

**UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU  
WYDZIAŁ NAUK POLITYCZNYCH I DZIENNIKARSTWA**

**DAMIAN LESICKI**

**RYNEK KOMIKSU W POLSCE PO 1989 ROKU**  
(Polish comic book market after 1989)

**Praca magisterska  
napisana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Tadeusza Wallasa**

**Poznań 2015**

## OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisany **Damian Lesicki** student Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oświadczam, że przedkładaną pracę dyplomową pt: „Rynek komiksu w Polsce po 1989 roku” napisałem samodzielnie. Oznacza to, że przy pisaniu pracy, poza niezbędnymi konsultacjami, nie korzystałem z pomocy innych osób, a w szczególności nie zlecałem opracowania rozprawy lub jej części innym osobom, ani nie odpisywałem tej rozprawy lub jej części od innych osób.

Oświadczam również, że egzemplarz pracy dyplomowej w wersji drukowanej jest całkowicie zgodny z egzemplarzem pracy dyplomowej w wersji elektronicznej.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że przypisanie sobie, w pracy dyplomowej, autorstwa istotnego fragmentu lub innych elementów cudzego utworu lub ustalenia naukowego stanowi podstawę stwierdzenia nieważności postępowania w sprawie nadania tytułu zawodowego.

TAK - wyrażam zgodę na udostępnianie mojej pracy w czytelni Archiwum UAM

TAK - wyrażam zgodę na udostępnianie mojej pracy w zakresie koniecznym do ochrony mojego prawa do autorstwa lub praw osób trzecich

.....

czytelny podpis studenta

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	4
Rozdział 1. Geneza, istota i funkcje komiksu .....	8
1.1. Geneza komiksu, jako gatunku artystycznego .....	8
1.2. Wyodrębnienie się komiksu jako gatunku prasowego .....	11
1.3. Istota komiksowego medium .....	13
1.4. Podstawowe funkcje komiksu .....	19
1.5. Definicja rynku komiksowego .....	21
Rozdział 2. Komiks poza granicami Polski .....	23
2.1. Komiks w Stanach Zjednoczonych .....	23
2.2. Komiks na rynku frankofońskim .....	33
2.3. Komiks w Japonii .....	36
Rozdział 3. Komiks w Polsce przed rokiem 1989 .....	40
3.1. Okres przedwojenny .....	40
3.2. Czasy realnego socjalizmu .....	44
Rozdział 4. Przemiany na rynku medialnym rozpoczęte w 1989 r. – specyfika i skutki ..	53
4.1. <i>Uwolnienie</i> rynku .....	54
4.2. Demontaż państwowych monopolii wydawniczych .....	57
4.3. Likwidacja politycznych środków kontroli .....	60
4.4. Sytuacja komiksów w efekcie przekształceń gospodarczych i politycznych .....	64
Rozdział 5. Rynek komiksu w III RP .....	68
5.1. Lata dziewięćdziesiąte .....	68
5.2. <i>Boom komiksowy</i> w latach 2000-2003 .....	75
5.3. Zapaść i stabilizacja (2004-2010) .....	81
5.4. Współczesna sytuacja polskiego rynku komiksowego .....	86
5.5. Obecność komiksu w życiu społecznym. Festiwale, badania, biblioteki .....	90
Uwagi końcowe i wnioski .....	95
Ważniejsze źródła i opracowania .....	98

## Wstęp

Komiks jest medium istniejącym od ponad stu lat. Choć na terenach Polski historie obrazkowe zyskały na znaczeniu dopiero kilkadziesiąt lat po narodzinach tego medium, od tego czasu również upłynął niemal wiek. Polski rynek komiksu przechodził rozmaite przemiany i napotykał wiele przeszkód natury gospodarczej i politycznej, które w istotny sposób wpłynęły na jego rozwój. Mimo stosunkowo długiej historii komiksowego medium w Polsce, wciąż mało jest osób, które podejmują się opisanie zarówno jego dziejów, jak i stanu obecnego.

Niezwykle pomocne w tworzeniu niniejszej pracy okazały się książki autorstwa Jerzego Szyłaka, w których jeden z najwybitniejszych polskich badaczy tego medium opisuje zarówno specyfikę jak i historię komiksu. Przy opracowywaniu początków polskiego rynku komiksowego nieoceniona jest wiedza zawarta w dziełach Adama Ruska. Wiadomości na temat dalszych dziejów opowieści rysunkowych w Polsce zaś znaleźć można w książce *Komiks w PRL, PRL w komiksie* autorstwa Marcina Krzanickiego oraz w pracy Łukasza Kowalczyka *TM-Semic. Największe komiksowe wydawnictwo lat dziewięćdziesiątych w Polsce*. Do opisania najnowszej historii rodzimego rynku komiksowego niezbędne były artykuły napisane przez Mateusza Zapalę: *Boom komiksowy. Polski rynek historii obrazkowych w latach 2000-2003* i *Polski rynek komiksowy w latach 1989-2010*. Ze względu na znikomą liczbę naukowych opracowań w języku polskim, przy podejmowaniu tematu komiksu konieczne jest posiłkowanie się pozycjami anglojęzycznymi. Nie da się również pominąć rozmaitych artykułów prasowych oraz publikacji internetowych.

Powyższe materiały prezentują albo holistycznie, albo partykularne podejście do tematu komiksu. W pierwszym przypadku, w bardzo ogólny sposób opisują polski rynek, dostarczając małej ilości informacji. W drugim – skupiają się na wybranym aspekcie lub okresie historycznym, pomijając jednak szerszy obraz. Nie powstały dotychczas opracowania, które analizowałyby współczesny rynek komiksu w Polsce, umiejscawiając go w kontekście historycznym, gospodarczym i politycznym. Potrzebna jest zatem analiza, która zawierałaby opis nie tylko stanu obecnego, ale również rynków zagranicznych oraz historii komiksowego medium na ziemiach polskich.

Niniejsza praca ma na celu uzupełnienie tej luki poprzez ukazanie współczesnej sytuacji komiksu w Polsce, określenie specyfiki rynku oraz próbę wyjaśnienia przyczyn

obecnego stanu rzeczy. Założenie to może zostać spełnione jedynie poprzez dokładne prześledzenie historii polskiego rynku komiksowego, z uwzględnieniem zawirowań politycznych, które miały miejsce na przestrzeni XX wieku oraz przemian gospodarczych, które nastąpiły po roku 1989. Nie można również pominąć przy tym opisu największych zagranicznych rynków komiksu, których sytuacja niejednokrotnie wpływała na kondycję komiksu w Polsce.

Mimo wielu trudności i niesprzyjających uwarunkowań ekonomicznych i politycznych, polski rynek komiksowy nie tylko przetrwał, ale również systematycznie się rozwijał i ewoluował. Komiks nie osiągnął jeszcze w naszym kraju bardzo znaczącej pozycji, jednak zarówno jego historia, jak i obecna sytuacja wskazują na to, iż ranga tego medium będzie wzrastać.

Ze względu na powyższe założenia, w pracy przyjęty został porządek problemowo-chronologiczny. W poszczególnych rozdziałach analizowane są problemy definiowania komiksu i rynku komiksowego, sytuacji historii obrazkowych w innych państwach, kwestii przemian polityczno-gospodarczych w Polsce na przełomie lat 80 i 90 oraz obecności komiksu w bibliotekach czy dyskursie naukowym. Większość z analizowanych zagadnień jest opisywanych w sposób chronologiczny. Uzasadnione jest to potrzebą ukazania kształtowania się rynku komiksowego jako dynamicznego procesu oraz ciągu przyczynowo-skutkowego, w którym aktualny stan rzeczy wynika z minionych wydarzeń i prowadzi do kolejnych zmian.

W celu porównania stanu rynku komiksowego na przestrzeni lat przyjęto w niniejszej pracy metodę analizy ilościowej. Ze względu na mieszaną, prasowo-książkową naturę rynku komiksu, wybór tytułu komiksowego jako jednostki pomiarowej byłby mylący (jeden tytuł może składać się bowiem zarówno z kilkudziesięciu albumów, jak i pojedynczego zeszytu). W związku z tym, za podstawową jednostkę statystycznego pomiaru obrano pojedynczy komiks, przez co rozumiany jest pojedynczy zeszyt komiksowy (w przypadku wydawnictw ciągłych) lub album komiksowy, nazywany również tomem (w przypadku wydawnictw zwartych). Ponadto, w miarę możliwości, zwrócono również uwagę na liczbę tytułów oraz ich nakłady.

Pierwszy rozdział pracy ma na celu określenie przedmiotu badań, a więc zdefiniowanie komiksu i określenie jego istoty. W tym celu opisana została geneza medium komiksowego oraz historia jego wyodrębniania się jako osobnego gatunku prasowego oraz późniejszej emancypacji i powstania autonomicznych wydawnictw

komiksowych. W rozdziale tym podjęta została także próba definicji rynku komiksowego oraz wyjaśnienia, w jaki sposób jest on powiązany z rynkiem prasy i książki oraz dlaczego nie należy całkowicie do żadnego z nich.

Do pełnego zrozumienia funkcjonowania rynku komiksowego w Polsce, należy przyrzeć się sytuacji opowieści rysunkowych w innych krajach. Temu zagadnieniu poświęcony jest rozdział drugi. Ze względu na to, że niemożliwym jest zanalizowanie w niniejszej pracy wszystkich istniejących rynków komiksowych, wybrano trzy najbardziej charakterystyczne i reprezentatywne, a jednocześnie posiadające największy wpływ na sytuację komiksu w Polsce. Pierwszym z nich jest rynek komiksowy w Stanach Zjednoczonych, którego wybór wydaje się oczywisty, ponieważ jest to rynek najstarszy i o największej sile oddziaływania na inne kraje. Dalej znajduje się opis rynku komiksu frankońskiego, który pełni dominującą rolę w Europie. Ostatnim z analizowanych państw jest Japonia, której rynek komiksowy nie tylko jest największy na świecie, ale również bez wątpienia wpłynął w ciągu ostatnich kilkunastu lat na sytuację komiksów w Polsce.

Opisując aktualny stan polskiego rynku komiksów, nie można pominąć kontekstu historycznego. Trzeci rozdział niniejszej pracy poświęcony został dziejom polskiego rynku komiksowego do roku 1989 z uwzględnieniem podziału na czasy przedwojenne oraz lata rządów komunistycznych. Ukazuje on narodziny tego medium w Polsce międzywojennej oraz przemiany, jakim podlegało na przestrzeni lat. Uwzględniając sytuację geopolityczną i gospodarczą, wyjaśnia specyfikę oraz proces kształtowania się rynku historii obrazkowych w czasach realnego socjalizmu.

Rola przemian politycznych i gospodarczych, które zaszły po roku 1989 w Polsce, jest nie do przecenienia. Ze względu na doniosłość transformacji oraz jej niebagatelne znaczenie dla rynku komiksowego, w czwartym rozdziale opisane zostały wyłącznie te procesy i ich wpływ na publikację historii obrazkowych. Najistotniejszymi zagadnieniami, które zostają tam podjęte, są pojawienie się w Polsce wolnego rynku oraz likwidacja państwowego aparatu kontroli publikacji. Szczegółowo opisane zostały następujące kwestie: rozpad państwowych monopolów wydawniczych, wkroczenie obcego kapitału, rezygnacja z reglamentacji papieru, zniesienie cenzury oraz likwidacja partyjnych wpływów na redakcje i wydawnictwa.

Skutki przemian polityczno-gospodarczych widoczne są w sytuacji komiksowego rynku lat 90, co znajduje odzwierciedlenie w pierwszej części rozdziału piątego.

Znajduje się w nim opis szybkiego rozwoju wolnego rynku, ale też trudności jakie napotykały na nim wydawnictwa komiksowe. Część druga poświęcona jest zjawisku *boomu komiksowego* na początku XXI wieku, które w ogromny sposób zmieniło rynek komiksowy w Polsce. Dalej opisany został regres zapoczątkowany w roku 2004 i stanowiący ostatnią istotną zmianę na rynku wydawniczym historii obrazkowych. Kolejny podrozdział zawiera analizę aktualnego stanu rynku komiksowego i podsumowuje jego kondycję po wyjściu z kryzysu. Ostatnia część piątego rozdziału stanowi próbę krótkiego podsumowania wpływu historii rysunkowych na życie społeczne w Polsce. Znajdują się w niej informacje na temat najważniejszych imprez poświęconych komiksowi oraz stanu polskich badań nad tym medium. Poruszona zostaje również kwestia publikacji książkowych oraz artykułów dotyczących opowieści graficznych oraz obecności komiksu w zbiorach bibliotecznych.

## **Rozdział 1. Geneza, istota i funkcje komiksu**

Pracy podejmującej temat rynku komiksowego w Polsce nie można rozpocząć inaczej, niż próbą określenia, czym komiks w ogóle jest. Nie ulega wątpliwości, iż komiks należy zarówno do świata wydawnictw książkowych jak i prasowych. Znajduje się na pograniczu obu tych obszarów, jednocześnie zaś posiada cechy wyróżniające, których nie sposób pominąć. Na pierwszy rzut oka stwierdzić można, iż jest on pokrewny ilustracji i opowiadaniu, jednak nie jest ani jednym, ani drugim. Aby szczegółowo określić, jaka jest natura komiksu i które jego cechy uznać można za dystynktywne dla tej formy twórczości, trzeba odnieść się do historii kształtowania się komiksowego medium.

### **1.1. Geneza komiksu, jako gatunku artystycznego**

Od prehistorycznych czasów istniała w człowieku skłonność do obrazowania otaczającej go rzeczywistości. Za pomocą graficznych przedstawień utrwalał on swoją codzienność, by przekazać wiedzę o niej kolejnym pokoleniom. Używając serii występujących obok siebie w określonym porządku statycznych obrazów budował narrację i imitował ruch. Przykłady opowiadania obrazami odnaleźć można w każdym momencie dziejów ludzkości. Należą do nich niektóre rysunki naskalne, malowidła starożytnych Egipcjan, mitologiczne historie ukazane na greckich wazach czy relief na kolumnie Trajana przedstawiający wojnę Rzymian z Dakami. Również tkanina z Bayeux, obrazy przedstawiające stacje Drogi Krzyżowej oraz freski i ikony z żywotami świętych są dziełami narracyjnymi składającymi się z serii obrazów. Żadne z tych dzieł nie jest co prawda komiksem, jednak odzwierciedlają one odwieczną tendencję ludzi do opowiadania przy pomocy ilustracji. Komiks jest tej tendencji kolejną emanacją, wpisującą się w dzieje sztuk plastycznych, nie zaś, jak chcieliby niektórzy krytycy tej formy wyrazu – powstałym pod wpływem kultury masowej zwyrodnieniem, charakterystycznym dla naszych czasów<sup>1</sup>.

Bezpośrednimi przodkami komiksu w historii sztuki narracyjnej były rysunki satyryczne oraz ilustracje powieści w odcinkach. Szczególny wpływ na wykształcenie się poetyki komiksu miała stylizowana, groteskowa odmiana prasowych ilustracji. Jak wskazuje Jerzy Szyłak, wybitny polski badacz historii obrazkowych i największy

---

<sup>1</sup> Por. K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 11-17.



autorytet w dziedzinie badań nad komiksem w Polsce, przerysowany rysunek cieszył się większym powodzeniem wśród czytelników, niż ilustracje realistyczne, (...) *ponieważ krył się w nim większy potencjał znaczeń: łatwiej było wylansować słynnego Pickwicka i grono towarzyszących mu oryginałów, nadając ich twarzom karykaturalne rysy, sylwetkom zaś zdeformowane kształty*<sup>2</sup>. Dalej pisze Szyłak o rysunku prasowym i jego roli: *Miał on za zadanie informować w sposób precyzyjny, wzbudzać emocje i podtrzymywać zainteresowanie, jakie w czytelnikach gazety wzbudzały zamieszczane w niej teksty*<sup>3</sup>. Rezygnacja z nieistotnych dla całości szczegółów i eksponowanie elementów istotnych, ogólna stylizacja i umowność rysunku w celu zwiększenia klarowności przekazu stały się głównym wyznacznikiem pierwszych dzieł komiksowych. Do tej cechy komiksów powrócę w kolejnym podrozdziale, by tam ją omówić bliżej.

Narodziny gatunku artystycznego, jakim jest współczesny komiks, datuje się na połowę XIX i wiąże z „wielką trójką” twórców rysujących opowieści łączące narrację za pomocą tekstu i obrazu. Autorami tych „protokomiksów” byli kolejno: Szwajcar Rudolphe Töpffer (1799-1946), jego uczeń – Francuz Gustave Doré (1832-1883) oraz Niemiec Wilhelm Busch (1832-1908).

Pierwszy z nich był autorem cyklu albumów z humorystycznymi historyjkami obrazkowymi. Charakterystyczną cechą tych opowiastek była podrzędna rola warstwy graficznej, która pełniła rolę służebną wobec historii. Relacjonowanie danego wydarzenia odbywało się w nich za pomocą rysunków ilustrujących kolejne jego etapy. Poszczególne kadry nie pełniły roli niezależnej ilustracji tekstu, lecz były komponowane tak, aby poprzez ich zestawienie i wzajemne oddziaływanie przekazać jakąś treść lub wywrzeć określone wrażenie. Co istotne, były to pierwsze w Europie dzieła, które w komunikacji pomiędzy artystą a odbiorcą wykorzystywały współzależność słów i obrazów<sup>4</sup>.

Następca Rudolphe’a Töpffera, Gustave Doré słynął ze swoich monumentalnych ilustracji do dzieł literackich. W 1854 postanowił jednak stworzyć żartobliwą historyjkę graficzną, zatytułowaną *Historia Świętej Rusi*. Była to parodia kroniki historycznej, w której głównym źródłem humoru był absurd powstały w wyniku kontrastu pomiędzy obrazkami i komentującym je tekstem zawartym w podpisach. Co ważne, jest to przykład dzieła, w którym warstwa tekstowa i graficzna są nierozdzielnie ze sobą połączone, jednak ważniejszą rolę w strukturze *Historii Świętej Rusi* pełnią ilustracje, które przedstawiają

---

<sup>2</sup> J. Szyłak, *Komiks. Świat przerysowany*, Gdańsk 2010, s. 5.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, s. 7.

<sup>4</sup> Por. S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, 1993, s. 17.

„prawdziwszą” i bardziej dosłowną wersję wydarzeń, na temat których słowo kłamie lub które ukrywa poprzez eufemizm lub niedopowiedzenie<sup>5</sup>.

Trzeci z twórców opowieści „prekomiksowych” Wilhelm Busch, był niemieckim ilustratorem, malarzem i wierszopisarzem. W historii komiksu zapisał się za sprawą swoich opowiadań ilustrowanych, które publikował w czasopiśmie *Fliegende Blätter*. Za pomocą sekwencji obrazków przedstawiał kolejne fazy wydarzenia, które komentował wierszowanym podpisem. Wypracował szereg metod ilustracji ruchu, przeżyć i emocji postaci oraz wykreował wielu wyrazistych bohaterów, m.in. Maksa i Moryca, którzy byli niejednokrotnie źródłem inspiracji (lub wręcz przedmiotem plagiatów) dla twórców pierwszych komiksów. Istotne w twórczości Buscha są miejsce publikacji jego dzieł oraz ich serialowość. Fakt, że historyjki niemieckiego artysty pojawiały się regularnie na łamach czasopisma w formie kolejnych odcinków, stanowił cechę wyróżniającą je na tle podobnych dzieł, a jednocześnie jeden z podstawowych wyróżników komiksu.

Pierwszymi właściwymi komiksami były dzieła Richarda Feltona Outcaulta oraz Rudolpha Dirksa powstałe pomiędzy 1894 a 1897 rokiem. Spełniały one warunki, które zadecydowały o wyodrębnieniu się komiksu, jako osobnego gatunku. Pierwszym z nich była serialowa forma, której powstanie związane jest z pojawieniem się wysokonakładowej prasy<sup>6</sup>. Drugim – *całkowite podporządkowanie opowiadania obrazowi: rezygnacja z narracji słownej i wprowadzenie wypowiedzi postaci w obręb komiksowego kadru*<sup>7</sup>.

R. F. Outcault był autorem rysunków i krótkich historyjek graficznych publikowanych w latach 90 XIX wieku w magazynie *New York World*. W 1895 rozpoczął publikację cyklu rysunków pt. *Hogan's Alley*, pokazującą w krzywym zwierciadle życie mieszkańców ubogich dzielnic miasta. Po przeniesieniu się w roku 1896 do pisma *New York Journal*, autor zaczął rysować serię której głównym bohaterem była postać znana czytelnikom z *Hogan's Alley* – dziecko ubrane w żółtą koszulę nocną. Cykl zatytułowany od imienia protagonisty *Yellow Kid*, składał się ze scen zbiorowych przedstawionych na pojedynczych rysunkach lub kilkuobrazkowych historyjek. Autor dodawał do swoich dzieł podpisy oraz umieszczał teksty w obrębie kadrów. Wypowiedzi Żółtego Bobasa początkowo pojawiały się na jego koszulce, później zaś wewnątrz owalnych „dymków”, które Outcault zastosował jako pierwszy. Połączenie formy serialu publikowanego

<sup>5</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 9-10.

<sup>6</sup> Por. W. Obremski, *Krótką historia sztuki komiksu w Polsce (1945-2003)*, Toruń 2005, s. 14.

<sup>7</sup> J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 13.

na łamach prasy, oparcia narracji na szeregu obrazków oraz zastosowania nowego sposobu włączania komentarzy do opowieści w postaci „dymków” zdecydowały o tym, że tradycyjnie to właśnie *Yellow Kid* uważany jest za pierwszy „prawdziwy” komiks<sup>8</sup>.

## 1.2. Wyodrębnienie się komiksu jako gatunku prasowego

Nie bez znaczenia dla badaczy pozostaje fakt, iż ówczesni wydawcy dostrzegali nowatorstwo i odmienność dzieła Outcaulta od dotychczas zamieszczanych w prasie treści. Zarówno pierwotnie publikujący przygody Żółtego Bobasa Pulitzer, jak i jego późniejszy wydawca Hearst zdawali sobie sprawę, że mają do czynienia z czymś zupełnie nowym, co wyróżnia ich gazety na tle konkurencji i podnosi sprzedaż<sup>9</sup>. Strony z komiksowymi rysunkami były wyraźnie odmienne się od innych ilustracji prasowych, a paski z historyjkami obrazkowymi powoli stawały się odrębnym bytem.

Na przełomie XIX i XX w. w gazetach zaczęły ukazywać się kolejne komiksowe paski. W niedzielnym dodatku do *New York Journal* oprócz *The Yellow Kid* ukazywała się seria *The Katzenjammer Kids* stworzona przez Rudolpha Dirksa. Popularność nowego gatunku prasowego spowodowała szybki wzrost ilości tytułów w niedzielnych dodatkach do amerykańskich gazet. Jak podaje amerykański historyk Ian Gordon, w latach 1903-1908 prawie trzy czwarte niedzielnych wydań gazet zawierało paski komiksowe. W 1903 roku więcej niż jeden na pięciu obywateli USA miał styczność z komiksem, a liczba ta systematycznie wzrastała w kolejnych latach. Medium komiksowe rozprzestrzeniło się po całych Stanach Zjednoczonych, a jego zasięg nie ograniczał się jedynie do miast<sup>10</sup>. *Buster Brown* Outcaulta, *The Newlyweds* George’a McManusa, *Mutt & Jeff* Buda Fishera czy porównywany z *Przygodami Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla *Little Nemo In Slumberland* Winsora McCaya<sup>11</sup> to tylko niektóre z najbardziej znanych tytułów, które zadebiutowały w tym okresie na łamach prasy. Pierwsze dwudziestolecie XX w. to czas, w którym komiks prasowy w Stanach Zjednoczonych przeżywał swój „złoty wiek”<sup>12</sup>. W okresie tym dominowały żartobliwe paski charakteryzujące się slapstickowym, niejednokrotnie absurdalnym dowcipem. Ich bohaterami najczęściej były dzieci, stereotypowi przedstawiciele społeczeństwa (zastraszeni mężowie, kapryśne panny,

---

<sup>8</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 5-6 i 15.

<sup>9</sup> M. Zapała, *Komiks. Zarys teorii i historii zjawiska*, [w:] <http://www.ujk.edu.pl/infotezy/ojs/index.php/infotezy/article/view/54> [dostęp 27.08.2014].

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 36, 40-41.

<sup>11</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 13-16.

<sup>12</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, *Comic Books 101: The History, Methods and Madness*, Cincinnati 2009, s. 23-24.

urzędnicy czy drobni cwaniaczkowie) oraz antropomorficzne zwierzęta. Humorystyczna twórczość dominowała w gazetowych paskach aż do końca lat 20. Wśród najważniejszych tytułów tamtych lat znajdują się *Krazy Kat* George'a Herrimana, *Bringing Up Father* George'a McManusa, *Barney Google* Billy'ego DeBecka oraz *Thimble Theatre* Elsie Segara, w którym zadebiutowała postać marynarza Popeye'a<sup>13</sup>. Ówczesne komiksy nie były jednak oderwane od rzeczywistości. Przeciwnie, często poruszały interesujące dla czytelników tematy oraz stanowiły formę społecznego komentarza lub satyry. Przykładem takiego podejścia może być wydawana w tym czasie seria *Polly and Her Pals* Cliffa Sterretta, w której pojawiały się takie wątki jak emancypacja kobiet, jazz czy prohibicja<sup>14</sup>.

Na początku XX w. tak zwana literatura wagonowa zaczęła być wypierana przez nową formę niewymagającej rozrywki dla masowego odbiorcy – magazyny pulpowe. Na łamach tego rodzaju czasopism debiutowali między innymi tacy pisarze, jak Ray Bradbury i Raymond Chandler. W pulpowej prasie po raz pierwszy pojawiły się również postaci, które na stałe zagościły w kulturze popularnej, jak choćby Tarzan czy Zorro. Rosnąca popularność czasopism zawierających łatwo przyswajalne, rozrywkowe opowieści kryminalne, przygodowe i fantastycznonaukowe, spowodowała rychłe pojawienie się na rynku ich rysunkowych odpowiedników i adaptacji<sup>15</sup>. Data narodzin komiksów przygodowych oraz science-fiction przypada na koniec lat 20 XX w. W 1929 roku ukazała się historia obrazkowa Hala Fostera oparta na przygodach Tarzana pióra Edgara Rice'a Burroughsa. W tym samym roku na rynku pojawił się *Buck Rogers in XXV Century* Phila Nowlana i Dicka Calkinsa. W latach 20 i 30 w amerykańskiej prasie zaczęły ukazywać się m.in. serie: *Dick Tracy*, *Flash Gordon*, *Phantom*, *Red Ryder*, *Lone Ranger*, *Terry and the Pirates* oraz *Prince Valiant*<sup>16</sup>. Rywalizacja pomiędzy spółkami prasowymi doprowadziła do powstawania kolejnych pasków z gatunku kryminału, komedii, s-f i przygody, które miały stanowić odpowiedź na tytuły konkurencji, tym samym przyciągając czytelników<sup>17</sup>.

Rok 1929 przyniósł przełom odnośnie formy publikacji graficznych opowieści. W roku tym pojawił się nowy rodzaj publikacji, czyli *comic book* – zeszyt komiksowy.

---

<sup>13</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 22-24.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>15</sup> Por. R. Duncan, M. J. Smith, *The Power of Comics: History Form and Culture*, New York, London 2009, s. 27-28.

<sup>16</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 31-32.

<sup>17</sup> Por. R. C. Harvey, *The Art of the Funnies: An Aesthetic History*, Jackson 1994, s. 69.

Ściśle rzecz ujmując, pierwszy *comic book* zatytułowany *The Funnies* bardziej przypominał gazetę, niż współczesny magazyn komiksowy. Ta licząca 16 stron publikacja w formacie tabloidowym ukazywała się przez około półtora roku i stanowiła zbiór jednostronicowych komiksów. Jednak, w przeciwieństwie do wcześniej wydawanych antologii zawierających przedruki pasków gazetowych, nowe wydawnictwo charakteryzowało się całkowicie oryginalnym materiałem stworzonym z myślą o wydaniu w magazynie. W kolejnych latach drukarnia Eastern Color odpowiedzialna za produkcję egzemplarzy *The Funnies* skopiowała i udoskonaliła pomysł zbiorczych wydań rysunkowych historii. W roku 1933 za namową menadżera sprzedaży Eastern Color, H. I. Wildenberga, firma Gulf Oil Company stworzyła *Gulf Comic Weekly* będący darmowym magazynem dla klientów stacji benzynowych. W tym samym roku Wildenberg wraz z innym pracownikiem Eastern Color wyprodukowali pierwszy magazyn w zeszytowej formie – *Funnies on Parade*, który miał służyć promocji firmy Procter & Gamble. Eastern Color kontynuowało drukowanie zeszytów komiksowych, by w 1934, wraz z premierą pierwszego numeru *Famous Funnies* stać się pierwszym dużym wydawcą komiksów w USA. Czasopismo to utrzymywało się na rynku aż do roku 1955, kładąc tym samym podwaliny dla rynku zeszytowych wydań komiksów<sup>18</sup>.

### 1.3. Istota komiksowego medium

Komiks posiada szereg cech, które zarówno wyróżniają go spośród innych gatunków artystycznych, jak i sprawiają, że medium to łączy się zarówno ze sztukami plastycznymi, literaturą, filmem i prasą, zawdzięcza im w pewnym stopniu swoje powstanie, a jednocześnie jest od nich niezależne i odmienne.

W części *Aneks 2: Podstawy komiksu* swojej książki *Komiks w szponach miernoty*, Jerzy Szyłak powtarza wielokrotnie, iż *podstawą komiksowej narracji jest prostota*. Prostota, która pozwala na podkreślenie tych znaczeń, które autor komiksu chce uwypuklić i która sprawia, że komiks (w swej pierwotnej postaci) jest tak nośnym i przystępnym w odbiorze środkiem przekazu. Przejawia się ona zarówno w warstwie graficznej, jak i tekstowej, co niewątpliwie przyczynia się do postrzegania go, jako gorszej, prymitywniejszej formy ilustrowanej powieści, w której schematyczne rysunki dominują nad uproszczonym tekstem<sup>19</sup>. Jak pisze ten bodaj najwybitniejszy polski specjalista

---

<sup>18</sup> Por. R. Duncan, M. J. Smith, op. cit., s. 29-30.

<sup>19</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks w szponach miernoty*, Warszawa 2013, s. 153-158.

w dziedzinie obrazkowych opowieści: *To jasne, że komiks jest kiepskim malarstwem i złą literaturą, ale jest tak dlatego, że nie chce on być ani jednym, ani drugim*<sup>20</sup>.

Sztukę komiksu wyróżnia klarowna, pozbawiona odciągających uwagę od głównego przekazu kreska oraz ogólna stylizacja świata przedstawionego oraz postaci. Tę cechę opowieści graficznych dobrze charakteryzuje amerykański rysownik i teoretyk komiksu Scott McCloud. W swojej książce *Understanding Comics* za pomocą komiksowego medium przedstawia on podstawy swojej teorii komiksu. Rozróżnia on komiks rozumiany jako medium (*comics* – komiks) oraz komiks postrzegany jako styl przedstawiania (*cartoon* – kreskówka), który przez to medium jest najczęściej wykorzystywany. McCloud przyznaje, iż sztuka komiksu w znacznej mierze opiera się na tym właśnie kreskówkowym stylu, który definiuje jako *wzmocnienie poprzez uproszczenie* (ang. *amplification through simplification*)<sup>21</sup>. Tę charakterystyczną dla komiksów metodę artystyczną Szyłak nazywa z kolei „przerysowaniem”. Definiuje ją on jako posługiwanie się rysunkiem, który ma za zadanie nie tyle przedstawiać, co znaczyć. Rysownicy komiksów nie stawiają sobie za zadanie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, lecz raczej chcą opowiadać historie za pomocą języka składającego się z następujących po sobie obrazów. Píše on o nim w ten sposób:

*(...) Posługiwanie się swobodną kreską, wzbogaconą o elementy karykatury, dawało im możliwość jeszcze silniejszego podkreślenia tego, co znaczące (...). Komiks zaoferował swym czytelnikom świat nie tyle narysowany, ile prze-rysowany: zdeformowany, przestylizowany i zdemaskowany w swym groteskowym kształcie. Komiks w momencie swoich narodzin stał się sztuką plastyczną, odcinającą się od własnych korzeni, ponieważ jego celem było zwrócenie uwagi odbiorcy (...) na zdarzenia, które są opowiadane, i odwrócenie jej od faktu, że zostały zestawione z rysunków. Doprowadziło to do świadomego oparcia obrazkowego przekazu na skonwencjonalizowanych sposobach portretowania świata i do wykorzystania takich typów wizerunków, które sprzyjają szybkiemu rozpoznaniu tego, co zostało na nich przedstawione. Bo w komiksie najważniejsza jest opowieść (...), kreator zaś – jak narrator w powieści – powinien pozostać ukryty za światem przedstawionym*<sup>22</sup>.

Ze względu na to, iż zadanie opowiadania historii przerzucone zostało w znacznej części na obraz, tekst w komiksie zaczął być wykorzystywany do innych celów.

<sup>20</sup> J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 20.

<sup>21</sup> Por. S. McCloud, op. cit., s. 21 i 30-31.

<sup>22</sup> J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 7-8.

W pierwszych „właściwych” komiksach słowny komentarz prawie nie występuje. Historyjki opatrywane były za to długimi i szczegółowymi tytułami – opisami streszczającymi akcję. Oddzielono je jednak od samego komiksu, co podkreślało fakt, że opowieść jest zrozumiała bez słów<sup>23</sup>. Tekst istniejący w ramach obrazków został z kolei sprowadzony do krótkich kwestii bohaterów lub wypowiedzi stanowiących rodzaj pointy opowieści. Ponadto słowa znajdujące się w komiksowych kadrach stały się „obrazami mowy”. Niezwykle istotna stała się typografia – kształt, wielkość i układ liter oraz to, w jakim miejscu kadru się znajdują. Jeśli były to wypowiedzi, to kształt „dymka”, w który zostały wpisane sugerował odbiorcy ton i siłę głosu osoby wypowiadającej, emocje towarzyszące wypowiedzi, a nawet fakt, że została ona np. nadana przez megafon. W przypadku onomatopei sam jej kształt i kolor miały za zadanie stać się plastycznym przedstawieniem dźwięku. Tekst narracyjny w komiksie pojawia się tylko w miejscach, w których jest niezbędny do przejrzystego opowiedzenia historii. Gdy zmienia się czas lub miejsce akcji albo podjęty zostaje inny wątek, wprowadza się tekst, by nie zatracić czytelności opowieści. Czasem stanowi on przeciwwagę dla obrazu, ironiczny lub żartobliwy komentarz. Nierzadko służy również kierowaniu czasem odbioru poprzez przykucie uwagi czytelnika do danego kadru na dłużej<sup>24</sup>.

Komiks niemalże od samego początku swego istnienia porównywany był z kinem, obok którego i pod wpływem którego powstawał. Trudno dziwić się temu zestawieniu, gdyż już na pierwszy rzut oka widać, jak podobnym tworzywem operują oba media, szczególnie u swego zarania. W obu przypadkach do czynienia mamy z historiami opowiadanymi za pomocą zestawianych ze sobą obrazów, w których tekst pełni rolę drugorzędną. O ile jednak kino oddaje wygląd świata z fotograficzną dokładnością, o tyle komiks posługuje się uproszczeniem. Ponadto film pokazuje ruch, zaś komiks jedynie jego iluzję, symboliczne przedstawienie. Na koniec zaś dodać należy, iż film po kilkudziesięciu latach istnienia zyskał wymiar dźwiękowy, którego nie posiadają opowieści obrazkowe. Stąd też określenie go przez Marylę Hopfinger, jako „ułomnie audiowizualnego”, chcącego stworzyć audiowizualny obraz świata, jednak w przeciwieństwie do kina, bez powodzenia<sup>25</sup>.

Ze względu na podobieństwo procesu tworzenia komiksu do pracy nad filmem, oba te media były niejednokrotnie porównywane. W obydwu przypadkach

---

<sup>23</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 14-15.

<sup>24</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, op. cit., s. 20-22.

<sup>25</sup> Cyt. za: J. Szyłak, *Komiks w szponach...*, op. cit., s. 161.

nad ostatecznym kształtem dzieła pracuje cały zespół twórców odpowiedzialnych za różne jego aspekty oraz czuwa producent – wydawca. Podobnie jednak, jak w przypadku malarstwa i literatury, komiks nigdy nie chciał być kinem. Jak już wskazałem przy okazji omawiania „przerysowania”, istotą komiksu nie jest fotograficzne odzwierciedlenie świata. Rzeczywiście, istnieją liczne podobieństwa pomiędzy kompozycją kolejnych kadrów komiksu a zmianą planów w filmie oraz zestawianiu ze sobą obrazów zgodnie z prawami montażu w obu tych mediach. Jednak pomimo tego, jak wskazuje Jerzy Szyłak, zasadniczą różnicą pomiędzy nimi jest przemijanie zdarzeń ukazanych w dziełach filmowych i trwanie obrazu na stronie komiksu. Dzięki temu w komiksowym kadrze twórcy mogą zawrzeć więcej informacji, niż w filmowym ujęciu. Ponadto, kadry te wcale nie muszą następować po sobie, lecz mogą współistnieć ze sobą, przenikać się lub stanowić część złożonych kompozycji, do czego ujęcia filmowe nie są zdolne. Również pozorną „ułomność” komiksu względem kina, jaką jest brak warstwy dźwiękowej w tym pierwszym, twórcy historii obrazkowych nadrobili, wypracowując cały wachlarz specyficznych metod przedstawiania dźwięków w postaci obrazów stanowiących nierzadko istotny element kompozycji<sup>26</sup>.

Niezaprzeczalnie istotną cechą komiksu jest jego związek z prasą. Zarówno dzieła „protokomiksowe”, pierwsze „właściwe” komiksy, jak i współczesne prace artystów tworzących obrazkowe historie powstawały z myślą o druku. Ukazywały i ukazują się one na łamach gazet i czasopism lub wydawane są w formie niezależnych tytułów prasowych. Nie jest to, oczywiście, reguła, od której nie byłoby absolutnie żadnych wyjątków, nie da się jednak ukryć, iż związek pomiędzy prasą a komiksem jest niezwykle silny.

Najwyraźniej zależność ta widoczna jest na początku istnienia komiksowego gatunku. Artyści tacy, jak Wilhelm Busch publikowali na łamach czasopism swoje cykle rysunków, które bezpośrednio poprzedzały narodziny komiksu. Również jego „ojcowie”, Outcault i Dirks tworzyli swoje dzieła z myślą o publikacji prasowej. Historyjki obrazkowe od początku swojego istnienia miały stałe miejsce w gazecie, niezmienny tytuł i charakter serialu. Ich pozorna seryjność, która objawiała się brakiem związku pomiędzy wydarzeniami ukazanymi w kolejnych odcinkach, tym dobitniej świadczy o tym, jak istotny wpływ na ich formę miała prasa. Czytane w kolejnych numerach gazety mogły one bez problemu udawać ciągłość, mimo iż tak naprawdę powiązane były ze sobą jedynie miejscem akcji i bohaterami. W przypadku komiksów przygodowych, publikowanych

---

<sup>26</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 17-18.



od końca lat 20 XX wieku, kolejne epizody łączyły się ze sobą ściślej, jednak każdy z nich zawierał zwykle przypomnienie lub streszczenie wcześniejszych wydarzeń, aby umożliwić odbiorcy lekturę nawet w przypadku, gdy nie śledził on uprzednio danego tytułu. Wydanie tak przygotowanych prac w formie albumów, książeczek czy broszurek zbierających więcej odcinków, obnażało ich strukturę wyraźnie podyktowaną ilością miejsca na stronie gazety.

W późniejszych latach na rynku pojawiły się magazyny publikujące opowiadania fantastyczne, przygodowe, kryminalne i grozy, które zainspirowały wydawców do stworzenia analogicznych tytułów zbierających historie obrazkowe. Pojawiające się w nich komiksy były dłuższe, czasem miały charakter pojedynczych, zamkniętych opowieści, najczęściej jednak były wciąż serialami. Periodyki komiksowe wyspecjalizowały się w publikacji określonego typu historii. Na rynku istniały magazyny dla dzieci i humorystyczne, a obok nich wydawnictwa poświęcone konkretnym gatunkom: science-fiction, fantasy, horrorom, opowieściom awanturniczym itd. Pojawiły się również magazyny z komiksami dotyczącymi przygód danego bohatera. Taki podział prasowych wydań komiksów trwa, w gruncie rzeczy bez większych zmian, do dziś.

Odmiernym typem historii rysunkowych, o których nie można nie wspomnieć, są tzw. *graphic novels* – powieści graficzne. W przeciwieństwie do serii, tego rodzaju komiksy tworzone są z myślą o jednorazowej publikacji w formie zamkniętej całości, zbliżonej do książki. Zdarza się, co prawda, iż powieści graficzne wydawane są pierwotnie w odcinkach, odpowiadających kolejnym rozdziałom, lecz ich struktura wskazuje, iż idealną formą ich prezentacji jest wydanie książkowe. Najważniejszą różnicą względem innych rodzajów komiksu jest istnienie w *graphic novel* wyraźnie przemyślanego planu całości. Autor wyraźnie wytycza początek, środek i koniec swojej opowieści, nawet jeśli nie wyklucza możliwości późniejszego zaistnienia jej dalszego ciągu lub innego rodzaju rozwinięcia. To właśnie obecność jasnego zakończenia odróżnia powieść graficzną od komiksowego serialu, którego rozwiązanie wciąż odkładane jest w przyszłość. Nie oznacza to, iż oba te rodzaje obrazkowych opowieści nie mogą się ze sobą wiązać. Wręcz przeciwnie, często mają one wspólnych bohaterów i tych samych autorów. Nierzadko też wybrane odcinki serialu zebrane zostają w formie książkowej jako zamknięta całość, zaś *graphic novel* włączona zostaje do serialowego kontinuum<sup>27 28</sup>.

---

<sup>27</sup> Por. Ibidem, s. 24-32.

Kwestią wymagającą uwagi jest również problem autorstwa komiksu. Choć istnieje wiele graficznych opowieści, które posiadają pojedynczego autora, to jednak zazwyczaj twórców danej historii opowiedzianej obrazem jest przynajmniej kilku. Zapotrzebowanie na historie rysunkowe, wynikające z popularności danego tytułu w połączeniu z szybkim cyklem wydawniczym doprowadza często do sytuacji, w której pojedynczy scenarzysta i rysownik nie jest w stanie sprostać zadaniu tworzenia swojego komiksu w takim tempie i takiej liczbie, jakich się od niego wymaga. W związku z tym, dość szybko w historii komiksu narodził się zwyczaj zatrudniania „asystentów”, którym zlecano dokończanie rysunków głównego autora lub wręcz imitację jego stylu. Z czasem doprowadziła ona do specjalizacji poszczególnych artystów w tworzeniu poszczególnych elementów dzieła, podobnie jak ma to miejsce w przypadku produkcji filmu animowanego. Oprócz scenarzysty i rysownika wykonującego szkice ołówkiem, komiks tworzy *inker*, który poprawia rysunki tuszem, kolorysta oraz liternik wpisujący teksty w dymki. Czasem zatrudniani są również asystenci, których zadaniem jest zapewnianie teł.

Wiele dzieł publikowanych było anonimowo lub podpisywanych nazwiskiem nie należącym do osoby, która rzeczywiście je wymyślała i rysowała. Wiązało się to często z popularnością niektórych tytułów i postaci. Przez lata wielu spośród stojących za ich powstaniem artystów nie było wymienianych, jako twórcy ostatecznego dzieła. Zamiast tego było ono publikowane np. pod nazwiskiem pomysłodawcy postaci stanowiącym jednocześnie znak firmowy, jak ma to miejsce w przypadku Walta Disneya. Nierzadko zdarzało się jednak, iż rysownicy ci zaczęli jako asystenci, by potem, jak Carl Barks<sup>29</sup>, zasłynąć ze swego charakterystycznego stylu. Innym powodem wydawania komiksów „bez autora” było odkupywanie praw do danej historii przez wydawców, którzy później zlecali jej rysowanie różnym twórcom.

Inaczej rzecz się ma w przypadku komiksów *undergroundowych* powstałych wraz z kontrkulturą w lat 60 XX wieku. Te były, na przekór głównemu nurtowi, tworzone od początku do końca zgodnie z wizją autorów, w charakterystycznym dla nich stylu i przez nich podpisywane. Komiksowe podziemie dało początek komiksowi autorskiemu

---

<sup>28</sup> Przykładem takiego przeplatania się serialu i powieści graficznej jest *Batman: Zabójczy żart* Alana Moore’a i Briana Bolland’a, powieść graficzna, której fabuła odcisnęła piętno na regularnej serii z Batmanem w roli głównej. Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/Batman:\\_The\\_Killing\\_Joke](http://en.wikipedia.org/wiki/Batman:_The_Killing_Joke).

<sup>29</sup> Carl Barks (1901-2000) – jeden z najsłynniejszych rysowników współpracujących z wydawnictwem Western Publishing, publikującym komiksy z Kaczorem Donaldem. W latach 40. i 50. XX w. wywarł duży wpływ na sposób rysowania bohaterów tych historii. Twórca m. in. postaci Sknerusa McKwacza.

i rozpoczęło szereg przemian dotyczących kwestii autorstwa w *mainstreamie*. Zmiany te doprowadziły do ujawnienia nazwisk wszystkich współtwórców komiksowego dzieła i wzrost ich znaczenia dla odbiorcy historii rysunkowych<sup>30</sup>.

Podsumowując, komiks jest medium z pogranicza literatury, malarstwa i filmu. Od każdej z tych dziedzin czerpie pewne elementy, które jednak przekształca i wykorzystuje w sobie właściwy sposób. Gatunek ten *potrafi przekraczać ograniczenia zarówno literatury, jak i sztuk plastycznych i łączyć ich walory*<sup>31</sup>. Najważniejszą używaną w nim metodą jest opowiadanie za pomocą obrazów i ilustrowanie świata dźwięków za pomocą słów. Powstaje na podstawie scenariusza, który jednak nie stanowi skończonego dzieła. Posługuje się „przerysowaniem” i narracyjną prostotą, by wyraźniej oddziaływać na odbiorcę i w bardziej klarowny sposób przekazać zamysł twórców. Jest dziełem zbiorowym, którego każdy element jest równie ważny i bez którego złożona struktura dzieła byłaby niekompletna. Od początku swojego istnienia związany był z prasą i miał naturę serialu publikowanego w epizodach na łamach czasopism, choć z czasem obok form odcinkowych zaczęły powstawać historie mające charakter zamkniętych całości nazywane powieściami graficznymi.

#### **1.4. Podstawowe funkcje komiksu**

Komiks jest wytworem człowieka przeznaczonym do odbioru przez innych ludzi. Definicja zaproponowana przez Scotta McClouda określa to medium jako: *przedstawienia lub inne obrazy ułożone w określonej kolejności, w celu przekazania informacji i/lub wywołania estetycznej reakcji odbiorcy* (ang. *Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response to the viewer*)<sup>32</sup>. Chociaż definicja zaproponowana przez amerykańskiego badacza może budzić wątpliwości ze względu na swoją szerokość, jednocześnie wyraźnie określa cel komiksu. Za podstawową i najogólniejszą funkcję graficznych opowieści uznaje on przekaz treści lub wywieranie określonego wrażenia estetycznego. Można by zastanowić się czy przymiotnik „estetyczny” jest w tym miejscu konieczny, ponieważ komiks może również służyć wywołaniu emocji, niekoniecznie związanych z poczuciem piękna. Komiks ma zatem dwojaką naturę, z której wynikają jego funkcje. Jest on narzędziem komunikacji międzyludzkiej oraz dziełem sztuki.

---

<sup>30</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 32-34.

<sup>31</sup> J. Szyłak, *Komiks w szponach...*, op. cit., s. 151.

<sup>32</sup> S. McCloud, op.cit., s. 9.

Niezmiernie trudno jest wskazać współcześnie obiektywne funkcje sztuki, podobnie jak dokonać jej definicji. Większość ról, jakie przypisuje się sztuce w życiu człowieka ma charakter intuicyjny i subiektywny. Można jednak, zgodnie z definicją alternatywną Władysława Tatarkiewicza uznać, że konieczną cechą i celem sztuki jest wywołanie zachwytu, wzruszenia lub wstrząsu<sup>33</sup>. Jest to twierdzenie zgodne z definicją komiksu Scotta McClouda, a jednocześnie rozwiązuje problematyczną kwestię „wrażenia estetycznego”. Można więc zastosować je do określenia funkcji komiksu jako gatunku artystycznego. Służy on więc wywołaniu u odbiorcy zachwytu, wzruszenia lub wstrząsu.

Funkcje komiksu jako środka komunikowania masowego sformułować można na podstawie funkcji mediów wyszczególnionych przez Denisa McQuaila. Na podstawie uzupełnionych przez siebie koncepcji Harolda Lasswella oraz Charlesa R. Wrighta, stworzył on zbiór zadań, jakie pełnią media w społeczeństwie. Należą do nich: informacja, korelowanie, ciągłość, rozrywka i mobilizacja<sup>34</sup>. Graficzne opowieści z pewnością spełniają dwie pierwsze funkcje: informacyjną oraz korelacji. Jako przykład można podać nie tylko komiksy biograficzne i reportażowe, ale również krótkie paski satyryczne, dotyczące aktualnych wydarzeń ze świata polityki. Również podtrzymywanie ciągłości kultury i jej rozwijanie, a także rozpoznawanie subkultur oraz udział w kreowaniu i wspieraniu wspólnoty wartości są zadaniami realizowanymi przez komiks. Niejedna powieść graficzna została uznana przez krytyków za dzieło wybitne, a wiele z nich wywarło znaczny wpływ na współczesną kulturę i niosło ze sobą istotny przekaz dotyczący uniwersalnych wartości<sup>35</sup>. Dostrzeżenie funkcji rozrywkowej komiksu nie wymaga specjalnego wysiłku, ponieważ to z nią najczęściej historie obrazkowe są łączone i nieraz wyłącznie do prostej rozrywki dla niewymagającego czytelnika redukowane. Wystarczy przytoczyć fragment definicji z *Małego słownika języka polskiego*, który mówi o *charakterze sensacyjnym, humorystycznym i o niskim poziomie artystycznym komiksów*<sup>36</sup>. Ostatnią z wymienionych przez McQuaila funkcji mediów jest mobilizacja definiowana jako *kampania w imię celów społecznych*<sup>37</sup>. To zadanie również opowieści obrazkowe realizują, wykorzystuje się je bowiem jako narzędzie szeroko

---

<sup>33</sup> W. Tatarkiewicz, *Sztuka: dzieje pojęcia* [w:] Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 51

<sup>34</sup> Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2007, s.111-112.

<sup>35</sup> Jako przykład wymienić można chociażby komiks *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana opowiadającą o wspomnieniach ojca autora z czasów Holocaustu. Powieść graficzna otrzymała w 1992 roku Nagrodę Pultizera.

<sup>36</sup> E. Sobol (red.), *Mały słownik języka polskiego*, Warszawa 1996, s. 328.

<sup>37</sup> D. McQuail, op. cit., s. 112.

rozumianej promocji, zarówno komercyjnej, jak i politycznej czy propagowania określonych postaw lub wartości.

Wielość rozmaitych funkcji komiksu powoduje niezwykle szeroką gamę jego zastosowań. Może on służyć rozrywce i przyjemności, ale również być narzędziem społecznego komentarza i krytyki. Graficzne opowieści mogą pełnić funkcję edukacyjną, socjalizacyjną i służyć rozprzestrzenianiu informacji. Wykorzystuje się je zarówno jako narzędzie reklamy jak i środek artystycznego wyrazu. Te i inne użycia komiksu mają zróżnicowany wpływ na życie społeczno-gospodarcze.

### **1.5. Definicja rynku komiksowego**

Trzeba zdać sobie sprawę z tego, co rozumiemy pod określeniem „rynek komiksowy”, gdyż jest to termin kluczowy dla niniejszej pracy. Komiks istnieje zarówno w prasie, jak i w formie książkowej, wobec czego siłą rzeczy rynek komiksu stanowi część zarówno rynku prasy jak i książki, jednocześnie jednak nie zawierając się całkowicie, ani w jednym, ani w drugim. Najczęściej jednak komiks nie jest w żaden sposób wyszczególniany w opracowaniach statystycznych dotyczących książek lub prasy. Nastręcza to trudności badawczych związanych z takimi kwestiami jak poziom czytelnictwa, średnie nakłady czy też dochody, jakie przynosi komiks.

Wydawania komiksów najczęściej podejmują się oficyny prowadzące działalność na rynku książki lub prasy i w zależności od profilu swojej działalności wybierające formę publikacji historii obrazkowych. Wydawnictwa zajmujące się wyłącznie publikacją komiksów stanowią na rynku mniejszość. Poza tym, nawet one zmuszone do określenia, ze względów formalno-prawnych czy wydawane przez nie opowieści rysunkowe są książkami, czy czasopismami.

W związku z tym, że rynek komiksu ma wiele cech wspólnych z rynkiem prasowym, a początki samego medium komiksowego są ściśle związane z prasą, posłużę się zaproponowaną przez Mateusza Zapałę zmodyfikowaną wersją definicji rynku prasy z *Encyklopedii wiedzy o prasie*. Według niej rynek komiksowy to *ogół stosunków wymiennych między kupującymi a sprzedającymi i dystrybuującymi komiksy oraz między wydawcami a reklamodawcami. Komiks może być więc zarówno środkiem komunikowania, jak i nośnikiem reklamy oraz towarem*<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> M. Zapała, *Polski rynek komiksowy w latach 1989-2010*, „Zeszyty prasoznawcze” T. 56 nr 2, 2013, s. 205-206.

Niniejsza praca skupiać się będzie na komiksach istniejących jako autonomiczne jednostki wydawnicze (zeszyty, albumy) oraz publikowanych w czasopismach o profilu ściśle komiksowym, czyli takich, w których stanowiły one istotną część treści publikacji. Choć nie można zaprzeczyć obecności form komiksowych w innych tytułach prasowych, pozostaną one przedmiotem niniejszej pracy jedynie w ramach opisu genezy komiksowego gatunku i historii jego autonomizacji. Trzeba jednak zaznaczyć, że komiksy publikowane na łamach dzienników czy tygodników opinii także należą do rynku komiksowego i, szczególnie w początkowej fazie istnienia tego medium, miały na nie ogromny wpływ.

## Rozdział 2. Komiks poza granicami Polski

Medium komiksowe, które narodziło się w Europie i szybko trafiło do Stanów Zjednoczonych, by przez cały XX wiek rozprzestrzeniać się po świecie, ewoluując i dostosowując się do rozmaitych warunków historycznych, kulturowych, politycznych i obyczajowych. W zależności od nich, rynek opowieści rysunkowych w poszczególnych krajach rozwijał się z różną prędkością i przybierał odmienne formy. Kształt współczesnego rynku komiksu w Polsce w znacznej mierze zależy od sytuacji za granicą. Na polskim rynku historii obrazkowych, oprócz rodzimych tytułów, znaleźć można przede wszystkim komiksy europejskie (frankofońskie), amerykańskie oraz japońskie. Z tego powodu niniejszy rozdział poświęcony został właśnie tym trzem rynkom odgrywającym najistotniejszą rolę we współczesnym świecie komiksu.

### 2.1. Komiks w Stanach Zjednoczonych

Stany Zjednoczone posiadają jeden z największych rynków komiksowych na świecie. Wartość obrazkowych opowieści sprzedawanych w USA w formie drukowanej przekroczyła w 2012 roku 700 milionów dolarów. Zaznaczyć należy, że kwota ta obejmuje tylko sprzedaż detaliczną w tradycyjnej formie na terenie Stanów Zjednoczonych. Aby poznać pełne zyski, jakie przynoszą rocznie komiksy w tym kraju, należałoby uwzględnić około 70 milionów dolarów z dystrybucji na terytorium brytyjskim oraz prawdopodobnie kolejne 75 milionów zysku ze sprzedaży kopii cyfrowych. Ponadto, szacunki te nie uwzględniają znaczących, choć trudnych do określenia kwot ze sprzedaży komiksowych tytułów do bibliotek. Powodem, dla którego rynek historii rysunkowych w USA działa tak prężnie, jest długa historia komiksowego medium na terytorium tego państwa<sup>39</sup>.

Dzieje amerykańskiego rynku komiksu rozpoczynają się niemalże w tym samym momencie, w którym medium to się rodzi. Pierwsze historie sekwencyjne ukazały się bowiem w Stanach Zjednoczonych już w połowie XIX w. W 1842 roku w jednej z amerykańskich gazet znalazł się, bez wiedzy autora oryginału i pod zmienionym tytułem, przedruk albumu Rudolphe'a Töpffera *Histoire de M. Vieux-Bois*<sup>40</sup>. Siedem lat później

---

<sup>39</sup> Por. J. J. Miller, *Overall print comics market topped \$700 million in 2012*, [w:] <http://blog.comichron.com/2013/02/overall-print-comics-market-topped-700.html> [dostęp: 27.08.2014]

<sup>40</sup> W USA historia ta została zatytułowana *The Adventures of Obadiah Oldbuck*.

ukazał się pierwszy amerykański protokomiks – *Journey to the Gold Diggins* autorstwa Jeremiaha Saddlebagsa<sup>41</sup>. Podobnie jak europejskie historyjki obrazkowe tamtego okresu, była to humorystyczna opowieść złożona z sekwencji rysunków, którym towarzyszyły podpisy wyjaśniające przebieg akcji.

Rok 1896 uznawany jest za datę narodzin współczesnego komiksu jako gatunku<sup>42</sup>. W roku tym rysownik Richard Felton Outcault, twórca postaci *Żółtego Bobasa* przeniósł się z redakcji *New York World* do *New York Herald*, dla której miał tworzyć nowe odcinki przygód bohatera uwielbianego przez mieszkańców Nowego Jorku. Spór pomiędzy wydawcami obu dzienników, Josephem Pulitzerem i Williamem Randolphem Hearstem, dotyczący praw do postaci *Żółtego Bobasa* pozostał bez rozstrzygnięcia. Konsekwencją tego stanu rzeczy było ukazywanie się przygód bohatera w obu nowojorskich dziennikach jednocześnie. Dla *Heralda* tworzył je Outcault, zaś nowym rysownikiem w *World* został George B. Luks<sup>43</sup>. Popularność i wpływ postaci *Żółtego Bobasa* na historię komiksu oraz prasy jest nie do przecenienia. Bohater ten nie tylko stanowił inspirację dla użycia terminu *yellow journalism* (ang. *żółte dziennikarstwo*)<sup>44</sup>. Był również pierwszą postacią komiksową, która doczekała się własnej serii gadżetów oraz jednym z pierwszych przykładów zastosowania *merchandisingu*<sup>45</sup>. Podobizna *Żółtego Bobasa* pojawiała się dosłownie w każdej formie: od lalek, poprzez ciastka, na papierosach kończąc<sup>46</sup>. Pechowo dla samego autora postaci, w USA brakowało wówczas stosownych regulacji prawnych, skutkiem czego w ogromnej mierze podobizna bohatera umieszczana była na rozmaitych towarach bez zgody Outcaulta<sup>47</sup>. Mając na względzie to doświadczenie, autor postanowił wymyślić inny komiks, który byłby w stanie zyskać taką samą popularność. Tym razem jednak, od początku postarał się zapewnić sobie prawa majątkowe do wizerunku bohatera. W ten sposób narodził się *Buster Brown* – kolejna seria, która stała się kulturowym fenomenem, jednocześnie stanowiąc lukratywne przedsięwzięcie. Podobnie jak poprzedni dziecięcy bohater Outcaulta, Buster pojawiał się na niezliczonej ilości produktów. Komiks o przygodach chłopca został nawet

---

<sup>41</sup> Por. S. Rhoades, *A Complete History of American Comic Books*, New York 2008, s. 3.

<sup>42</sup> Por. M. Zapała, *Komiks...*, *op. cit.*

<sup>43</sup> Por. R. D. Olson, *R. F. Outcault, The Father of the American Sunday Comics, and the Truth About the Creation of the Yellow Kid*, [w:] <http://www.neponset.com/yellowkid/history> [dostęp: 27.08.2014].

<sup>44</sup> Por. J. W. Adamowski, *System medialny Stanów Zjednoczonych*, [w:] *Wybrane zagraniczne systemy medialne*, red. J. W. Adamowski, Warszawa 2008, s. 22.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Galerię rozmaitych produktów z wizerunkiem *Żółtego Bobasa* można zobaczyć pod adresem <http://www.neponset.com/yellowkid/gallery.htm> [dostęp: 27.08.2014].

<sup>47</sup> Por. I. Gordon, *Comic Strips and Consumer Culture*, Washington and London 1998, s. 32.



zaadaptowany na potrzeby przedstawienia. Tym samym *Buster Brown* przetarł szlak późniejszym amerykańskim seriom komiksowym, którym do dziś towarzyszy ogromna ilość rozmaitych gadżetów<sup>48</sup>.

W kolejnych latach popularność pasków komiksowych stopniowo rosła, a ich treść ewoluowała. Liczba serii pasków wciąż się zwiększała, a obok slapstickowych i satyrycznych historyjek, pojawiły się serie przygodowe, kryminalne i fantastycznonaukowe. Pod koniec lat 20 na rynku ukazywały się antologie zbierające przedruki prasowych tytułów. Z kolei w 1929 roku zadebiutowało pismo *The Funnies* prezentujące nowy format wydawniczy – zeszyt komiksowy. W kolejnych latach na rynku pojawiały się kolejne pisma zamieszczające historie obrazkowe, stopniowo ewoluując w kierunku formatu zbliżonego do współczesnego<sup>49</sup>.

Lata 30 cechowała rosnąca popularność historii obrazkowych i coraz większa liczba dostępnych na rynku czasopism je publikujących. W związku ze wzrostem popytu, powstawały nowe magazyny publikujące opowieści kryminalne, przygodowe czy fantastycznonaukowe. W 1938 roku dwóch amerykańskich studentów, Joe Shuster i Jerry Siegel postanowiło sprzedać wydawnictwu Detective Comics Inc. (dziś – DC) prawa do postaci Supermana, którą stworzyli pięć lat wcześniej. Podjęta przez nich decyzja na zawsze zmieniła oblicze kultury popularnej, rynku komiksowego. W kwietniu tego samego roku na rynku ukazał się pierwszy numer magazynu *Action Comics*. W wydawnictwie tym opublikowane zostały pierwsze przygody najsłynniejszego superbohatera wszechczasów. Datę tę uznaje się za początek tzw. złotej ery komiksu amerykańskiego, która trwała aż do połowy lat 50<sup>50</sup>. Sukces superbohatera w czerwono-niebieskim kostiumie wywołał liczne formy naśladownictwa ze strony twórców współpracujących zarówno z DC, jak i z innymi wydawnictwami, co z kolei spowodowało bardzo dynamiczny rozwój rynku. W kolejnych latach pojawiały się nowe postacie (Batman, Wonder Woman, Namor, Ludzka Pochodnia, Kapitan Ameryka), a do sprzedaży trafiały kolejne tytuły z ich przygodami. W roku 1943 miesięcznie sprzedawało się 18 milionów egzemplarzy czasopism komiksowych o łącznej wartości 72 milionów dolarów, co stanowiło jedną trzecią całego rynku magazynów w owym czasie. W trakcie II wojny światowej powodzenie, jakim cieszyły się komiksy o superbohaterach dostrzeżone zostało nawet przez armię Stanów Zjednoczonych,

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 46-47.

<sup>49</sup> Por. R. Duncan, M. J. Smith, op. cit., s. 29-30.

<sup>50</sup> Por. C. Coletta, *Action Comics*, [w:] *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, red. M. K. Brooker, Oxford 2010, s. 1-2.

która wykorzystywała je jako tubę propagandową<sup>51</sup>. Popularność superherosów przygasła pod koniec lat 40, gdy zainteresowanie odbiorców skierowało się ku innym gatunkom komiksów, które pojawiły się na rynku: westernom, komediowym historyjkom ze zwierzęcymi bohaterami (wydawnictwo Dell), romansom, fantastyce naukowej, horrorom (wydawnictwo EC Comics) oraz kryminałom<sup>52</sup>.

Szczególne popularność tych ostatnich zaczęła przykuwać uwagę osób zainteresowanych wpływem tych rysunkowych historii na ich młodych odbiorców. Na przełomie lat 40 i 50 grupa wydawców powołała do życia Association of Comics Magazine Publishers i opracowała swój własny zbiór wytycznych dotyczących treści, które powinny pojawiać się w komiksach, jednak inicjatywa ta nie spotkała się ze zbyt dużym poparciem. W radiu i prasie publikowano reportaże oraz raporty dotyczące szkodliwych treści zawartych w opowieściach graficznych. Punkt kulminacyjny działania te osiągnęły jednak dopiero w roku 1954, wraz z publikacją książki psychologa Frederica Werthama pt. *Seduction of the Innocent: The Influence of Comic Books on Today's Youth* (*Uwiedzenie niewinnego: Wpływ komiksów na dzisiejszą młodzież*) oraz zamieszczeniem jej fragmentów w magazynie *Ladies' Home Journal*. Tego samego roku senat powołał podkomisję do spraw przestępczości nieletnich. Podjęła ona decyzję, że należy wyeliminować z komiksów przestępczość, grozę i przemoc, którymi karmione są amerykańskie dzieci. W efekcie, wydawcy powołali do życia Code of the Comics Magazine Association of America – komiksowy odpowiednik hollywoodzkiego kodeksu Hayesa. Tego typu autocenzura uspokoiła rodziców, jednocześnie jednak znacząco zmieniła treść komiksów głównego nurtu, co przyczyniło się do tego, iż przez długie lata były one kojarzone głównie z treściami dla niedojrzałych odbiorców. Z rynku niemal zniknęły wtedy dochodowe magazyny, na łamach których ukazywały się historie pełne grozy i krwi<sup>53</sup>.

Do zmniejszenia zainteresowania przygodowymi opowieściami obrazkowymi przyczyniła się również telewizja, szturmem zdobywająca gospodarstwa domowe. Zwiększająca się liczba posiadaczy odbiorników spowodowała zmniejszenie popytu na komiksową rozrywkę, dla której alternatywą stały się emitowane w telewizji seriale.

---

<sup>51</sup> Okładka 1 zeszytu *Captain America Comics* z marca 1941 roku, jedna z najsłynniejszych okładek komiksowych, przedstawia Kapitana Amerykę uderzającego pięścią w twarz Adolfa Hitlera.

<sup>52</sup> Por. R. Duncan, M. J. Smith, op. cit., s. 32-33.

<sup>53</sup> J. Coville, *Seduction of the Innocents and the Attack on Comic Books*, [w:] [http://www.psu.edu/dept/inart10\\_110/inart10/cmbk4cca.html](http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html) [dostęp: 11.09.2014].

Zmierzch komiksów o superherosach w ich pierwszej formie, utrata czytelników spowodowana wzrostem popularności telewizji oraz późniejsze przyjęcie kodeksu komiksowego zakończyły złotą erę amerykańskich historii obrazkowych<sup>54</sup>.

W czasie, gdy superbohaterskie opowieści wydawnictw DC oraz Marvel (wówczas Timely Comics, później – Atlas Comics) przeżywały regres, komiksy o innej tematyce nie przestawały cieszyć się popularnością. Publikowane przez Dell/Gold Key westerny oraz historie o bohaterach filmów animowanych Warner Bros., Disneya oraz Hanna Barbera wciąż przyciągały czytelników. W latach 50 firma Dell sprzedawała około 3 miliony zeszytów komiksowych rocznie, co czyniło ją największym wówczas wydawcą na rynku. W kolejnej dekadzie jednak Dell systematycznie tracił swoją pozycję na rzecz tzw. Wielkiej Dwójki: Marvela oraz DC<sup>55</sup>.

Odrodzenie gatunku superbohaterskiego, nastąpiło w roku 1956, który uznaje się za początek tzw. srebrnej ery. Wydawnictwo DC postanowiło wówczas odświeżyć formułę zamaskowanego mściciela, publikując pierwszy odcinek przygód Flasha – policyjnego naukowca, który w wyniku wypadku zyskał supermoce. Niedługo po nim światło dzienne ujrzeni kolejni herosi, a także pierwsza w historii drużyna superbohaterów – Liga Sprawiedliwości. Wobec sukcesu tych historii, kierowane przez Stana Lee wydawnictwo Marvel poszło śladami konkurenta, powołując do życia jedne z najbardziej znanych postaci, m. in. Fantastyczną Czwórkę, Spider-Mana czy X-Men. Pisane wtedy historie różniły się znacznie od tych z lat 30 i 40. Nowe przygody superbohaterów kładły nacisk na ich życie osobiste, relacje i uczucia, dodając realizmu (w granicach konwencji) tym fantastycznym historiom<sup>56</sup>. Wkroczenie w epokę energii atomowej i powrodozenie, jakim w owym czasie cieszyły się opowieści s-f, również wywarły istotny wpływ na fabuły ówczesnych komiksów, w których często pojawiały się motywy radioaktywności, eksperymentów oraz pozaziemskich cywilizacji. Istotną zmianą, jaką przyniosła srebrna era było również stworzenie przez przodujące na rynku wydawnictwa DC oraz Marvel tzw. *mutliwersów*, czyli alternatywnych wersji rzeczywistości, zamieszkanymi przez ich bohaterów i połączonych ze sobą na różnych poziomach. Pomysł ten był brzemienny w skutki, ponieważ pozwalał na przeplatanie ze sobą historii publikowanych na łamach różnych tytułów, co nie pozostało bez znaczenia dla sprzedaży oraz sposobu promowania nowych komiksów.

---

<sup>54</sup> Por. R. Duncan, M. J. Smith, op. cit., s. 41.

<sup>55</sup> *Ibidem*, 41-42.

<sup>56</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, op. cit., s. 32-33.

Równolegle do głównego nurtu komiksów, w latach 60 zaczął rozwijać się *undergroundowy* rynek twórców niezależnych, którzy nie chcieli dopasowywać się do istniejących standardów<sup>57</sup>. Autorzy ci wychowali się na krwawych historiach publikowanych przez EC Comics oraz niepoprawnych magazynach *MAD* oraz *Help!* redagowanych przez Harveya Kurtzmana, które wywarły znaczny wpływ na ich twórczość. Wpisując się w kontrkulturowy ruch lat 60, poprzez podziemne komiksy<sup>58</sup> wyrażali swój sprzeciw wobec społecznych norm i autorytetów. Wśród czołowych postaci tego kręgu wymienić należy Roberta Crumba, Gilberta Sheltona, Ricka Griffina i S. Claya Wilsona. Tworzone przez nich komiksy stanowiły opozycję wobec ugrzeczniczonych historii opatrzonych pieczęcią kodeksu komiksowego i zawierały treści nieakceptowane w głównym nurcie rynku, takie jak: polityka, religia, narkotyki, przemoc i seks<sup>59</sup>.

Lata 70 to dla amerykańskich wydawców okres zmniejszenia popularności superbohaterów i poszukiwania nowych tematów, którymi mogliby zainteresować publiczność. Brązowa era komiksu to czas, w którym siła kodeksu komiksowego powoli malała, pozwalając na publikowanie horrorów (pod warunkiem, że zachowają „klasyczny styl”) oraz ukazywanie zażywania narkotyków czy picia alkoholu (z zastrzeżeniem podkreślania ich zgubnych skutków). W okresie tym wielu twórców zmieniło redakcje, poszukując większej swobody (m.in. do DC przeszedł Jack Kirby, wieloletni pracownik Marvela), a aktualne tematy, takie jak narkomania, przegrana wojna w Wietnamie czy walka o równouprawnienie czarnoskórych, stanowiły źródło inspiracji dla scenarzystów komiksowych. Kluczowym wydarzeniem, stanowiącym symbol przemiany, jaka dokonała się w świecie komiksu jest ukazana w obrazowy sposób śmierć Gwen Stacy, dziewczyny Spider-Mana, do której zabicia przyczynił się sam bohater<sup>60</sup>.

Rynek komiksowy lat 70 należał do sześciu wydawnictw: DC, Marvela, Archie, Gold Key, Charltona i Harvey, z których zdecydowaną przewagę miały pierwsze dwa, zwane Wielką Dwójką. Mimo to, istotną częścią rynku pozostawał komiks *undergroundowy*, który ewoluował w nowe formy (tzw. *newave*, *ground level* i *alternative*). Oprócz tego, do współzawodnictwa przyłączały się nowe, niezależne wydawnictwa starające się przebić

---

<sup>57</sup> Por. D. Beauchamp, *The Ages of Comic Books*, [w:] <http://www.daveybeauchamp.com/wp-content/uploads/2011/10/Ages-of-Comics-Davey-Beauchamp.pdf> [dostęp: 09.09.2014], s. 7.

<sup>58</sup> Dla odróżnienia od pozycji mainstreamowej, komiks *undergroundowy* nazywano po angielsku *comix*, nawiązując do kategorii X przyznawanej pozycjom (głównie filmom) dla dorosłych.

<sup>59</sup> Por. T. Pilcher, *Komiks erotyczny - historia w obrazach. Od narodzin do lat 70 XX stulecia*, Warszawa 2011, s. 148-151.

<sup>60</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, op. cit., s. 59-63.

do głównego nurtu. Jednym z nich było wydawnictwo Eclipse Comics odpowiedzialne za późniejsze wprowadzenie na amerykański rynek komiksu reportażowego oraz japońskiej mangi. Praktyki niezależnych wydawnictw dotyczące płac i kwestii praw autorskich, a także tematyka i poziom publikowanych przez nie tytułów, spowodowały przemiany w postępowaniu liderów rynku<sup>61</sup>.

Kolejną istotną zmianą, jaką przyniosła brązowa era, były narodziny tzw. bezpośredniego rynku (ang. *Direct Market*), czyli specjalistycznych sklepów z komiksami. W poprzednich latach, zeszyty komiksowe głównego nurtu rozpowszechniane były poprzez sieci kiosków z prasą lub sklepów, zaś pozycje undergroundowe zwykle dystrybuowane były w sklepach z muzyką, alternatywnych księgarniach i tzw. *head shops* – sklepach z akcesoriami dla palaczy. W latach 70 narodziła się również idea kolekcjonowania rzadkich egzemplarzy komiksów oraz zaczęły być organizowane pierwsze konwenty, czyli zjazdy fanów medium. Od założenia pierwszych kilkudziesięciu księgarni komiksowych w połowie dekady, ich liczba szybko rosła. Po dziesięciu latach w USA było już około trzech tysięcy tego typu sklepów. Powstanie rynku bezpośredniego dało szansę na przebicie się mniej znanym wydawcom oraz zapewniało odpowiednią do popytu podaż komiksowych zeszytów, których miłośnicy często nie byli w stanie zdobyć za pośrednictwem zwykłych sklepów i kiosków. Jednocześnie jednak rynek komiksowy stał się bardziej hermetyczny. Odcinał się od potencjalnych nowych czytelników oraz izolował miłośników komiksów od innych dziedzin kultury<sup>62</sup>.

Kamieniem milowym w historii rynku komiksowego w Stanach Zjednoczonych było również powstanie powieści graficznych. Zainspirowani dojrzałymi dziełami europejskimi, fani komiksów pragnęli przeszczepić to zjawisko na amerykański grunt. W połowie lat 70 do sprzedaży trafiły pierwsze tytuły promowane jako powieści graficzne. Przełomowa okazała się *Umowa z Bogiem* Willa Eisnera – pierwsza historia obrazkowa w USA, która sprzedawana była zarówno w sklepach z komiksami, jak i w księgarniach<sup>63</sup>. W tym samym czasie na rynku pojawiła się amerykańska wersja francuskiego magazynu z komiksami dla dorosłego odbiorcy – *Heavy Metal*. Pismo to publikowało najlepsze i najważniejsze komiksy europejskie, otwierając na nie rynek USA<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 64-67

<sup>62</sup> D. Beauchamp, *loc. cit.*

<sup>63</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, *op. cit.*, s. 70.

<sup>64</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, s. 74.

Miedzianą erę komiksu (zwaną przez niektórych badaczy *żelazną* lub *mroczną*), która rozpoczęła się w połowie lat 80 zdefiniowało kilka zjawisk. Pierwszym z nich było gwałtowne rozmnożenie się niezależnych wydawnictw, spośród których nieliczne odniosły znaczący sukces. Jednym z nich był Dark Horse, późniejszy długoletni wydawca m.in. komiksów z niezwykle popularnego uniwersum *Gwiezdných Wojen*<sup>65</sup>. Nadmierna liczba mniejszych wydawnictw i ich w większości niska jakość sprawiła, że wiele z nich ostatecznie upadło. Zaznaczyć jednak należy, że wpłynęły one istotnie na kształt medium. Za ich sprawą pojawiły się historie bardzo realistyczne oraz anarchistyczne satyry kpiące z tradycji komiksu<sup>66</sup>. Kolejnym wydarzeniem, które w latach 80 wpłynęło na rynek komiksowy, była publikacja przez DC i Marvela pierwszych *crossoverów* – fabuł rozciągniętych na wiele równoległych tytułów i rozwijanych przez okres kilku lub nawet kilkunastu miesięcy. Trzecim czynnikiem, który istotnie wpłynął na rynek komiksowy, była publikacja w 1986 roku kilku powieści graficznych, które przeszły do historii tego medium: *Strażników* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa, *Powrotu Mrocznego Rycerza* Franka Millera oraz *Mausa. Opowieści ocalałego* Arta Spiegelmana. Pierwsze dwie na zawsze zdefiniowały gatunek superbohaterski, odbrażawiając zamaskowanych herosów, trzecia zaś uświadomiła odbiorcom, że komiks zdolny jest poruszać nawet tak trudne tematy, jak holokaust<sup>67</sup>.

Erę chromu zapoczątkowało założenie na początku lat 90 nowego wydawnictwa Image Comics przez grupę cenionych artystów, do której należeli m. in. Jim Lee (odpowiedzialny za serię X-men) oraz Todd McFarlane (rysownik Spider-Mana). Twórcy ci byli sfrustrowani niewielkimi tantiemami, jakie otrzymywali od Marvela za popularne i dochodowe komiksy, podjęli więc decyzję, by opuścić dotychczasowego pracodawcę. Wydawnictwo Image Comics odniosło bezprecedensowy sukces, przynosząc swoim założycielom dochody nieporównywalnie większe do tych, które osiągnęli dotychczas. Po raz kolejny czołowi gracze na rynku musieli przeformułować swoją politykę, tworząc serie wydawnicze bardziej przyjazne autorom<sup>68</sup>.

Negatywnie ocenianą stroną rynku komiksowego przełomu lat 80 i 90 było coraz większe nastawienie się wydawców na kolekcjonerów komiksów, które skutkowało tym,

---

<sup>65</sup> Por. D. Beauchamp, *op. cit.*, s. 8.

<sup>66</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, s. 99-100.

<sup>67</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, *op. cit.*, s. 71.

<sup>68</sup> Por. A. David Lewis, *Image Comics*, [w:] *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, red. M. K. Brooker, Oxford 2010, s. 308-309.

że mniejszy nacisk kładziono na fabułę popularnych serii, niż na ich oprawę. W sprzedaży zaczęły pojawiać się komiksy o różnych wariantach okładek: metalicznych, holograficznych, kilkuwarstwowych itp, których jedynym zadaniem było sztuczne zwiększanie sprzedaży. Rosnące od kilku dekad zainteresowanie kolekcjonowaniem rzadkich, starych komiksów oraz nowszych pozycji w rozmaitych wariantach wydawniczych, związanych z nimi dodatków oraz oryginalnych plansz, w pierwszej połowie lat 90 osiągnęło apogeum. Ilość spekulantów próbujących dorobić się na handlu poszukiwanymi edycjami komiksów dotarła do punktu krytycznego, po którym zainteresowanie kolekcjonerstwem drastycznie spadło<sup>69</sup>. Coraz większe dochody wydawnictwa Marvel na przełomie dekad oraz jego sukces na giełdzie powodowały ciągle wzrost oczekiwań co do sprzedaży w kolejnych latach. Krytyka w prasie i dezercja części autorów oraz konkurencja ze strony innych wydawców przyczyniły się do finansowych kłopotów Marvela i ogłoszenia przez firmę bankructwa w roku 1996. Wydawnictwo DC odniosło wielki, lecz krótkotrwały sukces publikując historię o śmierci Supermana trzy lata wcześniej. Jednocześnie nowe, małe wydawnictwa dały twórcom swobodę tak wielką, że zaburzona została regularność publikowania kolejnych numerów serii<sup>70</sup>. Tym samym, w połowie lat 90 na amerykańskim rynku komiksowym nastąpił krach, który dotknął zarówno wydawców, jak i dystrybutorów. Z 10 tysięcy sklepów z komiksami pozostała mniej niż połowa, a większość firm zajmujących się dystrybucją musiała zakończyć działalność, sprawiając, iż rzeczywistym monopolistą stał się Diamond Comic Distributors<sup>71</sup>.

W czasie, gdy komiks superbohaterski przechodził kryzys, rozkwit przeżywały japońskie mangi. Wprowadzone na amerykański rynek w połowie lat 80, w kolejnym dziesięcioleciu zyskiwały coraz większą popularność. Rosnące zainteresowanie w USA *anime* (japońską animacją) przyczyniło się do zakupu licencji na publikację kolejnych azjatyckich komiksów. Pojawienie się na rynku pozycji przeznaczonych dla młodych dziewcząt nie pozostało bez wpływu na rynek, przyciągając nowe czytelniczki. Miłośnicy wschodniej estetyki zdominowali świat komiksu, zaczęto organizować konwenty poświęcone mandze i anime, a w telewizji tryumfy święciły takie tytuły, jak *Dragon Ball Z*, *Czarodziejka z Księżycy* i *Pokemon*<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> S. Howe, *Niezwykła historia Marvel Comics*, Kraków 2013, s. 379-381.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 391-399.

<sup>71</sup> Por. C. Ryall, S. Tipton, op. cit., s. 77.

<sup>72</sup> P. Lopes, *Demanding Respect: The Evolution of American Comic Book*, Philadelphia 2009, s. 151-154.

Renesans rynku komiksowego rozpoczął się dopiero wraz z nastaniem nowego milenium, kiedy największe wydawnictwa powoli podnosiły się z upadku, jednak wciąż daleko było do osiągnięcia poziomu sprzedaży z przełomu lat 80 i 90. Najbardziej znani superbohaterowie doczekali się na początku XXI w. wysokobudżetowych ekranizacji, które jednak, choć odnosiły sukcesy, nie powodowały znaczącego wzrostu sprzedaży samych komiksów. Zastryk gotówki, jaki otrzymał Marvel, pozwolił jednak wydawnictwu stanąć na nogi. Jednocześnie rosło zainteresowanie powieściami graficznymi, które powoli zyskiwały należne sobie miejsce w głównym nurcie kultury. One również przykuły uwagę twórców z Hollywood. W tym przypadku powodzenie ekranizacji wpłynęło na wzrost sprzedaży papierowych pierwowzorów<sup>73</sup>. Popularność powieści graficznych wpłynęła również na zwiększenie obecności zagranicznych tytułów w USA<sup>74</sup>.

Od lat 70 coraz bardziej słabła rola kodeksu komiksowego, a jego miejsce stopniowo zajmowały wewnętrzne regulacje poszczególnych wydawnictw, pozwalające na większą lub mniejszą swobodę twórczą autorów komiksów. Na początku nowego stulecia Marvel zaprzestał przedstawiania swoich publikacji do akceptacji przez radę kodeksu. W 2011 roku Comics Code Authority ostatecznie zakończyła swoją działalność<sup>75</sup>.

Obecnie rynek komiksowy w USA jest stosunkowo ustabilizowany, chociaż sprzedaż komiksów nie przynosi już takich dochodów, jak uprzednio. Najbardziej komercyjne serie są jednak przez rynkowych potentatów traktowane jako podstawa biznesu obejmującego wiele rynków: od filmowego, przez odzieżowy na zabawkarskim kończąc. Odzwierciedleniem tego stanu rzeczy są sukcesy kolejnych ekranizacji komiksów oraz największego konwentu w Ameryce Północnej – San Diego Comic Con International przyciągającego co roku setki tysięcy fanów i stanowiącego jednocześnie swoiste targi branżowe, a także fuzje pomiędzy największymi wydawnictwami, a koncernami medialnymi.

W 2012 wartość rynku szacowana była na ok. 700 milionów dolarów, z czego około 40% to komiksowe zeszyty, wśród których wciąż dominują serie o superbohaterach<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 151.

<sup>74</sup> B. Mann, *Americans Say Oui, Oui To Foreign Graphic Novels*, [w:] <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=92647469> [dostęp: 11.09.2014].

<sup>75</sup> D. Volk, *R.I.P.: The Comics Code Authority*, [w:] <http://techland.time.com/2011/01/24/r-i-p-the-comics-code-authority/> [dostęp: 12.09.2014].

<sup>76</sup> Por. J. J. Miller, *op. cit.*



Pozostałą część stanowią powieści graficzne, których połowa to pozycje importowane<sup>77</sup>. Choć liczbę mang zmniejszyła się w stosunku do poprzednich lat, wciąż stanowią one 1/6 całego rynku<sup>78</sup>. Około 75% dochodów ze sprzedaży trafia do 5 czołowych wydawnictw, 15% do kolejnych 5<sup>79</sup>.

## 2.2. Komiks na rynku frankofońskim

Europejski rynek komiksowy powstał wraz z narodzinami medium na przełomie XIX i XX w. W poszczególnych państwach, między innymi na skutek uwarunkowań kulturowych i geopolitycznych, rynki historii obrazkowych rozwijały się niezależnie i w różnym tempie. Obecnie niemal każde państwo Europy może pochwalić się nie tylko własnym reprezentantem w świecie historii obrazkowych, ale także odmiennym, charakterem publikowanych prac<sup>80</sup>.

Największym, najważniejszym i najprężniej działającym pozostaje jednak bez wątpienia rynek francusko-belgijski, którego wartość w roku 2009 wynosiła około 330 milionów euro. Z racji istotności komiksu frankofońskiego, będzie on głównym reprezentantem Europy w niniejszym rozdziale. Wybór ten uzasadnia również fakt, iż komiksy z Francji oraz Belgii, obok tytułów amerykańskich, japońskich oraz rodzimych, są najbardziej rozpowszechnione na rynku polskim. Jednocześnie rynki rysunkowych historii w Belgii i Francji pozostają ze sobą w ścisłym związku. Choć więcej komiksów sprzedaje się w drugim z tych państw, to pierwsze przoduje w liczbie artystów. Częściowa wspólnota językowa ułatwiła migrację twórców oraz działalność wydawniczą w obu krajach. W związku z tym, Francję oraz Belgię należy w kontekście rynku komiksowego rozpatrywać łącznie<sup>81</sup>.

Historia francusko-belgijskiego świata komiksu nie jest tak burzliwa, jak losy tego medium w Stanach Zjednoczonych. Pierwsze publikacje komiksowe, podobnie jak w innych częściach Europy, pojawiły się we francuskich gazetach na przełomie XIX

---

<sup>77</sup> B. Mann, *op. cit.*

<sup>78</sup> B. Alverson, *Manga 2013: A Smaller, More Sustainable Market*, [w:] <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/booknews/comics/article/56693-manga-2013-a-smaller-more-sustainable-market.html> [dostęp: 11.09.2014].

<sup>79</sup> Public Market Shares: July 2014, [w:] <http://www.diamondcomics.com/Home/1/1/3/237?articleID=149506> [dostęp: 12.09.2014].

<sup>80</sup> Por. *European Comics*, [w:] <http://europeisnotdead.com/video/images-of-europe/european-comics/> [dostęp: 12.09.2014].

<sup>81</sup> Por. P. Davy, *The Ninth Art?*, [w:] [http://www.francetoday.com/articles/2011/06/07/the\\_ninth\\_art.html](http://www.francetoday.com/articles/2011/06/07/the_ninth_art.html) [dostęp: 12.09.2014].

i XX w. W pierwszych dekadach XX stulecia w gazetach publikowano, mniej lub bardziej regularnie, komiksowe rysunki lub paski w tradycyjnej formie, tzn. z podpisami. Dopiero w roku 1925 w komiksie *Zig et Puce* Alaina Saint-Ogana pojawiły się charakterystyczne dymki z tekstem<sup>82</sup>.

Rok 1929 przyniósł narodziny pierwszego światowej sławy belgijskiego komiksu – *Przygód Tintina* autorstwa Georges Prospera Remiego podpisującego swe prace pseudonimem Hergé. Narysowana uproszczonym stylem nazwanym *ligne claire* (fr. czysta kreska) seria o przygodach młodego reportera-awanturnika spotkała się z bardzo pozytywnym przyjęciem i zdobywała popularność na całym świecie<sup>83</sup>. Pięć lat później we Francji rozpoczęto publikację przez wydawnictwo Hachette czasopisma *Le Journal de Mickey*. Jego założyciel Paul Winckler wymyślił formułę magazynu składającego się z przedruków amerykańskich pasków, którym towarzyszyły artykuły, opowiadania, listy czytelników oraz zagadki – treści tworzące lokalny kontekst dla zagranicznych komiksów. Sukces pisma spowodował, że wkrótce znalazło ono naśladowców publikujących tłumaczenia popularnych ówczesnie w USA komiksów przygodowych<sup>84</sup>. W roku 1938 powołano w Belgii do życia wydawany po dziś dzień magazyn *Spirou*, który stał się podstawą dla drugiego nurtu w komiksowej stylistyce – *Ecole de Marcinelle* (fr. szkoła z Marcinelle), w której w kolejnych dziesięcioleciach stworzone zostały takie serie, jak *Lucky Luke* czy *Smerfy*<sup>85</sup>.

Niezaprzeczalny wpływ na kształt francusko-belgijskiego komiksu miała II wojna światowa, która spowodowała, że wielu artystów współpracowało z czasopismami kontrolowanymi przez okupantów, później zaś zostało oskarżonych o kolaborację. W latach powojennych, pod naciskiem katolickich i komunistycznych środowisk, wprowadzone we Francji prawo mocno ograniczyło swobodę twórców i wydawców. Z jednej strony zakazano ukazywania przemocy, nagości lub tryumfu zła, z drugiej – zmniejszono import amerykańskich historii obrazkowych<sup>86</sup>. Przez kolejnych kilkanaście lat rosła popularność młodzieżowych magazynów publikujących przygody Tintina, Spirou i im podobnych bohaterów<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> *France and the Americas: culture, politics, and history*, red. B. Marshall, Santa Barbara 2005, s. 284.

<sup>83</sup> Por. M. Strzelecka, *Tintin nie pije, nie pali, nie płacze*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, 2007, nr 119, s.16.

<sup>84</sup> Por. *France and...*, *op. cit.*, s. 286.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 286-287.

<sup>87</sup> Por. *Comic strips, a typical Belgian art*, [w:] <http://www.justlanded.com/english/Belgium/Belgium-Guide/Culture/Comic-strips-a-typical-Belgian-art> [dostęp: 12.09.2014].

Kolejną zmianę na rynku frankofońskich komiksów przyniosło pojawienie się w 1959 roku magazynu *Pilote*, który założyli René Goscinny, Jean-Michel Charlier, Albert Uderzo i Jean Hébrard. W tym niezwykle popularnym wśród młodzieży piśmie zadebiutował między innymi *Asteriks*. Ukazywały się w nim również słynne opowiadania o przygodach Mikołajka. W późniejszych latach, oprócz serii komediowych, pojawiły się przygodowe, jak western *Blueberry* oraz tytuły skierowane do starszego odbiorcy<sup>88</sup>.

W latach 60 na francusko-belgijskim rynku zaczęły pojawiać się historie obrazkowe przeznaczone dla dorosłych czytelników. W czasopismach takich jak *Hara-kiri* i *Charlie* drukowano komiksy satyryczne, często posiadające polityczny kontekst<sup>89</sup>. Z kolei wydawnictwo Le Terrain Vague założone przez Érica Losfelda publikowało historie erotyczne, m. in. *Barbarellę* Jean-Claude'a Foresta<sup>90</sup>. Z biegiem lat na rynku pojawiały się następne magazyny przeznaczone dla dorosłego odbiorcy komiksów. W 1972 wystartował humorystyczny *L'Écho des savanes*, zaś trzy lata później *Métal Hurlant*, początkowo skupiający się na opowieściach science-fiction. Przez kolejną dekadę zainteresowanie historiami obrazkowymi utrzymywało się, by spaść pod koniec lat 80<sup>91</sup>.

Podobnie, jak w Stanach Zjednoczonych, na początku lat 90 popularność na rynku francusko-belgijskim zyskały komiksy z Japonii. Manga przyciągnęła do świata historii obrazkowych nowe pokolenie czytelników i spopularyzowała to medium wśród dziewcząt. Popularność komiksów japońskich systematycznie wzrastała, jednocześnie zaś spadała sprzedaż francuskich i belgijskich klasyków. W 2011 japońskie tytuły stanowiły 1/3 komiksów sprzedawanych we Francji<sup>92</sup>.

Francusko-belgijski rynek komiksowy ma ugruntowaną pozycję, a jego aktualna sytuacja jest stabilna. Rocznie pojawia się na nim około 4600 nowych tytułów, a sprzedawanych jest 31 milionów sztuk komiksów o łącznej wartości około 330 milionów euro. 60% rynku kontrolowane jest przez 5 największych wydawnictw. Zarówno we Francji, jak i w Belgii organizowane są prestiżowe festiwale komiksu, z których najbardziej znanym jest goszczący co roku ponad 200 tysięcy odwiedzających festiwal w

---

<sup>88</sup>Por. *Comics History. Pilote (1959-1989)*, [w:] <http://www.lambiek.net/magazines/pilote.htm> [dostęp: 12.09.2014].

<sup>89</sup>Por. *History of the French and Francophone comics*, [w:] <http://www.ambafrance-mt.org/History-of-the-French-and> [dostęp: 12.09.2014].

<sup>90</sup>Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat..., op. cit.*, s. 51.

<sup>91</sup>Por. *History of the French..., op. cit.*

<sup>92</sup>Por. P. Davy, *op. cit.*

Angoulême poświęcony wyłącznie temu medium<sup>93</sup>. Komiks cieszy się szacunkiem i statusem dziedziny sztuki, która regularnie gości na wystawach w tak prestiżowych miejscach, jak Luwr, a także posiada poświęcone wyłącznie sobie muzea, jak Centre Belge de la Bande Dessinée w Brukseli<sup>94</sup>.

### 2.3. Komiks w Japonii

Japoński rynek komiksu wymaga omówienia zarówno z racji swej wielkości, jak i wpływu na inne rynki na świecie, w tym polski. Współcześnie w Japonii komiksy stanowią ponad 1/3 całego tamtejszego rynku wydawniczego. Wartość rynku komiksowego w tym państwie wynosiła w 2011 ponad 270 miliardów jenów, co stanowi w przybliżeniu trzykrotność wartości rynku amerykańskiego i francusko-belgijskiego razem wziętych<sup>95</sup>.

Komiks japoński, z racji wielowiekowej izolacji tego kraju, czerpie w dużej mierze z innych źródeł, niż zachodnie historie obrazkowe. Podobnie, jak w historii sztuki europejskiej odnaleźć można praprzodków współczesnego komiksu, również w dziełach japońskich twórców sprzed wieków dopatrzyć można się wykorzystania pomysłów, które później rozwinięte zostały w mangach. W szczególności na wzmiankę zasługują powstałe w VIII w. zwoje *Emaki-mono*, zawierające historie przedstawione za pomocą ciągu obrazów, którym towarzyszył tekst. Kolejne ilustracje pojawiały się przed oczami czytelnika wraz z rozwijaniem jednej strony zwoju i zwijaniem drugiej. W XVIII i XIX w. wielką popularnością cieszyły się drzeworyty *ukiyo-e* oraz ich erotyczne wersje *makura-e*, z których bodaj najsłynniejszymi są dzieła Katsushiki Hokusai'a nazywane przez autora *manga* (jap. niepohamowane obrazy)<sup>96</sup>.

Na początku XX w., pod wpływem modernizacji i westernizacji, w japońskich gazetach zaczęły się ukazywać ilustracje satyryczne, podobne do publikowanych w innych krajach, z którymi Japonia miała kontakt. Importowano również zachodnie paski

---

<sup>93</sup>Por. M. Smylie, *Archaia's 2011 Angoulême Report*, [w:] <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=30918> [dostęp: 13.09.2014].

<sup>94</sup> Por. P. Davy, *op. cit.*

<sup>95</sup> Por. *Japan's Comic Sales Totaled 271.71 Billion Yen in 2011*, [w:] <http://www.animenewsnetwork.com/news/2012-01-23/2011-comic-sales-totaled-271.71-billion-yen-in-japan> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>96</sup> Por. A. Rozbicka, *Krótką historia mangi*, [w:] <http://www.polenia.jp/pl/kultura-i-sztuka/item/1062-krotka-historia-mangi> [dostęp: 14.09.2014].

komiksowe oraz tworzone ich rodzime odpowiedniki. W roku 1931 powstał pierwszy magazyn komiksowy – *Shonen Club*<sup>97</sup>.

Prawdziwe narodziny japońskiego komiksu przypadają jednak na lata powojenne, kiedy to tradycje estetyczne tego kraju zmieszały się ze sprowadzoną przez Amerykanów sztuką komiksu, która silnie zainspirowała japońskich twórców. Uznawany za ojca współczesnej mangi Osamu Tezuka również pozostawał pod ich wpływem, szczególnym uczuciem darząc publikacje sygnowane nazwiskiem Walta Disneya. Wydany w 1947 roku komiks Tezuki *Shin Takarajima* (jap. *Nowa Wyspa Skarbów*) odniosła niespotykany wcześniej sukces, rozchodząc się w nakładzie 400 tysięcy sztuk. Twórczość Tezuki charakteryzowały nowatorska, perspektywiczna kompozycja oraz dynamizm postaci, co wprowadziło nową jakość do opowiadania obrazem i szybko znalazło naśladowców wśród innych młodych twórców<sup>98</sup>.

Dynamiczny rozwój gospodarczy, który rozpoczął się w latach 50 spowodował również szybki postęp na rynku medialnym. Od pojawienia się w 1956 pierwszego tygodnika, błyskawicznie rosła liczba magazynów. Pod koniec dekady do sprzedaży trafiły pierwsze tygodniki dla dzieci, w których systematycznie coraz więcej miejsca poświęcano komiksom. Pierwsi czytelnicy tych silnie rozpowszechnionych magazynów to pokolenie ludzi urodzonych około roku 1950, którzy dorastali równocześnie z komiksowym medium i swoimi oczekiwaniami kreowali kształt rynku<sup>99</sup>.

Na przestrzeni lat manga uległa dywersyfikacji na tytuły przeznaczone dla chłopców i dziewcząt oraz dla najmłodszych dzieci obojga płci. Każdy z tych gatunków publikowano w odpowiednio sprofilowanych czasopismach. Wkrótce na rynku pojawiły się również pozycje dla starszego odbiorcy zwane *gekiga*, wypełniając kolejną niszę. Te rysowane w bardziej realistycznym stylu, poważniejsze i często bardziej krwawe historie przyciągnęły starszą młodzież i dorosłych czytelników. Wkrótce część twórców *gekiga* podjęło współpracę z pismami dla masowego odbiorcy, modyfikując styl swojej twórczości tak, by był odpowiedni dla nastolatków<sup>100</sup>. W latach 60 nastąpił rozwój komiksów przeznaczonych dla żeńskiego odbiorcy. Rosnąca liczba czasopism publikujących historie obrazkowe spowodowała wzrost zapotrzebowania na usługi nowych

---

<sup>97</sup> Por. *History of Japanese Manga Comics*, [w:]

<http://www.japanesegallery.co.uk/default.php?Sel=manga&Submenu=4> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>98</sup> Por. M. Thorn, *A History of Manga*, [w:] <http://www.matt-thorn.com/mangagaku/history.html> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Por. P. Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, New York 2004, s. 38-42.

artystów. Tworzenia dziewczęcych komiksów podejmowały się rysowniczkę, które znacznie poszerzyły zakres tematów i gatunków, jakimi operowały te opowieści. Wraz ze wzrostem średniej wieku czytelniczek, powstawały kolejne tytuły przeznaczone dla nowych grup docelowych: licealistek, studentek, pracownic i gospodyń domowych. Stopniowo wydawcy mang starali się zapełnić każdą niszę bazując na demografii oraz zainteresowaniach odbiorców<sup>101</sup>.

Rynek komiksowy w Japonii opiera się na czasopiśmie, w których publikowane są kolejne odcinki obrazkowych historii. Skierowane do konkretnych grup docelowych magazyny zwykle wydawane na makulaturowym papierze, pozwalają czytelnikom na śledzenie ulubionych tytułów oraz zapoznanie się z nowymi pozycjami o zbliżonej tematyce lub stylu. Dla wydawców stanowią one z kolei miejsce, w którym można sprawdzić popularność nowego komiksu przed opublikowaniem go w zbiorczych tomikach. Skalę oddziaływania, jaką mają czasopisma komiksowe w Japonii, oddają liczby. Jeden z najpopularniejszych tygodników dla młodzieży, *Shonen Jump* liczy sobie około tysiąca stron i drukowany jest w ponad trzymilionowym nakładzie<sup>102</sup>.

Manga jest w Japonii wszechobecna i znajduje odbiorców wśród przedstawicieli obojga płci w niemal każdej grupie wiekowej<sup>103</sup>. Japońskie komiksy stanowią materiał źródłowy filmów i seriali animowanych, które również cieszą się nieustającą popularnością. Historiom obrazkowym i ich animowanym adaptacjom poświęcone są liczne muzea i centra kultury<sup>104</sup>. Podobnie, jak sam rynek komiksowy, również konwenty i targi miłośników mangi są zwykle wyspecjalizowane i dedykowane poszczególnym gatunkom, twórcom lub tytułom. Wyjątek stanowią największe tego typu imprezy: poświęcony komiksowi i animacji AnimeJapan, który w 2014 odwiedziło ponad 111 tysięcy gości<sup>105</sup> oraz Comiket, czyli targi komiksów wydawanych niezależnie, na których w 2013 roku zgromadziło się 590 tysięcy osób<sup>106</sup>. Rocznie w Japonii sprzedawane są ponad 503 miliony komiksów, co przynosi dochód rzędu 3,5 miliarda dolarów<sup>107</sup>. Ponad

---

<sup>101</sup> Por. M. Thorn, *op. cit.*

<sup>102</sup> Por. P. Gravett, *op. cit.*, s. 14.

<sup>103</sup> Por. *Just how much do those Japanese read manga?*, [w:] <http://matt-thorn.com/wordpress/?p=261> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>104</sup> Por. *Anime and Manga-Related Museums in Japan* [http://tsoj.manga.org/anime/anime\\_museums.html](http://tsoj.manga.org/anime/anime_museums.html) [dostęp: 14.09.2014].

<sup>105</sup> Por. *AnimeJapan*, [w:] <http://en.wikipedia.org/wiki/AnimeJapan> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>106</sup> Por. *What is the Comic Market?*, [w:] <http://www.comiket.co.jp/info-a/WhatIsEng080528.pdf> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>107</sup> Por. *Japan's Comic Sales...*, *op. cit.*

60% zysków trafia do trzech największych spośród kilkudziesięciu wydawców<sup>108</sup>. Liczba tytułów obecnych na rynku, ze względu na ogromną liczbę serii, które publikowane są wyłącznie w czasopiśmie oraz komiksów, które wydawane są niezależnie, wydaje się niemożliwa do oszacowania.

---

<sup>108</sup> Por. P. Gravett, *loc. cit.*

## Rozdział 3. Komiks w Polsce przed rokiem 1989

Rynek komiksu w Polsce rozwijał się bardzo długo, a jego kształt znacznie różnił od rynków zagranicznych. Sztuka komiksu docierała do Polski już w czasach zaborów, jednak nie trafiła na zbyt podatny grunt. Popularność komiksów wzrosła dopiero w latach 30 XX wieku, jednak z wybuchem II wojny światowej polski rynek komiksu pod wpływem działań okupanta niemal przestał istnieć – nieliczne historyjki obrazkowe ukazywały się w polskojęzycznej prasie kontrolowanej przez Niemców lub w formie hitlerowskich druków propagandowych. Kilka opowieści rysunkowych wydanych zostało także przez środowiska polskie na emigracji. Okres stalinizmu utrudniał odrodzenie się komiksu prasowego, który na szerszą skalę zaistniał dopiero w drugiej połowie lat 50. Przez kolejne lata władzy socjalistycznej w Polsce wydawano niemal wyłącznie rodzime historie obrazkowe, które choć zostały nośnikiem propagandy, cieszyły się niesamowitą popularnością.

### 3.1. Okres przedwojenny

Pierwsze dzieła łączące opowiadanie tekstem i obrazem pojawiły się na terenach polskich już w połowie XIX w. Badacz początków polskiego komiksu Adam Rusek zauważył, że ilustrowane arkusze z Niemiec i Francji nie cieszyły się w Polsce popularnością. Inaczej sprawa miała się z historyjkami przeznaczonymi dla najmłodszych odbiorców, które trafiły w Polsce na podatny grunt. W roku 1858 wydano w Petersburgu przekład dzieła Heinricha Hoffmana *Der Struwwelpeter* pod polskim tytułem *Złota różyczka*, które było najprawdopodobniej pierwszą książeczką dziecięcą w dużym formacie, której kompozycja oparta była na wzajemnym uzupełnianiu się tekstu i obrazu. Dwa lata później ukazała się *Pani Dulcka, jej kotka i piesek* – książeczka zawierająca podpisane wierszem ilustracje przedstawiające przygody tytułowego trio. W roku 1883 we Lwowie wydano *Gwiazdkę Kazia. Poranek na kolędę dla małych dzieci* autorstwa Władysława Bełzy (tekst) i Władysława Witwickiego (rysunki)<sup>109</sup>.

Protokomiksowe zestawy rysunków ukazywały się również w dziewiętnastowiecznej prasie polskiej. Satyryczny cykl rysunków z podpisami pt. *Historia jedynaczka* autorstwa Franciszka Kostrzewskiego (na podstawie pomysłu Leona Kunickiego) ukazywał się w 5 pierwszych numerach *Tygodnika ilustrowanego*

---

<sup>109</sup> Por. A. Rusek, *Tarzan, Matolek i inni : cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*, Warszawa 2001, s. 26.



wydawanego w Warszawie od 1859 roku. W następnych latach Kostrzewski publikował kolejne swoje prace. Były to zarówno pojedyncze rysunki, jak i cykle obrazków z towarzyszącymi im podpisami. Z tego względu Adam Rusek uznaje tego autora za prekursora historii obrazkowych w Polsce<sup>110</sup>.

Polski rynek rysunkowych opowieści rodził się powoli. Tłumaczenie dzieła *Max und Moritz* (w polskiej wersji *Wiś i Wacek*) Wilhelma Buscha, jednego z ojców protokomiksu, zostało opublikowane na terenach Polski dopiero w roku 1905, mimo iż od kilkudziesięciu lat bohaterowie ci byli już powszechnie znani w innych krajach. Chociaż w gazetach, kalendarzach i na plakatach pojawiały się pojedyncze historyjki (zwane *filmami* lub *powieściami rysunkowymi*), musiało upłynąć pół wieku, zanim światło dzienne ujrzał pierwszy polski serial komiksowy. *Ogniem i mieczem, czyli Przygody szalonego Grzesia* ukazał się we lwowskim tygodniku satyrycznym *Szczutek* w roku 1919. Rok później na rynku pojawił się dwutygodnik *Grześ* – jedyne czasopismo zawierające obrazkowe historyjki dla dzieci. Tzw. powieści obrazowe dla dorosłych zamieszczały za to w latach 20 gazety sensacyjne, takie jak łódzki *Express Ilustrowany*<sup>111</sup>.

Komiks na szerszą skalę zaistniał w Polsce dopiero z początkiem lat 30, gdy, jak podaje Janusz Dunin, w *pismach codziennych narodziły się stałe rubryki, powstały wydawnictwa w całości lub części poświęcone dłuższym historyjkom obrazkowym, wzorowanym na analogicznych wydawnictwach amerykańskich, które też często dostarczały gotowych rysunków*<sup>112</sup>. W polskiej prasie przedrukowywano nie tylko komiksy z USA, ale także paski europejskie (np. szwedzki *Adamson* pod polskim tytułem *Pan Agapit Krupka*)<sup>113</sup>.

W 1930 roku po raz pierwszy na łamach polskiej gazety pojawił się klasyczny komiks z tekstem w charakterystycznych dymkach – *Pan Bujdajski i Kaczorek*. W okresie międzywojennym ta amerykańska forma komiksu nie cieszyła się na polskim rynku zbyt dużą popularnością. Zaledwie kilku rodzimych twórców wykorzystało ją w dziełach (pierwszym znanym tytułem są *Przygody Marka Kolosa* Mariana Walentynowicza), zdecydowana większość pozostawała wierna formie wykorzystywanej w innych krajach europejskich. Chociaż historie obrazkowe regularnie były drukowane w prasie, tylko jedna

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>112</sup> J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 235.

<sup>113</sup> Por. J. Pawlak, *Komiks przed 1939*, [w:] <http://krzysztof-ulejczyk.pev.pl/komiks.html> [dostęp: 14.09.2014].

seria – *Przygody bezrobotnego Froncka*, pojawiała się codziennie. Zaznaczyć jednak trzeba, że publikowała ją gazeta *Siedem groszy* o zasięgu lokalnym. Z kolei czytany w całej Polsce *Pat i Patachon* (przeróbka komiksu duńskiego) dzięki swojej popularności jako pierwszy doczekał się wydania poza gazetą. Na przestrzeni lat 1934-1939 ukazało się 10 zbiorów przygód tych bohaterów. W roku 1932 zaczęły pojawiać się w Polsce historyjki obrazkowe w kolorze. Pierwszą było wydane w formie książeczki *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza. Dzieło to stanowiło ewenement wśród polskich historyjek obrazkowych nie tylko ze względu na status klasyki dziecięcej literatury, który uzyskało, ale również niesłychaną na owe czasy popularność, którą się cieszyło. Do wybuchu wojny ukazało się pięć edycji *120 przygód...* oraz po cztery wydania trzech kolejnych części. Nakłady każdego z nich sięgały 10 tysięcy egzemplarzy. Niedługo później pojawił się publikujący rysunkowe opowiesci dodatek dziecięcy *Moja Gazetka*. Rynek komiksu w II RP wciąż jednak pozostawał bardzo niewielki<sup>114</sup>.

*Do połowy lat 30. cykliczne historie obrazkowe ukazywały się w polskiej prasie codziennej i periodycznej w niewielkiej liczbie tytułów. Wydawnictwa samodzielne (...) można było policzyć na palcach obu rąk. Seriali rysunkowych nie publikowały też w zasadzie w owym czasie periodyki dziecięce i młodzieżowe – pisze Adam Rusek<sup>115</sup>. Rozwój rynku nastąpił w drugiej połowie dekady. Wtedy to nie tylko coraz więcej komiksów ukazywało się w prasie dla dorosłych odbiorców, ale również pojawił się szereg czasopism dziecięcych i młodzieżowych publikujących historie rysunkowe. Pierwszym z nich był ukazujący się od 1935 roku *Świat Przygód, Ilustrowany Tygodnik dla Młodzieży*. W kolejnych latach ukazały się: *Karuzela, Wędrowiec Tygodnik Ilustrowany dla Wszystkich, Tarzan. Tygodnik Przygód i Powieści dla Wszystkich* oraz *Gazetka Miki*. Pojawiały się w nich zarówno przedruki zagranicznych komiksów, jak i prace polskich twórców<sup>116</sup>.*

Wśród publikowanych w latach przedwojennych komiksów, najliczniejsze były historie humorystyczne. Większość tytułów importowanych i wszystkie dzieła rodzime drukowane w tamtym okresie miały charakter komediowy. W przypadku historyjek polskich rysowników zdarzały się również takie, które miały charakter reklamowy

---

<sup>114</sup> Por. A. Rusek, *op. cit.*, s. 28-35, 113.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>116</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, *op. cit.*, s. 130-131.

lub propagandowy, jednak treści te także podawały w sposób żartobliwy. Wśród przedrukowywanych dzieł zagranicznych zdarzały się też historie awanturnicze<sup>117</sup>.

Chociaż sztuka komiksu trafiła do Polski dość wcześnie, przez lata nie cieszyła się wielką popularnością. W polskiej prasie przedwojennej historie obrazkowe były drukowane w archaiczej, protokomiksowej formie i często poddawane modyfikacjom. Prace polskich rysowników w okresie międzywojennym i w pierwszych latach po wojnie odznaczały się marną jakością, ponieważ rysowanie komiksów miało ówczesnie charakter zajęcia dodatkowego i nie cieszyło się taką renomą, jak w USA czy Francji. Rozwój rynku można było zaobserwować pod koniec lat 30, gdy zwiększyła się zarówno liczba, jak i różnorodność drukowanych w gazetach i czasopismach historii. Wtedy też zaczęły ukazywać się czasopisma z komiksami dla dzieci.

Rynek komiksowy w ostatnich latach przed wojną zdominowany był przez historyjki publikowane w prasie. Zeszytowe wydania komiksów należały do zdecydowanej mniejszości. Coraz większą popularność zdobywały dzieła sprowadzane zza granicy, w tym ze Stanów Zjednoczonych, charakteryzujące się odmienną tematyką i formą graficzną (dymki). Wybuch II wojny światowej i lata okupacji spowodowały jednak likwidację polskiej prasy, a wraz z nią – większości komiksów. Znalezienie się Polski w bloku wschodnim po zakończeniu wojny jeszcze bardziej przemodelowało kształt komiksowego rynku<sup>118</sup>.

W czasie II wojny światowej na terenach okupowanej Polski powstała kontrolowana przez nazistów prasa „gadzinowa” licząca około 50 tytułów. Polski ruch oporu krytykował jej czytanie, a współpracowników takich pism uznawał za kolaborantów. Na łamach ówczesnych dzienników polskojęzycznych historyjki rysunkowe publikowano rzadko. Najczęściej były to utwory o charakterze propagandowo-satyrycznym, rzadziej – humoreski. Więcej opowieści obrazkowych pojawiało się w tzw. czasopismach quasi-kulturalnych tamtego okresu, jednak nieliczne z nich miały charakter seryjny. Prawdopodobnie najdłuższą wówczas serią komiksową był drukowany w *Ilustrowanym Kurierze Polskim* w latach 1941-1943 *Motek i Knotek* autorstwa Oskara Pawłowca składający się z 57 odcinków. Oprócz historii rysunkowych ukazujących się na łamach prasy, istniały broszury i druki wykorzystujące narrację graficzną do celów propagandowych. Wydawnictwa te najczęściej kierowane były do chłopów, których

---

<sup>117</sup> Por. A. Rusek, *op. cit.*, s. 50, 75.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 120.

uważano zapewne za grupę odbiorców najbardziej podatną na taką formę propagandy. Nie należy zapominać o krótkich historyjkach rysunkowych wydawanych w książeczkach dla dzieci, które ukazywały się także podczas wojny. Te baśniowe, fantastyczne utwory o charakterze pedagogicznym, z racji swojej tematyki w znikomym stopniu interesowały niemiecką cenzurę eliminującą z nich jedynie treści patriotyczne i antyniemieckie. Podziemna prasa polska nie drukowała opowieści rysunkowych, warto jednak wspomnieć o tych wydawanych przez instytucje państwowe oraz wojsko na uchodźctwie. Już od 1939 roku ukazywały się w emigracyjnych periodykach historie graficzne przedstawiające zwykle losy młodych żołnierzy. Najobszerniejszym polskim utworem obrazkowym z czasów II wojny światowej były *Przygody Walentego Pompki*. Seria pierwotnie ukazywała się od 1941 do 1942 roku w Kanadzie na łamach czasopisma *Odsiec – Polska Walcząca w Ameryce*, później zaś była przedrukowywana, kontynuowana, a nawet adaptowana w formie słuchowiska radiowego. Środowiska polskie na obczyźnie zajmowały się również publikacją opowieści graficznych dla dzieci. Wznowienia przedwojennych książeczek dla najmłodszych były jedynymi samodzielnymi wydawnictwami komiksowymi tamtego okresu<sup>119</sup>.

### 3.2. Czasy realnego socjalizmu

Wraz z początkiem zimnej wojny, komiksy zaczęły być postrzegane przez władzę jako symbol zachodniej kultury „zgniłego kapitalizmu”. W związku z tym, od 1948 roku publikowanie historii obrazkowych pochodzących ze Stanów Zjednoczonych było całkowicie niemożliwe. Również większość tytułów pochodzących z zachodniej Europy nie było drukowanych. Te, które się ostały, systematycznie zostawały wprzęgane w mechanizmy propagandowe socjalistycznej władzy.

Po zakończeniu II wojny światowej, USA zyskały dla Związku Radzieckiego, a co za tym idzie dla polskiej władzy ludowej, status wroga numer jeden. Państwo to stało się symbolem kapitalizmu w najgorszej postaci i było regularnie oskarżane o zapędy imperialistyczne, szpiegostwo i podstępne działania propagandowe na terenach bloku socjalistycznego. Amerykańska kultura popularna przedstawiana była w prasie jako ucieleśnienie najgorszych możliwych plugastw i okropności. Nie inaczej było z komiksem, stanowiącym jej najbardziej jaskrawy przejaw. Jak pisze Piotr Zwierzchowski w swoim artykule na temat krytyki komiksów w polskiej publicystyce w latach 50: *Wszystko,*

---

<sup>119</sup> Por. A. Rusek, *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955*, Warszawa 2011, s. 12-22.

co miało jakikolwiek związek z USA, mogło być uznane za wymierzone przeciw światu miłującemu pokój, tzn. Związkowi Radzieckiemu i jego sojusznikom. Jednym z symboli upadku amerykańskiej kultury stał się komiks, oskarżany o sadyzm, rasizm, nieobyčajność, propagowanie przemocy jako stylu życia i wiele innych przewinień, jednoznacznie wskazujących na niemoralność tej dziedziny twórczości<sup>120</sup>. Krytykowano również szatę graficzną, jakość druku oraz warstwę tekstową amerykańskich zeszytów. Stefan Arski w artykule *Superman i wtórny analfabetyzm*, który ukazał się w 1952 roku, wprost określał medium komiksowe mianem pornografii, oskarżając je nie tylko o ogłupianie młodzieży, ale również o przyczynianie się do wzrostu przestępczości. Zadanie oskarżycieli amerykańskich historii obrazkowych było ułatwione przez ich krytykę w samych Stanach Zjednoczonych. Lata 50 to czas, w którym o historiach grozy i krwawych komiksach sensacyjnych było głośno po opublikowaniu książki *Seduction of the Innocent* oraz powołaniu podkomisji senatu, która badała wpływ opowieści rysunkowych na wzrost przestępczości. W efekcie, zagraniczne komiksy prawie w ogóle nie były publikowane w Polsce. W latach 50 jedynym dostępnym czasopismem z historiami obrazkowymi z Zachodu był francuski tygodnik komunistycznej młodzieży *Vaillant*<sup>121</sup>. Bój ideologiczny władz socjalistycznych z komiksem toczył się również na poziomie językowym. Obco brzmiące terminy *comics* i *comic books* kojarzono jednoznacznie źle, w związku z czym nie dążono do ich spolszczenia. Przeciwnie, aby podkreślić opozycję w stosunku do zachodnich, „złych” wytworów kapitalizmu, do określania rodzimych komiksów, gdy te zaczęły znów ukazywać się w prasie, używano do lat 60 sformułowań *historie obrazkowe* lub *kolorowe zeszyty*<sup>122</sup>.

Nośność komiksowej formy i siła jej oddziaływania nie umknęła władzom ludowej Polski. Powstającemu po wojnie systemowi potrzeba było jak najwięcej kanałów, którymi mógł przekazywać obywatelom nową ideologię. Komiks, jako łatwa w odbiorze, przyjemna forma komunikacji stał się idealnym narzędziem indoktrynacji w rękach władz państwa. W związku z tym, postanowiono przystosować to medium do potrzeb systemu. Bohaterami socjalistycznych historii obrazkowych stali się chłopcy pracujący kolektywnie i robotnicy wyrabiający wielokrotność norm. Ich antagonistami byli kułacy, bumelanci, szpiedzy, dywersanci i sabotażyści. Historie znane sprzed wojny, jak *Agapit Krupka*,

---

<sup>120</sup> P. Zwierzchowski, „Comicsy” w służbie imperializmu, „Kultura Popularna” 2004 nr 1, s. 113.

<sup>121</sup> Por. D. Koziański, „Na plasterki!!!”, czyli złote lata polskiego komiksu, [w:] <http://rebelya.pl/post/2091/na-plasterki-czyli-zote-lata-polskiego-komiksu> [dostęp: 15.09.2014].

<sup>122</sup> Por. M. Krzanicki, *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, Rzeszów 2011, s. 13-15.

opatrywano komentarzem o charakterze antykolonialnym i antyamerykańskim. Komiksy podejmowały takie tematy, jak elektryfikacja, górnictwo czy przyłączenie Ziemi Odzyskanych do Polski. Krytkowały alkoholizm, chciwość, ale również nadmierny indywidualizm, jednocześnie pochwalając donosicielstwo. Ideologiczne wykorzystanie komiksów spowodowało pojawienie się nowych gatunków wśród rodzimych historii rysunkowych. W okresie stalinizmu na łamach polskiej prasy oprócz historyjek satyrycznych, zagościły opowieści sensacyjne i wojenne, za pomocą których przedstawiano propagandowe treści<sup>123</sup>.

Świadectwem powolnych przemian, jakie zachodziły na polskim rynku komiksu był *Świat Młodych*. Tygodnik ten powstał w roku 1949 z połączenia *Świata przygód* oraz harcerskiego pisma *Na Tropie*<sup>124</sup>. Od chwili powołania do życia, publikowano w nim historie obrazkowe, zwykle drukowane na ostatniej stronie czasopisma. W większości były to dzieła pozbawione tekstu (nierzadko również tytułu) lub wyposażone w tradycyjne podpisy. Do roku 1955 rysunkowe historie pojawiały się jednak w *Świecie Młodych* sporadycznie, ich liczba waha się od kilku do kilkunastu w ciągu roku. Większość z nich stanowią pojedyncze paski, tylko część to wieloodcinkowe serie. W 1955 roku wydrukowano pierwszy polski komiks science-fiction pt. *M-13 ląduje na Księżycu*. Wtedy też opublikowany został komiks Henryka Jerzego Chmielewskiego zatytułowany *Witek Sprytek*, w którym dialogi pojawiały się w dymkach<sup>125</sup>.

Zmianę na polskiej arenie historii rysunkowych przyniosła „mała stabilizacja” w latach 1956-1969. Propagandowe treści stały się mniej nachalne, a komiksowi twórcy mogli tworzyć w formie zbliżonej do zachodnich wzorców<sup>126</sup>. W latach 1957-1958 ukazywał się tygodnik *Przygoda*<sup>127</sup>. Umieszczenie przez Sowiec na orbicie ziemskiej pierwszego sztucznego satelity w 1957 roku spowodowało, że pożądane były wszelkie publikacje, które poruszały tematykę podboju kosmosu. W związku z tym *Express Ilustrowany* wydrukował *Świat za chmurami* o przygodach międzynarodowej grupy kosmicznych eksploratorów<sup>128</sup>. W tym samym czasie redakcja *Świata Młodych* po latach odmów zezwoliła H. J. Chmielewskiemu na opublikowanie 41-odcinkowego komiksu

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 21-42.

<sup>124</sup> Por. M. Misiora, *Polski komiks gazetowy, cz. 1: Świat przygód - Nowy Świat Przygód*, „Giełda Komiksów” 1998 nr 2, s. 14.

<sup>125</sup> Por. M. Misiora, *Polski komiks gazetowy, cz. 2: Świat przygód – Świat Młodych 1949/1959*, „Giełda Komiksów” 1999 nr 1, s. 12-13.

<sup>126</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 14.

<sup>127</sup> Por. M. Misiora, *Tygodniki komiksowe*, „Giełda Komiksów” 1999 nr 1, s. 20.

<sup>128</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 82.

*Romek i A'Tomek* opowiadającego o dwóch chłopcach, którzy w trakcie podróży kosmicznej spotykają małą doświadczalną. Zapoczątkowana w ten sposób seria *Tytus, Romek i A'Tomek* ukazywała się w tygodniku nieprzerwanie, aż do roku 1974<sup>129</sup>. W roku 1966, ze względu na potrzebę promowania Związku Harcerstwa Polskiego, wydano pierwszą książeczkę z przygodami bohaterów, w której zostają oni harcerzami<sup>130</sup>. Na przełomie lat 50 i 60 rozpędu nabrała również kariera jednego z czołowych polskich rysowników komiksów – Janusza Christy. W latach 1958-1972 publikował on na łamach *Wieczoru Wybrzeża* historie o przygodach Kajtka Majtka, a później Kajka i Koka, cieszące się niesłabnącą popularnością. Seria *Kajtek i Koko w kosmosie* drukowana w latach 1968-1972 była wciąż przedłużana na życzenie czytelników, by zakończyć się dopiero po 1270 odcinkach<sup>131</sup>. Sława Christy, podobnie jak rysującego do bydgoskiego *Dziennika wieczornego* Jerzego Wróblewskiego, do połowy lat 70 pozostała jednak lokalna<sup>132</sup>. Los pierwszego odmienił się wraz z dołączeniem autora do redakcji *Świata Młodych* w 1975 roku, gdzie publikował przygody średniowiecznych wersji swoich bohaterów, czyli komiks *Kajko i Kokosz*. Rok wcześniej zespół redakcyjny pisma zasilili Szałota Paweł, twórczyni *Przygód Jonki, Jonka i Kleksa*<sup>133</sup>.

Kolejnym kamieniem milowym w historii polskiego rynku komiksowego jest rozpoczęcie publikacji tzw. *Serii z lilijką*, nazywanej również, od nazwiska jej głównego bohatera, *Kapitan Żbik*. Seria stworzona według pomysłu podpułkownika Milicji Obywatelskiej Władysława Krupki miała za zadanie zachęcać do służby w MO i propagować postawy nią pożądane. Historie obrazkowe o dzielnym kapitanie tworzone przez różnych autorów ukazywały się w latach 1968-1982. W sumie wydawnictwo Sport i Turystyka opublikowało 53 zeszyty serii o łącznym nakładzie ponad 11 milionów egzemplarzy. Mimo ewidentnie propagandowego charakteru, opowieści cieszyły się ogromnym powodzeniem, a kolejne numery rozchodziły się w błyskawicznym tempie. Podobne zadanie postawiono przez serią *Pilot śmigłowca* wydawaną w latach 1975-1983, która miała służyć poprawie wizerunku Sił Zbrojnych PRL, jednak zeszyty z tą historią zyskały dużo mniejsze uznanie od „Żbików”<sup>134</sup>.

<sup>129</sup> Por. Henryk Jerzy Chmielewski, [w:] <http://www.relax.nast.pl/1/auchmiel.htm> [dostęp: 15.09.2014].

<sup>130</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 96.

<sup>131</sup> Por. Janusz Christa, [w:] <http://www.relax.nast.pl/1/auchrist.htm> [dostęp: 15.09.2014].

<sup>132</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, *op. cit.*, s.136.

<sup>133</sup> Por. M. Misiora, *Polski komiks gazetowy, cz. 3: Świat Młodych 1974/1981*, „Gielda Komiksów” 2001 nr 1, s. 19.

<sup>134</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 60-62, 92-95.

Pod koniec lat 60 i na początku 70 dużą popularność zyskały również wydawane ówczesne serie dotyczące II wojny światowej. Przez 3 lata, począwszy od roku 1969 ukazywały się „kolorowe zeszyty” z serii *Podziemny front* w nachalnie propagandowy sposób opisujące walkę Gwardii (Armii) Ludowej w okupowanej Polsce. Na przełomie 1970 i 1971 roku opublikowano również historię rysunkową autorstwa duetu Szymon Kobylański i Janusz Przymanowski pt. *Przygody pancernych i psa Szarika oraz innych dzielnych żołnierzy* na podstawie kultowego serialu. W tym samym czasie, za namową szwedzkich dystrybutorów serialu *Stawka większa niż życie* i na ich zlecenie, powstała seria komiksowa *Kapitan Kloss* (jednocześnie w polskiej i szwedzkiej wersji) z ilustracjami Mieczysława Wiśniewskiego, wcześniejszego rysownika *Podziemnego frontu*<sup>135</sup>.

Wyjątkową pozycją na peerelowskim rynku komiksowym był *Relax*. Magazyn, wzorowany na frankofońskich czasopismach komiksowych *Spirou* i *Tintin*, ukazywał się w latach 1976-1981. Według początkowych założeń miał być skierowany dla starszych miłośników historii obrazkowych, ostatecznie jednak stał się czasopismem przeznaczonym dla wszystkich. Z *Relaksem* współpracowali najlepsi polscy rysownicy tamtego okresu, zarówno rozpoczynający karierę (Bogusław Polch, Tadeusz Baranowski, Marek Szyszko), jak i cieszący się już uznaniem (Janusz Christa, Jerzy Wróblewski, Szymon Kobylański). Na ich czele stał Grzegorz Rosiński, zaś redaktorem naczelnym był Henryk Kurta. Pismo publikowało zarówno prace artystów z Polski, Czech i Węgier. W magazynie pojawiły się pierwsze odcinki *Orient Mena* – humorystycznej serii o superbohaterze Tadeusza Baranowskiego. Na łamach magazynu zadebiutował również *Thorgal* Grzegorza Rosińskiego i Jeana Van Hamme’a – pierwsze od lat dzieło komiksowe zagranicznego (współ)autora, publikowane jednocześnie w *Relaksie* i w belgijskim *Tintinie*<sup>136</sup>. W roku premiery *Relaksu* na rynku pojawił się również magazyn popularnonaukowy *Alfa*. W piśmie publikowano komiksy Rosińskiego i innych autorów polskich oraz węgierskich. Do roku 1981 ukazało się sześć numerów *Alfy*, zaś ostatnie wydanie trafiło do sprzedaży w roku 1985<sup>137</sup>.

Wprowadzenie stanu wojennego spowodowało, że przerwano wydawanie większości serii i czasopism komiksowych. Niektóre z nich na krótko wznowiono, do drukowania innych w ogóle nie wrócono. W latach 80 pojawiały się jednak

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 110-111, 114-115, 144-147.

<sup>136</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, *op. cit.*, s.137-138.

<sup>137</sup> Por. *Alfa*, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/alfa.html> [dostęp: 16.09.2014].



w sprzedaży wydania albumowe m. in. z serii *Kajko i Kokosz* oraz *Według Ericha von Dänikena*. Wtedy też na łamach miesięcznika *Fantastyka* zaczęły ukazywać się odcinki stworzonego przez Macieja Parowskiego, Jacka Rodka i Bogusława Polcha komiksu *Funky Koval*, który cieszył się bardzo dużym uznaniem w oczach czytelników i zyskał status pozycji kultowej. Ta futurystyczna opowieść sensacyjna kryła w sobie zawołaną satyrę polityczną, wpisując się w szerszy nurt niezwykle popularnej w Polsce w tamtych latach alegorycznej twórczości science-fiction<sup>138</sup>. W roku 1987 na rynku pojawił się kwartalny dodatek do *Fantastyki* zatytułowany *Komiks-Fantastyka*. W czasopiśmie tym ukazywały się pełne albumy niepodzielone na odcinki, a towarzyszyła im publicystyka poruszająca zagadnienia związane z komiksem. Oprócz serii polskich twórców (m.in. *Yans*, *Funky Koval*), publikowano w nim wiele prac autorów zagranicznych, w tym amerykańskich (m. in. *Rork*, *Little Annie Fanny*). *Fantastyka* i *Komiks-Fantastyka* ukazywały się do roku 1990, kiedy w wyniku likwidacji RSW „Prasa-Książka-Ruch” zostały sprzedane i zaczęły ukazywać się pod zmienionymi tytułami (odpowiednio: *Nowa Fantastyka* i *Komiks*)<sup>139</sup>. Za symbol przemian roku 1989 może służyć opublikowanie zeszytu *Superman. 50 lat* przez Studencką Oficynę Wydawniczą Almapress. Było to wydanie pirackie, składające się z plansz pochodzących z oryginalnych komiksów, które przerysowano w czerni i bieli, a następnie wydrukowano na kiepskiej jakości papierze. Mimo licznych wad, zeszyt cieszył się dużą popularnością<sup>140</sup>. Ponowne pojawienie się na polskim rynku amerykańskiego superbohatera (jego przygody były publikowane w połowie 1939 roku w *Kurierze Codziennym*<sup>141</sup>) stanowi idealny symbol zakończenia epoki socjalizmu na polskim rynku komiksu.

Poza historiami obrazkowymi ukazującymi się w prasie i osobnymi albumami, które publikowane były przez państwowe wydawnictwa, w PRL istniał również nieoficjalny rynek komiksów. Część z nich wydawana była przez środowiska opozycyjne i rozpowszechniana w tzw. *drugim obiegu*. Wśród nich pojawiały się takie tytuły, jak: *Folwark zwierzęcy* na podstawie książki Orwella, *Solidarność – 500 pierwszych dni* Jacka

---

<sup>138</sup>Por. J. Szyłak, *Komiks. Świat...*, *op. cit.*, s. 139-140.

<sup>139</sup>Por. *Komiks-Fantastyka*, [w:] [http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/komiks\\_f.html](http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/komiks_f.html), *Medale „Gloria artis” i odznaczenia „Zasłużony dla kultury polskiej” dla twórców związanych z piśmem „Fantastyka”*, [w:] <http://web.archive.org/web/20071213211015/http://www.mkidn.gov.pl/website/index.jsp?artId=1829> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>140</sup>Por. *Rysunkowy prezent na 50. urodziny Supermana* [w:] <http://bufetprl.com/2013/09/28/rysunkowy-prezent-na-50-urodziny-supermana/> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>141</sup>Por. A. Rusek, *Tarzan...*, *op. cit.*, s. 69, 71.

Fedorowicza i Jana Marka Owsieńskiego czy seria *Sensacje XX wieku! Rodaka portret własny* Hernyka Sawki i Lucjana Babolewskiego. Poza *pierwszym* i *drugim obiegiem* istniał również trzeci. Należały do niego dzieła alternatywne, *undergroundowe*, często anarchistyczne. Skierowane były zawsze do konkretnych, wąskich grup odbiorców, dla nich własnym sumptem wydawane i wśród nich kolportowane. Komiksy z *trzeciego obiegu* były awangardowe, eksperymentowały z formą (np. stosując kolaże reprodukcji fotografii, grafik i dorysowanych dymków z tekstem) i nie stroniły od żadnych treści. Najczęściej pojawiały się w niszowych, tworzonych samemu wydawnictwach zwanych *fanzinami* (lub krócej: *zinami*), choć zdarzało się, że przenikały do oficjalnej dystrybucji. Tak stało się w przypadku wydanego w 1989 roku przez Gdański Klub Fantastyki komiksu *Wampiurs Wars* Jana Platy-Przechlewskiego – szyderczej opowieści grozy za pomocą groteskowej konwencji parodiującej absurdu PRL-u<sup>142</sup>.

Aspektem komiksowego rynku w Polsce w latach 1945-1989, któremu należy się przyjrzeć, jest kwestia olbrzymich nakładów i problem przydziału materiałów drukarskich. Szczególną uwagę należy zwrócić na historie obrazkowe publikowane od lat 60. Dzięki różnym układom pomiędzy władzą i redaktorami, serie wykorzystywane propagandowo mogły cieszyć się preferencyjnym traktowaniem w czasach, w których dostęp do papieru oraz farb drukarskich był mocno ograniczony, a nakład w jakim ukazywała się publikacja – uzależniony od decyzji władz. Pierwszym wysokonakładowym komiksem w Polsce była pierwsza księga *Tytusa, Romka i A'Tomka*, której pierwsze wydanie liczyło 30 tysięcy egzemplarzy. Jeszcze w tym samym roku doczekała się ona wznowienia, zaś rok później – kontynuacji, która ukazała się w 50 tysiącach sztuk<sup>143</sup>. Kolejne książki serii utrzymywały ten trend, z czasem osiągając nawet poziom pół miliona egzemplarzy (1985 r. - księga XVII)<sup>144</sup>. W stutysięcznym nakładzie wydawane były historie z serii *Pilot Śmigłowca*<sup>145</sup>. Z kolei łączny nakład 53 zeszytów z przygodami Kapitana Żbika opublikowanych w latach 1968-1982 wynosił ponad 11 milionów sztuk<sup>146</sup>. Komiksy Jerzego Wróblewskiego poruszające tematykę II wojny światowej także publikowane były w nakładach rzędu 100-

---

<sup>142</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 157-166.

<sup>143</sup> Por. J. Pawlak, *Historia komiksu 1945-1988*, [w:] <http://krzysztof-ulejczyk.pev.pl/komiks.html> [dostęp: 14.09.2014].

<sup>144</sup> Por. Henryk Jerzy Chmielewski, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/chmiel.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>145</sup> Por. Grzegorz Rosiński, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/rosinski.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>146</sup> Por. M. Krzanicki, *op. cit.*, s. 60.

200 tysięcy egzemplarzy<sup>147</sup>. Również czasopismo komiksowe *Relax* cieszyło się nakładem 200 tysięcy sztuk i mogło liczyć na odpowiedni przydział papieru dzięki publikowaniu informacji na temat Centrum Zdrowia Dziecka<sup>148</sup>. Problem z dostępnością materiałów często jednak dotykał wydawców komiksów, którzy musieli utrzymywać równowagę pomiędzy objętością, formatem oraz ilością drukowanych zeszytów i pism, czasem zaś zmuszani byli do przekazania części zasobów na rzecz innego tytułu, np. w wyniku błędów drukarskich<sup>149</sup>. W latach 80 ideologiczny podtekst publikowanych komiksów stracił na znaczeniu, jednak nadal wydawano je w gigantycznych nakładach. Pierwszy album z serii *Kajko i Kokosz* ukazał się w nakładzie 80 tysięcy sztuk, zaś nakłady kilkunastu kolejnych sięgały nawet 400 tysięcy<sup>150</sup>. Albumy Tadeusza Baranowskiego ukazywały się w nakładach rzędu 100-300 tysięcy sztuk<sup>151</sup>, podobnie seria *Według Ericha von Dänikena*<sup>152</sup>. Nawet opublikowany w 1989 przez warszawskie wydawnictwo studenckie piracki album z Supermanem mógł pochwalić się nakładem 350 tysięcy egzemplarzy<sup>153</sup>. Poziom ten jest zupełnie nieosiągalny dla współcześnie wydawanych w Polsce komiksów.

Mimo początkowej niechęci władzy do historii obrazkowych, komiksowe medium stopniowo torowało sobie drogę do stania się istotną częścią rynku wydawniczego w socjalistycznej Polsce. W okresie stalinizmu zakonserwowane w przedwojennej, protokomiksowej formie i zepchnięte do roli tuby propagandowej, znalazło sobie miejsce w gazetach codziennych oraz tygodnikach dla dzieci. Pod koniec lat 50 pojawiły się pierwsze dzieła rysowników, którzy postanowili z tworzenia historii rysunkowych uczynić swój fach, zaś w kolejnej dekadzie na rynku ukazały się pierwsze w PRL samodzielne zeszyty komiksowe. Mimo ciągłego wpływu władzy i konieczności realizowania misji ideologicznej, medium to rozwijało się w latach 70, gdy ukazywały się niezwykle popularne serie *kolorowych zeszytów* oraz czasopisma takie, jak *Relax* czy *Alfa*. Wtedy też do Polski ponownie zawitały komiksy zagraniczne, zaś dzieła polskich twórców zaczęły być publikowane poza krajem. Chociaż stan wojenny mocno ograniczył rynek komiksowy, również w latach 80 medium to rozwijało się. Pod wpływem popularności fantastyki

---

<sup>147</sup> Por. Jerzy Wróblewski, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/wroblews.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>148</sup> Por. *Relax*, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/relax.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>149</sup> Por. *W ostatniej chwili – o komiksie w PRL-u* [online], reż. Mateusz Szlachtycz, 2011, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=Y8s9LBarcio> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>150</sup> Por. Janusz Christa, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/christa.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>151</sup> Por. Tadeusz Baranowski, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/baranows.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>152</sup> Por. Bogusław Polch, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/polch.html> [dostęp: 16.09.2014].

<sup>153</sup> Por. *Rysunkowy prezent...*, *op. cit.*

naukowej, na polskim rynku komiksowym pojawiło się wiele znakomitych dzieł tego gatunku, zarówno twórców polskich, jak i zagranicznych, a pisma je publikujące przetrwały zmianę ustrojową i pod zmienionymi tytułami ukazywały się w latach 90<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> *Nowa Fantastyka* ukazuje się do dziś.

## **Rozdział 4. Przemiany na rynku medialnym rozpoczęte w 1989 r. – specyfika i skutki**

Gdy po zakończeniu II wojny światowej Polska znalazła się w bloku wschodnim, gospodarka państwa uległa drastycznym przemianom. Wdrażając idee socjalizmu, nowe władze próbowały zastąpić własność prywatną – własnością państwową, zaś wolny rynek – planowaniem centralnym. Nie można mieć wątpliwości, że zmiana systemu gospodarczego wpłynęła w znaczny sposób na kształt rynku medialnego PRL. Jak pisze Leszek Balcerowicz: *Scentralizowana gospodarka Polski, podobnie jak gospodarka pozostałych krajów socjalistycznych, wykazywała początkowo szybki wzrost (...). Z czasem jednak efektywność inwestycji i całej gospodarki zaczęła się systematycznie obniżać, w miarę jak malała zdolność scentralizowanego systemu gospodarczego do rozwiązywania coraz bardziej złożonych problemów gospodarczych*<sup>155</sup>.

Rosnące niezadowolenie społeczne, którego jedną z przyczyn była niewątpliwie niewydolna gospodarka i związany z nią poziom życia, doprowadziło w końcu do obrad Okrągłego Stołu, przy którym usiedli przedstawiciele PZPR i środowisk opozycyjnych. Porozumienie podpisane 5 kwietnia 1989 doprowadziło do zmiany politycznej, której efektem była późniejsza transformacja gospodarcza. Przed nowym rządem postawiono zadanie przeprowadzenia reformy gospodarki, na którą składało się między innymi przywrócenie własności prywatnej i rynku<sup>156</sup>.

Oprócz zmian gospodarczych, ważnym aspektem transformacji ustrojowej jest kwestia cenzury. Chociaż zmniejszenie jej wpływu na publikacje rozpoczęło się już na początku lat 80, dopiero w roku 1990 w wyniku działań rządu Tadeusza Mazowieckiego cenzura prewencyjna została całkowicie zniesiona.

Nie bez znaczenia pozostaje również wpływ obcego kapitału na polski rynek prasy i książki, a co za tym idzie – na rynek komiksowy. Przejmowanie rodzimych wydawnictw i tytułów przez spółdzielnie pracownicze, wykupywanie ich przez zagraniczne konsorcja, a także powstanie w Polsce oddziałów spółek wydawniczych z innych państw diametralnie zmieniło jego kształt w stosunku do stanu sprzed 1989 roku.

Pragnę w tym miejscu zaznaczyć, iż pisząc o „przemianach roku 1989” datę tę przyjmuję za symbol ogółu metamorfoz, jakie przeszedł polski rynek wydawniczy i medialny w związku z upadkiem socjalizmu. Mimo, iż zachodziły one w szybkim tempie,

<sup>155</sup> L. Balcerowicz, *Socjalizm, kapitalizm, transformacja. Szkice z przełomu epok*, Warszawa 1997, s. 353.

<sup>156</sup> *Ibidem*, s. 355.

to nie ograniczały się wyłącznie do okresu jednego roku. Nie można zapominać, że początki tych przemian sięgają lat wcześniejszych, a za ich zwieńczenie uznać można zniesienie cenzury w roku 1990<sup>157</sup>.

Zmiany polityczne i gospodarcze, likwidacja aparatu kontroli publikacji oraz pojawienie się nowych wydawnictw z zagranicznym kapitałem to zjawiska, które bez wątpienia odcisnęły swoje piętno na polskim systemie medialnym oraz rynku wydawniczym, w znacznej mierze zmieniając także rynek komiksu.

#### **4.1. Uwolnienie rynku**

Pierwszą specyficzną cechą przemian rozpoczętych w 1989 roku było powstanie wolnego rynku. Istniejący wcześniej na rynku prasy system koncesyjny, który uzależniał ukazanie się nowego tytułu od decyzji władzy, zastąpiono systemem rejestracyjnym, w którym powstające pismo należy jedynie zarejestrować w sądzie. Zlikwidowano państwowy monopol wydawniczy w postaci RSW „Prasa-Książka-Ruch”, a jej miejsce zajęły nowo utworzone wydawnictwa prywatne i państwowe. Wynikiem tych zmiany był gwałtowny wzrost ilości obecnych w sprzedaży tytułów. Na przestrzeni kolejnych 20 lat ich liczba niemal się podwoiła, z 3300 w 1989 roku wzrastając do 7229 w roku 2008. Odnotować należy jednak, że przyrost ten nie był jednostajny. Nie dotyczył on w równej mierze magazynów periodycznych i dzienników, gdyż liczba tych drugich ostatecznie zmniejszyła się w stosunku do stanu z roku 1989. Z kolei wiele czasopism ukazywało się, by szybko zniknąć z rynku, nie radząc sobie w warunkach dużej konkurencji, zaś ich miejsce zajmowały kolejne, które jednak również często nie potrafiły przetrwać na rynku<sup>158</sup>.

W ciągu pierwszych dwóch lat transformacji istniejące dotychczas na rynku tytuły o ugruntowanej pozycji mierzyły się z koniecznością reorganizacji swoich struktur oraz przekształceń własnościowych. Zarówno dla wydawców starych, jak i nowo powstałych pism szokująca była skala walki toczącej się na wolnym rynku. Jednocześnie spadał poziom czytelnictwa, a co za tym idzie, malały nakłady wielu tytułów (najbardziej odczuły ten fakt dzienniki), które w nowej rzeczywistości gospodarczej musiały dostosowywać podaż do popytu. Do tego stanu rzeczy przyczyniła się nie tylko

---

<sup>157</sup> B. Secler, *Konsekwencje przemian roku 1989 dla środków społecznego przekazu w Polsce - wybrane problemy*, „Media Dawne i Współczesne” 2011 t. 1, s. 63.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 64.

gwałtownie rosnąca liczba nowych tytułów prasowych, ale również konkurencja ze strony mediów elektronicznych<sup>159</sup>.

Po roku 1989 narodził się w Polsce wolny rynek mediów audiowizualnych, co również nie jest bez znaczenia. Transformacja ta wymagała powstania uregulowań prawnych. W związku z tym stworzono dwa akty prawne, które umożliwiły zaistnienie pluralizmu na rynku mediów elektronicznych. Pierwszym z nich była *Ustawa o łączności* z 23 listopada 1990 roku. Drugim – powstała po licznych sporach *Ustawa o radiofonii i telewizji* z 29 grudnia 1992 wprowadzająca system koncesyjny. Dzięki nim w Polsce mogły pojawić się komercyjne stacje telewizyjne i radiowe (choć zaznaczyć należy, iż już przed przyjęciem ustawy działały stacje pirackie). W latach 1993-1994 przyznano pierwsze koncesje dla 136 stacji radiowych (w tym 3 o zasięgu ogólnopolskim) i 13 stacji telewizyjnych (w tym 1 ogólnopolska – Polsat). Oprócz mediów komercyjnych, na rynku pojawiły się (w miejsce państwowych) publiczne radio (5 programów) i telewizja (3 programy o zasięgu ogólnopolskim oraz szereg programów lokalnych)<sup>160</sup>.

Zwiększenie się ilości nadawców programów radiowych i telewizyjnych oraz pojawienie się nadawców komercyjnych spowodowało zróżnicowanie oferty tych mediów. Radio i telewizja stały się bardziej przystępne i atrakcyjne dla odbiorców, czego efektem był spadek czytelnictwa prasy. Rafał Habielski tak opisuje tendencje, jakie panowały w społeczeństwie w latach 80: *Polskie społeczeństwo dawało znać, że chętnie wejdzie w kontakt z rodzajem kultury lżejszej, wolnej od tematyki politycznej. Dowodem tego była przechodząca najśmielsze oczekiwania popularność brazylijskiego serialu „Niewolnica Isaura” emitowanego w telewizji w 1985 roku. Wskaźniki oglądalności (81 procent) i odsetek wystawionych szmirowatemu tasiemcowi ocen bardzo dobrych (71 procent) dowodził niezaspokojonego apetytu na wytwory kultury masowej, nieznaney w zasadzie w PRL<sup>161</sup>. Radio i telewizja w początku lat 90 w niewielkim tylko stopniu zaspokajały ten głód. Ryszard Filas, opisując przemiany na polskim rynku mediów po 1989 roku, zauważa, że ofertę rodzimych mediów elektronicznych uzupełniały wideo i telewizja satelitarna<sup>162</sup>.*

---

<sup>159</sup> R. Filas, *Dziesięć lat przemian mediów masowych w Polsce (1989-1999). Propozycja periodyzacji*, „Zeszyty prasoznawcze” 1999 nr 1-2, s. 37-38.

<sup>160</sup> B. Secler, *op.cit.*, s. 67-68, 70, 73

<sup>161</sup> Por. R. Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009, s. 338-339.

<sup>162</sup> R. Filas, *op. cit.*, s.39

Na początku lat 90 na polski rynek medialny wkroczyły wielkie zagraniczne koncerny, które nabywały udziały polskich wydawnictw. Na polskim rynku pojawiły się m. in.: francuski koncern Sorcepresse, niemiecka grupa Passauer Neue Presse, norweska Orkla, Mecon Group. Kapitał, który inwestowały w Polsce, umożliwił krajowej prasie szybką modernizację i dostosowanie do europejskich standardów, m. in. pod względem szaty graficznej oraz jakości papieru i druku. Czasopisma, które chciały przetrwać na rynku, starały się przyciągać czytelnika lepszym papierem, coraz większą liczbą kolorowych stron, licznymi ilustracjami oraz nowoczesnym drukiem. Jednocześnie, wzorem pism zagranicznych, zmniejszała się długość i liczba tekstów. W połowie dekady pojawiło się również sporo firm z Niemiec: Axel Springer, Bauer, Gruner+Jahr, Burda. Rozpoczęły one publikację kolorowych magazynów, które wkrótce zdeklasowały polską konkurencję na rynku czasopism. Oprócz licznych tygodników i miesięczników dla kobiet, pojawiały się pozycje skierowane do innych grup czytelników. Wydawnictwo Bauer wprowadziło w tym okresie na polski rynek popularne czasopisma młodzieżowe, takie jak *Bravo i Bravo Girl*<sup>163</sup>. Rodzime wersje zagranicznych magazynów dla młodzieży zastąpiły na rynku upadające pisma z czasów poprzedniego systemu<sup>164</sup>.

Postępująca specjalizacja stanowi charakterystyczną cechą polskiego rynku prasy w okresie przemian po roku 1989. Nowo powstające czasopisma (najpierw miesięczniki, a później dwutygodniki i tygodniki) znajdują sobie wciąż węższe nisze, coraz szczelniej wypełniając rynek. Przykładem mogą być magazyny poradnikowe, które w ciągu kilku lat wyparte zostały przez pisma bardziej specjalistyczne: kulinarne, budowlane, ogrodnicze itp. Powodzeniem cieszyły się również czasopisma popkulturowe i popularnonaukowe. Na rynku pojawiły się też liczne prasowe kolekcje wydawnicze. Poza tym coraz większemu rozróżnieniu ulegała oferta periodyków kobiecych, które podzieliły się na ekskluzywne magazyny oraz pisma wyraźnie tańsze i cieńsze, a lukę między nimi wypełniły czasopisma „średniej półki”<sup>165</sup>.

Na kształt polskiego rynku medialnego bez wątpienia wpłynęło pojawienie się w Polsce komercyjnego Internetu w 1991 roku<sup>166</sup>. Choć w pierwszych latach obecności nie miał on zbyt wielkiego wpływu, pojawienie się graficznych przeglądarek

---

<sup>163</sup> Por. J. Braun, *Potęga czwartej władzy*, Warszawa 2005, s. 134.

<sup>164</sup> R. Filas, *op. cit.*, s. 40.

<sup>165</sup> *Ibidem*, s. 50-51.

<sup>166</sup> Za symboliczny początek polskiego Internetu uznaje się datę 17 sierpnia 1991, kiedy prawdopodobnie został wysłany z Polski pierwszy e-mail.



internetowych, stron www oraz pierwszych polskich portali internetowych spowodowało, że w drugiej połowie lat 90 popularność nowego medium zaczęła wzrastać. Dopiero jednak wejście w życie w roku 2001 *Ustawy Prawo telekomunikacyjne* przyspieszyło rozpowszechnienie się szerokopasmowego dostępu do Internetu, który do roku 2007 praktycznie wyparł wolne połączenia typu *dial up*<sup>167</sup>.

Podsumowując ekonomiczne przekształcenia na polskim rynku medialnym po roku 1989, można stwierdzić, iż od tego momentu zaczął się on bardzo dynamicznie rozwijać. Przejście od centralnie planowanej gospodarki do wolnego rynku oraz zastąpienie państwowego koncernu przez prywatne przedsiębiorstwa wpłynęło na zróżnicowanie rynku wydawniczego i mediów audiowizualnych. Zagraniczny kapitał, który napłynął do Polski w latach 90 przyspieszył rozwój prasy i telewizji, pozwalając na unowocześnienie mediów i zbliżenie ich do standardów zachodnich. Jednocześnie, podejmowanie wzorców zagranicznych (np. niemieckich) czasopism zdecydowanie zmieniło ich kształt, co budzi niejednoznaczne oceny. Pojawienie się komercyjnych stacji telewizyjnych i radiowych, telewizji satelitarnej oraz kablowej, a w późniejszym okresie również szerokopasmowego Internetu, w istotny sposób zmieniło przyzwyczajenia czytelników i spowodowało ich odpływ w stronę mediów elektronicznych. Wraz z rosnącą liczbą dostępnych na rynku konkurujących ze sobą dzienników i czasopism, przyczyniło się to do drastycznego spadku nakładów w stosunku do stanu sprzed 1989 roku oraz, ostatecznie, obniżenia poziomu prasy i zniknięcia z rynku tych pism, które cieszyły się najmniejszą popularnością i były dla wydawców nierentowne.

#### **4.2. Demontaż państwowych monopolii wydawniczych**

W latach 1944-1990 rynkiem medialnym w Polsce rządziła *zasada, że prasa (media) są dobrem społecznym (publicznym), w związku z czym, ich założycielami, właścicielami i dysponentami mogą być spółdzielnie wydawnicze, partie polityczne i organizacje społeczne, instytucje państwowe lub naukowe, nie zaś osoby prywatne. Założenie to, narzucone społeczeństwu i środowisku, oznaczało w praktyce państwowy monopol w dziedzinie komunikowania*<sup>168</sup>. W 1944 roku wyemitowano pierwszą *Polską Kronikę Filmową*. W tym samym roku dekretem PKWN powołano do istnienia

---

<sup>167</sup> R. Filas, *Dwadzieścia lat przemian polskich mediów (1989-2009) w ujęciu periodycznym*, „Zeszyty prasoznawcze” 2010 nr 3-4, s. 36, 38-39, 43.

<sup>168</sup> Por. R. Habielski, *op. cit.*, s. 173.

Przedsiębiorstwo Państwowe Polskie Radio, które później przekształcono w Centralny Urząd Radiofonii, a następnie w Komitet ds. Radiofonii „Polskie Radio”. Gdy w latach 50. rodziła się polska telewizja, został on przekształcony w Komitet ds. Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”. We wrześniu 1944 roku powołano do życia Spółdzielnię Oświatowo-Wydawniczą „Czytelnik”, zajmującą się publikowaniem prasy oraz książek. W roku 1951 została ona przejęta przez RSW „Prasa” kontrolowaną przez PZPR. Dzięki temu w okresie PRL władza sprawowała praktycznie niepodzielną kontrolę nad prasą, radiem i telewizją<sup>169</sup>.

Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa” powstała w 1947 roku. Jej zadaniem było skoncentrowanie w ramach jednej instytucji wszystkich drukarni i wydawnictw należących do PPR. Spółdzielnia była całkowicie zależna od Partii, która posiadała ponad 99% jej udziałów. Komitet Centralny nie tylko powoływał prezesa zarządu RSW i kierownictwo rady nadzorczej, ale również wpływał na skład redakcji, decydował o objętości pism oraz ich ogólnej zawartości. Finanse RSW były uzależnione od centralnych źródeł i dotacji państwowych, co dodatkowo uzależniało ją od władzy. W kolejnych latach istnienia RSW wchłaniała inne agencje oraz wydawnictwa, budując swoją pozycję monopolisty. W roku 1973 przejęła wydawnictwo „Książka i Wiedza” oraz Zjednoczenie Upowszechniania Prasy i Książki „Ruch” (*de facto* jedyne kolportera prasy), tworząc koncern RSW „Prasa-Książka-Ruch”. RSW dysponowała ogromną liczbą drukarni oraz gigantyczną siecią dystrybucyjną, a także cieszyła się protekcją PZPR, dzięki czemu działalność podporządkowanych jej wydawnictw była ułatwiona. Oczywiście, warunkiem było podporządkowanie treści aktualnym wytycznym Partii<sup>170</sup>.

Zmiana ustrojowa wymusiła konieczność zniesienia państwowego monopolu, który istniał na rynku medialnym. Najważniejszym, z punktu widzenia niniejszej pracy, przejawem dążeń do demonopolizacji rynku była decyzja o likwidacji Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch” stanowiącej jedno z najważniejszych źródeł dochodów PZPR. Koncern, który rozwijał się dzięki licznym ulgom i przywilejom oraz wykorzystywaniu i przejmowaniu państwowego majątku, posiadał wiele wydawnictw, agencji i drukarni, które należało przekształcić w państwowe lub prywatne spółki. W celu jego demontażu 22 marca 1990 roku Sejm przyjął *Ustawę o likwidacji Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch”*. Zgodnie z nią, powołano

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, s. 186-187, 218, 276.

<sup>170</sup> Por. J. Drygałski, J. Kwaśniewski, (Nie)realny socjalizm, Warszawa 1992, s. 225-232.

komisję likwidacyjną, która zadecydowała o losie majątku RSW oraz wydawanych przez nią pism<sup>171</sup>.

W trakcie likwidacji RSW, nie obyło się bez konfliktów dotyczących losu poszczególnych tytułów prasowych, które chciały przejąć rozmaite ugrupowania. Problem w trakcie likwidacji spółdzielni stanowiła również wycena, której dokonanie w sposób rzetelny było utrudnione. Także nieuregulowany stan prawny części majątku spółdzielni rodził trudności. Ostatecznie, część wydawanych przez RSW tytułów sprzedano w drodze przetargów. Inne zostały przejęte nieodpłatnie przez spółdzielnie pracownicze, tworzone przez osoby dotychczas w nich zatrudnione, co pozwoliło na dalsze wydawanie danych dzienników i czasopism. Wiele z nich, borykając się z trudnościami finansowymi i nie mogąc poradzić sobie na wolnym rynku, odsprzedało później te tytuły<sup>172</sup>. Jednym z czasopism przejętych przez spółdzielnię dziennikarzy był miesięcznik *Fantastyka*. Pismo powstałe w 1982 roku, po 10 latach starań o przyznanie koncesji i przydziału papieru, cieszyło się ogromną popularnością wśród czytelników, a nakład kolejnych numerów, który sięgał 140 tysięcy egzemplarzy, sprzedawał się w całości. W roku 1990 na skutek procesu likwidacyjnego RSW, miesięcznik stał się własnością spółki *Fantastyka*. Wkrótce jego wydawcą została firma Prószyński i S-ka, a czasopismo zmieniło tytuł na *Nowa Fantastyka*<sup>173</sup>. W nowej rzeczywistości gospodarczej jego sprzedaż i nakład jednak systematycznie spadały (w 2004 było to ok. 14 tysięcy sprzedanych egzemplarzy przy 36 tysiącach egzemplarzy nakładu)<sup>174</sup>. Pamiętać należy, iż nie był to przypadek odosobniony. Wręcz przeciwnie, wiele czasopism podzieliło taki los.

Demontaż RSW „Prasa-Książka-Ruch” bez cienia wątpliwości wpłynął na kształt rynku prasowego i wydawniczego w Polsce. W szczególności, efektem likwidacji państwowego monopolu było zróżnicowanie w zawartości i wyglądzie gazet codziennych oraz czasopism. Zniknęła partyjna kontrola, a nowi wydawcy otrzymali możliwość podejmowania samodzielnych decyzji co do kształtu publikowanych przez nich tytułów prasowych. Jednocześnie jednak musieli podporządkować się twardym prawom rynku. Wobec braku dotychczasowych ulg i dotacji ze strony państwa, zmuszeni byli dostosowywać treść pism do gustów jak najszerszego kręgu odbiorców lub zmieniać

---

<sup>171</sup> B. Secler, *op. cit.*, 64.

<sup>172</sup> Por. J. Braun, *op. cit.*, s. 129-132.

<sup>173</sup> S. Frąckiewicz, *Rozmontować karabin i sprzedać jako wózek*, [w:]

<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1531337,1,wywiad-z-maciejem-parowskim-30-lat--fantastyki.read> [dostęp: 18.09.2014].

<sup>174</sup> *Fantastyka*, [w:] <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka> [dostęp: 19.09.2014].

ich profil pod kątem konkretnej niszy rynkowej przy jednoczesnym zmniejszaniu nakładów. Należy również odnotować, że choć początkowo wiele tytułów przejmowanych było przez spółdzielnie pracownicze, to w późniejszym okresie decydowały się one na poświęcenie niezależności w zamian za finansową pomoc ze strony większych wydawnictw (nieraz zagranicznych), co doprowadziło do przejęcia znacznej ilości dzienników i czasopism przez duże koncerny wydawnicze.

### **4.3. Likwidacja politycznych środków kontroli**

Jedną z najważniejszych przemian, które dokonały się na rynku wydawniczym na przełomie lat 80 i 90 XX wieku, jest zniesienie cenzury prewencyjnej oraz reglamentacji materiałów drukarskich, a także „odpartyjnienie” redakcji i wydawnictw. Kontrola, jaką PZPR sprawowała nad treścią prasy i książek oraz dostępnością zasobów potrzebnych do ich powstania, znacząco wpływała na kształt rynku w okresie PRL.

W czasach władzy socjalistycznej, Partia miała niebagatelny wpływ na zawartość obecnych na rynku gazet i czasopism. W druku ukazać mogły się jedynie treści, które wspierały ideologicznie władzę lub przynajmniej nie kolidowały z jej działaniami i zamiarami. Jednym ze środków służących osiągnięciu takiego stanu rzeczy było upartyjnienie środowiska dziennikarskiego. Redaktorzy i kierownicy spółdzielni wydawniczych musieli podporządkować się woli Partii i realizować jej ideologiczne zamierzenia. W przeciwnym wypadku, ich działalność zawodowa byłaby uniemożliwiona. Podstawowym środkiem partyjnej kontroli prasy była polityka kadrowa, której prowadzenie umożliwiało istnienie partyjnej nomenklatury. Był to system polegający na oficjalnym nadawaniu przez PZPR (w zależności od zasięgu i rodzaju tytułu prasowego, pozostawało to w gestii Komitetu Wojewódzkiego, Komitetu Centralnego, Sekretariatu KC czy nawet samego I Sekretarza KC) stanowisk od sekretarza redakcji w górę. Nieoficjalnie mianowano również kierowników działów redakcji, co jeszcze ściślej podporządkowywało je woli Partii. Władzę nad wydawcami zapewniało zaś istnienie całkowicie podporządkowanej jej RSW „Prasa-Książka-Ruch”. PZPR wpływała również na decyzje dotyczące płac i awansów oraz stosowała rozmaite „nagrody”, kupując sobie tym samym wierność i posłuszeństwo redaktorów i wydawców. Nie można również pominąć kwestii dokonywanych co pewien czas czystek kadrowych, których efektem było

zastępowanie niepokornych i niewygodnych osób przez ludzi całkowicie podporządkowanych Partii<sup>175</sup>.

Kolejnym ze sposobów, w jaki władza wpływała na prasę, było narzucanie zawartości publikacji. Wymuszanie zamieszczania w gazetach i czasopismach określonych treści miało nie tylko charakter perswazyjno-wychowawczy, ale przede wszystkim stanowiło rodzaj blokady treści przez władzę niepożądanych, które z jednej strony ujawniałyby wady systemu i brak jedności w samej Partii, z drugiej zaś – jednoczyłyby podzielone społeczeństwo, co w znacznym stopniu zagrażałoby komunistycznej władzy. Wobec tego, propaganda obecna w mediach masowych miała za zadanie nie tyle przekonać obywateli do działań PZPR, ile uniemożliwić krytykę tych działań. Cel ten realizowano między innymi za pomocą przekazywania redakcjom instrukcji dotyczących tematów, które miały zostać poruszone w artykułach oraz wytycznych co do tonu, w jakim miały być opisywane. Oprócz tego organizowano raz na kilka miesięcy narady redaktorów naczelnych z przedstawicielami Sekretariatu KC, na których przekazywano ogólne dyrektywy. Podobny charakter miały cotygodniowe spotkania Zespołu Prasowego. Za czasów Gierka rozpoczęto z kolei regularne spotkania dziennikarzy z I Sekretarzem KC. Poza ogólnymi naradami organizowano również zebrania problemowe, w których uczestniczyli redaktorzy konkretnych działów pism<sup>176</sup>.

Władza oddziaływała również na rynek prasy poprzez ograniczanie nakładów, reglamentację papieru oraz farb drukarskich. Decydując, w jakiej liczbie egzemplarzy mogą ukazać się dane tytuły prasowe, komu przyznane zostaną materiały niezbędne do ich publikacji oraz w jakiej ilości, Partia wpływała na to, jakie treści będą najbardziej rozpowszechnione, a jakie w ogóle nie ukażą się drukiem. Ograniczanie przydziału papieru było jedną z przyczyn niezadowolenia przedstawicieli środowisk literackich, naukowych i dziennikarskich, któremu wyraz dał słynny *List 34*. Przypadek *Listu* stanowi również ilustrację ówczesnej praktyki ograniczania nakładu jako kary za niepodporządkowanie się władzy. Ponieważ jednym z sygnatariuszy *Listu* był redaktor naczelny *Tygodnika Powszechnego* Jerzy Turowicz, nakład czasopisma został ogólnie ograniczony z 40 do 30 tysięcy egzemplarzy, co niemal doprowadziło do jego bankructwa. Pierwotny nakład władze zdecydowały się przywrócić tygodnikowi dopiero po 3 latach<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup>Por. J. Drygalski, J. Kwaśniewski, *op. cit.*, s. 242-253.

<sup>176</sup>*Ibidem*, s. 260-265.

<sup>177</sup>Por. R. Habielski, *op. cit.*, s. 177-178, 190, 220, 257-258.

Dopełnieniem działań mających na celu podporządkowanie sobie przez Partię przekazów medialnych, było stosowanie cenzury prewencyjnej, która miała za zadanie eliminować resztki niepożądanych treści. Aparat cenzorski formalnie istniał od 1945 roku, kiedy to powołano Centralne Biuro Kontroli Prasy, ściśle związane z Ministerstwem Bezpieczeństwa Publicznego. Od tego momentu, aż do końca PRL, każda publikacja musiała uzyskać zezwolenie, by móc trafić do druku. W tym samym roku Biuro zmieniło nazwę na Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który został podporządkowany Prezesowi Rady Ministrów. Urząd posiadał szerokie kompetencje ze względu na to, iż jego zadania określone zostały dość ogólnikowo. Miał on nie dopuszczać do godzenia w ustrój państwa, działania na szkodę polityki zagranicznej, uprawiania propagandy wojennej, ujawniania tajemnic państwowych, naruszania prawa i dobrych obyczajów oraz *wprowadzania w błąd opinii publicznej przez podawanie wiadomości niezgodnych z rzeczywistością*. Pod koniec lat 40 GUKPPiW decydował również o przyznawaniu koncesji na wydawanie prasy<sup>178</sup>.

W połowie lat 70 swoboda działania urzędu jeszcze bardziej się zwiększyła. Na podstawie rozporządzenia premiera z 1975 roku, miał on prawo odmówić zezwolenia na rozpowszechnianie, jeżeli byłoby *ono szkodliwe dla dobra i interesów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*<sup>179</sup>. Dopiero po podpisaniu w 1980 roku porozumień sierpniowych działalność cenzury miała zostać uregulowana ustawą. Domagała się tego nie tylko „Solidarność”, ale również Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, które w tym samym roku wystosowało do rządu *Uwagi Nadzwyczajnego Zjazdu Delegatów SDP w sprawie ustawy o cenzurze i ustawy prasowej*. 30 lipca 1981 Sejm uchwalił *Ustawę o kontroli publikacji i widowisk*, która w znacznym stopniu ograniczyła działalność instytucji, która nazywała się odtąd Głównym Urzędem Kontroli Publikacji i Widowisk. Działalność cenzury wyraźnie zelżała, choć nadal wolność słowa nie miała zastosowania do takich wartości, jak integralność terytorialna i niepodległość PRL, ustrój państwa oraz jego polityka zagraniczna. Poszerzono jednak zakres pism nieobjętych koniecznością poddania cenzurze prewencyjnej, umożliwiono autorom domaganie się zaznaczenia ingerencji cenzora oraz odwołania się od decyzji urzędu do Naczelnego Sądu Administracyjnego<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>179</sup> Por. J. Drygalski, J. Kwaśniewski, *op. cit.*, s. 278.

<sup>180</sup> Por. R. Habielski, *op. cit.*, 310, 312, 314

Ponowne zaostrenie ograniczenia wolności słowa nastąpiło jednak już kilka miesięcy później, gdy wprowadzono stan wojenny oraz po jego zakończeniu. W 1983 roku zmodyfikowano ustawę o cenzurze sprzed dwóch lat, ograniczając wykaz publikacji, które nie muszą jej być poddawane i ponownie zwiększając kompetencje cenzorów. Zabroniono rozpowszechniania treści, które *zagrożą bezpieczeństwu państwa* lub są *w inny sposób dla niego niebezpieczne*.<sup>181</sup> Również uchwalona 26 stycznia 1984 roku *Ustawa Prawo prasowe* zawierała szereg przepisów ograniczających wolność wypowiedzi<sup>182</sup>.

Cenzura prewencyjna zelżała dopiero w drugiej połowie dekady, pod wpływem *pierestrojki* i *glasnosti* oraz konieczności przeciwdziałania rosnącemu niezadowoleniu społeczeństwa. Liczba ingerencji cenzorskich coraz wyraźniej malała. W 1988 roku zaprzestano zagłuszania Radia Wolna Europa oraz wyemitowano transmisję telewizyjną z debaty Lecha Wałęsy z szefem OPZZ Alfredem Miodowiczem<sup>183</sup>.

Kilka miesięcy później, podczas obrad Okrągłego Stołu, kwestia mediów, istniejącej w nich cenzury i politycznych ingerencji była przedmiotem pertraktacji osobnego podzespołu. Efektem jego działań była nowelizacja *Prawa prasowego* oraz *Ustawy o kontroli publikacji i widowisk*, która doprowadziła do jeszcze większego ograniczenia interwencji cenzury<sup>184</sup>. 8 maja 1989 roku zadebiutował na rynku pierwszy w obozie socjalistycznym niezależny dziennik – *Gazeta Wyborcza*, jednak nawet w nim cenzorzy dokonywali jeszcze pewnych ingerencji. Porażka PZPR w wyborach oraz stworzenie w tym samym roku nowego rządu Tadeusza Mazowieckiego pozbawiło komunistów monopolu na władzę i możliwości bezpośredniego wpływania na redakcje oraz wydawców, co przypieczętowane zostało przez samorozwiązanie się Partii 29 stycznia 1990 roku. W tym okresie GUKPiW praktycznie przestał funkcjonować. W styczniu 1990 roku premier zapowiedział zniesienie cenzury prewencyjnej, do czego formalnie doszło za sprawą uchwalenia *Ustawy o uchyleniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy Prawo prasowe* 11 kwietnia tego samego roku. 1 stycznia weszły również w życie zmiany gospodarcze w ramach „planu Balcerowicza”. Jednym z ich efektów było zniesienie reglamentacji papieru, który od tej pory dołączył do innych ogólnodostępnych towarów<sup>185</sup>. Tym samym

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, s. 321.

<sup>182</sup> *Ibidem*, s. 331-332.

<sup>183</sup> *Ibidem*, s. 338, 340.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 342-345.

<sup>185</sup> Por. J. Braun, *op. cit.*, s. 125-128.

zakończyła się epoka politycznego nadzoru władzy nad mediami, a rozpoczęły czasy pluralizmu i wolności słowa.

#### **4.4. Sytuacja komiksów w efekcie przekształceń gospodarczych i politycznych**

Transformacja ustrojowa i wynikające z niej przemiany w świecie mediów po 1989 roku w gigantycznym stopniu wpłynęły na kształt rynku komiksowego w Polsce. Przejście od gospodarki centralnie planowanej do wolnorynkowej oraz rozbitcie państwowego koncernu wydawniczego i pojawienie się w jego miejscu prywatnych wydawnictw kompletnie zmieniło sposób, w jaki wydawane były komiksy. Jednocześnie likwidacja aparatu politycznej kontroli wydawnictw umożliwiła publikację tytułów, które wcześniej nie mogły zaistnieć na polskim rynku. Napływ obcego kapitału i nawiązanie współpracy z zagranicznymi przedsiębiorstwami zdyktowało rynek historii obrazkowych, jednocześnie wpływając na rodzaj drukowanych pozycji. Nie bez znaczenia dla rynku opowieści graficznych w Polsce był rozwój radia, telewizji, a w późniejszym czasie również Internetu. Zmieniły one przyzwyczajenia Polaków i stały się konkurencją dla formy rozrywki, jaką jest komiksowe medium.

W wyniku przekształceń własnościowych, które miały miejsce po roku 1989, między innymi w wyniku demontażu RSW „Prasa-Książka-Ruch”, przekształceniom lub likwidacji ulegały wydawnictwa, które zajmowały się publikowaniem komiksów.

Najważniejszym spośród nich była właśnie RSW, która oprócz publikacji komiksowych albumów odpowiedzialna była za wydawanie czasopism *Fantastyka* oraz *Komiks-Fantastyka*. W wyniku procesu likwidacyjnego RSW, tytuły te stały się własnością spółdzielni pracowniczej, która w niedługim czasie związała się z wydawnictwem IMM Kant (obecnie Prószyński Media). Magazyny te wkrótce zmieniły tytuły odpowiednio na *Nowa Fantastyka* i *Komiks*<sup>186</sup>.

W skład RSW wchodził szereg wydawnictw zajmujących się publikacją historii obrazkowych. Jednym z największych wydawców komiksów w okresie PRL była Krajowa Agencja Wydawnicza. Po likwidacji RSW, KAW stała się przedsiębiorstwem państwowym, później została sprywatyzowana, zaś w roku 2004 na skutek problemów finansowych zakończyła działalność<sup>187</sup>. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza była kolejnym

---

<sup>186</sup> *Fantastyka*, [w:] <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka> [dostęp: 19.09.2014].

<sup>187</sup> *Krajowa Agencja Wydawnicza*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Krajowa\\_Agencja\\_Wydawnicza](http://pl.wikipedia.org/wiki/Krajowa_Agencja_Wydawnicza) [dostęp: 20.09.2014].



przedsiębiorstwem wchodzącym w skład RSW. W trakcie procesu likwidacyjnego tytuły wydawane przez MAW zostały przekazane spółdzielniom pracowniczym (np. *Świat Młodych* czy *Ja, Ty, My*) lub sprzedane, zaś pozostałości wydawnictwa książkowego zostały przekazane spółdzielni pracowniczej „Anagram”. Również należąca do RSW Polska Agencja Wydawnicza Interpress została częściowo przejęta przez Skarb Państwa, a częściowo sprzedana. Z kolei wydawnictwo Orbita, które było spółką polsko-radziecką, kontynuowało swoją działalność do roku 1992, po tym, jak udziały RSW w wydawnictwie zostały sprzedane<sup>188</sup>.

Odnotować należy również, iż w latach 90 działalność zakończyło wydawnictwo Sport i Turystyka odpowiedzialne między innymi za publikację serii *Pilot Śmigłowca*, *Kapitan Kloss* oraz przygód Kapitana Żbika. W roku 1994 zostało ono wykupione przez Wydawnictwo Muza<sup>189</sup>.

Przełom lat 80 i 90 to nie tylko znikanie kolejnych wydawców, ale również pojawianie się zupełnie nowych, choć często efemerycznych oficyn wydawniczych. Otwarcie na Zachód stanowiło okazję, do zapełnienia potężnej luki rynkowej, spowodowanej niemal zupełnym brakiem komiksów amerykańskich przy jednoczesnym olbrzymim popycie na historie o superbohaterach z USA. Prekursorem na tym polu było studenckie wydawnictwo Alma Press, za sprawą którego w Polsce ukazał się album *Superman 50 lat*. Ta piracka publikacja zawierała historię stworzoną na podstawie rozmaitych wydań zagranicznych, z których anonimowy rysownik skopiował (w dość nieudolny sposób) wybrane kadry. Była to jednak jedyna komiksowa publikacja oficyny.

Pomysłodawcy stworzenia albumu – Andrzej Szatkowski i Leszek Lachowiecki, postanowili jednak założyć własne wydawnictwo o nazwie AS-Editor, które jako pierwsze wprowadziło na rodzimy rynek komiksy wydawnictwa Marvel. Na przestrzeni 2 lat działalności oficyna opublikowała 9 zeszytów z historiami obrazkowymi: *Elektra*, *Conan Saga* (5 albumów), *Tomek Grot – Pościg*, *Blade Runner – Łowca Robotów*, *Indiana Jones: Ostatnia krucjata*. W głównej mierze do upadku wydawcy przyczyniła się wydana w pierwszym roku jego działalności *Elektra*. Według byłego redaktora i tłumacza AS-Editor, było to efektem błędnej kalkulacji dotyczącej nakładu, którego nie dostosowano do aktualnych warunków ekonomicznych. Wydrukowano 200 tysięcy

---

<sup>188</sup> Uchwała Nr 172 Rady Ministrów z dnia 29 października 1990 r. w sprawie zatwierdzenia planu zagospodarowania majątku Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej "Prasa-Książka-Ruch" w likwidacji oraz w sprawie dysponowania składnikami majątku tej Spółdzielni (M.P. 1991, nr 3, poz. 13).

<sup>189</sup> *Sport i Turystyka*, [w:] <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;447032> [dostęp: 20.09.2014].

egzemplarzy *Elektry*, z czego sprzedano 120 tysięcy. Nie uszło to uwadze niemieckiego licencjodawcy, który odstąpił od współpracy. Pozbawione pozycji, która miała przyciągać czytelników, przedsiębiorstwo zbankrutowało.

Kolejne wydawnictwo, które na krótko pojawiło się na polskim rynku komiksowym w okresie transformacji, to Old Baron SA, które wydało 4 zeszyty w latach 1991-1992. Na szczególną uwagę w jego dorobku zasługuje zeszyt zatytułowany *Beniamin Frezus* stanowiący nielegalny przedruk historii z serii *Planeta Małp*. Warto również wspomnieć o wydawnictwie Rizia, które w 1990 roku wydało komiks na podstawie filmu *Batman* w reżyserii Tima Burtona<sup>190</sup>.

Udostępnienie rynku przedsiębiorstwom zagranicznym zaowocowało stworzeniem ich polskich oddziałów oraz firm ściśle z nimi współpracujących. Mimo pojawiania się na krótko kolejnych wydawnictw, na skutek przemian gospodarczych komiksowy rynek w Polsce wciąż pozostawał chłonny. Popyt na historie superbohaterów z Zachodu na początku lat 90 skutecznie zaczęło zagospodarowywać wydawnictwo TM-Semic. Założycielami oficyny byli: Waldemar Tevnell, Amine Morou i Stanisław Dudzik. Dwaj pierwsi posiadali działającą w Szwecji spółkę TM Systemgruppen, która rozpoczęła współpracę ze szwedzkim wydawnictwem Semic Press AB posiadającym licencję na druk komiksów Marvela. Trzeci z partnerów zorganizował polską redakcję w krakowskiej firmie Codem. W 1990 roku na polskim rynku zadebiutowały pierwsze zeszyty serii *The Amazing Spider-Man* oraz *The Punisher*, których stutysięczne nakłady szybko zniknęły z półek. Sukces, jaki odniosły komiksy o superbohaterach spowodował, że wydawnictwo weszło w spółkę ze szwedzką firmą i zarejestrowało działalność w Polsce jako TM-Semic. Wydawanie komiksów zakończyło dopiero w roku 2003 (po uprzedniej zmianie nazwy na Fun Media) po opublikowaniu ponad 900 zeszytów, wydań zbiorczych i specjalnych, bezapelacyjnie odciskając swój ślad na polskim rynku komiksu<sup>191</sup>.

Oprócz amerykańskich superbohaterów, w roku 1990 powróciły do Polski postacie ze świata Walta Disneya: Kaczor Donald, Myszka Miki i inni. Przyczynił się do tego debiut rynkowy duńskiego wydawnictwa Egmont, które swoją działalność w Polsce rozpoczęło od publikacji miesięcznika *Mickey Mouse*. Po 3 latach od premiery czasopismo

---

<sup>190</sup>Por. Ł. Kowalczyk, *TM-Semic. Największe komiksowe wydawnictwo lat dziewięćdziesiątych w Polsce*, Poznań 2013, s. 35-39.

<sup>191</sup> Por. P. Mazur, *Patrzyliśmy na to jak na biznes. Wywiad z Waldemarem Tevnellem, pomysłodawcą i prezesem wydawnictwa TM-Semic*, „KZ” 2011 nr 67, [w:] <http://kzet.pl/2011/08/waldemar-tevnell.html> [dostęp: 20.09.2014].

przekształciło się w dwutygodnik, zaś w 1994 roku zmieniło tytuł na *Kaczor Donald*. Z czasem spółka Egmont Polska rozszerzała swoją działalność, do dziś pozostając jednym z najważniejszych wydawnictw komiksowych na polskim rynku<sup>192</sup>.

Po 1989 roku jedną z najważniejszych zmian dla komiksowego medium była likwidacja aparatu propagandy i cenzury. Dzięki temu wznowienia znanych z czasów PRL przygód Kapitana Żbika i im podobnych przestały mieć znaczenie propagandowe, a zaczęły być traktowane raczej jako ciekawostka. Brak wpływu władzy na treść publikacji pozwolił nie tylko na wydawanie wcześniej niepożądanych historii obrazkowych z Zachodu, jak serie o superbohaterach czy antropomorficznych zwierzątkach Disneya, ale również umożliwił publikację opowieści rysunkowych, które wcześniej uznane by były za niecenzuralne, jak np. XX księga *Tytusa, Romka i A'Tomka* zawierająca satyrę na ustrój socjalistyczny. Zmiany wpłynęły również na komiksy poruszające tematykę historyczną. Na rynku pojawiły się albumy ilustrujące wydarzenia II wojny światowej i okresu PRL, które uległy zafałszowaniu pod wpływem propagandy władz komunistycznych<sup>193</sup>.

Kończąc omawianie wpływu przemian politycznych i gospodarczych po roku 1989 na polski rynek komiksu, wspomnieć należy o roli, dynamicznie rozwijających się w latach 90, mediów elektronicznych. Radio i telewizja odciągały Polaków od prasy, obniżając poziom jej czytelnictwa. W dużej mierze podobnie negatywny wpływ miały te media na rynek komiksu, jednak nie można pominąć pewnej ich roli w promowaniu historii obrazkowych. Szczególnie warto tutaj wspomnieć o telewizji, w której pojawiały się reklamy albumów TM-Semic oraz, w późniejszych latach, japońskie animacje, których komiksowe pierwowzory były obecne na polskim rynku. Coraz większa dostępność różnych form popkultury i rodzajów rozrywki w dużym stopniu odbiły się jednak na popularności komiksowego medium. Ekspansja kaset VHS, telewizji satelitarnej i kablowej, gier komputerowych oraz Internetu sprawiła, że komiks stał się w III RP jedną z licznych gałęzi branży rozrywkowej i stracił na znaczeniu<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> *Mickey Mouse*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Mickey\\_Mouse\\_%28czasopismo%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Mickey_Mouse_%28czasopismo%29) [dostęp: 20.09.2014].

<sup>193</sup> J. Czaja, *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2010, s. 243.

<sup>194</sup> Por. P. Mazur, *Patrzyliśmy..., op. cit.*

## Rozdział 5. Rynek komiksu w III RP

Rynek komiksowy w Polsce na początku lat 90 w znaczny sposób różnił się od stanu obecnego. Na przestrzeni 25 lat ulegał licznym przemianom i przechodził rozmaite zawirowania. Zmieniały się trendy rynkowe, zarówno dotyczące tematyki komiksów, ich pochodzenia, jak i formatu wydawniczego, zaś ich nakłady w większości systematycznie spadały.

W rozwoju polskiego rynku komiksowego po 1989 roku można wyróżnić kilka charakterystycznych okresów. Lata 1989-1999 to czas dominacji komiksu amerykańskiego publikowanego przez wydawnictwa TM-Semic (zeszyty z przygodami superbohaterów) i Egmont (magazyn *Kaczor Donald*). Po początkowej eksplozji tytułów, rynek zaczął się nasycać. Na przestrzeni lat powoli wyczerpywała się formuła czasopism komiksowych, które w końcu niemal zupełnie zniknęły ze sklepów. Tymczasem od drugiej połowy lat 90 rodził się polski rynek komiksów z Japonii, które na początku XXI wieku zaczęły dominować na rynku. W latach 2000-2003 zaobserwować można zjawisko *boomu komiksowego*, który objawiał się zwiększonym zainteresowaniem tym medium oraz pojawieniem się nowych wydawnictw publikujących zarówno mangę jak i komiksy zachodnie. Po regresie, jaki nastąpił w roku 2004, rynek zaczął się stabilizować, część wydawnictw powstałych w pierwszej dekadzie nowego milenium zakończyła działalność, a w ich miejsce pojawiło się kilka nowych. Polski rynek komiksu zaczął się wyraźnie dywersyfikować. Te przedsiębiorstwa, którym udało się przetrwać, starały się zapełniać swoją ofertą konkretną niszę rynkową. Niejakie ożywienie rynku można było zaobserwować od roku 2013, gdy w sprzedaży ponownie pojawiły się w dużych ilościach komiksy o superbohaterach. Mimo przejściowych kryzysów, w połowie drugiej dekady XXI wieku polski rynek komiksu zdaje się być stabilny, choć jego rozmiary są niewielkie<sup>195</sup>.

### 5.1. Lata dziewięćdziesiąte

Lata 1989-1992 to okres klarowania się rynkowej dominacji dwóch spółek o skandynawskim rodowodem: Egmont i TM-Semic, które pozostawały niemal

---

<sup>195</sup> Podane cezury czasowe są, oczywiście, umowne i mają jedynie służyć ułatwieniu analizy rynku komiksowego w Polsce, stąd niektóre wydarzenia wydają się przeczyć zastosowanym ramom. Chociaż największy wpływ wydawnictwa TM-Semic/Fun Media przypada na lata 90, dopiero w roku 2003 definitywnie zakończyło ono działalność. Podobnie start *Klubu Świata Komiksu*, który bezpośrednio przyczynił się do komiksowego *boomu* przypada na rok 1999. Por. M. Zapła, *op. cit.*

bezkonkurencyjne do końca lat 90. W ciągu kilku lat na rynku powstawało co prawda wiele inicjatyw wydawniczych, jednak bardzo szybko zniknęły, nie radząc sobie w warunkach gospodarki rynkowej i podejmując błędne decyzje wydawnicze. Takimi przedsiębiorstwami były między innymi Korona, która opublikowała kilka albumów *Thorgala* i pierwszy tom komiksu *XIII* oraz AS-Editor, który zajmował się przedrukami takich amerykańskich komiksów, jak *Conan Saga* i *Elektra*. W owym czasie ze sceny zniknęła odpowiedzialna za publikację *Szninkla* i *Thorgala* polsko-radziecka spółka Orbita, która również nie potrafiła odnaleźć się w nowych warunkach ekonomicznych. Pogłębiały się również problemy Krajowej Agencji Wydawniczej, która po 1990 roku nie opublikowała żadnego komiksu<sup>196</sup>.

Szwedzko-polska spółka TM-Semic zajmowała się w głównej mierze publikacją zeszytów z przygodami amerykańskich superbohaterów. Ze względu na popularność kolejnych publikacji z uniwersum wydawnictwa Marvel, w 1991 roku oficyna przeniósła swoją siedzibę do Warszawy i poszerzała ofertę o pozycje na licencji drugiego z amerykańskich potentatów komiksowych – DC. Oprócz kolejnych numerów standardowych, przypominających formatem edycje amerykańskie i zawierających dwa oryginalne zeszyty, publikowano również grubsze wydania zbiorcze i numery specjalne. Z czasem oficyna wydała, najczęściej kierując się popularnością telewizyjnej wersji danej postaci, historie dla najmłodszych czytelników: *Goliat*, *Barbie*, *Muminki*, *Casper*. Wprowadzono także na rynek tytuł dla nastoletnich dziewcząt *Starlet*. TM-Semic publikował również serie na podstawie linii zabawek firmy Hasbro: *Transformers* i *G. I. Joe*. W połowie lat 90 okazało się jednak, że rynek powoli zaczyna się nasycać, w związku z czym nakłady jednorazowe najpopularniejszych serii (np. *The Amazing Spider-Man*) spadły ze 100 do 20 tysięcy egzemplarzy, z czego sprzedawano około połowy. Stopniowo zmniejszała się również liczba i częstotliwość wydawanych tytułów. By poprawić wyniki sprzedaży, zakończono wydawanie niektórych serii (m.in. *Green Lantern*, *X-Men*) i próbowano wprowadzić na ich miejsce inne (*Spawn*, *Wild C.A.T.S.*). Mimo tych zabiegów wydawnictwo w coraz większym stopniu odczuwało skutki kryzysu, który dotknął amerykański rynek komiksowy. Coraz bardziej odstająca od zachodnich

---

<sup>196</sup> Por. R. Górlaczyk, *Prehistoria, czyli co drzewiej się ukazało... "As Editor"*, „KZ” nr 50, 2008, [w:] [http://www.kazet.bial.pl/2008\\_02/m\\_dawno.htm](http://www.kazet.bial.pl/2008_02/m_dawno.htm); T. Brzozowski, *Orbita*, „KZ” nr 50, 2008, [w:] [http://www.kzet.pl/2008\\_02/m\\_orbita.htm](http://www.kzet.pl/2008_02/m_orbita.htm); *Thorgal*, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/thorgal.html>; *XIII (Korona)*, [w:] [http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/xiii\\_korona](http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/xiii_korona); *Krajowa Agencja Wydawnicza*, [w:] <https://komiks baza.pl/p47/krajowa-agencja-wydawnicza> [dostęp: 21.09.2014].

wzorców jakość wydań i gorszy dobór historii przyczyniały się do dalszego spadku zainteresowania ze strony czytelników. Wydawca próbował polepszyć poziom edytorski i jakość druku. Eksperymentował również z wydawaniem tytułów na podstawie emitowanego w telewizji serialu *Z archiwum X* i anime *Czarodziejka z Księżycą* oraz wprowadzonych ponownie do kin *Gwiezdnych Wojen*. Oficyna nadrabiała ciągle straty przynoszone przez komiksy, sprzedając inne czasopisma oraz albumy z naklejkami dla kolekcjonerów, jednak po pewnym czasie kontynuacja tej praktyki stała się niemożliwa. W 2001 roku zakończyła działalność, zaś jej miejsce w kolejnym roku zajęło tworzone przez prawie identyczny zespół redakcyjny wydawnictwo Fun Media, które mimo poprawy jakości wydań, nie wytrzymało konkurencji na ewoluującym rynku. Konkurencja ze strony Egmontu oraz nowo powstałej Mandragory, a także nieodpowiedni dobór tytułów przesądziły o ostatecznym końcu komiksowego hegemonia lat 90, który ostatecznie przestał istnieć w roku 2003<sup>197</sup>.

Drugim wydawcą z polskiej „wielkiej dwójki” była w owym czasie firma Egmont Polska stanowiąca część duńskiej Grupy Egmont. Spółka ta w latach 90 skupiała się na wydawaniu komiksów dla dzieci. W 1991 rozpoczęła publikację albumowych wydań *Asteriksa* oraz czasopism na licencji Walta Disneya: *Mickey Mouse* i *Donald Duck* w większości składających się z historyjek obrazkowych. W 1994 roku magazyny zostały połączone w nowy tytuł – dwutygodnik *Kaczor Donald*, który ukazuje się do dziś. W czasopiśmie poza komiksami znajdowały się stałe rubryki z dowcipami, zagadkami i ciekawostkami. Dwutygodnik o nakładzie rzędu 60 tysięcy egzemplarzy silnie reklamowano w telewizji oraz radiu, a do każdego numeru dołączano gadżet/zabawkę, co przyczyniło się do jego spektakularnego sukcesu. W 1997 roku *Kaczor Donald* stał się tygodnikiem. Średni nakład jednorazowy magazynu w roku 1999 wynosił ponad 255 tysięcy egzemplarzy, zaś sprzedaż sięgała 175 tysięcy<sup>198</sup>.

Rosnąca popularność gier komputerowych i konsolowych wraz z przemianami gospodarczymi spowodowała, że na rynku pojawiało się coraz więcej magazynów zajmujących się tą tematyką. Już w roku 1990 światło dzienne ujrzał pierwszy numer magazynu *Top Secret*, zaś w kolejnych latach dołączyły do niego takie tytuły, jak: *Gambler*, *Gry Komputerowe*, *Secret Service*, *Świat Gier Komputerowych*, *CD-Action*,

---

<sup>197</sup>Ł. Kowalczyk, *op. cit.*, s. 59-68, 74, 101-108.

<sup>198</sup> Por. M. Zapała, *op. cit.*, s. 211; „*Jestem czytaczem fabul*” – wywiad z Tomaszem Kołodziejczakiem, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/arttykul/2771/Jestem-czytaczem-fabul-wywiad-z-Tomaszem-Kolodziejczakiem/> [dostęp: 21.09.2014]

*Play, Click, Reset i PSX Extreme*. Gdy wydawnictwo TM-Semic weszło w roku 1997 w swój schyłkowy okres, czasopisma dla graczy przeżywały rozkwit. Nastolatków, którzy wcześniej kupowali zeszyty z przygodami amerykańskich superbohaterów, przyciągała nowoczesna szata graficzna, wysoka jakość wydania, młodzieżowy styl artykułów oraz rozbudowany dział korespondencji i twórczości czytelników, który stanowił rozwinięcie bardzo popularnych stron klubowych TM-Semic. Co jednak najistotniejsze z punktu widzenia niniejszej pracy, na przestrzeni lat 90 w magazynach dotyczących gier pojawiały się liczne historyjki obrazkowe. Początkowo były to żarty rysunkowe lub krótkie, humorystyczne paski, z czasem zaś całostronicowe komiksy tworzone zarówno przez członków redakcji, jak i czytelników. W magazynach dla miłośników gier pojawiały się rysunki i komiksy autorów, którzy później znaleźli się w czołówce polskich twórców opowieści graficznych: Michała „Śledzia” Śledzińskiego, braci Minkiewiczów czy duetu Robert H. Adler i Tobiasz Piątkowski. Oprócz samych historii, które nierzadko zajmowały stałe miejsce na łamach periodyków (np. *Gołota versus Predator* i *48 stron* publikowane w *Resecie*), pojawiała się w nich również poświęcona komiksom publicystyka<sup>199</sup>.

Poza czasopismami dla fanów gier, na polskim rynku wydawano również magazyny poświęcone wyłącznie komiksowi, w których drukowano obrazkowe historie, ich recenzje oraz zestawienia nowości wydawniczych. Tytułom tym zwykle jednak nie udawało się utrzymać na rynku i ze względu na to były one obecne w sprzedaży jedynie przez krótki czas. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim wydawany w latach 1990-1995 przez spółkę IMM Kant (później: Prószyński i S-ka) z nieregularną częstotliwością *Komiks*, który wyewoluował z czasopisma *Komiks-Fantastyka*. Opublikowano w nim historie zachodnioeuropejskie: *Pelissa*, *Wieczna wojna*, *Valerian*, *Robotkowie czasu*, a także polskie – *Wiedźmin* i *Funky Koval*. Oprócz komiksów, czasopismo zawierało również publicystykę<sup>200</sup>.

Drugim z długo działających tytułów był magazyn (początkowo fanzin) *AQQ* ukazujący się w latach 1993-2004. W czasopiśmie tym także pojawiały się zarówno artykuły, jak i komiksy<sup>201</sup>. Jak pisze znawca polskich zinów komiksowych Dominik Szcześniak: *Od samego początku zin zdradzał aspiracje redakcji do tworzenia magazynu publikującego prace polskich i zagranicznych twórców oraz rzetelne teksty*

<sup>199</sup>Por. P. Panic, *Lata dziewięćdziesiąte w kioskowej witrynie*, „Zeszyty komiksowe” nr 16, 2013, s. 20-25.

<sup>200</sup>Por. *Komiks*, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/komiks.html> [dostęp: 23.09.2014].

<sup>201</sup>Por. *Historia; Nowe AQQ*, [w:] <http://www.aqq.com.pl/> [dostęp: 23.09.2014].

krytyczne, informacje penetrujące rynek i recenzje zagranicznych komiksów. *AQQ* (...) było panaceum na brak oficjalnego komiksu polskiego<sup>202</sup>.

W 1998 roku Egmont rozpoczął z kolei publikację wysokonakładowego czasopisma *Świat Komiksu*, które ukazywało się aż do roku 2004. Było on skierowane w głównej mierze do odbiorców, którzy wyrosli z *Kaczora Donalda* i oprócz publicystyki zawierało odcinki zachodnioeuropejskich komiksów takich, jak *Lucky Luke*, *Mały Sprytek* (*Le Petit Spirou*), *Yans* czy *Iznogud*<sup>203</sup>.

Pod koniec kolejnego roku zadebiutował czarno-biały magazyn *Produkt* kierowany przez Michała „Śledzia” Śledzińskiego. W czasopiśmie tym ukazywały się komiksy młodych autorów z Polski: braci Minkiewiczów (*Wilq*), Skarżyckiego i Leśniaka (*Jeź Jerzy*), Myszkowskiego (*Emilia, Tank i Profesor*) oraz samego redaktora naczelnego (*Osiedle Swoboda*). Poza komiksami nierzadko komentującymi polską rzeczywistość, na łamach *Produktu* ukazywały się informacje i artykuły dotyczące historii obrazkowych. Magazyn ukazywał się do roku 2004, kiedy to rosnące koszty produkcji oraz preferencje czytelników (wybór wydań albumowych) zdecydowały o zakończeniu działalności poznańskiego czasopisma<sup>204</sup>.

Poza wyżej wymienionymi periodykami, w pierwszej połowie lat 90 na rynku pojawiły się na krótko: *Super Boom!*, *Czas komiksu*, *Fan*, *Komiks Forum*, *Awantura* i *Magazyn komiksowy CDN*. Żaden z tych tytułów nie utrzymał się w sprzedaży jednak dłużej niż 4 lata<sup>205</sup>.

Kolejnym magazynem wydanym przez Egmont był *Gwiazdne wojny komiks*, którego publikacja rozpoczęła się krótko przed premierą pierwszej części nowej trylogii kosmicznej sagi George’a Lucasa. Pismo nie odniosło jednak oczekiwanego sukcesu i po roku również przestało się ukazywać<sup>206</sup>.

Druga połowa lat 90 to początek obecności komiksów japońskich w Polsce. Zainteresowanie mangą było następstwem rosnącej popularności emitowanych przez komercyjne stacje telewizyjne (w szczególności Polsat i Polonię 1) japońskich seriali animowanych. Od roku 1994 artykuły poświęcone mandze i anime zaczęły gościć

---

<sup>202</sup> D. Szcześniak, *Polski komiks ery Xero*, „Zeszyty komiksowe” nr 16, 2013, s. 30.

<sup>203</sup> *Świat Komiksu*, [w:] [http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/swiat\\_komiksu.html](http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/swiat_komiksu.html) [dostęp: 23.09.2014].

<sup>204</sup> M. Zapała, *op. cit.*, s. 218-219.

<sup>205</sup> Czasopisma komiksowe, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/magazyny.html> [dostęp: 23.09.2014].

<sup>206</sup> *Historia komiksów w Polsce*. Egmont (1999-2002), [w:] [http://www.ossus.pl/biblioteka/Historia\\_komiks%C3%B3w\\_w\\_Polsce#Egmont\\_.281999-2002.29](http://www.ossus.pl/biblioteka/Historia_komiks%C3%B3w_w_Polsce#Egmont_.281999-2002.29) [dostęp: 23.09.2014].



na łamach czasopism komputerowych. W roku 1996 działalność rozpoczęło pierwsze wydawnictwo dedykowane japońskiemu komiksowi – Japonica Polonica Fantastica z siedzibą w Olecku (później w Mierzynie). Kierował nim Japończyk Shin Yasuda, który początkowo odpowiedzialny był również za tłumaczenie wydawanych tytułów. Pierwszym opublikowanym przez JPF tytułem była manga *Aż do nieba* Riyoko Ikedy opowiadająca o księciu Józefie Poniatowskim. Po niej wydawnictwo wydało *Czarodziejkę z Księżyca* – pierwowzór popularnego anime emitowanego wówczas przez Polsat. W kolejnych latach pojawiły się kolejne tytuły: *Akira*, *Dr. Slump* i *Neon Genesis Evangelion* – jako pierwszy wydany w oryginalnym, japońskim układzie stron<sup>207</sup>.

W roku 1999 powstało Waneko – kolejne wydawnictwo zorientowane na publikację komiksu japońskiego. Skupiało się ono na tytułach przeznaczonych dla starszego odbiorcy. Swoją działalność rozpoczęło od publikacji dwóch serii niezwykle popularnych w Japonii: *Cześć, Michael!* i *Locke superczłowiek*.

Warto również nadmienić w tym miejscu, iż niemal od początku obecności mangi w Polsce, pojawiały się na rynku czasopisma poświęcone tematyce japońskiej popkultury. Pierwszym z nich było ukazujące się w latach 1997-2005 *Kawaii*, drugim – *Animegaido*, które jednak upadło po pięciu numerach. Co istotne, magazyny te zawierały jedynie publicystykę, a nie publikowały samych komiksów<sup>208</sup>.

W latach 90 polscy twórcy niemal nie istnieli w głównym obiegu historii obrazkowych. Wyjątkiem były komiksy uznanych autorów: Tadeusza Baranowskiego, Grzegorza Rosińskiego, Janusza Christy i Henryka Jerzego Chmielewskiego, publikowane głównie na łamach czasopisma *Super Boom!* w latach 1992-1994<sup>209</sup>. Wznowienia *Tytusa*, *Romka i A'Tomka* publikowane były ponadto w księgach przez wydawnictwo Prószyński i S-ka<sup>210</sup>.

Komiksowi twórcy młodego pokolenia swoje prace zamieszczali głównie w czasopismach komputerowych oraz niskonakładowych, *undergroundowych* fanzinach powielanych za pomocą kserokopiarek i rozpowszechnianych poza oficjalnymi kanałami dystrybucji, np. drogą pocztową. Pozwalały one zaistnieć początkującym twórcom,

---

<sup>207</sup>W Japonii komiksy czyta się od lewej do prawej strony, co początkowo nastęrczało problemów zachodnim wydawcom, którzy uciekali się np. do publikowania lustrzanie odbitych plansz. Obecnie w Polsce wszystkie mangi publikowane są w oryginalnym układzie.

<sup>208</sup> Por. R. Swóń, *Zakochany w M. Początki ruchu mangowego w Polsce*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012, s. 10-13; M. Zapała, *op. cit.*, s. 212.

<sup>209</sup> *Super Boom!*, [w:] <http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/superboo.html> [dostęp: 23.09.2014].

<sup>210</sup> *Tytus, Romek i A'Tomek*, [w:] <http://www.relax.nast.pl/1/pstytus.htm> [dostęp: 23.09.2014].

którzy mogli powoli doskonalić swój warsztat. Według Mateusza Zapały około 1/5 publikowanych w latach 90 zinów publikowała na swoich łamach historie obrazkowe, a część z nich zajmowała się wyłącznie tematyką komiksową.

Do najważniejszych inicjatyw ówczesnego środowiska komiksowego należą te, które podejmował Krzysztof „Prosiak” Owedyk. W latach 1990-1999 ukazywał się wydawany przez niego nieregularny magazyn *Prosiacek* o nakładzie jednorazowym około 700-1000 egzemplarzy zawierający komiksy, do których scenariusze pisał Owedyk.

Inne warte wspomnienia publikacje „podziemia komiksowego” to: *Inny Komix*, *Saturator*, *Likwidator* (2 albumy komiksowe), komiksy wydawane przez Bartosza „Termosa” Słomkę czy Dariusza „Pały” Palinowskiego.

Historie obrazkowe ukazywały się również w anarchistycznym zinnie (w 1994 roku zarejestrowanym jako legalne czasopismo) *Mać Pariadka* oraz szeregu niskonakładowych czasopism rozprowadzanych lokalnie, na imprezach fanowskich lub drogą prenumeraty: *AQQ* (Poznań; później przekształcone w komiksowe czasopismo głównego obiegu), *KKK* (Kraków), *Czas Komiksu* (Łódź), *Krakers*. Magazyny te były miejscem debiutu wielu twórców młodego pokolenia, którzy należą obecnie do polskiej czołówki autorów komiksów, m. in.: Michała „Śledzia” Śledzińskiego, Rafała Skarżyckiego, Tomasza Lwa Leśniaka, Przemysława „Trusta” Truścińskiego, Dennisa Wojdy, Krzysztofa Ostrowskiego, Filipa Myszkowskiego, Karola Kalinowskiego, Benedykta Sznajdera, Jakuba Rebelki, Krzysztofa Gawronkiewicza<sup>211</sup>.

Przemiany gospodarcze i ustrojowe zachęcały przedsiębiorców do podejmowania rozmaitych inicjatyw biznesowych. Wielu z nich kierowało swój wzrok ku wkraczającej do Polski szturmem popkulturze. Ogromny popyt na wytwory kultury popularnej i masowej zaowocował powstaniem wielu wydawnictw komiksowych, z których tylko kilka utrzymało się na rynku. Nieznajomość praw rządzących działalnością wydawniczą i wolnym rynkiem sprawiła, że rodzące się wydawnictwa i czasopisma komiksowe upadały po kilku latach działalności. Wyjątkowe pod tym względem były dwie spółki z zagranicznym kapitałem: TM-Semic oraz Egmont, do końca wieku niepodzielnie rządzące rynkiem komiksu. Pod koniec lat 90 na horyzoncie zaczęły pojawiać się kolejne oficyny, których polityka wydawnicza była prowadzona w sposób przemyślany i dostosowany do otaczających warunków: JPF i Waneko. Wydawnictwa te swoją

---

<sup>211</sup> Por. M. Zapała, *op. cit.*, s. 213-214.

działalność skupiły na komiksach japońskich wykorzystując ówczesną popularność emitowanych w telewizji seriali na ich podstawie.

## 5.2. Boom komiksowy w latach 2000-2003

Przełom XX i XXI wieku to czas przełamania dominacji TM-Semic i Egmontu oraz dynamicznego rozwoju rynku komiksu. W czasie gdy pierwszy z polskich potentatów przeżywał kryzys, drugi rozwijał skrzydła, co w dużej mierze przyczyniło się do wzrostu zainteresowania wydawców komiksowym medium. Popularność japońskiej animacji oraz pierwszych dalekowschodnich komiksów na polskim rynku spowodowała ekspansję wydawnictw mangowych. Z kolei sukcesy odnoszone przez Egmont zachęciły do wejścia na komiksową arenę nowych firm. W ten sposób, w ciągu kilku lat rynek komiksu w Polsce ze stabilnego duopolu stał się rynkiem konkurencyjnym<sup>212</sup>.

W roku 1999 na łamach magazynu *Świat Komiksu* jego redaktor naczelny Tomasz Kołodziejczak zapowiedział powstanie nowej inicjatywy wydawniczej – Klubu *Świata Komiksu*. Było to połączenie serii wydawniczej, *imprintu* (marki wydawniczej) oraz programu lojalnościowego (ze względu na możliwość zamawiania pakietów), w ramach którego ukazywały się albumy komiksowe. Co istotne, każda z publikacji drukowanych w ramach KSK pod względem formalnym była książką, co istotnie zmieniło sposób dystrybucji historii obrazkowych, które można było kupić nie tylko w salonach prasowych i empikach, ale również w księgarniach oraz nielicznych sklepach komiksowych. Albumy klubowe ukazywały się co dwa miesiące, a ich nakład wynosił zwykle około 4 tysięcy egzemplarzy. Tematyka komiksów była zróżnicowana. Wśród pierwszych numerów obecne były tak odmienne tytuły, jak: *Batman/Sędzia Dredd*, *Lucky Luke* czy *Thorgal*<sup>213</sup>.

To właśnie ostatni z nich przyczynił się w największym stopniu do eksplozji zainteresowania komiksem, przyciągając zarówno tych czytelników, którzy czytali poprzednie wydania przygód Wikinga, jak i zupełnie nowych odbiorców. Znajduje to potwierdzenie w sukcesach, jakie odnosiły w późniejszych latach kolejne albumy serii Rosińskiego i Van Hamme'a, które drukowane były w nakładach dochodzących do 20 tysięcy egzemplarzy i wielokrotnie doczekiwały się wznowień<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>213</sup> M. Zapała, *Boom komiksowy. Polski rynek historii obrazkowych w latach 2000-2003*, iNFOTEZY Wol. 1 nr 1, 2011, s. 81-83

<sup>214</sup> Por. J. Demiańczuk, *Król Thorgal*, „Wprost” nr 6, 2013, [w:] <http://www.wprost.pl/ar/386683/Krol-Thorgal/?pg=0> [dostęp: 24.09.2014]

Częstotliwość ukazywania się i cena poszczególnych komiksów z Klubu *Świata Komiksu* w kolejnych latach zaczęła się różnicować, podobnie jak ich tematyka i grupy docelowe. Wydawnictwo wprowadziło podział swojej oferty komiksowej na tytuły: fantasy, historyczne, westerny, humorystyczne, s-f, sensacyjne/kryminalne, horrory, polskich autorów, obyczajowe i superbohaterskie<sup>215</sup>. Chociaż wydawnictwo stawiało głównie na komiksy zachodnioeuropejskie, w jego ofercie pojawiły się również tytuły amerykańskie, na czele ze słynnym *Powrotem Mrocznego Rycerza* Franka Millera i uznaną serią *Sandman* Neila Gaimana<sup>216</sup>. Spośród polskich autorów, Egmont wybierał nie tylko cenionych klasyków pokroju Chmielewskiego, ale publikował również prace młodych twórców: Michała „Śledzia” Śledzińskiego, duetu Tomasz Leśniak i Rafał Skarżycki czy Piotra Kowalskiego. W roku 2000 światło dzienne ujrzała ekskluzywna publikacja *Komiks. Antologia komiksu polskiego*, w której oprócz prac wyżej wymienionych twórców młodego pokolenia, pojawiły się historie obrazkowe Jakuba Rebelki i Przemysława Truścińskiego.

Albumy klubowe reklamowały się w istniejących wówczas czasopismach o tematyce komiksowej: *Świecie Komiksu*, *AQQ*, *Produkcje*, a także w niezwiązanych z nią bezpośrednio *Nowej Fantastyce* i *Świecie Gier Komputerowych*. Periodyk publikowany przez Egmont, od którego Klub wziął swoją nazwę, z czasem przerodził się w rodzaj folderu reklamowego, zawierającego opisy, recenzje, analizy i fragmenty publikowanych albumów, które w niedługim czasie stanowiły niemal całą zawartość magazynu<sup>217</sup>.

W okresie 2000-2003 Egmont wydał w ramach KŚK łącznie 317 albumów. Jednak nie były to jedyne komiksy wydane przez spółkę w owym czasie. Oprócz nich pojawiły się albumowe wydania komiksów na licencji *Gwiezdnych wojen*, których sprzedaż jednak nie była zadowalająca dla wydawcy, co spowodowało szybkie porzucenie tego uniwersum przez Egmont<sup>218</sup>. Wciąż dobrze prosperował *Kaczor Donald*, kontynuowano wydawanie *Komiksu Giganta* (przemianowanego w 2001 roku na *Gigant Poleca*), nadal publikowano kolejne albumy *Asteriksa*. Seria ta cieszyła się tak dużą popularnością, że doczekała się drugiego wydania. Albumy z tej edycji publikowane były do 2005 i podobnie jak *Thorgal*

---

<sup>215</sup> Por. <http://www.swiatkomiksu.pl/> [dostęp: 24.09.2014].

<sup>216</sup> Chociaż autor cyklu jest Brytyjczykiem, serię opublikował w *imprincie* Vertigo wydawnictwa DC Comics.

<sup>217</sup> M. Zapała, *Boom...*, *op. cit.*, s. 84.

<sup>218</sup> *Historia komiksów...*, *op. cit.*

osiągały nakłady w wysokości 20 tysięcy egzemplarzy. Od 2002 roku zaczął ukazywać się również miesięcznik dla dziewcząt w wieku 7-12 lat *Czarodziejki W.I.T.C.H.* zawierający tytułowy komiks tworzony we Włoszech na licencji Disneya oraz szereg artykułów i porad. Podobnie, jak w przypadku *Kaczora Donalda*, do czasopisma dołączano gadżet.

Dzięki trafnym posunięciom wydawniczym i marketingowym, odpowiedniemu doborowi tytułów, profesjonalnemu przygotowaniu oraz dystrybucji albumów, wydawnictwo Egmont w latach 2000-2003 wysunęło się na czoło polskich wydawców komiksowych, zaś przewodzący mu Tomasz Kołodziejczak zyskał status osoby, która bezpośrednio doprowadziła do odrodzenia polskiego rynku historii obrazkowych<sup>219</sup>.

Sukces KŚK zainspirował innych wydawców do rozpoczęcia publikacji historii obrazkowych. Na rynku pojawiły się nowe wydawnictwa, których działalność związana była wyłącznie z wydawaniem komiksu.

Jednym z najważniejszych komiksowych wydawnictw było wydawnictwo Post. Rozpoczęło ono w 2001 roku publikację powieści graficznych dla dorosłego czytelnika, które w dużej mierze kształtowały historię komiksowego medium. Pierwszymi pozycjami w ofercie tej oficyny były *V jak Vendetta* Alana Moore'a i Davida Lloyd'a oraz *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana. Szczególnie publikacja tego drugiego tytułu jest znamieną z punktu widzenia polskiego rynku komiksowego, ponieważ udowodniła, że dojrzał on do przyjęcia trudnych i ambitnych dzieł, do jakich z pewnością należy opowiedziana za pomocą antropomorficznych, zwierzęcych bohaterów historia polskich żydów. Mimo kontrowersji, uhonorowana nagrodą Pulitzera powieść graficzna spotkała się w Polsce z pozytywnym przyjęciem nie tylko ze strony miłośników komiksu, ale również prasy opiniotwórczej<sup>220</sup>.

Kolejną oficyną komiksową debiutującą w okresie *boomu* była Mandragora, która rozpoczęła działalność w 2002 roku. Jej oferta skupiała się wokół sensacyjnych tytułów dla starszego czytelnika, chociaż nie ograniczała się tylko do nich. Wydawnictwo opublikowało między innymi albumy: *Egon*, *Pielgrzym*, *100 nabo*, *Transmetropolitan*. Z kolei *Wolverine: Origin* Paula Jenkinsa i Andy'ego Kuberta był powrotem do formy wydań zeszytowych, publikowanych w Polsce przez TM-Semic/Fun Media (na rynku obecne były wtedy ostatnie tytuły tego wydawnictwa, jednak ustępowały one jakością pozycjom Mandragory). W zeszytach ukazały się również *AbraMakabra* oraz *Spawn*

---

<sup>219</sup> M. Zapła, *Boom...*, s. 84, 92.

<sup>220</sup> Skrajne środowiska prawicowe protestowały przeciwko zobrazowaniu Polaków w komiksie pod postacią świń.

(kontynuowany po upadku TM-Semic). Za sprawą Mandragory do sprzedaży trafiło również albumowe wydanie niezwykle popularnych 48 *stron* Adlera i Piątkowskiego. Średni nakład komiksów wydawanych przez tę firmę wynosił około 3 tysięcy egzemplarzy.

Należy również wspomnieć o Kulturze Gniewu, która w latach 2000-2004 stanowiła jednoosobową działalność gospodarczą Jarosława Składanka. Wydawca ten publikował dzieła polskich twórców, którzy wcześniej współtworzyli środowisko komiksowego *undergroundu*, jak Jakub Rebelka czy Krzysztof Owedyk. W głównej mierze były to historie skierowane do dorosłych czytelników. Oprócz tego Kultura Gniewu wydawała dwie antologie poświęcone Kapitanowi Żbikowi oraz zbiór z przedrukami gazetowych przygód tego bohatera, a także tom *Manga po polsku* z historiami inspirowanymi japońskim komiksem. Wszystkie publikacje tej oficyny są bardzo pozytywnie oceniane pod względem edytorskim.

Historiami obrazkowymi zainteresowały się w owym czasie również wydawnictwa książkowe, które chciały zróżnicować swoją ofertę. Pierwszym z nich, była wrocławska oficyna Siedmioróg, wcześniej publikująca głównie książki dla dzieci. Swoją komiksową działalność rozpoczęła ona w 2000 roku. Drukowane przez nią komiksy zdecydowanie odstawały od profilu działalności książkowej Siedmioroga, ponieważ przeznaczone były dla czytelnika dorosłego. Większość z komiksowych serii, które za sprawą tego wydawcy pojawiły się na polskim rynku to serie sensacyjne i kryminalne zachodnioeuropejskich autorów, takie jak *XIII* i *Blacksad*. Oprócz tego, Siedmioróg publikował również historie polskich autorów: *Więźnia* Jarosława Żukowskiego oraz *Mikropolis* Dennisa Wojdy i Krzysztofa Gawronkiewicza. Albumy wydawnictwa prezentowały się wyjątkowo luksusowo – drukowane były na kredowym papierze w twardej, lakierowanej oprawie. Ich nakład wynosił średnio około 7 tysięcy egzemplarzy<sup>221</sup>.

Na komiksowy rynek wkroczyło także w nowym tysiącleciu wydawnictwo Amber. Specjalizująca się w fantastyce oficyna rozpoczęła publikacje komiksów z tego samego kręgu gatunkowego. Najważniejsze miejsce w komiksowej ofercie Amberu zajmowały historie obrazkowe z uniwersum *Gwiezdných Wojen* porzuconego przez Egmont. Poza nimi wydawnictwo opublikowało również komiksy *Jeremiah* i *Valerian: Głębiny Nowego Jorku*. Komiksy tego wydawcy były intensywnie reklamowane w prasie tematycznej

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, s. 85-88.

oraz Internecie, a jednocześnie pozostawały mocno niedopracowane pod względem poligraficznym.

Innym spośród wydawców książek, który do swojej oferty wprowadził komiksy była Muza. Na eksplozję zainteresowania historiami obrazkowymi odpowiedziała ona publikacją reedycji najpopularniejszych „kolorowych zeszytów” z czasów PRL, do których prawa nabyła po przejęciu majątku wydawnictwa Sport i Turystyka: *Kapitana Klossa*, tzw. serii z lilijką, czyli przygód Kapitana Żbika oraz *Ekspedycji*. Oprócz dwóch albumów ostatniego z wymienionych tytułów, które wydano w twardej oprawie, wszystkie komiksy opublikowane przez Muzę wydrukowane były na szorstkim, sztywnym papierze i posiadały oprawę broszurową.

W latach 2000-2003 funkcjonowały również inne wydawnictwa zajmujące się publikacją komiksów. Wymienić należy tu głównie: Twój Komiks (własność warsztatu samochodowego Motopol), w którego ofercie znalazły się popularne frankofońskie tytuły z lat 70 i 80, Studio Domino publikujące magazyn *Znak/Znakomiks* czy wydawnictwo Graficon (magazyn *Arena Komiks*). Jedynie pierwsze z wyżej wymienionych przedsiębiorstw publikowało jednak komiksy w nakładach przekraczających tysiąc egzemplarzy. Do wydawców książkowych, którzy w ofercie posiadali również komiksy, należeli: Zielona Sowa, Jedność, Oficyna Naukowa, Wydawnictwo Jaworski, Wydawnictwo Diecezjalne Sandomierz i Podsiedlik-Raniowski i S-ka (seria *Ale Komiks*)<sup>222</sup>.

W czasie *komiksowego boomu* wzrastała także popularność tytułów z Japonii. Swoją działalność rozwijały wydawnictwa JPF (172 tomiki wydane w latach 2000-2003) i Waneko (61 tomów), które kontynuowały politykę zapoczątkowaną w poprzednich latach. JPF publikował głównie mangi będące pierwowzorami popularnych w tym czasie seriali animowanych dla młodzieży emitowanych przez polskie stacje telewizyjne: *Pokemon*, *Dragon Ball*, *Slayers: Magiczni Wojownicy*. Z kolei Waneko kontynuowało wydawanie komiksów nieznanymi w Polsce, za to popularnymi na rynku Japońskim. Początkowo były to pozycje dla starszych czytelników, później także młodzieżowe, jak komedia romantyczna *Love Hina*.

Do dwóch prekursorskich wydawców azjatyckiego komiksu w 2002 roku dołączył Kasen specjalizujący się w tytułach koreańskich, chińskich, a także inspirowanych dalekowschodnią estetyką komiksach polskich twórców. Z kolei rok później powstało

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

wydawnictwo Saisha, które swoją ofertę oparło na komiksach *yaoi* (romansach homoseksualnych).

Również wydawcy specjalizujący się w zachodnich komiksach w obliczu koniunktury postanowili wprowadzić do swojej oferty komiksy azjatyckie. Egmont rozpoczął publikację japońskich tytułów w ramach powstałego w 2001 roku Klubu Mangi, jednak jakość ich wydań była mocno krytykowana. Narzekano na kiepski papier, ciemny druk oraz stosowanie niemal porzuconej już techniki lustrzanego odbijania stron, w celu uzyskania zachodniego porządku czytania. Oferta była jednak zróżnicowana. Egmont wydawał mangi sensacyjne (*Gunsmith Cats*), przygodowe s-f (*Kombinezon bojowy Gundam Wing*, *Exxaxion: Bóg wojny*) i obyczajowe (*Brzoskwinia*). TM-Semic w ostatnich latach swojej działalności wprowadził na rynek dwa ostatnie zeszyty z ukazującej się od 1998 roku serii Top Manga, w których znalazł się komiks *Drakuun: The Rise of the Dragon Princess*<sup>223</sup>.

Lata 2000-2003 w pełni zasługują na miano *boomu komiksowego*. W tym krótkim okresie powstał szereg nowych wydawnictw specjalizujących się wyłącznie w publikacji historii obrazkowych, zaś wielu wydawców książkowych zdecydowało się włączyć komiksy do swojej oferty. Na rynku pojawiały się nowe czasopisma poświęcone tematyce opowieści graficznych, zaś część istniejących już wcześniej zinów trafiła do oficjalnego obiegu. Rozwijał się rynkowy segment komiksów japońskich. Wprowadzenie z początkiem 2001 roku 5% stawki VAT na czasopisma zmieniło politykę wielu wydawców, które zrezygnowały z publikowania komiksów w formie wydawnictw ciągłych (np. zeszytów dystrybuowanych w kioskach), skłaniając się ku albumom i seriom wydawniczym, co pozwoliło im uniknąć podwyższania cen<sup>224</sup>. Wielkość *boomu komiksowego* dobrze obrazują dane liczbowe, które zebrał Mateusz Zapała. Jak podaje on w swoim opracowaniu: *W sumie w latach 2000–2003 ukazało się w Polsce 1455 pozycji komiksowych, czyli mniej więcej tyle, ile w ciągu całych lat 90*<sup>225</sup>. Odnotować można było tendencję zwykłą względem ilości publikowanych każdego roku komiksów i magazynów. W 2000 roku było to: 80 albumów, 30 zeszytów, 74 numery komiksowych

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, s. 90-91.

<sup>224</sup> Por. *Ustawa z dnia 17 listopada 2000 r. o zmianie ustawy o podatku od towarów i usług oraz o podatku akcyzowym*, pkt. 14 (Dz.U. 2000 nr 105 poz. 1107).

<sup>225</sup> M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, s. 220.



czasopism dla dzieci i 27 numerów magazynów. W 2001 odpowiednio: 133, 41, 80 i 32. W 2002: 288, 41, 82 i 34. W 2003: 382, 34, 72 i 32<sup>226</sup>.

### 5.3. Zapaść i stabilizacja (2004-2010)

Rok 2004 przyniósł regres rynku komiksowego i zapoczątkował proces jego powolnej stabilizacji. Nadmierna podaż historii obrazkowych przytłoczyła miłośników tego medium. Dotychczas przyzwyczajeni oni byli do możliwości kupienia wszystkich interesujących ich nowości, które były dostępne. W 2004 roku ukazało się 501 komiksów i magazynów, czyli o 19 mniej, niż rok wcześniej. Liczba tytułów oraz częstotliwość ich pojawiania się na rynku była jednak wciąż zbyt duża, by budżet, którym dysponował fan komiksu, mógł to wytrzymać<sup>227</sup>. Efektem tego był spadek sprzedaży, co z kolei doprowadziło do zamknięcia części wydawnictw. Ich liczba z 46 w poprzednim roku spadła do 37 w roku 2004. Oficyny książkowe i prasowe ograniczyły lub w ogóle zawiesiły swoją działalność związaną z historiami obrazkowymi. Zakończono również publikację czasopism komiksowych: *AQQ*, *KKK*, *Krakers*, *Produkt*. Rok później z rynku zniknęła również *Świat Komiksu*<sup>228</sup>. W tym samym czasie upadły także czasopisma poświęcone mandze i anime: *MangaMix*, *Mangazyn*, *Anime+* oraz najdłużej spośród nich działające *Kawaii*<sup>229</sup>.

Mniej wydawano komiksów polskich i zachodnioeuropejskich, zwiększyła się zaś liczba tytułów amerykańskich i japońskich. Niekwestionowanym liderem wśród wydawnictw pozostał Egmont (240 pozycji). Na drugim miejscu plasowała się Mandragora (55), zaś na trzecim – JPF (51). Czwarte miejsce należało do debiutanta na rynku komiksów – Axel Springer Polska, wydawcy zeszytowej serii *Dobry Komiks*, która jednak poniosła porażkę w roku kolejnym<sup>230</sup>.

Egmont mimo zdystansowania rynkowych konkurentów, zdecydował się na korektę swojej polityki wydawniczej. Publikowane przez spółkę albumy KŚK ukazywały się rzadziej (średnio 50 albumów rocznie), w mniejszych nakładach (około 1000 sztuk), za to w bardziej ekskluzywnych edycjach (twarde, lakierowane okładki, kredowy papier) i wyższej cenie (z 20-30 podskoczyła ona do ponad 100,

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, s. 220-221.

<sup>227</sup> Obrazuje to sprzedaż pakietów zawierających wszystkie nowości KŚK, na które liczba zamówień początkowo dochodziła do 1500, by w 2004 spaść do ok. 100. Por. S. Kuśmicki, *Teraz mamy regres – wywiad z Tomkiem Kołodziejczakiem*, [w:] [http://www.kzet.pl/2004\\_08/v\\_tk.htm](http://www.kzet.pl/2004_08/v_tk.htm) [dostęp: 25.09.2014].

<sup>228</sup> M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, s. 221-223.

<sup>229</sup> Por. R. Swóń, *op. cit.*, s. 13.

<sup>230</sup> M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, s. 224

a czasem nawet 200 zł). W kolejnych latach do wchodzącej w skład KŚK serii *Mistrzowie Komiksu* dołączyły serie: *Plansze Europy*, *XX wiek/wiek XXI*, *Obrazy grozy*, *Sensacja*, *Science Fiction* i *Komiksy Grzegorza Rosińskiego*, kierowane głównie do dorosłych odbiorców<sup>231</sup>.

Oprócz komiksów z KŚK oraz tomów Klasyki Komiksu Polskiego, które skierowane były w głównej mierze do fanów medium, oficyna nie zaprzestała wydawania tańszych historii obrazkowych dla bardziej masowego czytelnika. Wciąż ukazywały się humorystyczne serie frankofońskie (*Lucky Luke*, *Asteriks*) i amerykańskie (*Garfield*, *Calvin i Hobbes*). Coraz prężniej funkcjonował też Klub Mangi (*Ranma ½*, *Kenshin*). Wydawano także komiksy polskie (*Jeź Jerzy*, *Liga Obrońców Planety Ziemia*, *Tymek i Mistrz*, *Rewolucje*, *Barbarzyńcy*)<sup>232</sup>. W latach 2004-2009 Egmont publikował również serię *Kaczogród* zawierającą komiksy znanych rysowników i skierowaną do starszych fanów świata Kaczora Donalda<sup>233</sup>.

Mandragora próbowała kopiować rozwiązania Egmontu. Nie tylko publikowała ekskluzywne wydania w wysokich cenach, ale również zajęła się wydawaniem mang (*Vagabond*, *Samotny wilk i szczenię*). W jednym przypadku zaś zajęła się wręcz publikacją tej samej serii co konkurent (*Usagi Yojimbo*, tomy 1-7). Z czasem jednak Mandragora popadała w coraz większe problemy finansowe. Ostatecznie zakończyła działalność w roku 2008<sup>234</sup>.

Wydawnictwa Kultura Gniewu i Post również zaczęły wydawać bibliofilskie edycje komiksów. W przeciwieństwie do Mandragory, udało im się przetrwać na rynku, a w przypadku Kultury Gniewu – nawet rozszerzyć działalność o komiksy amerykańskie i zachodnioeuropejskie.

Warto w tym miejscu przywołać kwestię oficyny Zin Zin Press. Wcześniejszy wydawca magazynu *AQQ*, po upadku swojego flagowego tytułu, w drugiej połowie dekady skupił się na wydawaniu komiksów o tematyce historycznej i patriotycznej<sup>235</sup>.

W drugiej połowie dekady na rynku zaczęły pojawiać się nowe wydawnictwa. Timof i cisi współpracownicy swoją ofertę budował z ambitnych powieści graficznych dla wymagającego czytelnika. Ongrys z kolei kierował swoje publikacje głównie

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, s. 224-225.

<sup>232</sup> Por. S. Kuśmicki, *op. cit.*

<sup>233</sup> *Kaczogród*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/seria/807/Kaczogrod/> [dostęp: 25.09.2014].

<sup>234</sup> Por. M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, 225; R. Bolałek, *Pokolenia fanów mangi*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012, s. 5; *Usagi Yojimbo*, [w:] [http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/usagi\\_yojimbo](http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/usagi_yojimbo) [dostęp: 25.09.2014].

<sup>235</sup> Por. M. Zapała, *Polski...*, *loc. cit.*

do hobbystów i kolekcjonerów zainteresowanych polskimi komiksami z lat 80 i 90 XX wieku<sup>236</sup>. Trzecim nowym wydawcą był Taurus Media, który działalność rozpoczął od publikacji komiksu *300 Franka Millera* oraz pierwszego tomu głośnych *Żywych Trupów* Roberta Kirkmana, które pozostały jedyną długą serią w ofercie wydawnictwa skupiającego się na jedno- lub kilkualbumowych tytułach<sup>237</sup>.

W roku 2007 na polskim rynku pojawiło się pochodzące z Danii wydawnictwo Mucha Comics. Oferta tego wydawcy skupiała się na komiksach o superbohaterach DC Comics i Marvel Comics publikowanych w wersjach albumowych, głównie w twardej oprawie. Tym samym Mucha zainicjowała powrót superbohaterskich historii na polski rynek w wersji dostosowanej do jego aktualnego kształtu. Komiksy tego wydawcy osiągały ceny rzędu 60-100 złotych, a ich nakłady wynosiły około 1000 sztuk<sup>238</sup>.

Debiutujące w 2007 roku wydawnictwo mangowe Hanami postawiło na tytuły dla bardziej dojrzałego odbiorcy, zajmując niszę niewykorzystaną przez innych wydawców komiksu japońskiego. Jeden z pierwszych wydanych przez Hanami tytułów – *Suppli*, zyskał uznanie w mediach opiniotwórczych, rzadko zainteresowanych historiami graficznymi, a jeszcze rzadziej – mangą<sup>239</sup>.

Kolejnym wydawcą japońskich komiksów, który pojawił się na rynku, było Studio JG. Wydawnictwo to początkowo w swojej ofercie miało tytuły tworzone przez polskich autorów i jedynie inspirowane japońskimi komiksami (*Meago Saga*, *Akatsukiss*). Wydanie w roku 2009 pierwszego tomu komediowej mangi *Axis Powers Hetalia* rozpoczęło proces zmiany profilu wydawnictwa, które od tej pory skupiło się na tytułach japońskich<sup>240</sup>.

Studio JG zostało również wydawcą magazynu *Otaku*, który pojawił się na rynku w 2006 roku, wypełniając lukę powstałą po upadku innych czasopism podejmujących

---

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> *Taurus Media*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/wydawnictwa/174/Taurus%20Media/chronologicznie/> [dostęp: 25.09.2014].

<sup>238</sup> Por. *Pogaduszki z Muchą w tle - wywiad z Mucha Comics*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artukul/2990/Pogaduszki-z-Mucha-w-tle-wywiad-z-Mucha-Comics/>; *Mucha Comics*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/wydawnictwa/123/Mucha%20Comics/chronologicznie/> [dostęp: 25.09.2014].

<sup>239</sup> Por. R. Bolałek, *op. cit.*; *Podsumowanie roku 2007 na rynku komiksowym w Polsce*, „KZ” nr 49, 2008, [w:] [http://www.kzet.pl/2008\\_01/p\\_polska.htm](http://www.kzet.pl/2008_01/p_polska.htm) [dostęp: 25.09.2014].

<sup>240</sup> *Studio JG*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Studio\\_JG](http://pl.wikipedia.org/wiki/Studio_JG) [dostęp: 25.09.2014].

tematykę mangi. Dopiero pięć lat później pojawiły się konkurencyjne magazyny: *Kyaa!* oraz *Arigato*<sup>241</sup>.

Trzeba odnotować, iż spośród wydawców zainteresowanych komiksem dalekowschodnim, na rynku po 2008 roku nie utrzymały się Kasen, Saisha, ani Arashi (wydawnictwo to opublikowało jedynie jedną mangę – *Metropolis* Osamu Tezuki)<sup>242</sup>.

Na rynku komiksowych czasopism dla dzieci walka toczyła się pomiędzy Egmontem oraz spółką Media Service Zawada. Lider polskiej areny komiksowej wydawał w owym czasie *Kaczora Donalda*, którego nakład jednorazowy z roku na rok malał, jednak wciąż osiągał co najmniej 60 tysięcy egzemplarzy. Poza tym w jego ofercie pozostawały popularne serie *Czarodziejki W.I.T.C.H.* oraz *Gigant Poleca*. Od 2008 roku Egmont powrócił również do wydawania komiksów z uniwersum *Gwiezdnych wojen*, m. in. czasopisma *Star Wars Komiks*.

Media Service Zawada to wydawca specjalizujący się w czasopismach dziecięcych i młodzieżowych, związanych ze znanymi markami: zabawkami, filmami, serialami. Dzięki doświadczeniu w tym segmencie, firma stała się głównym konkurentem Egmontu na rynku komiksów dla najmłodszych. Średnie nakłady magazynów *Scooby-Doo!* oraz *Cartoon Network Magazyn* opartych o licencje seriali animowanych wynoszą około 60 tysięcy egzemplarzy. Media Service Zawada wydaje również inne tego typu periodyki: *Ben 10 Magazyn*, *Bakugan Magazyn*, *Odlotowe Agentki*, *Winx Club*, *Gormiti*, a także albumy *Scooby-Doo Superkomiks*. Do większości czasopism tego wydawnictwa dołączane były gadżety<sup>243</sup>.

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku wzrosła liczba opublikowanych albumów oraz wydań zeszytowych. Stało się tak głównie za sprawą oficyn sporadycznie (wręcz jednorazowo) zajmujących się komiksem oraz tzw. wydawnictw niezależnych, które nie korzystały z głównych kanałów dystrybucji w postaci księgarni i kiosków<sup>244</sup>.

Lata 2004-2010 to czas podnoszenia się rynku komiksowego z dotkliwego krachu oraz opracowywania nowych strategii wydawniczych. Większość wydawców w tamtym okresie postawiła na bardziej ekskluzywne, droższe edycje komiksów publikowane

---

<sup>241</sup> D. Gumowska, *Wywiad z rednaczem „Otaku”*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykul/1589/1/Wywiad-z-rednaczem-Otaku/>; *Kyaa! nr 1*, [w:] [http://www.kyaa.pl/articles.php?article\\_id=6](http://www.kyaa.pl/articles.php?article_id=6); *Magazyn Arigato: Podstawowe informacje*, [w:] <https://www.facebook.com/magazyn.arigato/info> [dostęp: 25.09.2005].

<sup>242</sup> R. Bolałek, *op. cit.*

<sup>243</sup> Por. M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, s. 227-228.

<sup>244</sup> *Ibidem.*, s. 231.

w mniejszych nakładach, co przypuszczalnie pogłębiło zamykanie się rynku na nowych czytelników.

W owym czasie wydawnictwa, które przetrwały na rynku, nadały mu cechy oligopolu. Zwykle profilowały się one pod kątem jednego typu komiksów. Waneko publikowało głównie serie komediowe i romantyczne, sporadycznie dodając do nich jakiś tytuł akcji (*Love Hina*, *Nie, dziękuję!*, *Wampirzyca Karin*, *Great Teacher Onizuka*, *Rewolucjonistka Utena*). JPF zaś skupił się na młodzieżowych seriach akcji odnoszących sukcesy na zagranicznych rynkach, z rzadka publikując tytuł dla starszego odbiorcy (*Naruto*, *Fullmetal Alchemist*, *Death Note*, *Crying Freeman*). Wydawnictwo Hanami swoją ofertę oparło na obyczajowych pozycjach dla dojrzałego odbiorcy (*Suppli*, *Balsamista*, *Wędrowiec z Tundry*, *Zoo zimą*). Studio JG początkowo wydające „polskie mangi”, rozpoczęło publikację popularnych, lekkich tytułów z Japonii. Mucha skupiła się na komiksie superbohaterskim. Timof i cisi współpracownicy oraz Kultura Gniewu wydawały tytuły alternatywne oraz uznane za granicą powieści graficzne. Taurus Media swoją uwagę zogniskował na krótkich seriach frankofońskich (wyjątkiem są kontynuowane *Żywe Trupy*). Publikacje Ongrysa to wyłącznie klasyczne historie obrazkowe polskich autorów. Najbardziej zróżnicowaną ofertą charakteryzował się lider rynku, czyli Egmont, ale nawet ten wydawca powoli określał swój profil. Skupił się na tematycznych seriach wydawniczych, w których publikował przede wszystkim komiksy zachodnioeuropejskie i amerykańskie, mocno ograniczając ofertę polskich opowieści obrazkowych i z czasem zupełnie rezygnując z wydawania mang<sup>245</sup>.

Pod koniec dekady polscy wydawcy komiksów nie ustrzegli się problemów finansowych. Coraz większy ekskluzywizm komiksowego medium spowodował, że poza swoją odmianą dla najmłodszych, praktycznie zupełnie zniknęło ono z kiosków z prasą<sup>246</sup>. Ponadto kłopotów wydawcom przysporzyła współpraca z siecią Empik, która zalegała z płatnościami za sprzedany towar oraz zwracała niesprzedane komiksy w nagannym stanie. Spowodowane to było istnieniem zjawiska tzw. „czytaczy empikowych”, czyli osób decydujących się cały album przeczytać w księgarni, nie płacąc za niego. Proceder ten wywołał środowiskową dyskusję, w której uwagi dotyczące cen komiksów spotykały się

---

<sup>245</sup> Por. *Ibidem*, s. 231-232; Por. R. Bolałek, *op. cit.*; J. Obważanek, Rynek komiksowy u progu 2009 roku, [w:] [www.wrak.pl/index.php?strona=artykuly1&t=rynek\\_komiksowy\\_2009](http://www.wrak.pl/index.php?strona=artykuly1&t=rynek_komiksowy_2009) [dostęp: 25.09.2014].

<sup>246</sup> Za przykład może służyć czasopismo *Fantasy Komiks*, które wystartowało w marcu 2010 roku. Po 7 miesiącach Egmont zdecydował się podwyższyć cenę, zmniejszyć ilość stron i dystrybuować magazyn jedynie w salonach Empik i sklepach specjalistycznych.

z porównaniami takiego zachowania do piractwa. Część wydawców zdecydowała się zainwestować w foliowanie swoich komiksów, by utrudnić dostęp do ich treści przed zakupem. Inni, zniechęceni jakością współpracy z Empikiem, odstąpili od niej. Pogłębiło to izolację publikacji komiksowych mniejszych wydawnictw, które od tej pory dostępne są niemal wyłącznie w sklepach specjalistycznych i sprzedaży wysyłkowej<sup>247</sup>.

#### **5.4. Współczesna sytuacja polskiego rynku komiksowego**

Rok 2011 przyniósł dla polskiego rynku komiksu kolejną trudność pod postacią wprowadzenia 5% stawki VAT na książki, a więc także komiksy publikowane w takiej formie prawnej. Spowodowało to kolejne podwyżki cen i konieczność wycofania się wydawców z publikacji najmniej opłacalnych tytułów, chociaż skala tego zjawiska była znacznie mniejsza niż się spodziewano. Mniej odczuwalne, niż przewidywano, były również skutki trwającego kryzysu ekonomicznego. Mimo tego, największe wydawnictwa na rynku zaczęły koncentrować się na najbardziej dochodowych pozycjach.

Egmont nie mogąc sprostać konkurencji na rynku mangi, postanowił wycofać się z tego segmentu rynku w 2012 roku, porzucając wydawane przez siebie japońskie serie. Ponadto, dużą wagę przyłożył do dochodowych czasopism komiksowych dla dzieci i młodzieży: *Kaczor Donald* oraz *Star Wars Komiks*. Skupił się także bardziej na publikacji wznowień i nowych albumów popularnych tytułów, jak *Thorgal*, *Hellboy* czy *Calvin i Hobbes*, niż na rozwijaniu swoich bardziej luksusowych serii wydawniczych.

Oslabienie pozycji Egmontu na początku dekady pozwoliło na umocnienie pozycji mniejszych wydawców: Kultury Gniewu, Timof Comics, Centrali czy Taurus Media. Trzeba jednak zaznaczyć, że średnie nakłady publikowanych przez nich pozycji nie przekraczają zwykle tysiąca sztuk.

W latach 2010-2012, dzięki osłabieniu pozycji Egmontu, za sprawą mniejszych wydawnictw w szerszej dystrybucji pojawiło się więcej komiksów polskich autorów. Ich sytuacja uległa jednak ponownemu pogorszeniu w roku 2013, kiedy na rynku ukazała się duża liczba komiksów japońskich i amerykańskich.

Manga w latach 2012-2013 stanowiła około 25-29% wszystkich wydanych w Polsce komiksów. Największe i najstarsze istniejące wydawnictwa specjalizujące się japońskich tytułach, JPF i Waneko, umocniły swoją pozycję rynkową, zajmując drugie

---

<sup>247</sup> Por. M. Zapała, *Polski...*, s. 233; ljc, *Polski komiks w 2010 roku*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artukul/5395/Polski-komiks-w-2010-roku/> [dostęp: 25.09.2014].

i trzecie miejsce na rynku komiksowym<sup>248</sup>. Znaczną część oferty JPFu stanowiły przygodowo-komediowe serie przeznaczone głównie dla nastoletnich chłopców: *Bleach*, *Naruto*, *One Piece* i *Soul Eater*. Wśród tytułów Waneko trudniej wyróżnić tak dominującą grupę, wydaje się jednak, iż największą uwagę wydawnictwo poświęciło pozycjom skierowanym do dziewcząt: *Kuroshitsuji*, *Vampire Knight* czy *Dengeki Daisy*. Coraz bardziej rozwijało swoją działalność Studio JG. Z kolei Hanami nieco zwolniło tempo wydawnicze, skupiając się na kontynuacji rozpoczętych serii.

W 2012 roku działalność na rynku komiksu rozpoczęło dwóch wydawców. Pierwszym z nich było Wydawnictwo Komiksowe, które opublikowało między innymi powieść graficzną *Kot Rabina* Joanna Sfara (jej dwa pierwsze rozdziały wydał kilka lat wcześniej Post) oraz pierwszy tom serii *Dawny komiks polski*, w której znajdują się przedruki polskich opowieści obrazkowych z okresu międzywojennego w opracowaniu badacza historii polskiego komiksu Adama Ruska.

Drugim wydawnictwem, które w dużym stopniu zmieniło w ostatnich latach rynek komiksowy w Polsce stało się Hachette. Pod koniec 2012 roku rozpoczęło ono publikację serii wydawniczej pod nazwą *Wielka Kolekcja Komiksów Marvela*. Cykl zaplanowany początkowo na 60 tomów publikowanych co dwa tygodnie i dystrybuowanych w kioskach oraz salonach Empik wywołał spore zainteresowanie, a kolejne tomy szybko zniknęły z półek. Niedrogie (ok. 40 zł za album wydrukowany na kredowym papierze i oprawiony w twardą okładkę) i szeroko rozpowszechnione komiksy o superbohaterach spowodowały renesans gatunku. Sukces, jaki odniosła kolekcja zadecydował o rozszerzeniu jej o dodatkowe 40 tomów. Ponadto zachęcone wynikami sprzedaży Hachette zdecydowało się na wprowadzenie z początkiem 2014 roku opartej na podobnym modelu *Kolekcji Thorgala*.

Nowy konkurent na rynku wpłynął na plany wydawnicze Muchy. Wydawca niemal zupełnie zaprzestał publikacji tytułów wydawnictwa Marvel, jednak w ramach współpracy z Hachette podjął się opracowywania polskich wersji kolejnych tomów kolekcji, sam zaś rozpoczął wydawanie komiksów z Batmanem. Egmont, być może zachęcony wynikami Hachette, powołał do życia serię *Nowe DC Comics*, w której zaczął publikować najnowsze komiksy z superbohaterami tego wydawnictwa. Odniesiony sukces i konieczność dodruków niektórych tomów zachęciła wydawcę do rozszerzania tej linii tytułów.

---

<sup>248</sup> Nie biorąc pod uwagę wydawanych czasopism komiksowych.

Warto również wspomnieć o wprowadzeniu na rynek przez wydawnictwo cdp.pl komiksów w wersji cyfrowej. W ofercie wydawcy pojawił się między innymi najnowszy album Michała „Śledzia” Śledzińskiego pt. *Czerwony Pingwin musi umrzeć!*.

Studio JG w roku 2014 postanowiło przerwać zastój, jaki zapanował na rynku czasopism związanych z niezajatyckim komiksem i stworzyć nowy magazyn poświęcony historiom obrazkowym. Pierwsze wydanie kwartalnika *Smash!* rozdawane było podczas festiwalu Komiksowa Warszawa, zaś od numeru drugiego periodyk trafił do dystrybucji za pośrednictwem sieci Empik, sklepów należących do wydawnictwa oraz księgarni komiksowych<sup>249</sup>.

Początek dekady zapowiadał osłabienie polskiego rynku komiksowego spowodowane skutkami kryzysu ekonomicznego oraz objęciem komiksów 5% stawką VAT. Mimo początkowej stagnacji, od 2012 roku można zaobserwować ożywienie i rosnącą liczbę publikowanych tytułów. Komiksy ponownie zaczęły pojawiać się regularnie w kioskach za sprawą działań wydawnictwa Hachette, które przełamało krystalizujący się oligopol wydawniczy. Liderem rynkowym wciąż pozostaje Egmont, jednak dystans, jaki utrzymywał względem konkurentów stopniowo się zmniejsza i wynika głównie z publikacji dziecięcych periodyków ze świata Disneya. Powiększył się udział mangi w rynku komiksów, na stałym poziomie pozostał zaś komiks polski<sup>250</sup>.

Obecna kondycja rodzimego rynku komiksowego jest dobra, choć nadal pozostaje on marginesem rynku wydawniczego. Podczas gdy w 2012 roku wydano około 450

---

<sup>249</sup> Por. Magazyn SMASH!, [w:] [magazynsmash.pl/](http://magazynsmash.pl/); Magazyn komiksowy SMASH! od Yatta.pl!, [w:] [http://yatta.pl/komiks/Magazyn\\_komiksowy\\_SMASH\\_od\\_Yatta,39976.htm](http://yatta.pl/komiks/Magazyn_komiksowy_SMASH_od_Yatta,39976.htm) [dostęp: 30.09.2014].

<sup>250</sup> Por. *Komiks polski 2010*, [w:] <http://kzet.pl/2011/01/komiks-polski-2010.html>; *Komiks polski 2011*, [w:] <http://kzet.pl/2012/01/komiks-polski-2011.html>; Ł. Chmielewski, *Polski rynek komiksów w 2012 roku*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artukul/5913/Polski-rynek-komiksow-w-2012-roku/>; Ł. Chmielewski, *Polski rynek komiksowy w 2013 roku*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artukul/6049/Polski-rynek-komiksowy-w-2013-roku/>; Guile, *Rynkowe podsumowanie roku - Mangi i Manhwy w roku 2012*, [w:] [http://anime.com.pl/Rynkowe\\_podsumowanie\\_roku\\_-\\_Mangi\\_i\\_Manhwy\\_w\\_roku\\_2012,news,read,6695.html](http://anime.com.pl/Rynkowe_podsumowanie_roku_-_Mangi_i_Manhwy_w_roku_2012,news,read,6695.html); Guile, *Rynkowe podsumowanie roku - Mangi i Manhwy w roku 2013*, [w:] [http://anime.com.pl/Rynkowe\\_podsumowanie\\_roku\\_-\\_Mangi\\_i\\_Manhwy\\_w\\_roku\\_2013,news,read,6917.html](http://anime.com.pl/Rynkowe_podsumowanie_roku_-_Mangi_i_Manhwy_w_roku_2013,news,read,6917.html); *Wielka Kolekcja Komiksów Marvela*, [w:] <http://www.kolekcjakomiksow.pl/opis.php>; *Wydawnictwo Komiksowe*, [w:] <http://www.wydawnictwokomiksowe.pl/p/nasze-komiksy.html>; P. Kamiński, *CDP.pl to już nie tylko gry, ale też książki i komiksy*, [w:] [http://polygamia.pl/Polygamia/1,107162,13519949,CDP\\_pl\\_to\\_juz\\_nie\\_tylko\\_gry\\_\\_ale\\_tez\\_ksiazki\\_i\\_komiksy.html](http://polygamia.pl/Polygamia/1,107162,13519949,CDP_pl_to_juz_nie_tylko_gry__ale_tez_ksiazki_i_komiksy.html) [dostęp: 26.09.2014].



komiksów, samych książek beletrystycznych ukazało się w tym czasie ponad 7000 (co z kolei stanowiło jedynie 18,5% całego rynku książki)<sup>251</sup>.

Pewnego pojęcia na temat wielkości komiksowego rynku oraz układu sił na nim dostarczają dane liczbowe dotyczące liczby opublikowanych w ciągu roku pozycji. Zgodnie z danymi serwisów Aleja Komiksu i Anime.com.pl oraz Instytutu Książki, w roku 2013 wydano około 540 komiksów (nie licząc czasopism komiksowych dla dzieci), czyli o 90 więcej niż rok wcześniej i o 130 więcej, niż w roku 2010. Spośród wydanych w 2013 komiksów Egmont opublikował 14% (79 pozycji), Waneko – 10% (56), JPF – 8% (48), Hachette i Studio JG – po 4,8% (26), Taurus – 4% (21), Wydawnictwo Komiksowe, Timof Comics, Kultura Gniewu – po 2,7% (15), Yumegari – 2,6% (14), Centrala – 2% (12), Ongrys – 1% (6), Mucha Comics – 0,9% (5). Ponad 40% wszystkich komiksów ukazało się nakładem małych, często niezależnych wydawnictw. Wydawnictwa trudno dostępne, na przykład niskonakładowe ziny stanowiły niemal 1/5 wszystkich publikacji komiksowych<sup>252</sup>.

Ze względu na to, iż większość wydawnictw nie udostępnia danych dotyczących nakładów, sprzedaży oraz dochodów, można jedynie snuć domysły na temat zysków, jakie przynosi wydawanie historii obrazkowych w Polsce. Biorąc pod uwagę 10 tytułów najlepiej sprzedających się w popularnym sklepie internetowym Sklep.Gildia.pl, średnia cena jednego albumu wynosi około 64 zł<sup>253</sup>. Według informacji udzielanych przez przedstawicieli wydawnictw w wywiadach prasowych oraz korespondencyjnie, nakłady komiksów oscylują między 500 a 8000 egzemplarzy, co daje średni nakład 4250 sztuk. Przy optymistycznym założeniu, iż w ciągu roku sprzedaje się połowa nakładu, roczny dochód generowany przez historie obrazkowe wynosiłby 136 tysięcy złotych. Jest to jedynie niewielki ułamek wartości rynku frankofońskiego (330 milionów euro), amerykańskiego (700 milionów dolarów) czy japońskiego (270 miliardów jenów). Należy mieć na uwadze, że są to dane bardzo niepewne, które mają charakter jedynie szacunkowy.

---

<sup>251</sup> Por. *Rynek książki 2013*, [w:]

[http://www.instytutksiazki.pl/upload/Files/RYNEK\\_KSIKI\\_W\\_POLSCE\\_2013.pdf](http://www.instytutksiazki.pl/upload/Files/RYNEK_KSIKI_W_POLSCE_2013.pdf); Ł. Chmielewski, *Polski rynek komiksowy w 2013 roku*, *op. cit.* [dostęp: 26.09.2014].

<sup>252</sup> Por. A. Wabik, *Rok 2013 w polskim komiksie*, [w:]

<http://instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,30517,rok-2013-w-polskim-komiksie.html>; Ł. Chmielewski, *Polski rynek komiksowy w 2013 roku*, *op. cit.*; M. Zapała, *Polski...*, *op. cit.*, s. 234; Guile, *Rynkowe podsumowanie roku - Mangi i Manhwy w roku 2013*, *op. cit.*; Wydawnictwa komiksowe, [w:]

<http://www.alejakomiksu.com/wydawnictwa/> [dostęp: 26.09.2014].

<sup>253</sup> *Komiksowe Top 50 za cały 2013 rok*, [w:] <http://www.komiks.gildia.pl/news/2013/12/podsumowanie-roku> [dostęp: 28.09.2014].

Pozwalają one jednak uzmysłwić sobie prawdopodobną wielkość polskiego rynku komiksu na tle rynków czołowych.

Część wydawców wyspecjalizowała się w konkretnym odbiorcy, jednak zauważyć można również próby dywersyfikacji oferty w ramach danego wydawnictwa (seria *Mega Manga* JPFu skierowana do starszego czytelnika oraz *imprint* Centralka wydawnictwa Centrala publikujący komiksy dla dzieci). Można przypuszczać, iż wydawcy znaleźli optimum pomiędzy nakładem, ilością i częstotliwością publikowanych tytułów oraz odpowiednio rozłożyli akcenty między popularnymi, dochodowymi seriami a bardziej niszowymi pozycjami. Wszystko wskazuje na to, że dzięki tym zabiegom rynkowi komiksu w Polsce nie grozi w najbliższych latach zapaść podobna do tej z roku 2004.

### **5.5. Obecność komiksu w życiu społecznym. Festiwale, badania, biblioteki**

Chociaż polski rynek komiksu pozostaje nieduży, z roku na rok rośnie jego rola w życiu Polaków. Rozrastają się i zyskują na znaczeniu istniejące wydarzenia związane z komiksem, a także organizowane są nowe imprezy poświęcone historiom obrazkowym. Na rynku pojawiają się naukowe i popularnonaukowe publikacje o tematyce komiksowej. Powoli rozwija się rodzima komiksologia. Opowieści rysunkowe wkraczają również do bibliotecznych zbiorów, choć czynią to z trudem.

Dzięki licznym polskim klubom miłośników komiksu oraz prężnie działającemu środowisku twórców, imprezy poświęcone temu medium w Polsce pojawiły się już w latach 90. Aktualnie rozmaitych wydarzeń związanych z historiami obrazkowymi odbywa się w Polsce każdego roku kilkanaście<sup>254</sup>.

Najstarszym i największym tego typu projektem w Polsce jest Międzynarodowy Festiwal Komiksu i Gier w Łodzi organizowany od 1991 roku (początkowo jako Ogólnopolski Konwent Twórców Komiksu) przez Stowarzyszenie Twórców „Contur” oraz Łódzki Dom Kultury. Festiwal co roku przyciąga kilka tysięcy uczestników, a jego gośćmi są międzynarodowej sławy twórcy komiksów<sup>255</sup>.

Odmienny charakter ma poznański festiwal Ligatura tworzony przez wydawnictwo Centrala. Jego główną atrakcją są liczne warsztaty i wystawy trwające przez kilka dni. Kolejny istotny festiwal to Komiksowa Warszawa – impreza towarzysząca Targom Książki w Warszawie, którą prowadzi Polskie Stowarzyszenie Komiksowe. Nie można

---

<sup>254</sup> Por. *Imprezy komiksowe i pokrewne tematycznie*, [w:] <http://www.komiks.gildia.pl/imprezy> [dostęp: 26.09.2014].

<sup>255</sup> Por. *O festiwalu*, [w:] <http://komiksfestiwal.com/historia/o-festiwalu/> [dostęp: 26.09.2014].

zapomnieć także o Bałtyckim Festiwalu Komiksu GDAK, na którym również goszczą zagraniczni autorzy wielkiego kalibru. Warto wymienić tu również Krakowski Festiwal Komiksu organizowany przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną w Krakowie, przy współpracy z Krakowskim Stowarzyszeniem Komiksowym oraz Instytutem Francuskim w Krakowie. Do pozostałych festiwali komiksowych w Polsce należą między innymi: Festiwal Komiksu Historycznego, Ogólnopolskie Spotkania z Komiksem, Lubelskie Spotkania z Komiksem, Dziecięce Spotkania z Komiksem oraz Bydgoski Konwent Komiksu i Gier<sup>256</sup>.

Atrakcje poświęcone komiksom japońskim stanowią istotną, choć nie jedyną część programów zlotów miłośników mangi i anime. Miano największego wydarzenia o tej tematyce nosi krakowski Magnificon Expo, w którym uczestniczy niemal trzy tysiące osób<sup>257</sup>.

Historie rysunkowe w każdej odmianie są także od wielu lat obecne na festiwalach i konwentach miłośników fantastyki, takich jak Polcon czy Pyrkon, jednak odgrywają na nich mniejszą rolę.

Nie można pominąć również organizowanych przez instytucje z różnych miast Polski cyklicznych spotkań środowiskowych. Mają one zwykle charakter kameralnych wykładów, spotkań z twórcami, warsztatów lub klubów dyskusyjnych. Należą do nich: Małopolskie Studio Komiksu w Krakowie, Poznańska Dyskusyjna Akademia Komiksu w Poznaniu, Koło Komiksu Collegium Civitas w Warszawie oraz Dyskusyjny Klub Komiksu Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Gdańsku.

Warto też wspomnieć o kontrowersyjnych Sympozjach Komiksologicznych organizowanych od 2001 roku przy MFKiG w Łodzi (od 2013 oddzielnie), których corocznym podsumowaniem była antologia referatów. Sympozja zostały jednak ostro skrytykowane przez Jerzego Szyłaka, który zarzucił ich uczestnikom nienaukową postawę<sup>258</sup>.

Dziedzina nauki, którą można by nazwać komiksologią lub komiksoznawstwem, w Polsce wciąż znajduje się w stadium wczesnego rozwoju. Chociaż już od lat 60 publikowane były teksty naukowe, które w pewnej mierze podejmowały tematykę

---

<sup>256</sup> A. Wabik, *op. cit.*

<sup>257</sup> Z. Gunia, *Magnificon Expo 2014. Festiwal popkultury japońskiej znów w Krakowie*, [w:] <http://www.mmkrakow.pl/479503/magnificon-expo--festiwal-popkultury-japonskiej-znow-w-krakowie-bilety-program> [dostęp: 26.09.2014].

<sup>258</sup> Por. J. Szyłak, *Komiks w szponach...*, *op. cit.*; *Symposium Komiksologiczne*, [w:] <http://komiksologia.pl/> [dostęp: 26.09.2014].

komiksu, pierwszym badaczem, który na większą skalę zajął się tym medium był Krzysztof Teodor Toeplitz. Jego książka *Sztuka komiksu: Próba definicji nowego gatunku artystycznego* wydana w 1985 roku stała się fundamentem polskich badań komiksu.

W kolejnych latach wciąż niewielu przedstawicieli środowisk naukowych podejmowało temat historii obrazkowych. Wśród nich znajdowali się w głównej mierze filmoznawcy, literaturoznawcy, kulturoznawcy i historycy, co spowodowane jest brakiem osobnego instytutu czy choćby zakładu badań nad komiksem. Pewne kroki poczynił w tym kierunku Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, na którym od października 2014 roku ma zostać uruchomiona specjalność kreatywna kultura komiksu w ramach kulturoznawstwa.

Do najważniejszych teoretyków tego medium w Polsce należy Jerzy Szyłak, autor kilku pozycji książkowych na temat zagadnień związanych z komiksem. Kolejnym ważnym badaczem jest Adam Rusek, pracownik Biblioteki Narodowej, który zaangażował się w opisywanie historii komiksu w Polsce, szczególną uwagę poświęcając dwudziestolecu międzywojennemu, II wojnie światowej i czasom stalinizmu. Krzysztof Skrzypczyk, współorganizator Sympozjów Komiksologicznych podejmuje w swojej pracy problem teorii komiksu. Warto również wymienić Wojciecha Birka, tłumacza, publicystę oraz autora pracy doktorskiej *Główne problemy teorii komiksu*. Badania nad komiksem podejmuje coraz więcej studentów oraz młodych naukowców, jednak jakość ich prac niejednokrotnie spotyka się z krytyką.

Teksty krytyczne, analityczne i dotyczące teorii komiksu ukazują się jedynie w kwartalniku *Zeszyty Komiksowe*, we wspomnianej wcześniej dorocznej antologii referatów *Symposium komiksologiczne* oraz sporadycznie innych antologiach tekstów naukowych. Publikowane były również w magazynie *AQQ* do jego zamknięcia w 2004 roku<sup>259</sup>.

Na polskim rynku ukazuje się coraz więcej naukowych i popularnonaukowych książek poświęconych komiksowi. Oprócz prac wyżej wymienionych badaczy, warto wspomnieć o przekrojowej książce Bartosza Kurca *Komiks: opowiadanie obrazem* oraz o *Krótkiej historii sztuki komiksu w Polsce (1945-2003)* Wojciecha Obremskiego. Nie do przecenienia jest *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1905 (1859) – 1999* Marka Misiory stanowiąca potężną bazę danych dotyczących polskiego rynku komiksu. Warto także wspomnieć o przypominającej album publikacji Marcina Krzanickiego

---

<sup>259</sup> Por. *Zeszyty komiksowe* nr 5, 2006; J. Zaremba-Penk, *Manga na uniwersytecie*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012, s. 62-64; *Kulturoznawstwo*, [w:] <http://www.portalrekrutacyjny.ukw.edu.pl/oferta/studia-pierwszego-stopnia/kulturoznawstwo#.VCakmVewTEU> [dostęp: 27.09.2014].

*Komiks w PRL, PRL w komiksie*, stanowiącej zarys historii komiksu w czasach Polski Ludowej. Fragmentaryczny opis najnowszych dziejów polskiego rynku komiksu stanowi *TM-Semic. Największe komiksowe wydawnictwo lat 90. w Polsce* Łukasza Kowalczyka, napisana na podstawie pracy magisterskiej jej autora. Godne uwagi są również *Historia Polski w komiksowych kadrach* Justyny Czai oraz *Polski komiks historyczny (1920-2010)* Bartłomieja Janickiego, które podejmują tematykę komiksu historycznego w różnych jego odmianach. Z kolei *Kontekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej* pod redakcją Rafała Wójcika i Grażyny Gajewskiej jest zbiorem tekstów różnych autorów podejmujących tematykę komiksu wobec innych dziedzin kultury oraz dyscyplin naukowych zajmujących się nimi. Problem marginalizacji komiksu podjął zaś Sebastian Frąckiewicz w książce *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*. Powyższy wybór zawiera jedynie przykładowe, najważniejsze według autora niniejszej pracy, pozycje książkowe dotyczące komiksowego medium. Mimo sporej ilości wydanych w ostatnich latach tytułów, należy jednak zaznaczyć, iż ich rozpowszechnienie jest znikome, a nakłady – niewielkie, często wynoszące jedynie kilkaset egzemplarzy<sup>260</sup>.

Komiksy rzadko znajdują się w polskich bibliotekach. Najbardziej rozpowszechnione są popularne pozycje dla dzieci, jak *Tysus*, *Romek i A'Tomek* czy *Asteriks*, zwykle w postaci pojedynczych albumów. Ze względu na problemy budżetowe oraz wciąż istniejący stereotyp komiksu, jako gorszego wytworu kultury, historie obrazkowe są praktycznie nieobecne w bibliotekach szkolnych i publicznych. Biblioteka Narodowa oraz Biblioteka Jagiellońska posiadają komiksy, lecz ich zbiorom daleko do kompletności. Rozbudowane kolekcje komiksów posiadają jedynie trzy biblioteki w Polsce: Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Gdańsku, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu oraz Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie. Trzeba zaznaczyć, że ze względu na profil swojej działalności, instytucje naukowe niemal w ogóle nie gromadzą jednak komiksów dziecięcych. Dotychczas nie stworzono polskiego zbioru bibliotecznego, w którym miałyby się znajdować wszelkie wydawnictwa komiksowe.

Brak zainteresowania środowisk naukowych oraz bibliotek komiksami może mieć przyczynę w niewiedzy dotyczącej popularności tego medium. Czytelnictwo komiksów

---

<sup>260</sup> *Książki o komiksie*, [w:] <http://www.forum.gildia.pl/index.php/topic,19102.0.html>; *Książka i komiks*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykuly/36/> [dostęp: 27.09.2014].

w Polsce w zasadzie nie jest badane, stąd też trudno określić, jak duża jest siła oddziaływania historii obrazkowych oraz ich rozpowszechnienie w społeczeństwie<sup>261</sup>.

Medium komiksowe coraz silniej zaznacza swoją obecność w życiu społecznym oraz w środowiskach naukowych, jednak proces ten jest powolny i niełatwy. Dyskurs naukowy wokół komiksu wciąż znajduje się w Polsce we wczesnym stadium rozwoju, co wynika po części z braku zainteresowania tą dziedziną sztuki, po części zaś z braku dostępu do źródeł. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy może być słabo zaznaczona obecność komiksów oraz książek na ich temat w polskich bibliotekach. Trzeba jednak zauważyć, że sytuacja ta powoli ulega zmianie, co pozwala mieć nadzieję na rozwój polskiego komiksoznawstwa jako osobnej dziedziny naukowej.

Rozwija się natomiast oferta książek popularnonaukowych i naukowych poświęconych komiksowemu medium, chociaż nadal wydawane są one w znikomych nakładach. Również imprezy związane z historiami rysunkowymi zyskują na znaczeniu, co pozwala sądzić, iż zainteresowanie nimi rośnie.

---

<sup>261</sup> A. Kowalska, A. Szczecińska, *Wielki apetyt na „miniburgera”*. O problemach opracowania komiksów w formacie MARC 21, „Biblioteka” nr 14, 2010, s. 151-152; R. Wójcik, *Parias bibliotecznych pótek. O tym, jak komiks torował sobie drogę do księżnic na świecie i w Polsce*, Biuletyn EBIB nr 5, 2013.

## **Uwagi końcowe i wnioski**

Komiks narodził się w XIX wieku na łamach prasy codziennej i stopniowo rozwijał, by wyodrębnić się jako gatunek prasowy. Z czasem w dużym stopniu odłączył się od rynku prasy i związał z wydawnictwami książkowymi. Współcześnie rynek komiksu jest elementem zarówno rynku książki, jak i prasy, częściowo zaś pozostaje poza jednym i drugim.

Historia komiksowego medium jest burzliwa. W zależności od kraju rozwijało się ono w odmienny sposób, na co wpływ miały warunki gospodarcze, polityczne i kulturowe. Największe znaczenie dla polskiego rynku komiksu miały historie obrazkowe z USA, Francji i Belgii oraz Japonii. Państwa te posiadają największe rynki komiksu na świecie, a opowieści rysunkowe są istotną częścią ich kultury popularnej oraz towarem eksportowym.

Polskie historie obrazkowe w kształcie zbliżonym do współczesnego pojawiły się dopiero w latach 30 XX wieku, lecz ich ukazywanie się zostało przerwane przez wybuch II wojny światowej. W okresie stalinizmu komiksy, jako wytwór kultury amerykańskiej, poddawane były ostrej krytyce, zaś później stopniowo zostały wprzęgnięte w aparat propagandy. Ukazywanie się na polskim rynku dzieł zagranicznych artystów spoza bloku wschodniego było niemal niemożliwe, publikacja historii rysunkowych polskich autorów uzależniona zaś była od ich użyteczności dla władzy. Partia decydowała o dopuszczeniu publikacji do druku oraz przyznaniu wydawcy przydziału papieru. Ze względu na ich ideologiczną i dydaktyczną rolę, historie obrazkowe w PRL były drukowane w ogromnych nakładach, nierzadko przekraczających 100 tysięcy egzemplarzy. Z kolei deficyt popkultury na ówczesnym polskim rynku powodował, że komiksy, które się wtedy ukazywały, cieszyły się ogromną popularnością i były wielokrotnie wznawiane.

Przełom, jaki dokonał się w Polsce w roku 1989 drastycznie zmienił polityczne, gospodarcze i kulturowe warunki rozwoju rodzimego rynku komiksowego. Zniesiono polityczny aparat kontroli, w postaci cenzury, partyjnych wpływów w redakcjach i wydawnictwach oraz reglamentacji materiałów drukarskich. Sytuację wydawców komiksów zmieniło przejście od gospodarki centralnie planowanej do wolnorynkowej oraz likwidacja państwowego monopolu wydawniczego pod postacią RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Wiele tytułów prasowych zostało przejętych przez spółdzielnie

pracownicze. Pojawił się również zagraniczny kapitał, dzięki któremu rozwinęły działalność nowe spółki.

Nieznajomość praw rządzących wolnym rynkiem spowodował, że wiele podejmowanych inicjatyw wydawniczych szybko upadało. W latach 90 zaobserwować można było duopol dwóch wydawców: TM-Semic i Egmont Polska, dzięki którym ponownie pojawiły się w Polsce komiksy amerykańskie. Pod koniec dekady pierwszy z nich upadł w wyniku nasycenia rynku i niedostosowania jakości swoich publikacji do aktualnych standardów. Jednocześnie na skutek powodzenia, jakim cieszyła się japońska popkultura, pojawiły się wydawnictwa specjalizujące się w komiksie azjatyckim.

W pierwszych latach XXI wieku wydawcy stopniowo zmieniali swoje strategie, powoli kształtując obecną postać rynku komiksowego. Wprowadzenie 5% stawki VAT na czasopisma spowodowało rezygnację z publikacji komiksów pod postacią zeszytów i rejestrację nowych tytułów jako wydawnictw zwartych. Z tego względu większość wydawców postanowiło ograniczyć nakłady i podwyższyć ceny albumów, które dla uzasadnienia tego faktu drukowane były zwykle w liczbie do tysiąca sztuk, jako pozycje kolekcjonerskie. Fakt ten sprawił, że komiksy nabrały cech produktów ekskluzywnych. Wyjątkowe pod tym względem były najpopularniejsze mangi kierowane do nastoletniego czytelnika, które można było spotkać w kioskach i salonikach prasowych. Objęcie 5% VATem wydawnictw książkowych również wpłynęło na ceny komiksów, chociaż w stopniu mniejszym, niż się spodziewano.

Polskie edycje komiksów wyróżnia fakt, iż w większości tworzone są one z myślą o kolekcjonerach, w przeciwieństwie do zeszytowych wydań amerykańskich czy drukowanych na gazetowym papierze komiksowych czasopism japońskich, które nierzadko zostają wyrzucone po przeczytaniu.

Zbadanie wielkości polskiego rynku komiksowego jest utrudnione przez kilka czynników. Po pierwsze, większość wydawnictw wzdbrania się przed udzieleniem informacji na temat wielkości nakładów oraz sprzedaży. Statystyki Zakładu Kontroli Dystrybucji Prasy oraz raporty Centrum Badań nad Rynkiem Książki stanowią niewielką pomoc w tej materii, ponieważ rzadko wyszczególniają komiksy. Kolejną przeszkodą jest brak aktualnych badań dotyczących czytelnictwa komiksów Polsce, co nie pozwala oszacować rozpowszechnienia opowieści rysunkowych. Wobec tego jedyną metodą, która do pewnego stopnia pozwala określić wielkość polskiego rynku komiksu, jest sprawdzenie liczby wydanych tytułów oraz próba oszacowania rocznej sprzedaży.



Wyniki analizy ilościowej wskazują, iż jest to rynek niewielki w porównaniu do światowych liderów komiksowej branży. Stanowi również margines polskiego rynku wydawniczego.

Z roku na rok rośnie wpływ komiksu na życie społeczne. W Polsce organizowanych jest wiele wydarzeń związanych z komiksem. W środowisku akademickim coraz częściej podejmuje się badania historii rysunkowych, jednak polskie komiksoznawstwo wciąż jest w początkowym stadium rozwoju. Obecność opowieści obrazkowych w bibliotekach nadal jest niewielka, chociaż w ostatnich latach powstały istotne kolekcje komiksów w księżnicach w Poznaniu i Krakowie.

Niniejsza praca z pewnością nie stanowi kompletnej analizy rodzimego rynku komiksu, a jedynie jej zarys. Wciąż nie istnieje pełna, naukowa bibliografia historii obrazkowych wydanych w Polsce. Nie jest również znany poziom czytelnictwa komiksów, a dane dotyczące wartości rynku, ze względu na trudności w ich pozyskaniu, mają charakter szacunkowy. Niezbędne jest więc przeprowadzenie dalszych badań, które mogłyby dostarczyć dokładnych danych na temat rynku historii rysunkowych w Polsce.

## Ważniejsze źródła i opracowania

### 1. Akty prawne

*Uchwała Nr 172 Rady Ministrów z dnia 29 października 1990 r. w sprawie zatwierdzenia planu zagospodarowania majątku Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej "Prasa-Książka-Ruch" w likwidacji oraz w sprawie dysponowania składnikami majątku tej Spółdzielni (M.P. 1991, nr 3, poz. 13).*

*Ustawa z dnia 17 listopada 2000 r. o zmianie ustawy o podatku od towarów i usług oraz o podatku akcyzowym, pkt. 14 (Dz.U. 2000 nr 105 poz. 1107).*

### 2. Opracowania

Balcerowicz L., *Socjalizm, kapitalizm, transformacja. Szkice z przełomu epok*, Warszawa 1997.

Braun J., *Potęga czwartej władzy*, Warszawa 2005.

Czaja J., *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2010.

Drygalski J., Kwaśniewski J., *(Nie)realny socjalizm*, Warszawa 1992.

Duncan R., Smith M. J., *The Power of Comics: History Form and Culture*, New York, London 2009.

Dunin J., *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.

Gordon I., *Comic Strips and Consumer Culture*, Washington and London 1998.

Gravett P., *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, New York 2004.

Harvey R. C., *The Art of the Funnies: An Aesthetic History*, Jackson 1994.

Howe S., *Niezwykła historia Marvel Comics*, Kraków 2013.

Habielski R., *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2009.

Kowalczyk Ł., *TM-Semic. Największe komiksowe wydawnictwo lat dziewięćdziesiątych w Polsce*, Poznań 2013.

Krzanicki M., *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, Rzeszów 2011.

Lopes P., *Demanding Respect: The Evolution of American Comic Book*, Philadelphia 2009.

McCloud S., *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, 1993.

McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2007.

- Obremski W., *Krótką historia sztuki komiksu w Polsce (1945-2003)*, Toruń 2005.
- Pilcher T., *Komiks erotyczny - historia w obrazach. Od narodzin do lat 70 XX stulecia*, Warszawa 2011.
- Rhoades S., *A Complete History of American Comic Books*, New York 2008.
- Por. A. Rusek, *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955*, Warszawa 2011.
- Rusek A., *Tarzan, Matolek i inni : cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*, Warszawa 2001.
- Ryall C., Tipton S., *Comic Books 101: The History, Methods and Madness*, Cincinnati 2009.
- Szyłak J., *Komiks*, Kraków 2000.
- Szyłak J., *Komiks. Świat przerysowany*, Gdańsk 2010.
- Szyłak J., *Komiks w szponach miernoty*, Warszawa 2013.
- Tatarkiewicz W., *Sztuka: dzieje pojęcia* [w:] Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Toeplitz K. T., *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
- Adamowski J. W., *System medialny Stanów Zjednoczonych*, [w:] *Wybrane zagraniczne systemy medialne*, Adamowski J. W. (red.), Warszawa 2008.
- Coletta C., *Action Comics*, [w:] *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, M. K. Brooker (red.), Oxford 2010.
- David Lewis A., *Image Comics*, [w:] *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, Brooker M. K. (red.), Oxford 2010.
- Marshall B. (red.), *France and the Americas: culture, politics, and history*, Santa Barbara 2005.
- Sobol E. (red.), *Mały słownik języka polskiego*, Warszawa 1996.
- Bolałek R., *Pokolenia fanów mangi*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012.
- Filas R., *Dwadzieścia lat przemian polskich mediów (1989-2009) w ujęciu periodycznym*, „Zeszyty prasoznawcze” 2010 nr 3-4.
- Filas R., *Dziesięć lat przemian mediów masowych w Polsce (1989-1999). Propozycja periodyzacji*, „Zeszyty prasoznawcze” 1999 nr 1-2.

Kowalska A., Szczecińska A., *Wielki apetyt na „miniburgera”*. O problemach opracowania komiksów formacie MARC 21, „Biblioteka” nr 14, 2010, s. 151-152.

Panic P., *Lata dziewięćdziesiąte w kioskowej witrynie*, „Zeszyty komiksowe” nr 16, 2013.

Secler B., *Konsekwencje przemian roku 1989 dla środków społecznego przekazu w Polsce - wybrane problemy*, „Media Dawne i Współczesne” 2011 t. 1.

Swóół R., *Zakochany w M. Początki ruchu mangowego w Polsce*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012.

Szcześniak D., *Polski komiks ery Xero*, „Zeszyty komiksowe” nr 16, 2013.

Wójcik R., *Parias bibliotecznych półek. O tym, jak komiks torował sobie drogę do księżnic na świecie i w Polsce*, Biuletyn EBIB nr 5, 2013.

Zapała M., *Boom komiksowy. Polski rynek historii obrazkowych w latach 2000-2003*, iNFOTEZY Wol. 1 nr 1, 2011.

Zapała M., *Komiks. Zarys teorii i historii zjawiska*, iNFOTEZY Wol. 3 nr 1, 2013.

Zapała M., *Polski rynek komiksowy w latach 1989-2010*, „Zeszyty prasoznawcze” T. 56 nr 2, 2013.

Zaremba-Penk J., *Manga na uniwersytecie*, „Zeszyty komiksowe” nr 13, 2012.

*Zeszyty komiksowe* nr 5, 2006;

Zwierzchowski P., *„Comicsy” w służbie imperializmu*, „Kultura Popularna” 2004 nr 1.

### **3. Prasa**

Brzozowski T., *Orbita*, „KZ” nr 50, 2008.

Górlaczyk R., *Prehistoria, czyli co drzewiej się ukazało... "As Editor"*, „KZ” nr 50, 2008.

Mazur P., *Patrzyliśmy na to jak na biznes. Wywiad z Waldemarem Tevnellem, pomysłodawcą i prezesem wydawnictwa TM-Semic*, „KZ” 2011 nr 67.

Misiora M., *Polski komiks gazetowy, cz. 1: Świat przygód - Nowy Świat Przygód*, „Giełda Komiksów” 1998 nr 2.

Misiora M., *Polski komiks gazetowy, cz. 2: Świat przygód – Świat Młodych 1949/1959*, „Giełda Komiksów” 1999 nr 1.

Misiora M., *Polski komiks gazetowy, cz. 3: Świat Młodych 1974/1981*, „Giełda Komiksów” 2001 nr 1.

Misiora M., *Tygodniki komiksowe*, „Giełda Komiksów” 1999 nr 1.

Strzelecka M., *Tintin nie pije, nie pali, nie płacze*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, 2007, nr 119.

#### 4. Źródła internetowe

*AnimeJapan*, [w:] <http://en.wikipedia.org/wiki/AnimeJapan> [dostęp: 14.09.2014].

*Anime and Manga-Related Museums in Japan*,  
[w:] [http://tsoj.manga.org/anime/anime\\_museums.html](http://tsoj.manga.org/anime/anime_museums.html) [dostęp: 14.09.2014].

Alverson B., *Manga 2013: A Smaller, More Sustainable Market*,  
[w:] <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/booknews/comics/article/56693-manga-2013-a-smaller-more-sustainable-market.html> [dostęp: 11.09.2014].

*AQQ – Magazyn komiksów*, [w:] <http://www.aqq.com.pl/> [dostęp: 23.09.2014].

Beauchamp D., *The Ages of Comic Books*, [w:] <http://www.daveybeauchamp.com/wp-content/uploads/2011/10/Ages-of-Comics-Davey-Beauchamp.pdf> [dostęp: 09.09.2014].

Chmielewski Ł., *Polski rynek komiksów w 2012 roku*,  
[w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykul/5913/Polski-rynek-komiksow-w-2012-roku/>.

Chmielewski Ł., *Polski rynek komiksowy w 2013 roku*,  
[w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykul/6049/Polski-rynek-komiksowy-w-2013-roku/>.

*Comics History. Pilote (1959-1989)*, [w:] <http://www.lambiek.net/magazines/pilote.htm>  
[dostęp: 12.09.2014].

*Comic strips, a typical Belgian art*,  
[w:] <http://www.justlanded.com/english/Belgium/Belgium-Guide/Culture/Comic-strips-a-typical-Belgian-art> [dostęp: 12.09.2014].

Coville J., *Seduction of the Innocents and the Attack on Comic Books*,  
[w:] [http://www.psu.edu/dept/inart10\\_110/inart10/cmbk4cca.html](http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html) [dostęp: 11.09.2014].

Davy P., *The Ninth Art?*,  
[w:] [http://www.francetoday.com/articles/2011/06/07/the\\_ninth\\_art.html](http://www.francetoday.com/articles/2011/06/07/the_ninth_art.html)  
[dostęp: 12.09.2014].

Demiańczuk J., *Król Thorgal*, „Wprost” nr 6, 2013, [w:]  
<http://www.wprost.pl/ar/386683/Krol-Thorgal/?pg=0> [dostęp: 24.09.2014].

*European Comics*, [w:] <http://europeisnotdead.com/video/images-of-europe/european-comics/> [dostęp: 12.09.2014].

*Fantastyka*,  
[w:] <http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Fantastyka> [dostęp: 19.09.2014].

- Frąckiewicz S., *Rozmontować karabin i sprzedać jako wózek*,  
[w:] <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1531337,1,wywiad-z-maciejem-parowskim-30-lat--fantastyki.read> [dostęp: 18.09.2014].
- Guile, *Rynkowe podsumowanie roku – Mangi i Manhwy w roku 2012*,  
[w:] [http://anime.com.pl/Rynkowe\\_podsumowanie\\_roku\\_-\\_Mangi\\_i\\_Manhwy\\_w\\_roku\\_2012,news,read,6695.html](http://anime.com.pl/Rynkowe_podsumowanie_roku_-_Mangi_i_Manhwy_w_roku_2012,news,read,6695.html). [dostęp: 26.09.2014].
- Guile, *Rynkowe podsumowanie roku – Mangi i Manhwy w roku 2013*,  
[w:] [http://anime.com.pl/Rynkowe\\_podsumowanie\\_roku\\_-\\_Mangi\\_i\\_Manhwy\\_w\\_roku\\_2013,news,read,6917.html](http://anime.com.pl/Rynkowe_podsumowanie_roku_-_Mangi_i_Manhwy_w_roku_2013,news,read,6917.html). [dostęp: 26.09.2014].
- Gumowska D., *Wywiad z rednaczem „Otaku”*,  
[w:] <http://www.alejakomiksu.com/arttykul/1589/1/Wywiad-z-rednaczem-Otaku/>.
- Gunia Z., *Magnificon Expo 2014. Festiwal popkultury japońskiej znów w Krakowie*,  
[w:] <http://www.mmkrakow.pl/479503/magnificon-expo--festiwal-popkultury-japonskiej-znow-w-krakowie-bilety-program> [dostęp: 26.09.2014].
- Historia komiksów w Polsce. Egmont (1999-2002)*,  
[w:] [http://www.ossus.pl/biblioteka/Historia\\_komiks%C3%B3w\\_w\\_Polsce#Egmont\\_.281999-2002.29](http://www.ossus.pl/biblioteka/Historia_komiks%C3%B3w_w_Polsce#Egmont_.281999-2002.29) [dostęp: 23.09.2014].
- History of Japanese Manga Comics*,  
[w:] <http://www.japanesegallery.co.uk/default.php?Sel=manga&Submenu=4>  
[dostęp: 14.09.2014].
- History of the French and Francophone comics*,  
[w:] <http://www.ambafrance-mt.org/History-of-the-French-and> [dostęp: 12.09.2014].
- Imprezy komiksowe i pokrewne tematycznie*,  
[w:] <http://www.komiks.gildia.pl/imprezy> [dostęp: 26.09.2014].
- Japan's Comic Sales Totaled 271.71 Billion Yen in 2011*,  
[w:] <http://www.animenewsnetwork.com/news/2012-01-23/2011-comic-sales-totaled-271.71-billion-yen-in-japan> [dostęp: 14.09.2014].
- „Jestem czytaczem fabul” – wywiad z Tomaszem Kołodziejczakiem*,  
[w:] <http://www.alejakomiksu.com/arttykul/2771/Jestem-czytaczem-fabul-wywiad-z-Tomaszem-Kolodziejczakiem/> [dostęp: 21.09.2014]
- Just how much do those Japanese read manga?*,  
[w:] <http://matt-thorn.com/wordpress/?p=261> [dostęp: 14.09.2014].
- Kaczogród*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/seria/807/Kaczogrod/> [dostęp: 25.09.2014].
- Kamiński P., *CDP.pl to już nie tylko gry, ale też książki i komiksy*,  
[w:] [http://polygamia.pl/Polygamia/1,107162,13519949,CDP\\_pl\\_to\\_juz\\_nie\\_tylko\\_gry\\_\\_a\\_le\\_tez\\_ksiazki\\_i\\_komiksy.html](http://polygamia.pl/Polygamia/1,107162,13519949,CDP_pl_to_juz_nie_tylko_gry__a_le_tez_ksiazki_i_komiksy.html) [dostęp: 26.09.2014].

*Komiks polski 2010*, [w:] <http://kzet.pl/2011/01/komiks-polski-2010.html> [dostęp: 28.09.2014].

*Komiks polski 2011*, [w:] <http://kzet.pl/2012/01/komiks-polski-2011.html> [dostęp: 28.09.2014].

*Komiks w Polsce*, [w:] [http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/komiks\\_w\\_polsce.html](http://www.astrouw.edu.pl/~soszynsk/komiks_w_polsce.html) [dostęp: 16.09.2014].

*Komiksowe Top 50 za cały 2013 rok*,  
[w:] <http://www.komiks.gildia.pl/news/2013/12/podsumowanie-roku> [dostęp: 28.09.2014].

Koziarski D., „*Na plasterki!!!*”, *czyli złote lata polskiego komiksu*,  
[w:] <http://rebelya.pl/post/2091/na-plasterki-czyli-zote-lata-polskiego-komiksu>  
[dostęp: 15.09.2014].

*Krajowa Agencja Wydawnicza*,  
[w:] <https://komiksbaza.pl/p47/krajowa-agencja-wydawnicza> [dostęp: 21.09.2014].

*Krajowa Agencja Wydawnicza*,  
[w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Krajowa\\_Agencja\\_Wydawnicza](http://pl.wikipedia.org/wiki/Krajowa_Agencja_Wydawnicza) [dostęp: 20.09.2014].

*Książki o komiksie*,  
[w:] <http://www.forum.gildia.pl/index.php/topic,19102.0.html> [dostęp: 27.09.2014].

*Książka i komiks*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykuly/36/> [dostęp: 27.09.2014].

*Kulturoznawstwo*,  
[w:] <http://www.portalrekrutacyjny.ukw.edu.pl/oferta/studia-pierwszego-stopnia/kulturoznawstwo#.VCakmVewTEU> [dostęp: 27.09.2014].

Kuśmicki S., *Teraz mamy regres – wywiad z Tomkiem Kołodziejczakiem*,  
[w:] [http://www.kzet.pl/2004\\_08/v\\_tk.htm](http://www.kzet.pl/2004_08/v_tk.htm) [dostęp: 25.09.2014].

*Kyaa! nr 1*, [w:] [http://www.kyaa.pl/articles.php?article\\_id=6](http://www.kyaa.pl/articles.php?article_id=6) [dostęp: 27.09.2014].

ljc, *Polski komiks w 2010 roku*,  
[w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykul/5395/Polski-komiks-w-2010-roku/>  
[dostęp: 25.09.2014].

*Magazyn Arigato: Podstawowe informacje*,  
[w:] <https://www.facebook.com/magazyn.arigato/info> [dostęp: 25.09.2005].

Magazyn SMASH!, [w:] [magazynsmash.pl/](http://magazynsmash.pl/) [dostęp: 30.09.2014].

Magazyn komiksowy SMASH! od Yatta.pl!, [w:] [http://yatta.pl/komiks/Magazyn\\_komiksowy\\_SMASH\\_od\\_Yatta,39976.htm](http://yatta.pl/komiks/Magazyn_komiksowy_SMASH_od_Yatta,39976.htm) [dostęp: 30.09.2014].

Mann B., *Americans Say Oui, Oui To Foreign Graphic Novels*,

[w:] <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=92647469>  
[dostęp: 11.09.2014].

*Medale „Gloria Artis” i odznaczenia „Zasłużony dla kultury polskiej” dla twórców związanych z piśmem „Fantastyka”*

[w:] <http://web.archive.org/web/20071213211015/http://www.mkidn.gov.pl/website/index.jsp?artId=1829> [dostęp: 16.09.2014].

*Mickey Mouse*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Mickey\\_Mouse\\_%28czasopismo%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Mickey_Mouse_%28czasopismo%29)  
[dostęp: 20.09.2014].

Miller J. J., *Overall print comics market topped \$700 million in 2012*,

[w:] <http://blog.comichron.com/2013/02/overall-print-comics-market-topped-700.html>  
[dostęp: 27.08.2014].

*Mucha Comics*, [w:] <http://www.alejakomiksu.com/wydawnictwa/123/Mucha%20Comics/chronologicznie/> [dostęp: 25.09.2014].

Obważanek J., *Rynek komiksowy u progu 2009 roku*,

[w:] [www.wrak.pl/index.php?strona=artykuly1&t=rynek\\_komiksowy\\_2009](http://www.wrak.pl/index.php?strona=artykuly1&t=rynek_komiksowy_2009)  
[dostęp: 25.09.2014].

*O festiwalu*, [w:] <http://komiksfestiwal.com/historia/o-festiwalu/> [dostęp: 26.09.2014].

Olson R. D., *R. F. Outcault, The Father of the American Sunday Comics, and the Truth About the Creation of the Yellow Kid*, [w:] <http://www.neponset.com/yellowkid/history>  
[dostęp: 27.08.2014].

Pawlak J., *Historia komiksu 1945-1988*, [w:] <http://krzysztof-ulejczyk.pev.pl/komiks.html>  
[dostęp: 14.09.2014].

Pawlak J., *Komiks przed 1939*, [w:] <http://krzysztof-ulejczyk.pev.pl/komiks.html> [dostęp: 14.09.2014].

*Podsumowanie roku 2007 na rynku komiksowym w Polsce*, „KZ” nr 49, 2008,  
[w:] [http://www.kzet.pl/2008\\_01/p\\_polska.htm](http://www.kzet.pl/2008_01/p_polska.htm) [dostęp: 25.09.2014].

*Pogaduszki z Muchą w tle - wywiad z Mucha Comics*,

[w:] <http://www.alejakomiksu.com/artykul/2990/Pogaduszki-z-Mucha-w-tle-wywiad-z-Mucha-Comics/> [dostęp: 25.09.2014].

Public Market Shares: July 2014,

[w:] <http://www.diamondcomics.com/Home/1/1/3/237?articleID=149506>  
[dostęp: 12.09.2014].

*Relax*, [w:] <http://www.relax.nast.pl> [dostęp: 15.09.2014].

Rozbicka A., *Krótką historia mangi*,

[w:] <http://www.polonija.jp/pl/kultura-i-sztuka/item/1062-krotka-historia-mangi>



[dostęp: 14.09.2014].

*Rynek książki 2013,*

[w:] [http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/RYNEK\\_KSIKI\\_W\\_POLSCE\\_2013.pdf](http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/RYNEK_KSIKI_W_POLSCE_2013.pdf);

[dostęp: 25.09.2014].

*Rysunkowy prezent na 50. urodziny Supermana*

[w:] <http://bufetprl.com/2013/09/28/rysunkowy-prezent-na-50-urodziny-supermana/>

[dostęp: 16.09.2014].

Smylie M., *Archaia's 2011 Angoulême Report,*

[w:] <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=30918> [dostęp: 13.09.2014].

*Sport i Turystyka,* [w:] <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;447032> [dostęp: 20.09.2014].

*Studio JG,* [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Studio\\_JG](http://pl.wikipedia.org/wiki/Studio_JG) [dostęp: 25.09.2014].

*Symposium Komiksologiczne,* [w:] <http://komiksologia.pl/> [dostęp: 26.09.2014].

Thorn M., *A History of Manga,* [w:] <http://www.matt-thorn.com/mangagaku/history.html>

[dostęp: 14.09.2014].

*Usagi Yojimbo,* [w:] [http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/usagi\\_yojimbo](http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/usagi_yojimbo)

[dostęp: 25.09.2014].

Wabik A., *Rok 2013 w polskim komiksie,*

[w:] <http://institutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,30517,rok-2013-w-polskim-komiksie.html> [dostęp: 25.09.2014].

*What is the Comic Market?,* [w:] <http://www.comiket.co.jp/info-a/WhatIsEng080528.pdf>

[dostęp: 14.09.2014].

*Wielka Kolekcja Komiksów Marvela,* [w:] <http://www.kolekcjakomiksow.pl/opis.php>

[dostęp: 25.09.2014].

Wolk D., *R.I.P.: The Comics Code Authority,* [w:] <http://techland.time.com/2011/01/24/r-i-p-the-comics-code-authority/>

[dostęp: 12.09.2014].

*Wydawnictwa komiksowe,* [w:] <http://www.alejekomiksu.com/wydawnictwa/>

[dostęp: 26.09.2014].

*Wydawnictwo Komiksowe,*

[w:] <http://www.wydawnictwokomiksowe.pl/p/nasze-komiksy.html> [dostęp: 26.09.2014].

*XIII (Korona),* [w:] [http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/xiii\\_korona](http://www.komiks.gildia.pl/komiksy/xiii_korona)

[dostęp: 26.09.2014].

## 5. Filmy:

*Comic Book Confidential* [DVD], reż. Ron Mann, Poznań 2014.

*W ostatniej chwili – o komiksie w PRL-u* [online], reż. Mateusz Szlachtycz, 2011,  
[w:] <https://www.youtube.com/watch?v=Y8s9LBarcio> [dostęp: 16.09.2014].