawa do postaci „Bolka i Lolka”. Tombakowa Era pozostawiła po sobie nie tylko artystyczne dziedzictwo, ale i prawny chaos, którego rozplątanie może zająć kolejne dekady.

### 21.5. Siła nabywcza honorariów — co można było kupić?

Zachowany Katalog Domu Sprzedaży Wysyłkowej na sezon wiosenno-letni 1970 roku pozwala precyzyjnie określić siłę nabywczą honorariów twórców komiksów. Ceny katalogowe — choć w realiach gospodarki niedoboru często fikcyjne — stanowią jedyne miarodajne źródło porównawcze.

Henryk Chmielewski za jedną księgę „Tytusa" w 1970 roku otrzymywał 2.000 złotych. Za tę kwotę mógł teoretycznie nabyć: rower składany „Wigry" (1.600 zł) i budzik krajowy (120 zł), z resztą 280 zł. Alternatywnie: aparat fotograficzny „Smiena 8" z ZSRR (450 zł) i cztery płyty LP (po 80 zł każda) — razem 770 zł, więc zostałoby jeszcze na zegarek „Ruhla" z NRD (180–220 zł).

Jedna księga „Tytusa" to w przybliżeniu jeden rower dziecięcy lub średniej klasy aparat fotograficzny! Stawka ta musiała rosnąć w kolejnych latach, jednak proporcje wobec innych twórców pozostawały drastycznie niekorzystne dla Chmielewskiego.

Jerzy Wróblewski za zeszyt kapitana Żbika inkasował około 21.400 złotych. Ta kwota pozwalała na zakup: roweru wyścigowego (2.400 zł), aparatu „Fed-4" z ZSRR (2.000 zł), zegarka „Poliot de Luxe" (1.520 zł), kuchenki turystycznej (790 zł), dziesięciu płyt LP (800 zł) — razem 7.510 zł, a wciąż pozostawało prawie 14.000 złotych. Jeden zeszyt komiksowy stanowił równowartość solidnego wyposażenia gospodarstwa domowego.

Szymon Kobyliński za całą trzytomową serię „Przygód pancernych" (240 stron) otrzymał prawdopodobnie 80.000 złotych. Za jeden tom mógł zatem nabyć mniej więcej tyle samo co Wróblewski: rower wyścigowy, aparat fotograficzny, zegarek i jeszcze zostałoby kilkanaście tysięcy. To nadal godziwe honorarium - natomiast Chmielewski za porównywalną pracę dostawał ułamek tej kwoty. Za jedną księgę „Tytusa" można było kupić rower składany; za jeden tom „Pancernych" — rower wyścigowy, aparat i zegarek. Horyzonty koszmarnie wyzyskiwały Chmielewskiego. Paradoks PRL polegał jednak na tym, że ceny katalogowe były w dużej mierze fikcją. Towary trzeba było „upolować" — stać w kolejkach, mieć znajomości, zdobyć talony. Ceny używanych rzeczy bywały znacznie wyższe niż sklepowe, bo nowych po prostu nie było. Honorarium Chmielewskiego teoretycznie wystarczało na rower składany, ale w praktyce tego roweru i tak nie było gdzie kupić. Tombakowa era oferowała twórcom pieniądze, których nie mieli gdzie wydać — kolejny wymiar pozornej prosperity.

### 21.6. Bilans ekonomiczny

W systemie PRL dostęp do dewiz stanowił szczególny przywilej. Wydawnictwa takie jak „Sport i Turystyka" aktywnie poszukiwały kontraktów eksportowych. Dyrektor Alfred Górny zasłynął jako skuteczny negocjator umów z zachodnimi wydawcami: Semic Press (Szwecja), Western Publishing (USA) czy Econ Verlag (RFN). Kapitan Kloss - seria eksportowana do Szwecji, Norwegii, Danii, Finlandii i Czechosłowacji - przyniosła wydawnictwu „sporą dewizę" (jak chwalił się Górny w wywiadach). Ile z tych dewiz trafiło do rysownika Mieczysława Wiśniewskiego? Źródła milczą, ale tempo produkcji i późniejsze całkowite porzucenie komiksu przez Wiśniewskiego sugerują, że wynagrodzenie nie było proporcjonalne do wysiłku. Najlepiej funkcjonowali ci, którzy połączyli redakcyjne etaty z aktywnością twórczą: Chmielewski, Baranowski, Pawel. Etat dawał bezpieczeństwo; komiksy — dodatkowy dochód i sławę. Najlepiej się wiodło twórcom związanymi z kontraktami eksportowymi. Dostęp do dewizowych honorariów i zachodnich kontaktów dawał im przewagę nad kolegami ograniczonymi do rynku krajowego. W rozmowie z autorem niniejszej pracy to właśnie Rosiński wyrażał największy sceptycyzm wobec określenia „złota era" polskiego komiksu. A przecież, jeśli ktokolwiek z twórców Tombakowej Ery mógł mówić o dobrych zarobkach, to właśnie on. Jego pozycja była wyjątkowa: dyplom Akademii Sztuk Pięknych otwierał drzwi do „papierów" i materiałów plastycznych, współpracował z najlepiej

płacącymi wydawcami, utrzymywał kontakty zagraniczne. Podjąwszy współpracę z zachodnimi wydawcami jego sytuacja materialna zmieniła się radykalnie — kurs dolara i zachodnich walut był wówczas tak korzystny, że honoraria w dewizach pozwalały zaopatrywać się w Pewexach i na bazarach, w miejscach niedostępnych dla większości obywateli. Materialnym świadectwem tej zmiany była zmiana miejsca zamieszkania: w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Rosiński mieszkał jeszcze w skromnym bloku na warszawskim Żoliborzu, natomiast w drugiej połowie dekady - wraz z rozpoczęciem współpracy z belgijskimi wydawcami - przeniósł się do własnej willi z ogrodem na Bemowie. Być może właśnie ta ekonomiczna perspektywa w dużej mierze sprawiła, że Rosiński wyraźniej niż inni dostrzegał ograniczenia „tombakowego modelu" funkcjonowania systemu. Jego sceptycyzm wobec „złotej ery" wynika z wiedzy o tym, jak wyglądała rzeczywista „złota era" komiksu w wydaniu „zachodnim".

Podobną drogę przeszedł Bogusław Polch. Od około 1976 roku zaczął rysować dla zachodnioniemieckiego wydawcy komiksy inspirowane teoriami Ericha von Dänikena o pozaziemskim pochodzeniu starożytnych cywilizacji. Honoraria w markach zachodnioniemieckich diametralnie zmieniły jego sytuację materialną. W rozmowie z autorem Polch wspominał, że od tego momentu mógł pozwolić sobie na „komfortowe życie" — czego wyznacznikiem było zaopatrywanie się w Pewexach i na prywatnych bazarach, takich jak słynna warszawska Polna. Dla nielicznych twórców z dostępem do zarobków dewizowych „tombakowy system" stawał się znośny, a nawet atrakcyjny — ale ich pozycja była wyjątkiem potwierdzającym regułę, nie normą.

Nie wszystkie dewizy były jednak równe — o czym boleśnie przekonał się Chmielewski. W rozdziale „Dolary cacy, marki be" swojej autobiografii opisał „arcypouczającą wymianę korespondencji między Papciem Chmielem a bankiem w czasach PRL-u". W 1973 roku otrzymał 890 marek NRD jako honorarium za komiks „Kopernik" dla wschodnioniemieckiego pisma dla pionierów „Trommel". Problem polegał na tym, że marek nie zdążył wymienić przed wyjazdem z Berlina. „Akurat wyszło zarządzenie o wywożeniu marek tylko na książeczki walutowe. Usiłowałem wpłacić marki na konto bankowe, ale odmówiono mi przyjęcia jako walut nieznanego pochodzenia. I tak leżą te pieniądze od 7 lat w pończosze, których nie można ani wpłacić do banku, ani wywieźć" — skarżył się w liście do NBP z 18 grudnia 1980 roku. Bank odpowiedział biurokratyczną odmową, a Chmielewski ripostował satyrycznym listem, w którym zestawił możliwe sposoby wykorzystania marek: „TURYSTA — pojechać na wycieczkę do enerdowa, a marki przewieźć w tubce po paście do zębów. NUMIZMATYK — trzymać, trzymać, a za 100 lat będą warte u kolekcjonerów dziesięciokrotnie więcej. [...] SPOŁECZNIK — wpłacić na Centrum Zdrowia Dziecka. Tam przyjmą bez udokumentowania".

Najgorszą sytuację mieli „rzemieślnicy systemu", tacy jak Jerzy Wróblewski czy Mieczysław Wiśniewski. Regularność zleceń pozwalała im utrzymać rodziny, ale bez marginesu bezpieczeństwa. Wróblewski - mimo braku formalnego wykształcenia plastycznego i znajomości języków obcych - podjął nawet desperacką próbę nawiązania kontaktu z amerykańskim wydawcą „Marvel Comics". W 1981 roku wysłał do Nowego Jorku próbki swoich prac; odpowiedź od Lindy

Grant z Działu Wydawniczego była uprzejma, ale negatywna - styl Wróblewskiego był zbyt w stylu lokalnych rysowników, których przecież na tamtejszym rynku pracy było zawsze aż nadto.

Zestawienie Rosińskiego i Wróblewskiego ukazuje pełne spektrum ekonomicznych doświadczeń twórców Tombakowej Ery. Rosiński — absolwent ASP, mieszkaniec Warszawy, współpracownik najlepszych wydawnictw, z kontaktami zagranicznymi — reprezentował absolutny szczyt możliwości zarobkowych w PRL-owskim systemie, podczas gdy Wróblewski przez większość życia zawodowego walczył o przetrwanie. Przejmujący obraz ekonomicznych realiów rysownika komiksów w PRL daje jego niepublikowany komiks autobiograficzny („Życie codzienne". Komiks autobiograficzny Jerzego Wróblewskiego. Kopia w zbiorach autora) Jego bohater - ewidentnie alter ego twórcy - rozmyśla w drodze do pracy: „Trzeba pomyśleć o zarobieniu dodatkowej forsy. Czapka dla Heńki, kapelusz dla mnie, dla Magdusi rajtuzki, buty dla nas wszystkich...". Wieczorem przy żonie mówi: „Muszę zacząć pisać nową powieść i mieć z głowy spółdzielnię mieszkaniową" oraz „Trzeba będzie pożyczyć forsy do pierwszego...". Finałowa scena pokazuje rodzinę w łóżku z dymkami pełnymi marzeń i trosk: „Trzeba kupić łóżeczko... wpłacić na książeczkę mieszkaniową... zagramy w toto-lotka... telewizor... ach mieć łazienkę, mieszkanie...". Ten brutalnie szczery autoportret artysty-rzemieślnika żyjącego od pierwszego do pierwszego obala mit twórcy niezależnego od codzienności - Wróblewski jawi się jako człowiek głęboko zakorzeniony w realiach swojej epoki, martwiący się o podstawowe potrzeby bytowe. Losy Wróblewskiego dobitnie ukazują ekonomiczną brutalność systemu PRL wobec uczciwych, pracowitych ludzi. O ile w Polsce Ludowej z głodu rzeczywiście nie umierano, o tyle przypadek bydgoskiego rysownika pokazuje, jak system potrafił „dojechać" ekonomicznie nawet tych, którzy pracowali niestrudzenie i uczciwie. Oto jeden z najpopularniejszych i najpłodniejszych twórców komiksów w kraju — autor dziesiątek albumów, setek stron, tysięcy kadrów — który w niepublikowanym komiksie autobiograficznym marzy o łazience, liczy każdy grosz do pierwszego i zastanawia się, czy starczy na buty dla dzieci, który w liście do Ministerstwa Kultury błaga o status twórcy, bo bez niego nie może normalnie funkcjonować, który próbuje przebić się do Marvela nie z artystycznych ambicji, ale z ekonomicznej desperacji. Ta dysproporcja między ogromnym wkładem pracy a skromnym poziomem życia stanowi być może najdotkliwsze świadectwo „tombakowego" charakteru epoki. Bardziej pozytywnie wspominał tamte lata Tadeusz Baranowski: „Siedemdziesiąte lata to były rzeczywiście takie... złote lata. Komiks był wtedy najbardziej niezależny, niepodporządkowany, służył głównie zabawie i stanowił dla rysowników możliwość wykazania się umiejętnościami"[14]. Trzeba jednak pamiętać, że Baranowski należał do uprzywilejowanej grupy twórców — etat w „Świecie Młodych" dawał mu bezpieczeństwo, a publikacje komiksowe stanowiły dodatkowe źródło dochodów i satysfakcji artystycznej. Jego perspektywa jest więc perspektywą tych, którym w systemie wiodło się relatywnie dobrze.

Szczególnie wymowne są wspomnienia Janusza Christy, który otwarcie mówił o motywacjach finansowych: „Do «Relaxu» podkupili mnie ze «Świata Młodych» zaproponowawszy mi dwukrotnie większe stawki"[15]. Gdy zarzucano mu uleganie pokusie finansowej, odpowiadał bez ogródek: „Do cholery ciężkiej, przecież mi na kasie zależy. Ja nie rysuję tego społecznie". Christa

nie krył też, że jego zarobki wywoływały zazdrość kolegów: „Kołodziejczyk stale mi mówił: «Nie masz pojęcia jaka tu panuje zazdrość, że ty tyle zarabiasz.» «To powiedz tym wszystkim, żeby wzięli się za komiksy. Nie ma nic prostszego»". Bogusław Polch reprezentował postawę najbardziej konfrontacyjną wobec systemu. Walczył o prawo do podpisywania własnych prac: „Zacząłem więc umieszczać swój podpis na narysowanych planszach. Kiedy redaktor Ronisz dopytywała się: «Ale po co panu ten podpis?». Odpowiadałem: «Przecież w ten sposób robi się to na Zachodzie»"[16]. Odmówił też wykonania zlecenia propagandowego: „Kiedy w piśmie «Relax» zaproponowano mi narysowanie ewidentnie propagandowego komiksu o radzieckich spadochroniarzach zwyczajnie odmówiłem". Jednocześnie dostrzegał paradoks ekonomiczny systemu, który — mimo ograniczeń — pozwalał na pewną formę „wolnego rynku": „To właśnie my byliśmy tymi, którzy się pojawili i udowodnili, że można istnieć w tym miejscu"[17]. Przyznawał też, że utrzymanie się z komiksu wymagało kombinowania: „Jeden zeszyt rysowałem coś ponad miesiąc. Brałem wtedy lewe zwolnienia żeby w spokoju móc rysować". Ciekawe światło na kwestię zarobków rzuca wspomnienie Jacka Skrzydlewskiego, który koryguje niektóre wspomnienia kolegów. Zapytany o stawki, przywołuje rozmowę z „czwartkowych odpraw" u Kołodziejczyka: „Kolega Szyszko pyta pana Adama: «ile ja musiałbym narysować komiksów, żebym mógł sobie kupić takiego malucha?». A Kołodziejczyk mu odpowiada: «panie Marku, panie Marku...»"[18]. Gdy autor przypomniał mu, że Polch twierdził, iż za zeszyt „Żbika" mógł kupić małego fiata, Skrzydlewski zareagował sceptycznie: „Nie, na pewno nie. Przesadził. Za jeden zeszyt na pewno nie mógł sobie kupić. Chyba, że jakiegoś przechodzonego. To nie były jakieś wygórowane stawki. No chyba, że Boguś był jakoś wyjątkowo opłacany"[19]. Sam Skrzydlewski przyznawał: „Komiks traktowałem jako hobby. Miałem swoją stałą pracę, miałem stałe dochody"[20] — najpierw w Wojskowej Wytwórni Filmowej, potem w Teatrze Guliwer. Jego świadectwo potwierdza, że dla większości twórców komiks nie mógł być jedynym źródłem utrzymania. Te głosy twórców — tak różne w tonacji i perspektywie — składają się na obraz epoki znacznie bardziej złożony niż sugerowałby termin „złota era". Dla jednych (Baranowski, Christa) lata siedemdziesiąte rzeczywiście były czasem możliwości. Dla innych (Rosiński) — jedynie przygrywką do osiągnięcia prawdziwego sukcesu zarówno na niwie artystycznej jak i finansowej. Dla jeszcze innych (Wróblewski) — nieustanną walką o godny byt, mimo ogromnego nakładu pracy. Ta rozbieżność doświadczeń jest sama w sobie wymowna: system wynagradzał arbitralnie, wedle kryteriów często niezwiązanych z talentem czy pracowitością.

### 21.7. Tombak — stop metali szlachetnych z nieszlachetnymi

Analiza ekonomiczna Tombakowej Ery to kolejne potwierdzenie trafności metafory tombaku. System wynagradzania twórców komiksów w PRL miał cechy pozłacanej fasady: wysokie nakłady sugerowały sukces; obecność polskich komiksów na rynkach zagranicznych świadczyła o uznaniu; regularność publikacji wskazywała na stabilność branży.

Pod powierzchnią jednak funkcjonował system głęboko dysfunkcyjny. Twórcy nie posiadali praw do własnych postaci. Wynagrodzenia były arbitralne i podlegały hierarchii politycznej, nie artystycznej. Dostęp do materiałów i statusu zawodowego wymagał „papierów" i znajomości. Rynek zagraniczny pozostawał zamknięty dla większości. Jedyną drogą do prawdziwego sukcesu była emigracja. Tombakowa Era komiksu polskiego była okresem pozornej prosperity - błyszczącym na powierzchni, ale „skorumpowanym pod spodem", by użyć słów Marka Twaina. Twórcy budowali kariery i rozpoznawalność, ale nie posiadali fundamentu ekonomicznej niezależności. Ich dzieła przetrwały; ich sytuacja materialna - z nielicznymi wyjątkami - pozostawała niepewna. System produkował miliony egzemplarzy komiksów, ale wynagradzał ich autorów według kryteriów często niezwiązanych z artystyczną wartością czy nakładem pracy.

W miarę rozwoju sytuacji było tylko gorzej. Po stanie wojennym, w latach osiemdziesiątych, kryzys gospodarczy narastał, a wraz z nim pojawiła się galopująca inflacja, która zjadała honoraria w błyskawicznym tempie. Stawki nominalne rosły - rozporządzenie z 1983 roku podwyższyło wynagrodzenia o 80% — ale realna siła nabywcza dramatycznie spadała. Tombakowy blask, i tak już przygasły, zgasł ostatecznie. Twórcy, którzy w latach siedemdziesiątych mogli jeszcze mówić o stabilności, w latach osiemdziesiątych coraz bardziej walczyli o przetrwanie.

## Przypisy

[1] Stanisław Tym, „Pliszki”, "Szpilki" 1969, nr 12.

[2] M. Jaworski, Urodzony, żeby rysować. Monografia twórczości Jerzego Wróblewskiego, Bydgoszcz 2015, s. 24-25

[3] Tamże, s. 52. List dyrektora Alfreda Górnego do Jerzego Wróblewskiego, dat. 10.IX.1971.

[4] H.J. Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego”, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 195-203

[5] Tamże, s. 202.

[6] Tamże, s. 199.

[7] Tamże, s. 196.

[8] Tamże, s. 196.

[9] Prawo autorskie. Przepisy i orzecznictwo, red. W. Dukanović-Prauzińska, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1965. Tabela Grafiki Stałej — s. 239-241.

[10] Maciej Jasiński - „Jerzy Wróblewski okiem współczesnych artystów komiksowych”, s. 44, Bydgoszcz 2016

[11] Umowa Bogusława Polcha z Wydawnictwem „Sport i Turystyka" na komiks „Niewygodny świadek" cz. II, 1973, kopia w zbiorach autora.

[12] H.J. Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego”, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 202

[13] Tamże, s.196

[14] Wspomnienia Tadeusza Baranowskiego — wywiad z autorem, 2022

[15] J. Christa, Wyznania spisane, Łódź 2010, s. 87-92. Wypowiedzi o zarobkach i przejściu do KAW.

[16] Wspomnienia Bogusława Polcha — wywiad z autorem, 2021

[17] Tamże

[18] D. Koziarski, W. Obremski, „Zatrzymane w kadrze. Komiksowi twórcy z czasów PRL-u — rozmowy i wspomnienia”, Gdynia 2023, s. 143-151. Wywiad z Jackiem Skrzydlewskim.

[19] Tamże

[20] Tamże

## Rozdział 22
## Faza schyłkowa i koniec Tombakowej Ery (1980–1981)

### 22.1. Kryzys gospodarczy jako tło upadku

Faza schyłkowa Tombakowej Ery, obejmująca lata 1980–1981, stanowi dramatyczny epilog piętnastoletniego okresu względnej i pełnej paradoksów niemniej prosperity komiksu w Polsce. W tym krótkim, ale intensywnym wycinku czasu, dotychczasowe mechanizmy funkcjonowania rynku komiksowego załamały się niemal jednocześnie – bynajmniej nie z powodów artystycznych czy spadku zainteresowania czytelników, lecz w wyniku bankructwa całego systemu ekonomicznego i politycznego, który tę erę stworzył i utrzymywał. Kryzys nie nadszedł znienacka. Jego zapowiedzi pojawiły się już w połowie lat siedemdziesiątych, gdy „dekada sukcesu" zaczęła odsłaniać swoją prawdziwą twarz. Czerwiec 1976 roku przyniósł robotnicze protesty w Radomiu i Ursusie – pierwszą od Grudnia 1970 roku masową konfrontację między władzą a społeczeństwem. Podwyżki cen żywności, ogłoszone przez premiera Jaroszewicza, spotkały się z gwałtownym sprzeciwem. Władze wprawdzie wycofały się z podwyżek, ale brutalnie rozprawiły się z protestującymi – pobicia, aresztowania, zwolnienia z pracy stały się normą. „Ścieżki zdrowia" w komendach milicji, przez które przepędzano robotników, zdruzgotały mit „obywatelskiej milicji", którą kapitan Żbik z mozołem budował. Paradoks polegał na tym, że kryzys najpierw uderzył w społeczeństwo, a dopiero później – w kulturę i wydawnictwa. Kartki na cukier wprowadzono 12 sierpnia 1976 roku – zaledwie kilka tygodni po stłumieniu protestów w Radomiu i Ursusie. Był to powrót do reglamentacji artykułów pierwszej potrzeby po ponad dwudziestu latach przerwy - władze, obawiając się negatywnych konotacji, nazywały je eufemistycznie „biletami towarowymi". Każdy obywatel miał prawo do zakupu 2 kilogramów cukru miesięcznie po cenie urzędowej (10,50 zł za kilogram); reszta była dostępna po cenach „komercyjnych" – 26 złotych za kilogram. Decyzja ta była bezpośrednim następstwem wydarzeń czerwcowych: po wycofaniu podwyżek ludzie przypuścili szturm na sklepy, a pierwsza dekada lipca 1976 roku przyniosła blisko 200-procentowy wzrost sprzedaży podstawowych artykułów spożywczych. To, co władze przedstawiały jako rozwiązanie „tymczasowe", okazało się początkiem końca. (Kartki na cukier zniesiono dopiero 1 listopada 1985 roku – niemal po dziesięciu latach) W międzyczasie system reglamentacji rozrastał się lawinowo: 28 lutego 1981 roku wprowadzono kartki na mięso (jakoby na żądanie strajkujących robotników, którzy domagali się sprawiedliwego podziału deficytowych towarów), w kwietniu 1981 – na masło, mąkę, kaszę i ryż, we wrześniu – na mydło i proszek do prania. Po wprowadzeniu stanu wojennego lista towarów na kartki objęła czekoladę, alkohol, papierosy i wreszcie benzynę. Łącznie system kartkowy lat osiemdziesiątych obejmował więcej produktów niż reglamentacja z

okresu tuż powojennego – co można potraktować jako koronny dowód bankructwa systemu „realnego socjalizmu".

Kolejki przed sklepami, początkowo sporadyczne, stawały się stałym elementem pejzażu PRL-u. Półki sklepowe pustoszały stopniowo – najpierw znikały towary luksusowe, potem podstawowe produkty. Społeczeństwo uczyło się nowych umiejętności: „stawania w kolejkach na zapas", „kombinowania", wymiany towarów na bazarach. To było tło, na którym rozgrywał się schyłek Tombakowej Ery. Niezwykłym świadectwem tego kryzysu – utrwalonym na planszach komiksu – jest historia „Szalony eksperyment" Szarloty Pawel, drukowana w „Świecie Młodych" od 21 listopada 1981 roku. Druk przerwało wprowadzenie stanu wojennego – ostatni numer pisma w 1981 roku ukazał się 15 grudnia, a sprzedaż wznowiono dopiero 25 lutego 1982 roku. Jednak zanim zawieszono „Świat Młodych", autorka zdążyła przemycić na planszach niesłychaną w oficjalnej kulturze dokumentację polskiej rzeczywistości tamtych czasów. W jednej ze scen Kleks wchodzi do niemal pustego sklepu warzywnego, w którym na półce stoją dwie puszki, jeden słoik i jedna butelka octu – krajobraz znajomy każdemu obywatelowi PRL-u. Najciekawsza jest jednak scena przed delikatesami: kolejka ludzi komentuje wygląd Kleksa, a za nimi widać witrynę sklepu pełną wędlin, przy których na strzałce widnieje niewielki napis „dekoracja". Ten gorzki żart – że jedyne mięso w sklepie to atrapa wystawowa – oddawał absurd codzienności schyłkowego PRL-u. W dziesiątym odcinku, (notabene, który do sprzedaży trafił dwa dni po wprowadzeniu stanu wojennego), pojawia się scena, w której ludzie za sprawą magii Kleksa ustawiają się w różnych kolejkach i zajmują w nich miejsca – komentarz do powszechnej praktyki „kolejek na zapas", gdy ludzie stawali w ogonkach nie wiedząc nawet, na co czekają. W innej scenie dwa długie ogonki ciągną się przed monopolowym (do którego właśnie przywieźli kawę i papierosy – towary deficytowe) oraz przed sklepem z artykułami papierniczymi. Magiczna moc Kleksa sprawia, że papierosy zamieniają się w gumki-myszki, a wódka w atrament – surrealistyczny żart, który w kontekście powszechnej desperacji nabierał gorzkiego smaku. Adam Rusek nazwał trafnie komiksy Szarloty Pawel „rzetelną peerelowską satyrą obyczajową"[1]. Autorce udała się rzecz nadzwyczajna: bez wyraźnych intencji politycznych, jako jedyna z krajowych twórców komiksowych, stworzyła obraz polskiej rzeczywistości czasu zmierzchu „dekady sukcesu". Kolejki, braki w zaopatrzeniu, absurdy biurokracji mieszkaniowej pojawiały się jako naturalny element fabuły, nie jako teza do udowodnienia. Sierpień 1980 roku przyniósł powstanie „Solidarności" – pierwszego niezależnego związku zawodowego w bloku sowieckim. Być może dlatego cenzura potraktowała te obrazy z większą pobłażliwością – trudno było zakazać pokazywania rzeczywistości, którą każdy obywatel PRL znał z autopsji. Nadzieja na zmianę mieszała się z lękiem przed sowiecką interwencją. Zauważmy, że po wznowieniu druku komiksu, w lutym 1982 roku, „Szalony eksperyment" zmienił charakter – dalsze odcinki miały już formę przygodowo-podróżniczą, bez obrazków z pustych sklepów i absurdalnych kolejek. Autorka dostosowała komiks do nowej sytuacji politycznej w kraju.

Kryzys gospodarczy uderzył w wydawnictwa bezlitośnie: brakowało papieru, farb drukarskich, mocy przerobowych. Nakłady spadały, periodyczność magazynów stawała się nieregularna, a kolejki przed kioskami „Ruchu" – jeszcze dłuższe niż przed sklepami spożywczymi. Polska przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to kraj pogrążony w głębokim kryzysie strukturalnym. Dekada Gierka, zapowiadana jako era modernizacji i dobrobytu, kończyła się katastrofą ekonomiczną. Dług zagraniczny osiągnął astronomiczny poziom 25 miliardów dolarów. W takich warunkach komiks – traktowany zawsze jako rozrywka, dodatek, luksus – musiał zejść na dalszy plan.

### 22.2. Agonia „Relaxu" – statystyka upadku

Historia „Relaxu" w ostatnich latach jego istnienia jest wymownym świadectwem schyłku całej ery. Przypomnijmy sobie, że w założeniach wydawcy magazyn miał być miesięcznikiem (o czym świadczyła malutka notka na ostatniej stronie zeszytu nr 6: „Widzimy się za miesiąc") To optymistyczne założenie okazało się jednak nierealne w warunkach socjalistycznej gospodarki niedoboru. W 1977 roku – pierwszym pełnym roku działalności – ukazało się wprawdzie 12 numerów, czyli magazyn funkcjonował zgodnie z założoną periodycznością. Jednak już w 1978 roku było ich tylko 10 – dwa numery „wypadły" z powodu problemów technicznych i zaopatrzeniowych. Kluczem do zrozumienia nieregularności wydawniczej wydaje się mechanizm „charytatywnego alibi". Przypomnę tu, iż „Relax" funkcjonował dzięki układowi z RSW „Prasa-Książka-Ruch": 10% wpływów ze sprzedaży (2 złote z 20 złotych ceny egzemplarza) przekazywano na budowę Centrum Zdrowia Dziecka w zamian za gwarantowany przydział papieru. Jak relacjonował Henryk Kurta: „Był układ z Wieczorkiem: 10% wpływów na CZD w zamian za papier. To było kluczowe, bo bez papieru nie ma pisma" [2]. Ten mechanizm zapewniał magazynowi względną stabilność – komiks przestawał być „tylko rozrywką", a stawał się narzędziem realizacji szczytnych celów społecznych. Chronologia jest tu wymowna: pierwszy etap budowy CZD ukończono w maju 1977 roku, drugi – główny, obejmujący oddziały szpitalne w jedenastopiętrowym budynku – zakończono 30 grudnia 1979 roku. I właśnie od 1979 roku „Relax" zaczął mieć dramatyczne problemy z regularnością: zaledwie 3 numery rocznie zamiast planowanych 12. W 1980 roku sytuacja się powtórzyła – znów tylko 3 numery. Wreszcie w 1981 roku wyszły zaledwie 2 numery – ostatni, trzydziesty pierwszy, ukazał się w październiku 1981 roku, dwa miesiące przed wprowadzeniem stanu wojennego. Czy to przypadek, że gdy „alibi prospołeczne" przestało działać – budowa głównej części szpitala dobiegła końca – magazyn stracił część swojej ochrony i legitymizacji? Zbieżność dat jest uderzająca. Przez pięć lat istnienia magazynu wydano łącznie 31 numerów zamiast planowanych 60. Matematyka jest bezlitosna: realizacja założeń wydawniczych wyniosła zaledwie 52 procent. Jednak nawet ta statystyka nie oddaje pełni dramatu – niektóre numery z lat 1979–1981 nie docierały do części kiosków z powodu załamania systemu dystrybucji. Czytelnicy, którzy w 1976 roku mogli liczyć na comiesięczną porcję komiksowej rozrywki, w 1980 roku otrzymywali zaledwie trzy numery rocznie – i to pod

warunkiem, że udało im się stanąć w kolejce wystarczająco wcześnie albo mieli nadzwyczajne szczęście. Opisany kryzys „Relaxu" dotyczył wszystkich pozostałych tytułów i wydawców komiksowych. Wymownym kontrapunktem jest cassus magazynu „Alfa" – który wystartował równolegle z „Relaxem" w 1976 roku. Jednak w przeciwieństwie do „Relaxu" magazyn „Alfa" od początku pozbawiony był owego „charytatywnego alibi" – nie miał układu z Centrum Zdrowia Dziecka przekładającego się na przydział papieru. Efekt? W ciągu dziesięciu lat istnienia (1976–1985) ukazało się zaledwie siedem numerów, a przerwa między szóstym a siódmym wyniosła aż cztery lata. „Alfa" nigdy nie zdołała ustabilizować wydawania – od pierwszego numeru borykała się z problemami, które „Relax" dzięki swojemu „alibi" mógł przez kilka lat trzymać w ryzach. Los „Alfy" dowodzi a contrario, jak kluczowy był mechanizm CZD dla funkcjonowania „Relaxu" – i jak dramatycznie sytuacja się pogorszyła, gdy ten mechanizm przestał działać.

Nawet „Świat Młodych", gazeta o ugruntowanej pozycji i harcerskim zapleczu, ograniczył objętość i częstotliwość publikacji komiksów. To synchroniczne załamanie dowodzi, że rok 1981 był faktycznym końcem Tombakowej Ery – końcem wymuszonym przez siły zewnętrzne, nie przez wyczerpanie potencjału twórczego czy spadek zainteresowania czytelników. Jednak co należy z całą mocą podkreślić - upadek „Relaxu" nie oznaczał zniknięcia jego dziedzictwa z rynku. W latach osiemdziesiątych pojawiły się albumowe antologie komiksowe, w dużej mierze składające się z komiksów już zamówionych i gotowych, które nie zdążyły ukazać się w zlikwidowanym magazynie. W 1982 roku KAW wydała antologię „Ogień nad tajgą”, rok później ukazała się „Diamentowa rzeka", a w 1986 roku „Fortuna Amelii". Maciej Parowski trafnie zauważył[3], że te publikacje nie były wznowieniem „Relaxu" – pozbawiono je koloru i wielotematycznej, różnorodnej formalnie formuły wzorowanej na francuskim „Pilote". Były raczej pomostem między erami – sposobem na zagospodarowanie już wykonanej pracy twórczej w zmienionych warunkach politycznych i ekonomicznych.

### 22.3. „Tytus, Romek i A'Tomek" jako tekst kultury – ponadczasowy przekaz serii

Zanim przejdę do symbolicznych zakończeń Tombakowej Ery, warto zatrzymać się przy najważniejszym jej dziele - serii „Tytus, Romek i A'Tomek", która przekroczyła granice swojego medium i stała się fenomenem kulturowym o znaczeniu ponadpokoleniowym. To właśnie Tytus – bardziej niż jakikolwiek inny bohater polskiego komiksu – osiągnął status ikony narodowej popkultury. Pozycję Henryka Jerzego Chmielewskiego w polskiej kulturze komiksowej trafnie scharakteryzował Maciej Kur, porównując go do roli Stana Lee w amerykańskim przemyśle komiksowym – obaj stworzyli marki kulturowe o fundamentalnym znaczeniu dla swoich krajów, obaj byli medialnymi osobowościami rozpoznawalnymi daleko poza środowiskiem miłośników komiksu, obaj wreszcie stali się „duszą" narodowej tradycji komiksowej. Analogia ta nabiera dodatkowej głębi, gdy uświadomimy sobie, że w scenariuszach Tytusa pojawiają się liczne wątki quasi-superbohaterskie: nadludzka siła i zwinność tytułowego szympansa, fantastyczne wynalazki

profesora T.Alenta, walki z gangsterami, elementy science fiction. Równie trafne – a może nawet bardziej – wydaje się porównanie Papcia Chmiela do belgijskiego mistrza Hergégo, twórcy Tintina. Obaj artyści poświęcili praktycznie całe życie jednej serii komiksowej: Hergé tworzył Przygody Tintina od 1929 roku aż do śmierci w 1983 (54 lata), Chmielewski rysował Tytusa od 1957 roku do końca życia w 2021 (64 lata!). Obaj zaczynali w gazetach dla młodzieży – Hergé w „Le Petit Vingtième", Chmielewski w „Świecie Młodych" – i dopiero później przenieśli swoje serie do formy albumowej. Obaj wypracowali charakterystyczny, natychmiast rozpoznawalny styl graficzny i narracyjny. Obaj wreszcie stali się narodowymi instytucjami – Tintin dla Belgii i frankofońskiego świata, Tytus dla Polski. Seria Chmielewskiego, zapoczątkowana w 1957 roku na łamach „Świata Młodych" i wydawana w formie albumowej od 1966 roku, osiągnęła łączny nakład przekraczający 10 milionów egzemplarzy. Jednak jej znaczenie wykracza daleko poza statystyki sprzedaży. Tytus de Zoo stał się postacią rozpoznawalną nawet przez tych, którzy nigdy nie mieli komiksu w ręku – jego sława przekroczyła granice medium, przenikając do innych form kultury popularnej. Obecność Tytusa w polskiej kulturze jest wszechobecna: postacie z serii pojawiły się na znaczkach pocztowych, w animowanym filmie pełnometrażowym (Tytus, Romek i A'Tomek wśród złodziei marzeń, 2002), w piosenkach, audycjach radiowych, widowiskach teatralnych i reklamach. Serię drukowano również za granicą – w Czechosłowacji i NRD – co stanowiło rzadkość dla polskiego komiksu tej epoki. Sam Tytus stał się symbolem „Świata Młodych", uczestnicząc w licznych pozakomiksowych przedsięwzięciach redakcji: konkursach (Egzamin Tytusa, Nie bądź taki Tytus), grach planszowych (Puchar Tytusa), cyklach reportaży (Podróże Tytusa). Najważniejszym jednak świadectwem kultowości serii jest przenikanie cytatów i powiedzeń z Tytusa do polszczyzny potocznej. „Mówienie Tytusem" stało się zjawiskiem kilkupokoleniowym – dialogi Papcia Chmiela wrosły w zbiorową świadomość językową Polaków tak głęboko, że często używa się ich bezwiednie, nie pamiętając już o źródle. Kultowe hasło „Życie ludzkie jest ważniejsze niż czyjeś interesy" cytowali politycy i publicyści; fraza „Jak Zefiryn ciach, to Pafnucy bum! Wtedy Makary bęc, a Kapistran ryms… I łupy nasze!" z księgi VIII (Tytus astronomem) stała się częścią potocznego humoru. Sam Papcio Chmiel wspominał, że znał „powiedzonka, słownictwo młodzieży" i świadomie je wykorzystywał – ale równie często to jego własne neologizmy i żarty słowne przenikały w drugą stronę, wzbogacając polszczyznę. Charakterystyczny język Tytusa – pełen absurdalnych zestawień, onomatopei i gier słownych – stworzył swoistą „tytusowszczyznę", którą rozpoznają kolejne pokolenia czytelników. Zamówienie w średniowiecznej karczmie: „Proszę 3 razy parówki z musztardą, kakao, rurki z kremem, lody Bambino, chałwę czekoladową, coca-colę" – na co karczmarz odpowiada: „U nas to wszystko nazywa się kapuśniak na świńskim ryju" – jest przykładem absurdalnego humoru, który na stałe zagościł w polskiej pamięci zbiorowej. Kiedy w 2018 roku internauci dostrzegli podobieństwo między projektem pomnika smoleńskiego a „Schodami do Nikąd" z księgi XVIII (Tytus plastykiem), sam Chmielewski skomentował: „Obawiam się, że z powodu wielkiej popularności Tytusów, pomnik będzie kojarzony bardziej z satyrycznymi schodami Tytusa niż z ofiarami smutnej katastrofy"[4]. To zdanie doskonale ilustruje, jak głęboko Tytus wrósł w polską kulturę – półmilionowy nakład tej jednej księgi sprawił, że jej

obrazy stały się punktem odniesienia dla całego społeczeństwa. Fenomen „mówienia Tytusem" jest czymś wyjątkowym w historii polskiego komiksu – poza komiksami Tadeusza Baranowskiego - żaden inny cykl nie przeniknął do języka potocznego w takim stopniu. Kapitan Żbik, mimo ogromnej popularności, nie pozostawił w polszczyźnie trwałych śladów; Kajko i Kokosz Janusza Christy dostarczyli humoru, ale nie cytatów; Tytus jest jedyny w swoim rodzaju – jego dialogi stały się częścią polskiego dziedzictwa kulturowego na równi z cytatami z Sienkiewicza czy filmów Barei. Co sprawiło, że seria przetrwała upadek systemu, który ją zrodził, i zachowała żywotność w zupełnie innej rzeczywistości? To właśnie owe elementy, które czyniły ją „niepoprawną" z punktu widzenia systemu – abstrakcyjny, anarchiczny humor, psychodeliczna fantazja, dystans do „słusznych" tematów – okazały się jej największą siłą. Chmielewski, mimo konieczności akceptowania narzucanych tematów wychowawczych, zachował indywidualny głos artystyczny, który rezonował z kolejnymi pokoleniami czytelników. Papcio „ustawił w głowach półeczki" kilku generacjom Polaków – jak trafnie ujął to jeden z krytyków: czytając o zupełnie innych sprawach, mimowolnie dopowiadamy w myślach cytaty z Tytusa. Po 1989 roku seria ewoluowała, podejmując tematy niemożliwe w PRL: wstąpienie Polski do NATO, problematykę narkotykową, a nawet okupację hitlerowską przedstawioną bez obowiązkowej sowieckiej perspektywy - jednak z zgodnej opinii czytelników i fanów - księgi zrealizowane już w czasach, kiedy autor nie musiał dostosowywać się do wymogów wydawcy, nie wisiała nad nim kontrola ze strony cenzora wypadają znacznie słabiej, są blade i nijakie. Niemniej Chmielewski w sposób nadzwyczajny zdołał się adaptować do nowych czasów - kiedy poczuł, że forma stricte komiksowa się wyczerpała stworzył cykl edukacyjnych albumów historycznych z udziałem swoich bohaterów – o powstaniu warszawskim, odsieczy wiedeńskiej, bitwie pod Grunwaldem, bitwie warszawskiej 1920 roku etc. Ale to wszystko było rezultatem potencjału wypracowanego przez artystę czasach Tombakowej Ery.

### 22.4. Odejście Papcia Chmiela – symboliczny koniec epoki

Symbolicznym momentem zamknięcia Tombakowej Ery było odejście Henryka Jerzego Chmielewskiego z redakcji „Świata Młodych". W swoich pamiętnikach Żywot człeka zmałpionego artysta odnotował to wydarzenie z charakterystyczną dla siebie precyzją i humorem: „Dnia XXXI Decembra Anno Tytusini 1980, po 33 latach, czterech miesiącach i dwóch godzinach zakończyłem pracę etatową w ukochanej redakcji «Świata Młodych». Podałem się do dymisji, żeby jako uwolniony od etatowej pracy móc pofrunąć w świat. Dymisja została przyjęta”[5]. Chmielewski, który przez ponad trzy dekady był filarem pisma – od 1947 roku jako grafik, od 1957 jako twórca Tytusa – odchodził w momencie, gdy system, który go ukształtował, chylił się ku upadkowi. W swoim „remanencie" podsumował dorobek Tombakowej Ery: „Od roku 1966 do 1980 ukazało się 13 książeczek komiksowych z przygodami Tytusa i s-ki o łącznym nakładzie ponad dwóch milionów egzemplarzy. Księga XIV – Nowe metody nauczania leży w jakiejś drukarni od trzech lat, czyli się drukuje. Księga XV – Tytus geologiem poszła do druku. Księga XVI – Tytus

dziennikarzem drukuje się w odcinkach w «Świecie Młodych»”[6]. Po przejściu na emeryturę Chmielewski podjął decyzję, która dla wielu Polaków w tamtym czasie była niedostępnym marzeniem – wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Był to jego drugi pobyt za oceanem; co ciekawe pierwszy miał miejsce dokładnie kiedy pierwsza księga T,RiA w roku 1966 miała premierę pod Pałacem Kultury i Nauki. Jak sam to ujął z właściwą sobie lakonicznością: „Miałem podać w remanencie wiele innych ciekawych wiadomości i wydarzeń z mojego małpiego życia i z ludzkiego życia szympansa, ale się zdenerwowałem taką długą produkcją (przecież nie będę rysował książeczek do poligraficznej poczekalni), spakowałem manatki i wyjechałem do USA”[7]. Wyjazd Chmielewskiego miał wymiar symboliczny. Główny protoplasta Tombakowej Ery, twórca, który w 1966 roku zainaugurował erę polskiego komiksu pierwszą księgą Tytusa, jakby opuszczał tonący okręt. Nie była to trwała emigracja – Papcio Chmiel wrócił do Polski i kontynuował tworzenie kolejnych ksiąg – ale jego czasowa nieobecność w kluczowym momencie stanu wojennego podkreślała rozpad dotychczasowego porządku. Tombakowa Era traciła swojego patriarchę w momencie, gdy tombak stracił blask. Fenomen Chmielewskiego jest jednak o tyle szczególny, że obiektywnie rzecz biorąc Papcio nie dysponował nadzwyczajnym warsztatem rysunkowym – i sam zdawał sobie z tego sprawę. W jego twórczości wyczuwalny był kompleks wobec „prawdziwych" rysowników, który narastał z biegiem lat. Kiedy rysował nowsze odcinki Tytusa, próbował być coraz bardziej realistyczny, dodawał detale, cieniowania, komplikował kompozycje – ale efekty często rozmijały się z ambicjami. Paradoksalnie najlepiej graficznie wyglądają wczesne odcinki z lat sześćdziesiątych – minimalistyczne, oparte na czystej kresce i dynamice kompozycji, nieobciążone kompleksem „poważnego" rysunku. Podobne ograniczenia widoczne były w warstwie scenariuszowej. Chmielewski świetnie tworzył mikro-anegdoty – pojedyncze gagi, absurdalne dialogi, błyskotliwe kalambury – ale nie potrafił budować rozbudowanych scenariuszy ani złożonej dramaturgii narracyjnej. Właściwie „story" w kolejnych księgach było do bólu schematyczne: diagnoza nowego problemu z Tytusem na drodze do uczłowieczenia, konieczność rozwiązania go przez Romka i A'Tomka, w tym celu telefon i spotkanie z Profesorem Talentem, nowy pojazd i nowa wyprawa – ewentualnie zniknięcie Tytusa, którego chłopcy muszą szukać, co ma napędzić akcję. Ten schemat powtarzał się przez dziesiątki ksiąg, a fabuła służyła głównie jako pretekst do nanizania kolejnych gagów i słownych żartów. To właśnie ta pozorna prostota, w połączeniu z genialnym humorem słownym i absurdalną wyobraźnią, stworzyła fenomen Tytusa. Chmielewski nie był wirtuozem kreski jak Rosiński czy Polch, nie był też mistrzem dramaturgii jak zachodni scenarzyści – był za to niezrównanym twórcą języka, który przeniknął do polskiej kultury popularnej. Ta analogia podkreśla uniwersalny wymiar polskiego osiągnięcia – nawet w warunkach tombakowych możliwe było stworzenie dzieła o trwałym znaczeniu kulturowym.

### 22.5. „Smutny finał" – koniec kapitana Żbika i jego niespodziewana kariera pośmiertna

Równie symptomatyczny był koniec serii „Kapitan Żbik" – sztandarowego produktu Tombakowej Ery i symbolu całego modelu komiksu PRL-owskiego. Po czternastu latach obecności na rynku (1968–1982), po ponad pięćdziesięciu zeszytach i milionowych nakładach, major Jan Żbik „odmeldował się" w zeszycie noszącym znamienny tytuł: „Smutny finał". Kwestią „Moja rola skończona" bohater zamknął swoją komiksową służbę. Warto tu odnotować, że wprawdzie ostatnia mini seria czterech zeszytów została wydana w roku 1982 - zatem już po zakończeniu Tombakowej Ery. Jednak sygnatury rysownika świadczą, że zostały narysowane w latach 1980-81, zatem termin ich wydania opóźnił paraliż kraju w rezultacie stanu wojennego. Władysław Krupka, wieloletni scenarzysta serii, tak wspominał okoliczności zakończenia cyklu: „Zakończenie druku wywołało duże zaskoczenie. Mówiliśmy, że będziemy go robili z powrotem za dwa, trzy lata. Kiedy wydawnictwo podniesie się trochę z finansowego dołka. Niestety, splajtowało. Uważałem, że jeśli taki los spotkał Żbika, to niech on tak zakończy. Żbik się zestarzał, dostał stopień majora, czego domagała się młodzież, stąd awans w pięćdziesiątym zeszycie. W Smutnym finale napisałem list do czytelników, w którym Żbik zasygnalizował, że odchodzi na zasłużony odpoczynek"[8]. Jednak prawdziwe przyczyny końca serii wykraczały daleko poza problemy finansowe wydawnictwa Sport i Turystyka. Zmienił się komendant główny Milicji Obywatelskiej – w październiku 1981 roku został nim mianowany generał Józef Beim, który przyszedł z odmienną od dotychczasowej filozofią relacji MO z obywatelami. Od teraz młodzież nie miała lubić milicji – miała czuć strach. W sytuacji narastającego konfliktu między władzą a społeczeństwem, w atmosferze strajków i demonstracji, wszelkie próby budowania pozytywnego wizerunku funkcjonariuszy MO poprzez komiksy stawały się coraz bardziej groteskowe. W powszechnej świadomości milicjant kojarzył się już nie z dzielnym kapitanem Żbikiem tropiącym przestępców, lecz z bijącym zomowcem pacyfikującym demonstracje. Seria, która przez czternaście lat służyła budowaniu pozytywnego wizerunku „obywatelskiej milicji", straciła rację bytu w momencie, gdy ta sama milicja stała się narzędziem represji przeciwko własnym obywatelom. Smutny finał był nie tylko zakończeniem przygód fikcyjnego bohatera – był epitafium dla całego modelu „komiksu służebnego", który definiował Tombakową Erę. A jednak historia Żbika nie zakończyła się w 1982 roku – i to jest być może najbardziej zaskakująca część tej opowieści - nikt w momencie publikacji „Smutnego finału" nie mógł przewidzieć, że seria doczeka się tak bogatego życia pośmiertnego. W wolnej Polsce „Kapitan Żbik" stał się przedmiotem nostalgii, badań naukowych i kolekcjonerskiej pasji na zdumiewającą skalę. Świadectwem tego są kolejne reedycje milicyjnych zeszytów, ale również dwie obszerne monografie poświęcone serii „Kapitan Żbik. Portret pamięciowy" - autorstwa piszącego to opracowanie (The Facto 2017; wyd. 2 rozszerzone: Ongrys 2022) oraz „Teczka personalna. O komiksie „Kapitan Żbik" Sebastiana Chosińskiego (wyd. Kurc, 2018). Obie publikacje – każda licząca kilkaset stron – analizują serię z perspektywy historycznej, socjologicznej i artystycznej, traktując ją jako ważne źródło do badań nad kulturą popularną PRL. Żaden inny polski komiks nie doczekał się tak pogłębionej refleksji naukowej. Pojawiły się również próby wskrzeszenia bohatera

w nowych przygodach – Kim jest „Biała Mewa"? (scenariusz Krupka, rysunki Śledziński, 2006) oraz Tajemnica „Plaży w Pourville" (scenariusz Krupka, rysunki Polch, 2013). Obie próby zostały jednak powszechnie uznane za przedsięwzięcia chybione – co jednoznacznie dowodzi, że Żbik był nierozerwalnie związany ze swoją epoką i nie daje się przenieść w inne realia. Kapitan MO tropił przestępców w świecie, który już nie istnieje, a próby aktualizacji jego przygód rozbijają się o anachronizm samej koncepcji. Fenomen „życia po życiu" kapitana Żbika ilustruje paradoks Tombakowej Ery: seria stworzona jako narzędzie propagandy, służąca budowaniu pozytywnego wizerunku aparatu represji, stała się po upadku systemu przedmiotem nostalgicznej fascynacji. Czytelnicy, którzy w dzieciństwie pochłaniali zeszyty Żbika, dziś – jako dorośli – kolekcjonują je, piszą o nich książki i wspominają z rozrzewnieniem. Ta nostalgia nie oznacza tęsknoty za PRL-em ani za milicją – jest raczej tęsknotą za własnym dzieciństwem, za czasem, gdy świat był prostszy, a granica między dobrem a złem tak czytelna jak między kapitanem Żbikiem a jego przeciwnikami.

### 22.6. 13 grudnia 1981 – cezura ostateczna

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku stanowiło bezprecedensowy wstrząs dla całego aparatu państwowego PRL, wykraczający daleko poza sferę kultury i mediów. Władza wojskowa, skupiona w Wojskowej Radzie Ocalenia Narodowego (WRON), przeprowadziła masową operację „porządkowania" życia publicznego. W pierwszych dniach stanu wojennego internowano około 5 tysięcy osób – działaczy „Solidarności", opozycjonistów, intelektualistów. Zawieszono działalność wszystkich organizacji społecznych, związków zawodowych, stowarzyszeń twórczych. Wprowadzono godzinę milicyjną, cenzurę korespondencji, kontrolę rozmów telefonicznych. Życie kulturalne zostało sparaliżowane – zamknięto teatry, kina, odwołano koncerty, zawieszono większość tytułów prasowych. „Świat Młodych" wrócił do kiosków dopiero po trzech miesiącach. „Relax" został zawieszony i nigdy nie powrócił w dotychczasowej formule. Żadne inne wydarzenie w historii PRL – ani Marzec 1968, ani Grudzień 1970, ani nawet Czerwiec 1976 – nie miało tak kompleksowego, wszechogarniającego charakteru. Stan wojenny przyniósł również bezprecedensową „czystkę kadrową" w postaci komisji weryfikacyjnych, które objęły praktycznie wszystkie instytucje kultury, mediów i szkolnictwa. Dziennikarze, redaktorzy, pracownicy radia i telewizji, nauczyciele akademiccy, a także pracownicy wydawnictw musieli stawić się przed komisjami oceniającymi ich „postawę" w okresie „Solidarności". Osoby uznane za „negatywnie zweryfikowane" traciły pracę, często z wilczym biletem uniemożliwiającym zatrudnienie w zawodzie. Atmosfera strachu i nieufności, która zapanowała w redakcjach, wpłynęła na charakter publikowanych treści – autocenzura stała się jeszcze silniejsza niż przed grudniem 1981 roku.

### 22.7. Od tombaku do ołowiu – postulat dalszej periodyzacji

Przeprowadziwszy powyższą argumentację za tym, że to właśnie 13 grudnia 1981 roku stanowił moment przełomowy - zamykający Tombakową Erę - warto zadać sobie pytanie - co było

dalej? Bo przecież w latach 80-tych dalej wydawano komiksy w olbrzymich nakładach. Zauważmy, że część badaczy przyjmuje dopiero rok 1989 jako datę końcową „złotego wieku" komiksu polskiego. Ze swojej strony proponuję nazwać dekadę lat 80-tych Ołowianą Erą. Ołów jako metal symbolizuje ciężar stanu wojennego, ołowiane lata kryzysu gospodarczego i społecznego, ale także – paradoksalnie – trwałość i odporność medium, które przetrwało najtrudniejszy okres w powojennej historii Polski. Określenie Ołowiana Era wydaje się trafniejsze niż neutralny „wypływ kontrolowany" stosowany przez Adama Ruska, lepiej oddaje atmosferę epoki i wpisuje się w spójny system periodyzacji oparty na metaforyce metalurgicznej: tombak lat 1966–1981 zastępowany jest ołowiem lat 1982–1989. Tombakowa Era była epoką pozornej świetności – błyszczała, ale nie była tym, na co wyglądała. Ołowiana Era była epoką ciężkiego przetrwania – szara, przytłaczająca, ale pozwalająca zachować ciągłość medium w oczekiwaniu na lepsze czasy. Stan wojenny zamknął Tombakową Erę w sposób gwałtowny i nieodwracalny. Tombakowy blask, który przez piętnaście lat (1966–1981) nadawał polskiemu komiksowi pozory złotego wieku, zgasł wraz z końcem gierkowskiej prosperity – odsłaniając, że był to zawsze tylko tombak, nigdy prawdziwe złoto.

**Przypisy**

[1] A. Rusek, „Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989", Huta. 2022, s. 380–381.
[2] Sebastian Chosiński, „Czas na Relax. Historia magazynu", Kurc, 2019, s. 156.
[3] Tamże, s. 157
[4] H.J. Chmielewski, „Żywot człeka zmałpionego", Pruszyński, 2016, s. 257.
[5] Tamże, s. 258.
[6] Tamże, s. 260.
[7] Tamże, s. 261
[8] A. Kłoś, Akuszer Żbika, „Przekrój" 2002, nr 19.

**Zakończenie**

Co wielokrotnie już w moim opracowaniu podkreślałem - Tombakowa Era komiksu polskiego (1966–1981) - w dużej mierze zbudowana była z paradoksów. Z jednej strony – bezprecedensowe nakłady sięgające 200–300 tysięcy egzemplarzy, pokolenia czytelników wychowane na T,RiA i Żbiku, mistrzowie rysunku rozpoznawalni w każdym polskim domu. Z drugiej – twórcy pozbawieni praw autorskich, wydawnictwa funkcjonujące w ramach państwowego koncernu RSW „Prasa-Książka-Ruch", cenzura kształtująca granice wyobraźni, a przede wszystkim fundamentalna zależność od systemu, który mógł w każdej chwili zakręcić kurek z papierem lub ideologicznym przyzwoleniem. Na pytanie - dlaczego tombak, a nie złoto?, pełna odpowiedź okazuje się wielowarstwowa.

Po pierwsze, Tombakowa Era była złotem pozornym na poziomie instytucjonalnym. Imponująca infrastruktura wydawnicza – od Wydawnictwa Harcerskiego „Horyzonty" przez „Sport i Turystykę" po Krajową Agencję Wydawniczą – stanowiła część aparatu państwowego, a nie niezależny, elastyczny rynek. Wydawnictwa te nie konkurowały ze sobą w sensie rynkowym – praktycznie należały do tego samego koncernu RSW, a ich pozorna rywalizacja była centralnie koordynowana. Nakłady komiksu nie zależały od talentu twórców skonfrontowanych z gustami czytelników, lecz od przydziałów papieru, decyzji cenzury i kaprysów polityki kulturalnej. System mógł wyprodukować 300 tysięcy egzemplarzy „Relaxu" – ale mógł też, jak pokazał stan wojenny, zamknąć magazyn z dnia na dzień.

Po drugie, tombakowy charakter ery ujawniał się w pół niewolniczym statusie twórców. Papcio Chmiel, Janusz Christa, Jerzy Wróblewski, Grzegorz Rosiński – artyści ci osiągnęli status gwiazd w swoim kraju, ale pozostawali pracownikami najemnymi, pozbawionymi praw do własnych postaci. Twórcy otrzymywali jednorazowe honoraria za plansze, nie tantiemy od wielomilionowych nakładów. Jak gorzko zauważył sam Chmielewski: „Książeczki są dorobkiem mojego życia. Odznaczenia – Order Uśmiechu i Nagroda Prezesa Prasy oraz inne nagrody jubileuszowe – były miłe, ale książeczki są czymś, co miało po mnie pozostać"[1]. Paradoks tombaku polegał na tym, że twórca najsłynniejszego polskiego komiksu mieszkał w 45-metrowym mieszkanku (wykupionym od kwaterunku) i jeździł Fiatem 126p kupionym za dolary zarobione na malowaniu domów w USA.

Po trzecie - wymiar ideologiczny. Komiks musiał nieustannie legitymizować swoją obecność – poprzez „alibi harcerskie" (Tytus), „alibi milicyjne" (Żbik), „alibi charytatywne" (Relax i Centrum Zdrowia Dziecka). Każda seria, każdy magazyn potrzebował uzasadnienia wykraczającego poza czystą rozrywkę. Komiks „dla samego komiksu" – jak na Zachodzie – był niemożliwy; medium musiało udowadniać swoją społeczną użyteczność, służyć wychowaniu,

propagandzie lub przynajmniej „szlachetnym celom". Ta konieczność ciągłej legitymizacji kształtowała treści, ograniczała eksperymenty formalne i tematyczne, spychała komiks do roli służebnej wobec systemu.

Po czwarte, tombakowy blask okazał się kruchy w konfrontacji z kryzysem. Stan wojenny tylko przypieczętował to, co kryzys gospodarczy zaczął – zamknął erę, która bez zewnętrznego wsparcia państwa nie mogła istnieć.

W moim przekonaniu metafora tombaku – stopu miedzi i cynku, który ledwie „udaje" złoto – okazała się trafna na wszystkich poziomach analizy. Tombakowa Era błyszczała, ale jej blask był pozłotą nałożoną na nieszlachetny kruszec systemowych ograniczeń. Imponujące nakłady maskowały brak profesjonalnego rynku. Masowa popularność maskowała zniewolenie twórców. Bogata infrastruktura wydawnicza maskowała całkowitą zależność od państwa. Czy jednak Tombakowa Era była tylko porażką, tylko zmarnowaną szansą? Z perspektywy twórców – tak, była to era niewykorzystanego potencjału. Grzegorz Rosiński, który w Polsce rysował Żbika i „Pilota Śmigłego", we Francji i Belgii stał się legendą światowego komiksu. „Thorgal" sprzedał się w dziesiątkach milionów egzemplarzy, przynosząc autorowi sławę i fortunę niemożliwe do osiągnięcia w PRL. Casus Tadeusza Baranowskiego ilustruje jednak głębszy problem – nieprzystawalność światów. Nie każdy twórca pasował do modelu zachodniego. Kiedy w 1985 roku Baranowski spędził kilka miesięcy w Belgii, korzystając z gościnności i kontaktów Grzegorza Rosińskiego, próbował zdobyć zachodni rynek. Doświadczenie to okazało się nader gorzkie. Jak wspominał w wywiadzie dla „Komiks Fantastyki": „Jedno z moich pierwszych zamówień było bardzo makabryczne – miałem narysować lodówkę pełną trupów wiszących na hakach. To na otwarcie zeszytu; na następnych planszach dostawca trupów – zombi miał być przez swoich własnych zombi pożarty"[2]. Baranowski – „poeta komiksu, wygrywający efekty dwuznaczności słów i obrazów, igrający paradoksami czasu, języka i przestrzeni"[3] – nie pasował do zachodnich oczekiwań eskalacji krwawych pomysłów. Problem był głębszy niż indywidualne niedopasowanie. Prace polskich rysowników zbywano formułą: „niestety nie, to jest zbyt polskie. Nie chcą tam naszej swoistości, naszego JA; gotowi są zapłacić za naszą małpią zręczność i umiejętność precyzyjnej realizacji konkretnego zamówienia"[4]. Zachodni rynek okazał się zdominowany przez unifikację gustów – jak zauważał Baranowski, „85% komiksiarzy rysuje w stylu Moebiusa", a wydawcy „wiedzą oczywiście, że mają do czynienia z bezwstydnym naśladownictwem, ale biorą te prace, bo czują, że rzecz się sprzeda"[5]. Do druku wysokonakładowych albumów „prawdziwego Baranowskiego, jakiego zna cała Polska" nigdy za granicą nie doszło. Ten paradoks odsłania nieoczekiwany aspekt Tombakowej Ery. System socjalistyczny, przy wszystkich swoich ograniczeniach ideologicznych i cenzuralnych, dawał twórcom pewną swobodę artystyczną, której brakowało na komercyjnym Zachodzie. W Polsce Baranowski mógł tworzyć swoje poetyckie, surrealistyczne komiksy - oczywiście tak długo póki nie wchodził w rejony obwarowane cenzorską ingerencją, ale to, gdzie te granice przebiegały, każdy wewnętrznie wyczuwał. Cenzura polityczna

była realna, ale cenzura rynkowa – presja na komercyjny sukces, na dopasowanie się do gustów masowego odbiorcy – praktycznie nie istniała. Tombakowa Era produkowała komiksy dla nakładów gwarantowanych przez państwo, nie dla zysków uzależnionych od sprzedaży. To dawało twórcom przestrzeń na eksperymenty, na własny styl, na „polską swoistość". Ilu jeszcze polskich twórców mogło pójść drogą Rosińskiego, gdyby nie żelazna kurtyna? Tego nie dowiemy się nigdy. Ale przypadek Baranowskiego sugeruje, że odpowiedź nie jest jednoznaczna. Zachód oferował pieniądze i sławę – ale za cenę podporządkowania się logice rynku, która mogła być równie ograniczająca jak logika cenzury. Tombak nie był złotem – ale przynajmniej pozwalał niektórym twórcom błyszczeć własnym blaskiem.

Z perspektywy czytelników – ocena jest jeszcze bardziej złożona. Tombakowa Era dała pokoleniom Polaków wspólne doświadczenie kulturowe, którego brakuje dzisiejszym czytelnikom rozproszonym między setki tytułów, i to takim głównie z importu. Dzisiaj czci się tych, którzy na początku wolnego rynku sprowadzali do Polski produktu amerykańskiej popkultury, co oczywiście działo się kosztem rodzimych bohaterów i ich twórców. Z perspektywy medium – Tombakowa Era położyła fundamenty pod polski komiks, które przetrwały upadek systemu. Wypracowała wzorce narracyjne, stworzyła tradycję, wykształciła pokolenie twórców i odbiorców. To w warunkach „tombakowych" polski komiks osiągnął status pełnoprawnego medium kulturowego – legitymizację, o którą musiał walczyć przez całe lata pięćdziesiąte. Cena tej legitymizacji – podporządkowanie ideologii, służebność wobec systemu – była wysoka, ale sam fakt akceptacji komiksu przez oficjalną kulturę miał znaczenie trwałe. Porównanie z zachodnimi rynkami komiksowymi – szczególnie z francuskim „złotym wiekiem" lat 1959–1981 – odsłania skalę strat. Znaczenie tego okresu dla światowego komiksu zostało dobitnie potwierdzone przez monumentalną wystawę „Bande dessinée, 1964–2024" w paryskim Centre Pompidou (maj–listopad 2024). Jak pisał w katalogu wystawy Thierry Groensteen: „W ciągu lat sześćdziesiątych seria wydarzeń i projektów wydawniczych na całym świecie otworzyła przed komiksem nowe horyzonty. Medium zaczęło podejmować inne ambicje, znajdować nowych odbiorców i zdobywać szacunek, na jaki zasługiwało. I nic już nie miało być takie samo"[5]. Ta „dekada, która wynalazła komiks na nowo"[6] obejmowała dokładnie okres formowania się polskiej Tombakowej Ery – ale po dwóch stronach żelaznej kurtyny „wynalezienie na nowo" oznaczało coś zupełnie innego. Gdy „Pilote" ewoluował w magazyn dla dorosłych, polski komiks pozostawał w sferze stricte „młodzieżowej". Gdy „Métal Hurlant" rewolucjonizował estetykę światowego komiksu, „Relax" zmagał się z przydziałami papieru. Gdy Moebius wpływał na Hollywood, Rosiński musiał emigrować, by osiągnąć podobny sukces. Dystans między potencjałem polskich twórców a możliwościami, jakie oferował im system, pozostaje najbardziej gorzką konkluzją Tombakowej Ery.

Na zakończenie warto odnotować, że termin „Złota Era" powraca współcześnie w zupełnie innym kontekście. W 2024 roku Klub Miłośników Fantastyki „Sagitta" wydał publikację Złota Era polskiego komiksu, której autorzy – Paweł Jezierski, Tomasz Stępiński i Mariusz Górski – stawiają

prowokacyjną tezę: „żyjemy obecnie w złotej erze polskiego komiksu"[7]. Argumentują bogactwem wydań, różnorodnością form i stylów, rozwojem komiksu niezależnego i webkomiksów, powrotem czasopism komiksowych. Jak pisze Stępiński: „Komiksy lat 70. i 80., które dla wielu są wyznacznikiem złotej ery znam głównie z opowieści, artykułów, czy czasem z dokumentu. Jednakże liczba wydanych komiksów i wydrukowanych egzemplarzy w przeszłości nie może się równać z liczbą twórców i tematów, jakie dzisiaj są poruszane”[8]. To interesujące przesunięcie semantyczne. Dla pokolenia, które nie dorastało z „Relaxem" i „Światem Młodych", które nie stało w kolejkach po nowe księgi Tytusa, „Złota Era" to nie przeszłość, lecz teraźniejszość. Jest w tym pewna słuszność – współczesny polski komiks rzeczywiście oferuje bogactwo i różnorodność nieporównywalną z ograniczonym wyborem lat siedemdziesiątych. Jednak – i tu powracamy do metafory tombaku – tamta era miała coś, czego brakuje dzisiejszemu rynkowi: masowość odbioru, wspólnotę doświadczeń kulturowych, fenomen kolejek i natychmiastowego wyprzedawania nakładów. Współczesny komiks polski jest być może bardziej artystycznie wyrafinowany i tematycznie różnorodny – ale pozostaje niszą, podczas, gdy T,RiA czy Kleks były zjawiskami masowymi, pokoleniowymi.

Mam nadzieję, że moja metodologia „filmowca-badacza" – interdyscyplinarne podejście łączące analizę historyczną z perspektywą praktyka kultury wizualnej – pozwoliła na dostrzeżenie aspektów pomijanych w dotychczasowych opracowaniach. Perspektywy dalszych badań otwierają się w kilku kierunkach. Po pierwsze, szczegółowa analiza Ołowianej Ery (1982–1989) – okresu dotąd słabo zbadanego, który przyniósł zarówno schyłek starych serii, jak i narodziny podziemia komiksowego. Po drugie, badania porównawcze z innymi komiksami bloku wschodniego – czechosłowackim, węgierskim, wschodnoniemieckim – które mogłyby odsłonić specyfikę polskiego przypadku na tle „realnego socjalizmu". Po trzecie - „oral history” - zbieranie wspomnień twórców i czytelników Tombakowej Ery, póki żyją świadkowie tamtych czasów.

Porównanie Polski z innymi krajami bloku wschodniego – oparte na materiałach zebranych w publikacji „45-89. Comics behind the iron curtain”[10] – świadczy, że Polska zajmowała wyjątkową pozycję na komiksowej mapie „realnego socjalizmu”. Polscy twórcy mogli publikować regularnie, eksperymentować z formą – w granicach wyznaczonych przez system, ale jednak. Co więcej, istniała wymiana komiksowa w ramach bloku. Prace węgierskich rysowników ukazywały się na łamach polskiego „Relaxu" i „Świata Młodych"; Krajowa Agencja Wydawnicza współpracowała z węgierskim scenarzystą Tiborem Cs. Horváthem przy adaptacjach dzieł literackich. „Relax" przedrukował nawet początkowy epizod serii „Thorgal" – zanim Rosiński związał się definitywnie z wydawcami belgijskimi. Ta wymiana świadczy o tym, że polski rynek komiksowy był na tyle rozwinięty, by przyciągać twórców z innych krajów bloku. Jedynym porównywalnym rynkiem była Jugosławia – ale Jugosławia nie należała do bloku sowieckiego i cieszyła się znacznie większą swobodą kulturalną. Seria „Nikad robom" (Nigdy niewolnikiem) osiągała nakłady 180–200 tysięcy egzemplarzy, a jej bohaterowie Mirko i Slavko stali się ikonami

kultury popularnej. Jednak Jugosławia to przypadek szczególny, nieporównywalny z krajami pozostającymi pod bezpośrednią kontrolą Moskwy. Polska Tombakowa Era była więc – w skali bloku wschodniego – fenomenem. Tombak pozostaje tombakiem, nie złotem; ale w porównaniu z ołowiem czechosłowackim, węgierskim czy rumuńskim, polski tombak błyszczał wyjątkowo jasno.

Symbolicznym wybrzmieniem międzynarodowego znaczenia Tombakowej Ery stał się rok 1988, kiedy to Polska i jej twórcy komiksowi byli honorowymi uczestnikami międzynarodowej imprezy komiksowej w Szwajcarii - „Festival de Sierre BD'88" (9–12 czerwca). Doszło to tego w dużej dzięki Grzegorzowi Rosińskiemu (i jego zmarłej żonie Katarzynie). Jak pisała festiwalowa gazeta: „Polska udowadnia, że jej komiks dorównuje jej słynnym grafikom"[11]. Na festiwal przybyła kilkunastoosobowa delegacja polskich twórców – crème de la crème polskiej sztuki komiksowej: m.in.: Bogusław Polch, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Baranowski, Marek Szyszko, Jacek Skrzydlewski czy Andrzej Mleczko. (Z pośród najważniejszych twórców zabrakło tam Henryka Chmielewskiego). Obecni byli również przedstawiciele młodszego pokolenia – Zbigniew Kasprzak, Andrzej Nowakowski – zapowiedź kontynuacji komiksowej tradycji. W prestiżowym obiekcie „Maison de Courten" zaprezentowano panoramę polskiego komiksu Tombakowej Ery – zarówno prace twórców, którzy wyemigrowali, jak i tych, którzy pozostali w kraju. Było to swoiste „wybrzmienie" Tombakowej Ery - w przededniu upadku systemu polski komiks zyskał międzynarodowe uznanie, a jego twórcy – choćby na chwilę – stanęli ramię w ramię z takimi gwiazdami europejskimi jak Peyo, Hermann, Schuiten czy Grzegorz Rosiński.

Tombakowa Era polskiego komiksu przeminęła, ale jej dziedzictwo trwa. Tytus, Żbik, Kajko i Kokosz pozostają ikonami polskiej kultury popularnej – rozpoznawalnymi, cytowanymi, wspominanymi z nostalgią. Być może właśnie owa metaforyczna dwuznaczność ontologiczna wpisana w tombak czyni Tombakową Erę tak fascynującym przedmiotem badań.

## Przypisy

[1] H.J. Chmielewski, Żywot człeka zmałpionego, Warszawa 2016, s. 257.
[2] Poeta w salonie porno? (mówi Tadeusz Baranowski), rozm. M. Parowski, „Komiks-Fantastyka" 1989, s. 1–4.
[3] A. Rusek, Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989, Warszawa 2022, s. 15–18.
[4] J. Szyłak, Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku, Gdańsk 1999, s. 145.
[5] T. Groensteen, The Decade That Reinvented Comics, [w:] Bande dessinée, 1964–2024, katalog wystawy, Centre Pompidou, Paris 2024,
s. 18.
[6] Tamże, s. 19.
7 P. Jezierski, T. Stępiński, M. Górski, „Złota Era polskiego komiksu", KMF „Sagitta", Sieradz 2024, s. 3–4.
[9] Tamże
[10] „45-89 Comics Behind the Iron Curtain", Centrala, London 2014.
[11] À l'Est, du nouveau, „L'illustré", dodatek festiwalowy BD'88 Sierre, czerwiec 1988, s. 22–23.

# Tabele porównawcze do rozdziału 21

### Tabela 1. Ceny komiksów a średnia pensja krajowa

| Rok | Tytuł | Cena | Sr. pensja | % pensji | Ekwiwalent |
|---|---|---|---|---|---|
| 1968 | Kapitan Zbik (zeszyt) | 8 zl | 2.106 zl | 0,38% | 2 bochenki chleba, bilet do |
| 1970 | Kapitan Zbik (zeszyt) | 8 zl | 2.235 zl | 0,36% | 8 biletów tramwajowych |
| 1976 | Relax (magazyn) | 20 zl* | 4.281 zl | 0,47% | 5 bochenków |
| 1980 | Relax (magazyn) | 25 zl | 6.040 zl | 0,41% | - |

**w tym 2 zl na Centrum Zdrowia Dziecka*

### Tabela 2. Honoraria twórców - porównanie

| Twórca | Tytuł | Rok | Honorarium | Sr. pensja | Ile pensji? |
|---|---|---|---|---|---|
| H. J. | Tytus (Ksiega | 1970 | 2.000 zl | 2.235 zl | **0,9** |
| J. Wróblewski | Kapitan Zbik (32 | 1971 | 21.400 zl | 2.449 zl | **8,7** |
| B. Polch | Kapitan Zbik (32 | 1973 | 21.400 zl | 2.917 zl | **7,3** |
| Sz. Kobylinski* | Pancerni (cala seria 3 t.) | 1970 | 80.000 zl* | 2.235 zl | **35,8*** |
| E. Czyzewska | Film Wszystko na sprzedaz | 1968 | ~90.000 zl | 2.106 zl | **42,7** |

**Kwota Kobylinskiego (80.000 zl) pochodzi z ustnej relacji i prawdopodobnie obejmuje cala trzytomowa serie (240 stron), nie jeden tom. Za tom: ~26.700 zl (12 pensji).*

### Tabela 3. Stawki w Swiecie Mlodych (wg Chmielewskiego)

| Element | Stawka | Uwagi |
|---|---|---|
| Maly rysunek | 30 zl | Wycena pi razy oko |
| Wiekszy rysunek | 45-60 zl | Sekretarz redakcji decydowal |
| Twórczosc tekstowa | pozanormowa | - |
| Norma miesieczna | stale pobory | Etat redakcyjny + norma rysunków |

*Zródlo: H.J. Chmielewski, Zywot czleka zmalpionego, s. 199.*

**Tabela 4. Stawki za plansze - porównanie wydawców**

| Wydawca | Rok | Stawka/plansze | Uwagi |
|---|---|---|---|
| Horyzonty (Swiat | 1970 | 30-60 zl | Chmielewski, pi razy oko |
| Sport i Turystyka | 1971 | 650 zl | List Górnego, Tabela Grafiki Stalej |
| KAW (Relax) | 1976 | ~3.000 zl | List Strzalkowskiego |
| Sport i Turystyka | 1981 | 1.200 zl | Wzrost o 85% |

**Tabela 5. Proporcje honorariów - hierarchia systemu**

| Porównanie | Proporcja | Komentarz |
|---|---|---|
| Kobylinski vs Chmielewski | **~13:1*** | Za tom vs ksiege (nie 40:1) |
| Czyzewska vs Chmielewski | **45:1** | Gwiazda filmowa vs rysownik |
| KAW vs Horyzonty (stawka/plansze) | **50-100:1** | Ten sam naklad pracy |
| Sport i Turystyka vs Horyzonty | **11-22:1** | Album vs prasa dziecieca |
| Rosinski (dewizy) vs Wróblewski | **~5-10:1** | Zachód vs prowincja |

**Przy zalozeniu ze 80.000 zl bylo za cala serie 3 tomów; za tom ~26.700 zl vs 2.000 zl Chmielewskiego.*

**Tabela 6. Sila nabywcza honorariów (ceny z Katalogu DSW 1970)**

| Honorarium | Twórca | Co mozna bylo kupic? |
|---|---|---|
| **2.000 zl (Tytus)** | Chmielewski | Rower skladany Wigry (1.600 zl) + budzik (120 zl) |
| **21.400 zl (Zbik)** | Wróblewski | Rower wyscigowy + aparat Fed-4 + zegarek Poliot + 10 plyt LP + 14.000 zl reszty |
| **~26.700 zl (1 tom)*** | Kobylinski | Porównywalnie z Wróblewskim: rower + aparat + zegarek + reszta |

**80.000 zl za cala serie 3 tomów (240 stron); stawka za strone (~333 zl) nizsza niz w Sport i Turystyce (~669 zl).*

**Tabela 7. Naklady vs honoraria - paradoks tombakowy**

| Tytul | Naklad (egz.) | Przychód | Honorarium | % twórcy |
|---|---|---|---|---|
| Kapitan Zbik | 200-300 tys. | 1,6-2,4 mln zl | 21.400 zl | **0,9-1,3%** |
| Tytus (PRL) | 200 tys. | 1,6 mln zl | 2.000 zl | **0,13%** |
| Tytus (po 2004) | - | - | - | **8-10%** |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Relax | 300 tys. | 6 mln zl | ~50 tys. (numer) | **0,8%** |

**przy cenie 8 zl (Zbik) lub 20 zl (Relax), bez kosztów produkcji*

### Tabela 8. Przeplyw zysków z Tytusa (wg Chmielewskiego)

| **Etap** | **Odbiorca zysków** |
|---|---|
| Wydawnictwo Harcerskie (do 1977) | Caly dochód ze sprzedazy |
| MAW / RSW Prasa (od 1977) | Dochód zasila pisma deficytowe |
| Pisma deficytowe | Trybuna Ludu, O Trwaly Pokój, o Demokracje Ludowa |
| **Autor** | **~1,9% dochodu wydawnictwa** |

### Tabela 9. Rosinski vs Wróblewski - dwa bieguny systemu

| **Cecha** | **Grzegorz Rosinski** | **Jerzy Wróblewski** |
|---|---|---|
| Wyksztalcenie | ASP Warszawa | Autodydakt |
| Lokalizacja | Warszawa | Bydgoszcz |
| Status twórcy | Pelne uprawnienia | Brak papierów, praca jako dekorator |
| Dostep do dewiz | Tak (Belgia od ok. 1976) | Nie |
| Mieszkanie (lata 70.) | Blok na Zoliborzu -> willa na Bemowie | Marzenia o lazience i mieszkaniu |
| Kontakty zagraniczne | Belgijscy wydawcy | Nieudana próba z Marvel Comics (1981) |
| Ocena zlotej ery | Sceptyczna | - |

**Zródla:**


- H.J. Chmielewski, Zywot czleka zmalpionego, Prószynski i S-ka 2006
- M. Jaworski, Urodzony, zeby rysowac, Bydgoszcz 2015
- Wywiady autora z twórcami (Rosinski, Polch, Baranowski)
- Dokumenty archiwalne w zbiorach autora

# Bibliografia

## Źródła archiwalne

### Archiwum Akt Nowych (AAN)

1. Archiwum Wydawnictwa Harcerskiego Horyzonty (WHH)
2. Protokoły rewizji finansowo-księgowej WHH
3. Protokoły posiedzeń dyrekcji WHH
4. Materiały archiwalne KAW

### Zbiory prywatne

1. Archiwum rodziny Wróblewskich
2. Zbiory Bogusława Polcha
3. Materiały Henryka Kurty
4. Materiały Grzegorza Rosińskiego

### Wywiady i relacje ustne

### Wywiady przeprowadzone przez autora

1. Tadeusz Baranowski, Warszawa 2011, 2018, 2022
2. Jacek Fuksiewicz, Warszawa 2023
3. Andrzej Kamiński, Warszawa 2022
4. Edward Lutczyn, Warszawa 2022
5. Andrzej Mleczko, Warszawa 2022
6. Bogusław Polch, Warszawa 2017, 2018
7. Janusz Rolicki, Warszawa 2022
8. Grzegorz Rosiński, Warszawa 2017, 2019
9. Jacek Skrzydlewski, Warszawa 2011, 2022
10. Marek Szyszko, Warszawa 2023
11. Andrzej Werblan, Warszawa 2022

**Wywiady i relacje w innych źródłach**


1. Janusz Christa, wywiad dla Zeszytów Komiksowych 2008
2. Patrick Gaumer, Wywiad z Grzegorzem Rosińskim, [w:] Monographie Rosiński, Editions du Lombard/Egmont Polska, Warszawa 2015
3. Adam Rusek, Wywiad z Adamem Kołodziejczykiem, 1994
4. Adam Rusek, Wywiad z Ryszardem Morawskim, 1995
5. Wypowiedzi w filmach dokumentalnych (zob. sekcja Filmy)


**Opracowania naukowe i popularnonaukowe**

**Monografie i książki**


1. Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994.
2. Bohdan Bernacki, *Stawka większa niż życie. Serial wszech czasów*, Warszawa 2003.
3. Bohdan Bernacki (red.), *Stawka większa niż życie. Dossier*, Wydawnictwo Ongrys, Wrocław 2024.
4. Sebastian Chosiński, *Czas na Relax. Historia magazynu*, Komiksoteka/Kurc, Warszawa 2019.
5. Sebastian Chosiński, *Teczka personalna. O komiksie Kapitan Żbik*, Kurc/Komiksoteka, Warszawa 2018.
6. Henryk Jerzy Chmielewski, *Żywot człeka zmałpionego*, Prószyński i S-ka, 2006/2016/2021.
7. Henryk Jerzy Chmielewski, *Urodziłem się w Barbakanie*, Pruszyński i S-ka 1999.
8. Janusz Christa, *Wyznania spisane*, wysłuchali, spisali i zredagowali K. Janicz i K. Śmiałkowski, Stowarzyszenie Twórców Contur, Łódź 2006/2010.
9. Thierry Crépin, *Haro sur le gangster! La moralisation de la presse enfantine, 1934–1954*, CNRS, Paris 2001.
10. Konrad Eberhardt, *Album aktorów polskiego filmu i telewizji*, Warszawa 1975.
11. Krzysztof Filimoniuk, *Jerzy Skarżyński. Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica 2004.
12. Michał Gałek (red.), *Tytusopedia*, t. I–III, Wydawnictwo Ongrys, Szczecin 2024.
13. Patrick Gaumer, Patrick Rosiński, *Grzegorz Rosiński. Monografia*, Warszawa 2019.
14. Michał Hlebionek, Rafał Moczkodan (red.), *Stawka większa niż życie. Wokół fenomenu kulturowego*, Toruń 2024.
15. Eliza Jałochowska, *Kolory PRL*, Warszawa 2021.

16. Kamil Janicz, Kamil Śmiałkowski (red.), *Zeszyty Komiksowe* nr 14: Kajko i Kokosz, Poznań 2012.

17. Maciej Jasiński, *Wróblewski i Weinfeld — zgrany komiksowy duet*, [w:] *Hernán Cortés i podbój Meksyku*, Kultura Gniewu, Warszawa 2023.

18. Maciej Jasiński, *Wyprawa na niezakazaną planetę*, [w:] *Vahanara!*, Kultura Gniewu, Warszawa 2023.

19. Jolanta Jaworska, *Cywilizacja Przekroju. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*, Warszawa 2008.

20. Mariusz Jaworski, *Urodzony, żeby rysować. Monografia twórczości Jerzego Wróblewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015/2019.

21. Leszek Kaczanowski, *Komiks w Świecie Młodych — kompletna bibliografia 1949-1993*, Gdańsk 2020.

22. Leszek Kaczanowski (red.), *Prof. Filutek 1948–1966. Z. Lengren*, Szczecin 2014.

23. Bartłomiej Kluka, Roman Weinfeld, *Stefan Weinfeld: Człowiek o stu twarzach*, EC1 Łódź 2024.

24. Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.

25. Jerzy Kochański, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956-1957*, Kraków 2017.

26. Stanisław Adam Kondek, *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948-1955*, Warszawa 1999.

27. Marcin Osuch, Konrad Wągrowski, *Kolorowe zeszyty. Podziemny front, Pilot śmigłowca i inne serie komiksowe PRL*, Kurc, Warszawa 2022.

28. Dariusz Koziarski, Wojciech Obremski, *Zatrzymane w kadrze. Komiksowi twórcy z czasów PRL-u — rozmowy i wspomnienia*, Gdynia 2023.

29. Bartosz Kurc, *Trzask Prask. Wywiady z mistrzami polskiego (i nie tylko) komiksu*, Koluszki 2004.

30. Bartosz Kurc, *Komiks — świat przerysowany*, Łódź 2003.

31. Jan Ládek, Richard Pavelka, *Encyklopedie komiksu v Československu 1945–1989*, t. 2, Nakladatelství XYZ, Praha 2012.

32. Paul Levitz, *The Golden Age of DC Comics: 1935-1956*, Köln 2013.

33. Sławomir W. Malinowski, *Telewizja Dziewcząt i Chłopców (1957-1993) — Historia niczym baśń z innego świata*, Kraków 2020.

34. Richard O'Brien, *The Golden Age of Comic Books*, New York 1977.

35. Marcin Osuch, Konrad Wągrowski, *Polski komiks SF. Leci żywina nad Plutonem*, Warszawa 2020.

36. Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998/2005.

37. Andrzej Paczkowski, *O recepcji komiksu europejskiego w Polsce*, [w:] A. Rusek, *W królestwie Tytusa de Zoo*, Warszawa.

38. Aleksander Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2001.

39. Leszek Pijanowski, *TV na co dzień*, Warszawa 1968.

40. Przemysław K. Piotrowski, *Kultowe seriale*, Warszawa 2014.

41. Patryk Pleskot, *Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych*, Warszawa 2007.

42. Dariusz Rekosz, *Bohdan Butenko. Pinxit i cała reszta*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2023.

43. Brad Ricca, *Super Boys: The Amazing Adventures of Jerry Siegel and Joe Shuster — the Creators of Superman*, New York 2013.

44. Michał Rogoż, *Wydawnictwo Harcerskie Horyzonty (1958–1976)*, Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia 2013, t. 11.

45. Adam Rusek, *Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1918-1939*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.

46. Adam Rusek, *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955*, Warszawa 2011.

47. Adam Rusek, *W królestwie Tytusa de Zoo. Opowieść biograficzna o Henryku Jerzym Chmielewskim*, Warszawa 2018/2019/2023.

48. Adam Rusek, *Od Łapigrosza do Funky'ego Kovala. Historia komiksu polskiego do roku 1989*, Huta 19/Timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2021/2022/2023/2024.

49. Adam Rusek, *Krótka historia opowieści obrazkowych w Polsce Ludowej*, [w:] *45-89 Comics Behind the Iron Curtain*, Centrala, London 2014.

50. Adam Rusek, *Historia komiksu polskiego 1945-2020*, Gdańsk 2021.

51. Adam Rusek, *Tytusopedia I, Świat Przygód, Świat Młodych 1946-1957*.

52. Adam Rusek, Piotr Machłajewski (red.), *Miejsce w dymku. Tadeusz Baranowski*, Warszawa 2020.

53. Sebastian Ryś (red.), *Mapy wyobraźni. Surrealne światy Jerzego Skarżyńskiego*, Katowice 2012.

54. Ryszard Siwanowicz, *Znowu lecimy*, [w:] *Vahanara!*, Kultura Gniewu, Warszawa 2023.

55. Mateusz Szlachtycz, *Kapitan Żbik. Portret pamięciowy*, The Facto, Warszawa 2017.

56. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999.

57. Jerzy Szyłak, *Komiks w szponach miernoty*, Gdańsk 2013.

58. Jerzy Szyłak, *Dużo większa niż życie. Rzecz o polskim komiksie*, Gdańsk 2009.

59. Jerzy Szyłak, *Komiks w Polsce a komiks polski*, Komiks 2002.

60. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.

61. Marcin Krzanicki, *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, IPN, Rzeszów 2011.

62. Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, Rinehart and Co., New York 1954.

63. Mieczysław Wiśniewski, [w:] B. Kurc, *Komiks — świat przerysowany*, Łódź 2003.

64. *X lat Wydawnictwa Harcerskiego. Katalog jubileuszowy 1958-1968*, Warszawa 1968.

65. *45-89 Comics Behind the Iron Curtain*, red. Centrala, London 2014.

**Artykuły naukowe i rozdziały w pracach zbiorowych**

1. Stanisław Barańczak, *Blurp!*, [w:] *Książki najgorsze i parę innych esejów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*, wyd. trzecie, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

2. M. Beerbohm, *The Secret Origins of the Direct Market*, Comic Book Artist 2000, nr 6.

3. Wojciech Birek, *Grzegorz Rosiński: mistrz ilustracji i komiksu*, Stalowa Wola 2012.

4. Wojciech Birek, *Jak rozśmiesza nas i wzrusza język mistrza Tadeusza. Językowe Ecie-Pecie w komiksach Tadeusza Baranowskiego*, [w:] *Miejsce w dymku...*, dz. cyt.

5. Thierry Crépin, Thierry Groensteen, *On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Éditions du Temps, Angoulême 1999.

6. Pierre-Alain Delhaye, *Lug: Édition, adaptation et censure*, Comics Signatures 2018, nr 3.

7. Rafał Dmowski, *Komiksy wojskowe w PRL jako narzędzie propagandy — przypadek serii Pilot śmigłowca*, [w:] R. Janik (red.), *Komiks i propaganda*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.

8. Dorota Dziedziczak, *Rysunek jest opowiadaniem. Komiksy Jerzego Skarżyńskiego*, [w:] *Mapy wyobraźni...*, dz. cyt.

9. Sebastian Frąckiewicz, *Komiks w PRL-u — szkice z niepoważnej literatury*, Korporacja Ha! art, Kraków 2015.

10. Thierry Groensteen, *The Decade That Reinvented Comics*, [w:] *Bande dessinée, 1964–2024*, katalog wystawy, Centre Pompidou, Paris 2024.

11. Bartłomiej Janicki, *Propaganda polityczna w serii komiksowej Kapitan Kloss*, [w:] *Stawka większa niż życie. Wokół fenomenu kulturowego*, red. M. Hlebionek, R. Moczkodan, Toruń 2024.

12. Tomasz J. Musiał, *Dla kogo pracujesz, Hans? O politycznej poprawności Klossa*, [w:] *Stawka większa niż życie. Wokół fenomenu kulturowego*, dz. cyt.
13. Pascal Ory, *Mickey go home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945–1950)*, Vingtième Siècle 1984, nr 4.
14. Adam Rusek, *Magazyn Relax (1976–1981) i jego losy*, Rocznik Historii Prasy Polskiej 2014, t. XVII, z. 1.
15. Adam Rusek, *Komiksy zdobyły Traktory, czyli o twórczości obrazkowej Andrzeja Krajewskiego*, Zeszyty Komiksowe nr 21, 2016.
16. Adam Rusek, *Wielka, mniejsza i najmniejsze czyli cztery przygody Bogusława Polcha z wydawcami zagranicznymi*, [w:] *Bogusław Polch. Retrospektywa*, katalog wystawy, BWA Jelenia Góra, Jelenia Góra 2008.
17. Dorota Skotarczak, *Kapitan Żbik. Komiks jako źródło do badań życia społecznego w PRL*, [w:] P. Witek, M. Mazur, E. Solska (red.), *Historia w kulturze współczesnej*, Lublin 2017.
18. Jerzy Szyłak, *Doktor RELAX i mister komiks*, [w:] *Komiks w Polsce a komiks polski*, Komiks 2002.
19. Jerzy Szyłak, *Ciągła gimnastyka umysłu. O komiksach Tadeusza Baranowskiego*, [w:] *Miejsce w dymku...*, dz. cyt.
20. Agnieszka Wabik, *Krystyna Wójcik — próba uchwycenia skali dorobku komiksowego*, Zeszyty Komiksowe nr 28, 2019.

**Prasa — artykuły i felietony z epoki**

**Czasopisma kulturalne i społeczne**

1. Andrzej Banach, cyt. za: A. Rusek, *W królestwie Tytusa de Zoo*.
2. Adam Bromberg, *Przełom w polskim rynku wydawniczym*, Kultura (Paryż) 1973, nr 6.
3. Adam Bromberg, *Komiksowy galimatias*, Kultura (Paryż) 1974, nr 1–2.
4. Bogdan Czeszko, *Komiksy po polsku*, Nowe Książki 1978, nr 12.
5. Wanda Falkowska, *Komiksy i młodzież*, Polityka 1973, nr 24.
6. Norbert Honsza, *Nobilitacja komiksów*, Życie Literackie 1976, nr 15.
7. Barbara Kalińska, *Dymkowe story w Polsce*, Wiadomości 1976, nr 13.
8. Stefan Kisielewski, *Przeciw cenzurze — legalnie (Garść wspomnień)*, Zapis 1977, nr 4.
9. Zdzisław Kłosowski, *Ludzie to kupią*, list do redakcji, Polityka 1973, nr 24.
10. Jerzy Kossak, cyt. za: A. Rusek, *W królestwie Tytusa de Zoo*.
11. Waldemar Łysiak, *Anatomia komiksu*, Perspektywy 1970, nr 51–52.

12. Waldemar Łysiak, *Monarchia komiksu*, Dookoła Świata 1975, nr 43, 44.
13. Zdzisław Macużanka, *Uwaga! Szmira!*, Trybuna Ludu 1957, nr 75, 87.
14. Sławomir Magala, *Komiks w kulturze narodowej*, Kultura 1978, nr 34.
15. Sławomir Magala, Michał Wolek, Andrzej Tumialis, *Komiks* (cz. 1–8), Razem 1978.
16. Maciej Parowski, *Komiks — chłopiec do bicia*, Ekran 1977, nr 30, 33, 37.
17. Jerzy Skarżyński, *O salonie komiksu Lucca-12*, Przekrój 1977, nr 1664.
18. Jerzy Skarżyński, *Uwagi o powstawaniu komiksu*, KKK 1996, nr 3.
19. Antoni Słonimski, *Rozmowa z Antonim Słonimskim*, Aneks 1976, nr 12.
20. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Spacer Walentyny czyli zaproszenie do komiksu*, Kultura 1977, nr 52.
21. Mieczysław Woźniak, *Komiksy, kompleksy i kicz*, Tygodnik Morski 1974, nr 25.
22. Stefan Żółkiewski, *Sprostać współczesności*, Polityka 1972, nr 46.
23. Wojciech Żyszkiewicz, *Komizm komiksu*, Student 1977, nr 16.
24. *Szukamy młodych autorów. Z Zygmuntem Konopką, Dyrektorem i Redaktorem Naczelnym MAW, rozmawiała Elżbieta Hudon*, Na przełaj 1978, nr 48.

**Świat Młodych i inne pisma młodzieżowe**

1. Świat Młodych — numery z lat 1949–1993 (szczegółowe odwołania w przypisach)
2. Na Przełaj — numery z lat 1957–1969
3. Relax — numery z lat 1976–1981
4. Alfa — numery z lat 1976–1985

**Prasa codzienna i tygodniki**

1. K.G., *Dziwne tropy kapitana Żbika*, Trybuna Ludu 1973, nr 84.
2. Alex Kłoś, *Akuszer Żbika*, Przekrój 2002, nr 19.
3. *O komiksach i potędze futbolu. Rozmowa z dyrektorem wydawnictwa Sport i Turystyka Alfredem Górnym*, Perspektywy 1974, nr 48.
4. Jolanta Ostaszewska, *Kolorowe zeszyty kapitana Żbika*, W Służbie Narodu 1978, nr 2.
5. *To były dni!*, Gazeta Zielonogórska 1973, nr 282.
6. Wojciech Żukrowski, *Horyzonty*, Gazeta Zielonogórska 1973, nr 282.

**Filmy dokumentalne**


1. *Janusz Christa*, reż. M. Malinowski, Polska 2008.
2. *Świat Młodych. Dzieje harcerskiej gazety*, reż. S.W. Malinowski, Polska 2012.
3. *W ostatniej chwili. O komiksie w PRL*, reż. M. Szlachtycz, Polska 2019.


**Katalogi wystaw**


1. *45-89 Comics Behind the Iron Curtain*, Centrala, London 2014.
2. *Bande dessinée, 1964–2024*, Centre Pompidou, Paris 2024.
3. *Bogusław Polch. Retrospektywa*, BWA Jelenia Góra, Jelenia Góra 2008.
4. *Komiks polski. Złoty okres*, BWA Jelenia Góra, 19.12.2025–17.01.2026, kurator: P. Machłajewski.
5. *Miejsce w dymku. Tadeusz Baranowski*, Warszawa 2020.
6. Jezierski Paweł, Stępiński Tomasz, Górski Marek, *Złota Era polskiego komiksu*, KMF Sagitta, Sieradz 2024.


**Akty prawne i dokumenty urzędowe**


1. Comics Code Authority, *Standards of the Comics Code Authority for Editorial Matter as Originally Adopted*, 1954.
2. *Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* (Francja).
3. *Prawo autorskie. Przepisy i orzecznictwo*, red. W. Dukanović-Prauzińska, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1965.
4. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 11 listopada 1977 r. w sprawie zasad i stawek wynagrodzenia twórców dzieł plastycznych, Dz.U. 1977 Nr 36, poz. 158.
5. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 23 września 1983 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie zasad i stawek wynagrodzenia twórców dzieł plastycznych, Dz.U. 1983 Nr 58, poz. 261.
6. Senate Judiciary Committee, Subcommittee on Juvenile Delinquency Hearing, New York City, April 21, 1954.


**Źródła internetowe**

1. ActuaBD.com, *La Loi du 16 juillet 1949 a 60 ans* (2009).
2. cbldf.org/the-comics-code-of-1954/
3. cbldf.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/
4. Encyclopedia.com, hasło Seduction of the Innocent.
5. GoCollect Blog, *1952: The Peak of Golden Age Comic Book Saturation*.
6. Teatr NN, *Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli cenzura*, Leksykon Lublin.
7. Wikipedia: hasła Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Wydawnictwo Harcerskie Horyzonty.

**Korespondencja i dokumenty prywatne**

1. Korespondencja Chmielewskiego z NBP i Ministerstwem Finansów w sprawie honorarium w markach NRD.
2. Korespondencja redakcji Wydawnictwa Harcerskiego z autorem, cyt. za: A. Rusek, *W królestwie Tytusa de Zoo*.
3. List Chmielewskiego do Wydawnictwa Harcerskiego z 31.III.1970.
4. List Chmielewskiego do MAW z retrospektywnym wyliczeniem procentu dochodu autora.
5. List dyrektora Alfreda Górnego do Jerzego Wróblewskiego, 10.IX.1971.
6. List Wróblewskiego do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 19.IV.1979.
7. List od przedstawicielki Marvel Comics Lindy Grant do Jerzego Wróblewskiego, 18.XI.1981.
8. List Stefana Weinfelda do redakcji KAW, sierpień 1987.
9. Pismo Wydawnictwa Sport i Turystyka do Bogusława Polcha w sprawie wznowień, 26.II.1981.
10. Umowa aktorska Elżbiety Czyżewskiej-Halberstadt z Zespołem Realizatorów Filmowych Kamera na film Wszystko na sprzedaż (reż. A. Wajda), 26.I.1968.
11. Umowa Bogusława Polcha z Wydawnictwem Sport i Turystyka na komiks Niewygodny świadek cz. II, 1973.

**Inne źródła**

**Roczniki statystyczne i katalogi**

1. Katalog Domu Sprzedaży Wysyłkowej, sezon wiosna-lato 1970, Łódź 1970.
2. Rocznik Statystyczny GUS 1966, Warszawa 1966.
3. Ruch Wydawniczy w Liczbach — dane statystyczne.

4. Rocznik Biblioteki Narodowej — zestawienia.

**Publikacje okolicznościowe**

1. *À l'Est, du nouveau*, L'illustré, dodatek festiwalowy BD'88 Sierre, czerwiec 1988.

Stefan Mateusz Szlachtycz, MA
University of Gdańsk, Faculty of Philology

## The Tombak Era of Polish Comics (1966–1981)

## Comics in the Context of Socialist Popular Culture

*Doctoral Dissertation – Abstract*

The doctoral dissertation presents a comprehensive analysis of Polish comics during the communist period, with particular emphasis on the pivotal year of 1966 and the subsequent fifteen years of the medium's development. The study introduces the concept of the "Tombak Era" as an alternative to the commonly used term "golden age," arguing that, much like tombak – a copper-zinc alloy that imitates gold – Polish comics of this period achieved an apparent brilliance while operating within the systemic constraints of the socialist state.

The starting point is 1966, when the first standalone book from the "Tytus, Romek and A'Tomek" series by Henryk Jerzy Chmielewski was published. The endpoint is December 1981 and the imposition of martial law. The dissertation situates comics within the broader perspective of socialist popular culture, analyzing their connections with television, the Polish Poster School, animated film, and applied graphics.

The dissertation comprises five thematic parts spanning 22 chapters. Part One establishes a reference point (the American Golden Age) and defines the periodization of the Tombak Era. Part Two presents the era's progenitors: Henryk Jerzy Chmielewski, Janusz Christa, and Jerzy Wróblewski. Part Three analyzes the institutions and platforms shaping the comics market. Part Four is devoted to creators, aesthetics, and censorship mechanisms. Part Five documents the era's decline and legacy.

The primary sources are interviews personally conducted by the author between 2011–2023 with comics creators (including Tadeusz Baranowski and Grzegorz Rosiński) and decision-makers of the era (including Andrzej Werblan). The methodology combines a cultural studies perspective with the experience of a documentary filmmaker, treating film materials on equal footing with other archival documents. The source base encompasses virtually all available interview materials and factual accounts on the subject, including the works of Adam Rusek – the foremost scholar of Polish comics history. The dissertation demonstrates that comics in communist Poland, despite systemic constraints, constituted a space of authentic artistic creation with lasting cultural significance.

mgr Stefan Mateusz Szlachtycz
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

**Tombakowa Era komiksu polskiego (1966–1981)**

**Komiks w kontekście socjalistycznej kultury popularnej**

*Rozprawa doktorska – streszczenie*

Rozprawa doktorska stanowi kompleksową analizę polskiego komiksu w okresie PRL, ze szczególnym uwzględnieniem przełomowego znaczenia roku 1966 i następujących piętnastu lat rozwoju medium. Praca wprowadza pojęcie „Tombakowej Ery" jako alternatywę dla powszechnie używanego określenia „złota era", argumentując, że podobnie jak tombak – stop miedzi i cynku imitujący złoto – polski komiks tego okresu osiągnął pozorną świetność, funkcjonując jednak w ramach systemowych ograniczeń państwa socjalistycznego.

Cezurą początkową jest rok 1966, kiedy ukazała się pierwsza samodzielna książka z serii „Tytus, Romek i A'Tomek" autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego. Cezurę końcową stanowi grudzień 1981 roku i wprowadzenie stanu wojennego. Praca sytuuje komiks w szerszej perspektywie socjalistycznej kultury popularnej, analizując jego związki z telewizją, polską szkołą plakatu, filmem animowanym i grafiką użytkową. Rozprawa składa się z pięciu części tematycznych obejmujących 22 rozdziały. Część pierwsza ustanawia punkt odniesienia (amerykańska Golden Age) i definiuje periodyzację Tombakowej Ery. Część druga przedstawia protoplastów epoki: Henryka Jerzego Chmielewskiego, Janusza Christę i Jerzego Wróblewskiego. Część trzecia analizuje instytucje i platformy kształtujące rynek komiksowy. Część czwarta poświęcona jest twórcom, estetyce i mechanizmom cenzury. Część piąta dokumentuje schyłek ery i jej dziedzictwo. Główny akcent źródłowy pracy stanowią wywiady, które autor osobiście przeprowadził w latach 2011–2023 z twórcami komiksów (m.in. Tadeuszem Baranowskim, Grzegorzem Rosińskim) oraz decydentami tamtej epoki (m.in. Andrzejem Werblanem). Metodologia łączy perspektywę kulturoznawczą z doświadczeniem filmowca-dokumentalisty, traktując materiały filmowe na równi z innymi dokumentami archiwalnymi. Baza źródłowa obejmuje praktycznie wszystkie dostępne materiały z wywiadami oraz faktografię, w tym opracowania Adama Ruska – najważniejszego badacza historii komiksu w Polsce. Praca wykazuje, że komiks w PRL, mimo systemowych ograniczeń, był przestrzenią autentycznej twórczości artystycznej o trwałym znaczeniu kulturowym.

**OŚWIADCZENIA**

Ja, niżej podpisana(y) oświadczam, iż przedłożona praca doktorska została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów prawnych i materialnych innych osób.

…… …….

data własnoręczny podpis

Oświadczam, że wersja papierowa pracy doktorskiej pt. ……...……

……

zgodna jest z wersją elektroniczną załączoną na pendrive, zapisaną w formacie Microsoft Word (.DOC) i Adobe Acrobat (.PDF).

…… …….

data podpis autora pracy doktorskiej

…….

podpis promotora pracy doktorskiej