



**JANUSZ DUNIN**

**Rozwój cech wydawniczych  
polskiej książki literackiej  
XIX-XX wieku**

opracował, wstępem poprzedził i podał do druku  
Jacek Ladorucki

WYDANIE DRUGIE

**W** **U** WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Rozwój cech wydawniczych  
polskiej książki literackiej  
XIX-XX wieku



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO



**JANUSZ DUNIN**

**Rozwój cech wydawniczych  
polskiej książki literackiej  
XIX-XX wieku**

opracował, wstępem poprzedził i podał do druku  
Jacek Ladorucki

WYDANIE DRUGIE

 **WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO**  
Łódź 2018

Jacek Ladorucki – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Katedra Informatologii i Bibliologii  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT  
*Krzysztof Migoń*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE  
*Mateusz Malicki*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*AGENT PR*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Wojciechowska*

PROJEKT OKŁADKI  
*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/nikolaev, syomao2  
silvanoaudis, cboswell

Wszystkie ilustracje pochodzą z publikacji  
Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*,  
„Acta Universitatis Lodziensis”, Folia Scientiarum Artium et Librorum 4,  
Wydawnictwo UŁ, Łódź 1982

© Copyright by Janusz Dunin, Łódź 1982

© Copyright by Jacek Ladorucki, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-  
Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie II. W.08827.18.0.M

Ark. wyd. 14,5 ark. druk. 22,75

ISBN 978-83-8142-271-0

e-ISBN 978-83-8142-272-7

<https://doi.org/10.18778/8142-272-7>

## SPIS TREŚCI

Wprowadzenie. Janusz Dunin – człowiek nauki, badacz kulturowego fenomenu książki .....	9
I. Wstęp .....	25
1. Inspiracje .....	25
2. Realizacja – cel, zakres, metody .....	30
3. Baza .....	48
4. Implikacje – pytania dotyczące stosowalności .....	53
II. Autor oraz inni współtwórcy książki .....	59
1. Autor .....	59
2. Współtwórcy .....	70
3. Wydawnictwa, księgarnie, drukarze .....	73
III. Tytuł i aparat orientacji wewnętrznej .....	81
1. Tytułatura .....	81
2. Aparat orientacji wewnętrznej .....	92
IV. Znaki polecenia i cenzury .....	95
1. Polecenia .....	95
V. Tanie – luksusowe, nowe – klasyczne .....	107
1. Proces obniżki cen .....	107
2. Oznaki książki taniej .....	110
3. Podział dzieła na części .....	114
4. Różne formy taniej książki .....	116
5. Uwidocznienie ceny .....	117
6. Książka luksusowa .....	119
7. Książka a prestiż społeczny .....	121
8. Aktualność i tradycja .....	124

VI. Zdobnictwo wewnątrz książki . . . . .	127
1. Rola zdobnictwa . . . . .	127
2. Ilustracja <i>sensu stricto</i> . . . . .	130
3. Wiek XIX . . . . .	131
4. Wiek XX . . . . .	141
VII. Okładka i obwoluta . . . . .	151
1. Okładki wydawnicze . . . . .	151
2. Konstrukcja oprawy . . . . .	161
3. Obwoluty . . . . .	166
VIII. Książka a genologia literacka . . . . .	171
1. Struktura gatunkowa tekstu a publikacja . . . . .	171
2. Książka prozatorska . . . . .	173
3. Książka poetycka . . . . .	178
4. Dramat . . . . .	181
5. Gatunek literacki a odbiorca . . . . .	182
IX. Wpływ innych środków przekazu i sztuk na cechy książki . . . . .	185
1. Teatr . . . . .	186
2. Muzyka . . . . .	189
3. Film . . . . .	190
4. Reklama w książce . . . . .	192
X. Serie i cykle wydawnicze . . . . .	197
1. Serializacja . . . . .	197
2. Serie książek standardowych . . . . .	201
3. Serie zminiaturyzowane . . . . .	219
4. Nietypowe formaty . . . . .	230
XI. Formy książkowe a czasopisma . . . . .	235
1. Czasopismo a literatura . . . . .	235
2. Beletrystyka w czasopiśmie . . . . .	237

3. Rozpowszechnianie książek przez czasopisma . . . . .	240
4. Wpływ formy czasopiśmienniczej na książkę . . . . .	244
5. Kalendarze i almanachy. . . . .	245
6. Inne formy pośrednie. . . . .	249
7. Tygodniki powieściowe. . . . .	252
XII. Przekład – książka dziecięca i młodzieżowa. . . . .	259
1. Czwarty obieg literacki . . . . .	259
2. Kształtowanie się książki dziecięcej . . . . .	260
3. Cechy książki dziecięcej . . . . .	263
4. Walka o narodowy styl. . . . .	269
XIII. Uwagi końcowe . . . . .	275
The development of the editorial features of the polish literary book in the 19 <sup>th</sup> and 20 <sup>th</sup> centuries . . . . .	289
Summary . . . . .	289
Indeks osób, instytucji, czasopism i serii. . . . .	297
Ilustracje. . . . .	307



# WPROWADZENIE

## Janusz Dunin – człowiek nauki, badacz kulturowego fenomenu książki

Tylko księgoznawstwo rozpoznaje książkę jako całość, łącząc tekst z formą fizyczną i społeczną funkcją książki. Z tego punktu widzenia książka należy tyleż do czasu powstania tekstu, co do czasu opublikowania, a forma wydania istotnie wpływa na zasięg czytelnictwa dzieła. Już w *Papierowym bandycie* zwróciłem na to zjawisko uwagę i w kolejnych pracach doskonaliłem tę metodę opisu publikacji<sup>1</sup>.

Historia drukarstwa jest integralną częścią ogólnej historii kultury<sup>2</sup>.

### I

Każda dyscyplina naukowa potrzebuje badań i publikacji rozwijających jej pole badawcze oraz kierunki poszukiwań, precyzujących paradygmaty naukowe. Refleksja nad książką ma prawdopodobnie tradycję tak długą jak umiejętność czytania. Pierwotne próby ujmowania spostrzeżeń dotyczących przedmiotu lektury w naukowe ramy sięgają XVI wieku, kiedy to Ulisses Aldorovani, wedle tradycji, użył

---

<sup>1</sup> I. Książek, *Rarytasy i „Lokomotywa”*. Z prof. Januszem Duninem rozmawia..., „Guliwer” 1999, nr 5, s. 25–29.

<sup>2</sup> S.H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, Harmondsworth 1974, s. 11 (cyt. za: E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004, s. 16).

terminu „bibliologia” po raz pierwszy<sup>3</sup>. Piętnasto- i szesnastowieczne dzieje książki to okres, w którym teksty zaczęto przenosić z pulpitu kopisty na prasę drukarską, wywołując przemiany rewolucjonizujące kulturę i wiedzę historyczną<sup>4</sup>. Jednak ożywione zainteresowanie społecznym funkcjonowaniem książki przyniósł dopiero wiek XIX za sprawą Gabriela Peignota i Gustawa Bruneta<sup>5</sup>, którzy wprowadzili bibliologię do naukowego dyskursu. W XX wieku w wielu krajach europejskich badania nad książką zyskują zainteresowanie szerszych kręgów ludzi nauki, opisujących „nośniki” treści jako fenomen kulturowy. Do grona dwudziestowiecznych teoretyków książki dołączają polscy badacze, którzy jak Mieczysław Rulikowski, Leon Bykowski, Adam Łysakowski, Stefan Vrtel-Wierczyński, Jan Muszkowski, Leon Bernacki, Jan Ptaśnik oraz Aleksander Birkenmajer, mówią o księgoznawstwie lub nauce o książce rozumianych jako odpowiedniki bibliologii<sup>6</sup>. Za sprawą naukowych dyskusji pojawia się też problem, czy badania nad książką należy nazywać „wiedzą”, czy „nauką”, jaki jest status teorii książki itp.<sup>7</sup> Metodologiczne zawilości badań księgoznawczych analizowało wielu badaczy, wśród nich Krzysztof Migoń, który pisał, że

---

<sup>3</sup> S. Vrtel-Wierczyński, *Bibliografia, jej istota, przedmiot i początki*, Lwów 1923, s. 13.

<sup>4</sup> Por. E.L. Eisenstein, dz. cyt., s. 15.

<sup>5</sup> Zob. G.E. Peignot, *Dictionnaire raisonné de bibliologie*, t. 1–2, supplément, Paris 1802–1804; G. Brunet, *Dictionnaire de bibliologie catalogue, présentant un exposé des principaux objets de la science des livres et surtout de ceux qui ont rapport aux études théologiques...*, Paris 1860. Por. K. Migoń, *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*, Wrocław 1976; tenże, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Wrocław 1984; tenże, *Z dziejów nauki o książce*, Wrocław 1979, s. 8–27; B. Koredczuk, *Początki teorii bibliologii. „Dictionnaire raisonné de bibliologie” (1802–1804) Gabriela Etienne’a Peignota. Analiza i recepcja*, Wrocław 2005, s. 63–84.

<sup>6</sup> A. Żbikowska-Migoń, *Tradycje polskiej bibliologii*, Acta Universitatis Wratislaviensis 1970, Nr 121, „Bibliotekoznawstwo” nr 6, s. 6–60; S. Wierczyński, *Teoria bibliografii w zarysie*, Wrocław 1951.

<sup>7</sup> Por. K. Migoń, *O przedmiocie badań współczesnej bibliologii*, „Konспект. Pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie” 2004 (lato), nr 19, s. 27–29.

od teorii książki oczekuje się zazwyczaj definicji książki, najlepiej krótkiej, ale dokładnie oddającej specyfikę zjawiska, ponadto uniwersalnej, to znaczy obejmującej wszelkie postaci książki występujące kiedykolwiek w czasie i przestrzeni. Nie da się chyba zebrać wszystkich istniejących w wielojęzycznym piśmiennictwie definicji książki i liczbowo wyrazić rozmiarów tego typu teoretycznych dociekań. Nie można ich – z jednej strony – ani lekceważyć, ani pomijać, bo przynoszą niejednokrotnie interesujące, ważne spostrzeżenia o naturze książki, proponują często oryginalną perspektywę, i przez to już wzbogacają teorię książki, ale – z drugiej – definiowanie pojęć otwartych jest z góry skazane na niepowodzenie lub, w najlepszym razie, na osiągnięcie rezultatu tylko częściowego<sup>8</sup>.

Różne dylematy nie uzyskały zatem zadowalających eksplikacji, ale nauka o książce i naukowa refleksja nad nią osiągnęły status wiedzy akademickiej na większości uniwersytetów w Polsce po 1945 roku.

Jednym z powojennych badaczy uformowanych intelektualnie na osiągnięciach polskiej i światowej bibliologii pierwszej połowy XX wieku był Janusz Dunin. Jego twórczość naukowa, skupiona na badaniu kulturowej różnorodności świata książki, dawała wielokrotnie asumpt do rozważań nad statusem i kondycją współczesnej nauki o książce. Główne obszary zainteresowań naukowego profesora to badanie morfologii książki, ewolucja struktury publikacji, przemiany form wydawniczych i ich szeroko rozumiane skutki społeczne. W praktyce badawczej sprowadzało się to do pytania o to, jak forma edytorska wpływała na wartość użytkową tekstu, bowiem „tekst jest zawsze odczytywany przez książkę, jej wygląd, kształt, koncepcję edytorską”<sup>9</sup>. Bogactwo problemów analizowanych przez uczonego dawało wiedzę edytorską na temat mechanizmów funkcjonowania książki w przeszłości i kształtu publikacji współczesnych. Istotne

---

<sup>8</sup> Tenże, *Teoria książki w ujęciu Janusza Dunina*, [w:] *Pasja książki. Studia poświęcone pamięci Janusza Dunina*, red. J. Ladorucki i M. Rządowski, Łódź 2009, s. 15.

<sup>9</sup> J. Dunin, *Tekst jest odczytywany przez książkę*, „Nowe Książki” 1991, nr 9, s. 42.

były jego wyjaśnienia pokazujące jak forma wydawnicza wpływa na odczytanie tekstu i komunikację literacką<sup>10</sup>. Dunin zauważał, że często materialne elementy książki stawały się cenniejsze jako świadectwo kultury niż jej treść. Świat książki Janusza Dunina to zagadnienia dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych publikacji i literatury polskiej, kultury popularnej i wydawnictw dla dzieci i młodzieży. Mieszczą się w tym kręgu badania edytorskie, bibliofilstwo, ekslibriologia, czytelnictwo i wiele innych zagadnień, często trudnych do jednoznacznego zakwalifikowania w porządku dyscyplinarnym<sup>11</sup>. Publikował teksty dotyczące wolności słowa i cenzury, ideologicznych aspektów komunikacji literackiej, a także szeroko pojętej regionalistyki (dotyczącej Wilna<sup>12</sup> i Łodzi<sup>13</sup>). Uczony w swoich pracach

---

<sup>10</sup> Na temat dorobku J. Dunina pisałem już wcześniej w kilku publikacjach. Zob. m.in.: J. Ladorucki, *Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007)*, „Media–Kultura–Społeczeństwo” 2008, nr 3, s. 23–27; tenże, *Prof. Janusz Dunin (1931–2007) – bibliolog, medioznawca, bibliofil*, „Maximo cum studio” (dodatek do miesięcznika „Wydawca”) 2008, nr 2, s. 13–16; tenże, *Janusz Dunin: badacz osobny. Uwagi o cechach metody naukowej i bibliologii otwartej uczonego*, „Roczniki Biblioteczne” 2013, t. 57, s. 103–112; tenże, „*Pojedziemy w cudny kraj...*”. O aspektach teorii i historii książek dla dzieci w dorobku naukowym Janusza Dunina, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia* 2014, vol. 12, s. 165–176; tenże, *Antropologiczne wątki bibliologii Janusza Dunina*, [w:] *Oblicza współczesnej bibliologii. Konteksty i transgresje*, red. G. Czapnik, Z. Gruszka, J. Ladorucki, Łódź–Warszawa 2014, s. 455–469.

<sup>11</sup> Zob. J. Ladorucki, „O czym nie można teoretyzować, o tym trzeba opowiedzieć”, czyli o poszukiwaniu „doxa” bibliologii w dorobku naukowym profesora Janusza Dunina, [w:] *Współczesne oblicza komunikacji i informacji. Przestrzeń informacyjna nauki*, red. E. Głowacka, M. Jarocki, N. Pamuła-Cieślak, Toruń 2016, s. 51–65.

<sup>12</sup> Dla przykładu tylko kilka pozycji J. Dunina: *Wśród wileńskich mitów i realiów*, „Odra” 1990, R. 30, nr 6, s. 27–30; *Z dziejów książki polskiej w dwudziestowiecznym Wilnie*, „Wileńskie Rozmaitości” 1994, nr 5, s. 7; *Jak szanować Litwę? Nurty wileńskiego myślenia*, „Zeszyty Historyczne” 1999 [Paryż], nr 128, s. 82–88.

<sup>13</sup> Np. *Moja Łódź pełna książek. O kulturze książki ze źródeł i wspomnień*, Łódź 2002.

udowadniał, że historia druku i poszczególnych edycji jest ważnym przedmiotem badań humanistycznych, służącym poznaniu dziejów kultury. Jego teksty naukowe przekonują mocą autentycznego znanstwa materii książki, stanowią świadectwo pasji kolekcjonerskiej, która jednak była tylko początkiem wspaniałej intelektualnej przygody. W publikowanych pracach bibliofilskie *know-how* Dunina uwidoczniło „funkcję autora”, który potrafi kierować uwagę odbiorcy na istotne elementy rzeczywistości książki i kreować jego pożądanie „wyższego wtajemniczenia”.

Życie Janusza Dunina wypełnione było pasją bibliofilską i pracą badawczą. Uczony w ciągu kilkudziesięciu lat zgromadził liczny księgozbiór naukowy, kilkanaście kolekcji bibliofilskich<sup>14</sup>, obfitą korespondencję i wiele materiałów o wartości naukowej. W bibliografii dorobku Dunina, zebranej w dwa lata po jego śmierci, znalazło się ponad dwieście trzydzieści publikacji o charakterze naukowym, popularnonaukowym bądź zawodowym, związanych z zainteresowaniami uczonego. Pominięto jednak wieloletnie cykle felietonów publikowanych w „Bibliotekarzu”, „Nowych Książkach” czy „Odgłosach”, artykuły na łamach prasy codziennej czy drobniejsze teksty w literaturze specjalistycznej<sup>15</sup>. Po doliczeniu i tych publikacji dorobek uczonego przekracza pięćset pozycji bibliograficznych. Dokonaniom profesora jeszcze za jego życia poświęcono dziesiątki recenzji, omówień, wy-

---

<sup>14</sup> Zob. np. *Dawne książki dla dzieci. Kolekcja Janusza Dunina* [katalog], oprac. J. Czarnik i P. Pietrzyński, Wałbrzych 1988; *Książki, które miałem. Varia i szpargalia. Aukcja starodruków, ksiąg szacownych i modernych, czasopism i szpargalików Janusza Dunina*, oprac. J. Dunin, K. Politowicz, Łódź 1995; *Vilniana i lithuanica. Pożegnanie z księgozbiorem* [katalog aukcji antykwarycznej], oprac. M. Szczuka-Kempa i A. Kempa, Łódź 2005; *Teka aukcyjna nr 1 (3) '99. Z kolekcji Janusza Dunina. Literatura jarmarczna, brukowa i okolice: rzeczy rzadkie i zapomniane*, Łódź 1999; *Katalog aukcyjny publikacji dotyczących exlibrisu i małej grafiki ze zbiorów Cecylii i Janusza Duninów*, oprac. M. Szczuka-Kempa i A. Kempa, Łódź 2002.

<sup>15</sup> Zob. A. Kempa, *Bibliografia dorobku piśmienniczego prof. dra. hab. Janusza Dunina*, [w:] *Pasja książki...*, s. 56–79.

wiadów i artykułów w prasie specjalistycznej i ogólnej; jest jednym z najczęściej cytowanych bibliologów ostatnich dziesięcioleci w Polsce<sup>16</sup>. W 2007 roku piszący te słowa opublikował obszerny wywiad rzekę z Januszem Duninem o jego życiu, pracy i pasjach<sup>17</sup>.

Częścią zainteresowań badacza były zagadnienia funkcjonowania rynku książki popularnej, brukowej i „dla ludu”<sup>18</sup>. Początki tych inklinacji stanowiły młodzieńcze lektury felietonów Juliana Tuwima i jego omówień literackich gatunków w *Pegazie dęba*. Po latach profesor wyznawał, że nie przypuszczał, iż jego życie będzie związane z książką<sup>19</sup>. Studia polonistyczne zapoczątkowały u niego wieloletni okres zbieractwa, w którym obok podstawowych dzieł polonistycznych pojawiały się

różne dzieła grafomanów i zapomnianych awangardzistów [...] twory dawnych i nowych satyryków, zbiory anegdot i wiele innych zabawnych dzieł [...], książek dla ludu i pogranicza, na które składają się przede wszystkim powiastki, dziełka umoralniające i pouczające, śpiewniki, senniki, przepowiednie i księgi magii, nieco dewocjonałów<sup>20</sup>.

Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku zbierał materiały na temat prekursora purnonsensu, wędrownego trubadura i jednego z pierwszych bohaterów masowej wyobraźni, Sotera Rozbickiego. Zaowocowało to publikacją *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O satyrze i humorze z Miastałodzi od Rozbickiego do Tuwima*, studium łódzkiego folkloru miejskiego, w którym badacz uchwycił autentyczny klimat saty-

---

<sup>16</sup> Profesor dokonał wyboru swoich najważniejszych tekstów i zebrał je w publikacji pt. *Studia o komunikacji społecznej*, Łódź 2004.

<sup>17</sup> J. Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki... Rozmowy z profesorem Januszem Duninem o bibliologii, medjoznawstwie i zwyczajnym życiu*, Łódź 2007, ss. 132.

<sup>18</sup> Zob. J. Dunin, *Warsztat bibliograficzny i biblioteczny badacza literatury tandetnej*, „Studia o Książce” 1970, t. 1, s. 117.

<sup>19</sup> J. Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki...*, s. 80.

<sup>20</sup> J. Dunin, *Moje książki i broszury popularne. Teza aukcyjna nr 1 (3) 1999...*, s. VII–X.

ry i kabaretu z dziejów miasta nad Łódką. Twórczość z pogranicza literatury, publicystyki i folkloru, podpisana nazwiskami Wiktora Dłużniewskiego, Henryka Frenkla, Artura Gliszczyńskiego lub anonimowa, publikowana w gazetach, tygodniówkach, kalendarzach i ulotkach, pokazywała jak „ludność fabryczna bawi się poza domem i najchętniej wolne chwile przepędza w ulubionych ogródkach i piwiarniach”<sup>21</sup>. Kolejna książka, *Życie i sprawy Sotera Rozbickiego, ulubionego trubadura Warszawy i Obywateli Jarmarkowych, obdarzonego mianem króla grafomanów polskich* [...], oryginalnością ujęcia, doborem tekstów jarmarkowego twórcy i ciekawą koncepcją graficzną wносиła istotny wkład w badanie kultury popularnej XIX stulecia<sup>22</sup>. Rozbickiemu poświęcił badacz biogram w *Polskim Słowniku Biograficznym*<sup>23</sup>. Jego najważniejszą pracą w tym nurcie był *Papierowy bandyta*, książka szeroko dyskutowana, cytowana do dziś i traktowana jako pozycja klasyczna w zakresie badania folkloru wiejskiego i miejskiego na przełomie XIX i XX wieku<sup>24</sup>. Publikacja przysporzyła autorowi rozgłosu, o czym świadczą liczne recenzje w Polsce i za granicą, m.in. pióra Marii Danilewicz-Zielińskiej, Rudolfa Schendy, Piotra Kowalskiego, Aleksandra Fiuta, Wisławy Szymborskiej czy Janusza Tazbira<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Tenże, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej. O satyrze i humorze z Miastalodzi od Rozbickiego do Tuwima*, Łódź 1966, s. 5.

<sup>22</sup> *Życie i sprawy Sotera Rozbickiego, ulubionego trubadura Warszawy i Obywateli Jarmarkowych, obdarzonego mianem króla grafomanów polskich, który sam zwał się Pacjentem Filozofii, nieporównanego autora bajek i piosenek, które poznał i zgłębił Julian Tuwim, teraz na nowo ku nauce i rozrywce przypomniał Janusz Dunin*, il. skompilował Ryszard Kuba Grzybowski, Łódź 1980.

<sup>23</sup> PSB, t. 32, z. 2 (133), Wrocław 1990, s. 350–351.

<sup>24</sup> Zob. J. Dunin, *Papierowy bandyta: książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974.

<sup>25</sup> Ogółem książka doczekała się kilkudziesięciu recenzji. Zob. ich pełną listę w: *Pasja książki...*, s. 60–61.

Inny ważny kierunek zainteresowań Dunina stanowiła historia literatury dziecięcej. W *Książeczkach dla grzecznych i niegrzecznych dzieci* dowodził ze znanostwem, że publikacje dla najmłodszych są świetnym przykładem uzależnienia formy książki od odbiorcy<sup>26</sup>. Kładł w swoich rozważaniach akcent na rozwój form edycji dziecięcych i strukturalną istotę różnych ich odmian. Na temat książki dziecięcej pisał wielokrotnie, pokazywał gamy rozwiązań edytorskich oraz samą książkę jako przedmiot nasycony znaczeniami<sup>27</sup>. Jest także autorem reedycji popularnej ongiś *Złotej Różdżki* Heinricha Hoffmanna i antologii literatury dziecięcej<sup>28</sup>.

Wydana w 1982 roku rozprawa *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku* pokazuje bogactwo treści, które przedstawia książka jako nośnik fizyczny komunikatów pozaliterackich. Jest to najważniejsza praca naukowa Dunina, która weszła do kanonów lekturowych na studiach bibliologicznych w najważniejszych uczelniach w kraju. Stanowi najpełniejszą wypowiedź autora w zakresie teorii książki. Krzysztof Migoń podkreślał, że

teoretyzowany opis właściwości strukturalnych i funkcjonalnych książki literackiej od schyłku Oświecenia do drugiej wojny światowej nie miał w dotychczasowym piśmiennictwie precedensów. Podstawowym założeniem tej pracy jest przypisanie książce jako środkowi przekazu tekstu literackiego wartości immanentnych, nieobojętnych w procesach powstawania, obiegu i odbioru tego tekstu [...]. Przez tekst rozprawy przewija się stale pytanie o charakterystyczne cechy polskiej książki w opisywanym okresie (od początku XIX w. po II woj-

---

<sup>26</sup> J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991, s. 5–6.

<sup>27</sup> Zob. tenże, *Moja kolekcja książek dla dzieci*, [w:] *Listy bibliofilskie*, Łódź 1983, s. 89–95.

<sup>28</sup> Zob. tenże, *Złota różdżka. Tajemnice niezwykłej kariery książki „Struwelpeter” oraz jego sobowtórów „Stepki Rastrepki” i „Stasia Straszyno” odkrywa Janusz Dunin*, Łódź 2003; *Czy to bajka, czy nie bajka... Wiersze dziadków dla wnuków*, wybór wierszy J. Dunin, il. B. Łukaszewski, Warszawa 2000.

nę światową), o wpływy obce na nią; pojawia się też kwestia zróżnicowania formy książki w trzech zaborach i jej unifikacji w okresie międzywojennym. Opracowanie nie miało być ani pełną historią książki literackiej, ani bibliograficzną narracją. Jest natomiast swoistym problemowym kwestionariuszem badawczym zawierającym wiele pytań i niektóre tylko odpowiedzi. Propozycje badawcze znajdujemy nie tylko tam, gdzie autor świadomie je zgromadził – we wstępie i w uwagach końcowych – lecz w całym tekście rozprawy<sup>29</sup>.

Opisana w publikacji morfologia książki, udokumentowana charakterystyką ewolucji poszczególnych elementów składowych druków, wzbogacona uwagami o historii czytelnictwa i instytucji wydawniczych, tworzyła obraz przemian form edytorskich i odbioru tekstów w przeszłości. Parateksty opisane przez Dunina tworzą system i odgrywają ważną rolę w społecznym funkcjonowaniu literatury. W szczególności chodzi o „treści” opraw, obwolut, okładek, tytulatury i elementy orientacji wewnętrznej w książce, znaki polecenia i cenzury, zdobnictwo graficzne, które tworzą „ekspresję książki” i stanowią o dodatkowych potencjałach dzieła literackiego.

Przedkładane Czytelnikom wznowienie klasycznej pozycji księgoznawczej Dunina można uznać za odpowiedź na głosy środowiska naukowego mówiące o tym, jak ważna jest to książka w dwudziestowiecznym dorobku dyscypliny, a zarazem potrzebna w dydaktyce i badaniach, szczególnie w okresie „przełomu cyfrowego”<sup>30</sup>. Praca podejmowała jeden z tematów naukowo-badawczych realizowanych w ramach problemu węzłowego „Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja”, koordynowanego przez Uniwersytet Wrocławski. Ukazała się ponad trzydzieści pięć lat temu, wydana techniką tzw. małej poligrafii w nakładzie pięciuset egzem-

---

<sup>29</sup> K. Migoń, *Teoria książki...*, s. 18.

<sup>30</sup> Ważne w tym kontekście są nowe ujęcia zagadnień bibliologicznych proponowane przez młode pokolenia humanistów. Zob. P. Bem, *Nowa bibliologia – nowa krytyka. Paradoksy relacji*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 31–56.

plarzy, dlatego jest dziś trudno dostępna, choć popularna w kręgach specjalistów. Jej walory metodologiczne i materiałowa wartość zdecydowały o potrzebie jej ponownego wydania w tym samym Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego.

## II

Janusz Dunin-Horkawicz, bo takie było pełne brzmienie jego nazwiska, urodził się w Wilnie 26 czerwca 1931 roku w rodzinie Wiktora i Heleny z Chaszkowskich. Protoplaści ze strony ojca pochodzili z terenu zachodniej Białorusi, z okolic Słonima i używali szlacheckiego herbu Łabędź. Jeden z przodków zapisał się w historii jako wybitny geograf i badacz Syberii – był to Aleksander Dunin-Horkawicz (1854–1927) i to z pracy jemu poświęconej, wydanej w Moskwie, można się najwięcej dowiedzieć o genealogii rodu<sup>31</sup>. Matka, Helena Chaszkowska, pochodziła z Dyneburga (obecnie łotewski Daugavpils), ale po śmierci ojca rodzina przeniosła się do Wilna. Wiktor i Helena poznali się na studiach medycznych i pobrali w 1924 roku, siedem lat później urodził się ich jedyny syn Janusz. Po latach zapisał, że ojciec do 1945 roku pracował m.in. jako asystent w Klinice Ocznej Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i wielu przychodniach i szpitalach wileńskich, a matka „od r. 1930 do wyjazdu z Wilna prowadziła prywatne Laboratorium Analiz Lekarskich, które tak się rozwinęło, że nie mogła już godzić tego zajęcia z pracą na Uniwersytecie”<sup>32</sup>. Janusz Dunin całe dorosłe życie spędził w Łodzi, gdzie dotarł wraz z rodzicami w wyniku akcji przesiedleńczej w 1945 roku<sup>33</sup>. W Łodzi podjął naukę w I Liceum Ogól-

---

<sup>31</sup> *Исследователь Севера Александр Дунин-Горкавич* [Сборник: К 140-летию со дня рождения / Сост. Н.И. Загороднюк, Вступ. ст. Ю.П. Прибыльского], Москва 1995, с. 192.

<sup>32</sup> Fragment z artykułu o dziejach rodziny: J. Dunin, *Notatki o rodzinach Dunin-Horkawiczów i Chaszkowskich*, [w:] *Z działalności Stowarzyszenia Rodu Duninów*, Warszawa 2007, s. 36–67.

<sup>33</sup> Więcej na ten temat zob. tenże, *Co było a nie jest... czyli kilka lat młodości mojej w Wilnie*, Łódź 1990.

nokształcącym im. M. Kopernika i uzyskał maturę (1950). Chciał kontynuować rodzinną tradycję i marzył o studiach medycznych, ale z powodów politycznych nie został dopuszczony do egzaminów wstępnych. W opinii komisji rekrutacyjnej napisano: „wrogo ustosunkowany do obecnego ustroju, namawiał kolegów do niespełniania zarządzeń ZMP; należy do Sodalicji Mariańskiej. Sprzeciwiamy się”<sup>34</sup>. Za namową przyjaciela rodziny, franciszkanina ojca Gerarda Dumki, zdecydowano o wyjeździe Janusza do Lublina na studia humanistyczne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. To tam słuchał wykładów profesorów Feliksa Araszewicza, Czesława Zgorzelskiego, Ireny Sławińskiej, Czesława Pogonowskiego, Tadeusza Brajerskiego i młodego asystenta Jerzego Starnawskiego. Po latach ostatni z wymienionych preceptorów zapisał: „Do pełni obrazu tych lat Dunina należy wspomnienie, że był aktywnym członkiem Koła Polonistów, zwłaszcza sekcji Twórczości Własnej”<sup>35</sup>. Na KUL-u, mimo że uczelnia była marginalizowana przez władzę ludową, odbywały się liczne spotkania autorskie i odczyty znanych intelektualistów: Stanisława Pigonia, Zenona Klemensiewicza, Juliusza Kleinera, Karola i Konrada Górskich, Tadeusza Lehr-Splawińskiego, Romana Ingardena, Władysława Tatarkiewicza i innych. Studia polonistyczne, które podjął przyszły profesor, wyznaczyły kierunki jego dalszych zainteresowań i wybory życiowe. Janusz Dunin na studiach poznał przyszłą żonę, Cecylię Jastrzębską, która towarzyszyła jego pracy naukowej i pasjom do końca życia<sup>36</sup>. Zaprzyjaźnił się ze Zdzisławem Łapińskim, późniejszym historykiem literatury, profesorem Instytutu Badań Literackich PAN. Na trzecim roku studiów wybrał specjalizację bibliotekarską, gdzie wykłady i ćwiczenia na temat historii książki prowadzili ojciec dr Romuald Gustaw i Witold Nowodworski. W tym czasie Dunin wykazywał zainteresowania komi-

---

<sup>34</sup> Cyt. za: tenże, *Przystanek na wyspie wolności. Pejzaż KUL-owski z partią i PAX-em na horyzoncie*, Lublin 1993, s. 17.

<sup>35</sup> J. Starnawski, *Ludzie książki. Seria II*, Łódź 2008, s. 123.

<sup>36</sup> Wspólnie opublikowali dwie książki: *Exlibrisy, książki, ludzie...* (1974) i *Philobiblon polski* (1983) oraz szereg artykułów.

zmem i kulturą popularną, zachwycał się Tuwimem i Gałczyńskim; pisał też pracę magisterską na temat fraszek, która nie budziła entuzjazmu promotora – prof. Juliusza Nowaka-Dłużewskiego. Czas studiów był także dla Dunina okresem dylematów ideologicznych – jeszcze na początku lat 50. związał się ze Stowarzyszeniem PAX, z którym współpracowali charyzmatyczni działacze, tacy jak Tadeusz Mazowiecki, Jan Dobraczyński, Wojciech Żukrowski, a przede wszystkim Bolesław Piasecki, prawnik, polityk i organizator PAX-u<sup>37</sup>. Po magisterium (15 lutego 1955 r.) podjął pracę w Łódzkim Oddziale Spółdzielni Wydawniczej „PAX”, jednak ta przygoda nie trwała długo ze względu na rozczarowanie polityką i postawą Piaseckiego<sup>38</sup>. Wspominał:

Przez kilka lat współpracy z PAX-em wyrobiłem sobie pogląd na Piaseckiego i na rodzaj organizacji, której przewodził, a której trybik stanowiłem. Powinienem być jej wdzięczny, bowiem wiele się w niej nauczyłem, poznałem interesujących ludzi, otrząsałem w dyskusjach i rozmowach, a także boleśnie poparzyłem sobie palce<sup>39</sup>.

W pierwszej połowie 1957 roku Janusz Dunin dostał zakaz wstępu do lokalu organizacji i był bez pracy. Jego sytuacja nie wyglądała najlepiej: przedwojenne inteligenckie pochodzenie, dyplom katolickiej uczelni i przeszłość PAX-owska nie pomagały w karierze w socjalistycznym państwie. Przypadkiem otrzymał propozycję pracy w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego, ale tylko na warunkach czasowego zlecenia. Stan przejściowy nie trwał jednak długo, bowiem po wstępnym przeszkoleniu i ukończeniu praktyki po wszystkich działach księżnicy jeszcze w tym samym roku zdobył posadę bibliotekarza. Od połowy 1961 roku pracował jako starszy bibliotekarz, a po 1965 roku został adiunktem bibliotecznym. Dyrektorzy pla-

---

<sup>37</sup> Zob. np. J. Engelgard, *Bolesław Piasecki 1939–1956*, Warszawa 2015.

<sup>38</sup> Por. J. Ladorucki, *Pozostawałem w kręgu książki...*, s. 93–104.

<sup>39</sup> J. Dunin, *Przystanek na wyspie...*, s. 76.

cówki, prof. Helena Więckowska i doc. Bolesław Świdorski, szybko docenili umiejętności i zalety młodego pracownika – znał niemiecki i rosyjski, komunikował się po angielsku, a ponadto wykazywał ponadprzeciętne, bibliofilskie zainteresowanie książką. Prowadził zagraniczną wymianę korespondencji, miał zacięcie popularyzatorskie i wyróżniał się wśród młodej kadry bibliotecznej. Po czterech latach, w 1965 roku zdał egzamin na stanowisko bibliotekarza dyplomowanego i niedługo potem awansował, obejmując kierownictwo sekcji, a potem Oddziału Gromadzenia i Uzupelniania Zbiorów (1972). Miał wtedy doktorat, który uzyskał po obronie rozprawy zatytułowanej *Drugi rynek księgarski w Polsce. Rzecz o wydawnictwach literatury jarmarcznej i brukowej* (1968)<sup>40</sup>. Angażował się w życie uczelni, był członkiem komisji bibliotecznych i retorskich, jako stypendysta Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego odbył staż zagraniczny w Holandii w 1970 roku i zaraz potem został kustoszem dyplomowanym. Od 1973 roku prowadził zajęcia dydaktyczne w Międzywydziałowym Studium Bibliotekoznawstwa, potem w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UŁ. Dalsza konsekwentna praca naukowa przyniosła mu stopień doktora habilitowanego na podstawie cenionej dysertacji pt. *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku* (1983). Zwieńczeniem kariery bibliotekarskiej był awans na starszego kustosa dyplomowanego (1978) oraz wybór na stanowisko Dyrektora BUŁ (1984–1987). Po zakończeniu kadencji dyrektorskiej poświęcił się wyłącznie pracy naukowej i dydaktycznej w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UŁ. Łódzka wszechnica była dla niego miejscem rozwoju zainteresowań i kariery naukowej – w 1998 roku objął stanowisko profesora zwyczajnego. Do 2005 roku wypromował ponad stu magistrów bibliotekoznawstwa i informacji naukowej oraz pięciu doktorów na Uniwersytecie Łódzkim, następnie kilkunastu licencjatów w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej, gdzie pracował

---

<sup>40</sup> Promotorem był prof. Jan Dürr-Durski. Praca została entuzjastycznie oceniona przez recenzenta, prof. Czesława Hernasa, znawcę kultury popularnej, filologa i folklorystę.

jako *profesor emeritus*. Był cenionym recenzentem prac habilitacyjnych i doktorskich na wielu uniwersytetach w kraju. Często wyjeżdżał na stypendia, staże i konferencje naukowe, m.in. do Leningradu (1988), Innsbrucku (1990), Jerozolimy (1991), Bratysławy (2000), Dublinu (2000), Wilna (2001, 2004), Petersburga (2005) i in. Jego prace publikowano w kraju i za granicą, w tym w Niemczech, Rosji, Irlandii, Estonii, na Litwie i Słowacji. Był członkiem komitetu redakcyjnego czasopisma „Studia o Książce”, członkiem redakcji „Literatura i Kultura Popularna”, „Folia Scientiarum Artium et Librorum” Uniwersytetu Łódzkiego oraz czasopism „Znad Wili” i „Lithuanii”. Powołał do życia czasopismo „Media. Kultura. Społeczeństwo” i był jego pierwszym redaktorem naczelnym.

Dojrzałe życie profesora Dunina wypełnione było pracą badawczą i organizacyjną – był współpracownikiem i działaczem stowarzyszeń zawodowych, społecznych i naukowych. Był członkiem założycielem (1957) i członkiem honorowym Łódzkiego Towarzystwa Przyjaciół Książki (wcześniej Klub Miłośników Książki), przez wiele lat zasiadał w zarządzie stowarzyszenia. Aktywnie angażował się w działalność Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, z którego wystąpił po wprowadzeniu stanu wojennego. W 1984 roku został członkiem Wydziału I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, organizował i prowadził łódzki oddział Polskiego Towarzystwa Bibliologicznego (od 1990 r.). Był członkiem Komisji ds. Gromadzenia Zbiorów przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, współpracownikiem Komisji Historycznej Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, prezesem Towarzystwa Przyjaciół Biblioteki Miejskiej im. J. Piłsudskiego w Łodzi, członkiem Rady Fundacji „Ocalić od zapomnienia”, członkiem Rady Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi oraz członkiem założycielem Stowarzyszenia Przeciw Antysemityzmowi i Ksenofobii Otwarta Rzeczpospolita. Należał do Towarzystwa Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej i Ogólnopolskiego Klubu Miłośników Litwy. Zasłużył się także w działaniach na rzecz opozycji antykomunistycznej, zdobywał i zbierał nielegalną literaturę, wspomagał Komitet Obrony Robotników i środowiska opozycyjne, w roku 1981 był jednym z założycieli Solidarności na UŁ.

Za szczególne zasługi dla nauki i kultury został uhonorowany Złotym Krzyżem Zasługi (1978), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1990) oraz Nagrodą Prezydenta m. Łodzi (2000), a wcześniej Medalem Uniwersytetu Łódzkiego w Służbie Społeczeństwa i Nauki, Honorową Odznaką PTWK, Złotymi Odznakami Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Związku Nauczycielstwa Polskiego i Uniwersytetu Łódzkiego.

Profesor z łatwością skupiał wokół siebie ludzi, chętnie udzielał porad i wskazówek, dzielił się własnym bogatym doświadczeniem<sup>41</sup>.

Jerzy Starnawski wspominał, że Janusz Dunin-Horkawicz przez ponad pięćdziesiąt lat pracy naukowej owocnie uprawiał pogranicza literatury i bibliotekoznawstwa<sup>42</sup>. Jako „człowiek książki” został zapamiętany przez rodzinę, przyjaciół i uczniów, którzy wciąż z pasji uczonego czerpią inspiracje badawcze i w jego duchu odczytują kulturowy sens fenomenu druku.

Jacek Ladorucki

---

<sup>41</sup> Po śmierci uczonego ukazało się wiele wspomnień i nekrologów jego uczniów, przyjaciół, współpracowników, m.in.: A. Kępa, *Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007): pamięci przyjaciela*, „Kultura i Biznes” 2007, nr 38, s. 4; tenże, *Janusz Dunin-Horkawicz (26.06.1931–27.07.2007)*, „Bibliotekarz” 2007, nr 10, s. 28–29; J. Ladorucki, *Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007)*, „Gazeta Wyborcza Łódź” 2007, nr 257, s. 13; R. Mieczkowski, *Janusz Dunin-Horkawicz 1931–2007*, „Znad Wilii” 2007, nr 4, s. 8–9; H. Tadeusiewicz, *Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007)*, „Przegląd Biblioteczny” 2007, R. 75, z. 3, s. 455–457; też, *Profesor Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007)*, „Kronika: Pismo Uniwersytetu Łódzkiego” 2007, R. 17, nr 5, s. 25; też, *Uczony i przyjaciel: Janusz Dunin-Horkawicz (1931–2007)*, „Kronika Miasta Łodzi” 2007, nr 3, s. 152–154; J. Andrzejewski, *Janusza Dunina życiorys bibliofilski*, „Akapit” 2008, R. 3, s. 154–155.

<sup>42</sup> J. Starnawski, *Ludzie książki...*, s. 129.



# I. WSTĘP

## 1. Inspiracje

Badania, których wyniki zostaną przedstawione, opierają się na założeniu, że ważnym elementem literackiej sytuacji komunikacyjnej jest książka, że jej postać wpływa w istotny sposób na przebieg takich zjawisk kultury, jak odbiór, czytelnictwo oraz szerzej pojmowany „zbiór faktów literackich”<sup>1</sup>. Od lat uprawiany zabieg wyodrębniania tekstu od jego materialnego nośnika można potraktować jako specyficzne uproszczenie. W codziennym języku częściej słyszymy o tym, że ktoś czyta książkę, niż że „obcuje z tekstem”. Niejednokrotnie zdarza się zamienne stosowanie słów „książka” i „literatura”<sup>2</sup>. W takim ujęciu słownym wolno dopatrywać się nie tyle nieprecyzyjnego kolokwializmu, ile nieświadomego ujęcia istoty zjawiska. Między autorem a czytelnikiem stoi nie jakikolwiek tekst, ale tekst przybrany w formę druku – książka lub czasopismo. Badacz jest naturalnie uprawniony do brania na warsztat elementów sztucznie wypreparowanych, a więc również do traktowania tekstu, jakby był on czymś samym w sobie. Wolno mu sk-

---

<sup>1</sup> Definicja faktu literackiego por. *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1976, s. 7.

<sup>2</sup> Zdarza się zamienne stosowanie słów „książka” i „literatura” nawet w pracach naukowych, np. J.D. Hart, *The Popular Book. A History of Literary Taste*, Berkeley 1961 – dotyczy literatury, a nie książki sensu stricto, podczas gdy V.E. Neubourg, *Popular Literature. A History and Guide*, Harmondsworth 1977 – silniej akcentuje problematykę ściśle księgoznawczą.

upiąc swoją uwagę także na mniejszych strukturach, jak zdanie czy fonetyka. Przynajmniej od czasu do czasu warto jednak spojrzeć na rzecz inaczej, włączając w obszar badawczych zainteresowań również nośniki tekstu, próbować dać odpowiedź na pytanie, jaką rolę w komunikacji między autorem a czytelnikiem odgrywa książka jako całość.

Tradycyjna nauka traktowała zwykle publikację jako zjawisko dwoiste składające się z przeciwstawnych części: „tworzy ją kształt zewnętrzny znaków piśmienniczych i wyrażona tymi znakami treść duchowa”<sup>3</sup>.

W wielu nowszych pracach nie jest to już tak oczywiste<sup>4</sup>. Na przykład modna teoria McLuhana mówiąca, że „środek jest przekazem”<sup>5</sup>, zawiera m.in. uwagę o istnieniu książek „zimnych i gorących”, a więc *pocketbook* nie jest jedynie inną postacią książki, ale nowym zjawiskiem w kulturze, które sprawia, że niesione przez nią treści są przyjmowane w odmienny sposób. Wiele prac z kręgu socjologii literatury zwraca uwagę, że ewolucja i rozwój wydawnictw nie tylko w sposób ilościowy wpływają na sytuację piśmiennictwa, ale tworzą nowe jakości. Teoretycy edytorstwa widzą ten problem w sposób postulatywny. Zastanawiają się, co należy czynić, aby książka nie rozpadała się na dwa przeciwstawne pola treści

---

<sup>3</sup> R. Rybicki, *Książki i biblioteka*, „Lwowskie Studia Biblioteczne” 1932, nr 1, s. 23.

<sup>4</sup> Jedną z nowszych definicji: „Ein Buch ist die ausserliche und inhaltliche Einheit einer zusammenhangenden, abgeschlossenen Vervielfältigung von Gedanken auf einen leichtbeweglichen Stoff” – F. Hodeige, *Die Stellung von Dichter und Buch in der Gesellschaft*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1956/1958, Bd. 1, s. 146; „Książka to jednolita organizacja funkcjonalna” – W.N. Lachow, *Szkice z teorii sztuki książki*, Wrocław 1978, s. 23. Przykład definicji rozszerzającej, w której każdy czytelny tekst można by nazwać książką, por. J.E. Barenbaum, *K voprosu ob universalnom opredelenii ponjatja „kniga”, „Kniga”* 1977, Sb. 34, s. 5–13.

<sup>5</sup> M. McLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975. Wstęp K.T. Toeplitza i dobór tekstów prezentują całość poglądów autora; „paperback” – por. s. 180.

i formy, aby właściwie prezentowała swą zawartość. Tak traktował sprawę J. Tschichold<sup>6</sup>, a ostatnio W.N. Lachow<sup>7</sup>, w Polsce zaś W. Frantz<sup>8</sup>. Podobnie rozumują ci badacze, którzy jak S. Żółkiewski<sup>9</sup> czy T. Zbierski<sup>10</sup> rozpatrują książkę jako przedmiot dociekań semiotycznych.

W świetle tego, co zostało powiedziane, obecna próba potraktowania książki jako struktury<sup>11</sup>, która nie jest mechaniczną sumą składników, lecz pewną nową znaczącą jakością, nie wydaje się rewolucyjna ani nowatorska. Ponieważ jednak dotychczasowe stwierdzenia o strukturalnej istocie książki poza sporadycznymi uwagami nie mają szerszej dokumentacji, nie wiadomo było, jakie są owe znaczące elementy publikacji ani jak się one kształtowały. Można też wskazać daleko idące zbieżności między teoretycznymi założeniami obecnej pracy a rozdziałem *Formy obecności człowieka w książce* w pracy A. Nowickiego *Człowiek w świecie dzieł*, książką D. Danek *Dzieło literackie jako książka* oraz pracą K. Głombiowskiego *Książka w procesie komunikacji społecznej*<sup>12</sup>.

Książka jest od wieków stałym składnikiem kultury, w związku z jej użytkowaniem nie doznajemy „szoku przyszłości”, dlatego niekiedy niedoceniane są sprawy związane z jej istotnymi przemianami.

---

<sup>6</sup> J. Tschichold, *Leben und Werk des Typographen*, Dresden 1977.

<sup>7</sup> W.N. Lachow, dz. cyt.

<sup>8</sup> W. Frantz, *Książek powijanie*, Kraków 1978.

<sup>9</sup> M.in. w pracy S. Żółkiewski, *Pomysły do teorii odbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67, z. 3, s. 8–41.

<sup>10</sup> T. Zbierski, *Semiotyka książki*, Wrocław 1978. (Pomijamy polemikę z tą pozycją, odnotowując jedynie podjęcie w niej danej problematyki).

<sup>11</sup> Na potrzeby niniejszego opracowania wystarczy najprostsza definicja – że struktura to „takie współistnienie zjawisk, w którym każdy człon zdobywa swoją całościowość tylko przez inny i wraz z innymi”. P. Bohatyrew, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1975, s. 15.

<sup>12</sup> D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980; K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980; A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Wrocław 1974, s. 155–168.

Czasem przeciwnie, nadmierną wagę przywiązuje się do pewnych działań „rewolucyjnych”, zapominając, że są one zwykle wynikiem uprzednich ewolucji. Wspomniany Lachow wychodzi z założenia, że książka jest strukturą idealnie realizującą swój cel, a stało się to w wyniku wielowiekowego rozwoju, który rozpoczął się na długo przed wynalezieniem druku i dotychczas nie zakończył. Książka nie straciła zdolności do nowatorstwa i dalszej ewolucji.

Poza lekturami istotną inspiracją do podjęcia badań był szereg obserwacji, których łatwo dokonać w księgarniach, antykwariacie czy bibliotece, a dotyczyły one zarówno samych książek, jak i stosunku do nich czytelników. Są to fakty pozornie powszechnie znane, a razem, jak się okazało, dotychczas niezbadane i nieopisane.

Zanim przyszedł czytelnik zapozna się z tekstem, może uzyskać szereg informacji z zewnętrznego oglądu książki – mówią mu o nim nie tylko autor i tytuł, ale też okładka, papier, rodzaj druku, ilustracje itp. Często zespół tych informacji może spowodować, że książka będzie przeczytana lub odrzucona, kupowana masowo lub pozostanie pozycją martwą. Wolno więc przyjąć założenie, że zewnętrzne cechy książki w znacznym stopniu determinują nastawienie i oczekiwania czytelników, jako że kierując się jej ukształtowaniem, potrafią oni ocenić, co jest łatwe i popularne, co sensacyjne, a co prawdopodobnie bardziej „serio”.

Opracowana przez S. Żółkiewskiego systematyka obiegu literackich<sup>13</sup> wyróżniająca obieg wysoko artystyczny, trywialny, brukowy, literatury „dla ludu” i jarmarczno-odpustowy może być uzupełniona uwagą, że o obiegu, w którym znajdzie się określony tekst, w znacznej mierze decyduje typ druku, w jakim został on umieszczony, np. nowela Boccacciowego *Dekameronu* może znaleźć się w książce brukowej, innym razem w luksusowym wydaniu, wreszcie w filologicznym opracowaniu źródłowym. Za pierwszym razem trafi do obiegu trywialnego, a może nawet do najniższej jego warstwy – brukowego, będzie tam odczytywana jako historia sensacyjna i gorsząca. W pozo-

---

<sup>13</sup> S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973, s. 434.

stałych wypadkach czytelnicy będą podchodzili do tekstu z przekonaniem o wysokich walorach artystycznych klasycznego arcydzieła.

W pewnych granicach można świadomie manipulować tekstem, przenosić go z jednego obiegu do drugiego przez umieszczanie w różnych typach książek. Na przykład jeśli charakterystyczne pieśni nowiniarskie przedrukowano z druków jarmarcznych do bibliofilsko wydanej tomu, takiego jak *Karnawał dziadowski* Stanisława Nyrkowskiego<sup>14</sup>, to można sądzić, że trafią one do innego odbiorcy i inaczej będą przez niego odczytywane. Jeszcze inny czytelnik i inny odbiór zaistnieją, jeśli teksty jarmarczne znajdują się w typowo naukowym czasopiśmie folklorystycznym, np. w „Literaturze Ludowej”.

Często w celu spopularyzowania utworów „literatury wysokiej” świadomie wprowadzano je do wydawnictw typowych dla niższych obiegów lub imitowano takie wydawnictwa. Sprawa naturalnie nie jest prosta, nie każdy utwór można wprowadzić do dowolnego środowiska. Najbardziej atrakcyjna forma edytorska nie pomoże, jeśli w samym utworze brak jest odpowiednich dyspozycji. Na nic zdadzą się tego rodzaju zabiegi, jeśli tekst jest napisany w dosłownym lub przenośnym znaczeniu tego słowa w języku czytelnikowi obcym, jeśli nie jest on go w stanie zrozumieć albo jest on sprzeczny z jego oczekiwaniami. Dlatego też wydawcy dbali zwykle o zgodność szaty zewnętrznej z tekstem, aby nie podrywać zaufania u odbiorcy. Owa szata jest tą cechą książki, która potrafi w tym zakresie, w jakim uprawnia do tego tekst, ukierunkować jego odbiór. Najwyraźniej można to obserwować na utworach, które raz publikowano dla młodzieży, innym razem bez zmian w tekście głównym dla dorosłych. Przybierają one wówczas zróżnicowane formy. Wydawcy świadomi informacyjnej roli samej książki tworzyli też czasem celowo publikacje – mistyfikacje, np. pozorne druki brukowe, które w istocie były żartami literackimi, w czasie wojny zaś wykorzystywano formę książki, aby maskowała rzeczywistą treść konspiracyjnego druku. Nie trzeba dodawać, że jak we wszystkim, co mieści się w zakresie

---

<sup>14</sup> S. Nyrkowski, *Karnawał dziadowski*, Warszawa 1973.

nauk humanistycznych, nie mamy tu do czynienia z żadnymi procesami bezwyjątkowymi, określona książka może zrobić niekiedy zaskakującą karierę, pójść w niespodziewanym kierunku, bywają typowe książki dziecięce, które są czytane głównie przez dorosłych.

Jesteśmy tu świadkami dwóch pozornie sprzecznych zjawisk – czytelnicy najbardziej wyrobieni, wykształceni humaniści, a zwłaszcza literaturoznawcy, najłatwiej dokonują abstrahowania tekstu z jego nośnika – książki. Znacznie bardziej wrażliwi na postać publikacji są czytelnicy mniej sprawni, a zwłaszcza dzieci, dla których odgrywa ona pierwszorzędną rolę. Ale równocześnie, aby na podstawie wyglądu książki wyrokować o jej zawartości, trzeba mieć już sporą dozę doświadczeń, bo zespół znaków i oznak, które cechują publikację, jest dość skomplikowany i wymaga od czytelnika pewnego obycia ze słowem drukowanym. Inną inspirującą obserwacją było stwierdzenie faktu, że bogactwo znanych nam form książki wykształciło się w stosunkowo krótkim czasie, bowiem na przełomie XVIII i XIX wieku zanikło wiele form staropolskich, nastąpiło wyraźne ujednoczenie zewnętrznej postaci publikacji, w pierwszej połowie XIX wieku wczesne druki jarmarczne i brukowe nie odbiegały zbyt wyraźnie od innych, przypominały też swym wyglądem tomy wierszy i almanachów literackich, a nawet książki dziecięce i niektóre czasopisma tego okresu nie wyróżniały się na pierwszy rzut oka wśród ogółu publikacji. W drugiej połowie tego wieku następuje proces szybkiego różnicowania się książki zarówno ze względu na odbiorcę: dziecięca, młodzieżowa, ludowa itp., jak i ze względu na zawartość: powieść, powieść brukowa, dramat, tomik wierszy itd. Kusząca była próba odpowiedzi na pytanie, jak i kiedy pojawiały się nowe cechy wydawnicze, krystalizowały się znane nam formy.

## **2. Realizacja – cel, zakres, metody**

Przedmiotem niniejszego opracowania są przemiany postaci książki w ścisłym powiązaniu z jej funkcją. Praktycznym celem jest usystematyzowanie pojęć przydatnych do funkcjonalno-historycz-

nego opisu publikacji, które umożliwiłoby skupienie uwagi na cechach, jakie mogły oddziaływać na losy tych publikacji, wpływać na karierę zawartych w nich tekstów. Dodatkowym zadaniem byłaby próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze owo różnicowanie się książek było związane z wprowadzeniem nowatorskich treści i form piśmienniczych, a w jakiej określał je rozwój techniki drukarskiej i introligatorskiej.

Całe opracowanie będzie rodzajem skrótego, encyklopedycznego przeglądu znaków i oznak, jakich książka może być nośnikiem. Hasła tej encyklopedii nie będą jedynie opracowaniami spekulatywno-teoretycznymi, podejmiemy próbę przedstawienia każdego zjawiska z dokumentacją i określeniem chronologicznych i geograficznych jego granic. Zostaną zamieszczone charakterystyczne przykłady ilustrujące rozwój postaci książki, poczynając od stosunkowo ujednoliconych form z początku XIX wieku. Zebrany materiał narzucił pewne zróżnicowanie w ujęciu poszczególnych rozdziałów.

Przystępując do analizy zewnętrznych znaków i znaczeń książki, trzeba dokonać jeszcze jednego ważnego zastrzeżenia. Obrany zakres rozważań może sugerować, że lekceważone są najistotniejsze cele piśmiennictwa, jego wartości poznawcze, ideowe i estetyczne. Będąc jak najdalej od takiego traktowania sprawy, wolno uznać za niecelowe ponowne zabieranie głosu na temat zagadnień, którym poświęcono już tyle uwagi. Jeśli padną w dalszym toku wywodów pewne stwierdzenia wartościujące same teksty kwalifikujące poszczególne utwory do arcydzieł literackich, literatury popularnej czy brukowej, będą one raczej odbiciem obiegowych i powszechnie przyjętych sądów w tej mierze niż wynikiem oryginalnych badań. Autor pragnie skorzystać z prawa do wyboru własnego pola działania wzorem tych, którzy badając wersyfikację, rym czy metrykę tekstu, próbują wysunąć pewne ogólniejsze wnioski; niniejsze opracowanie skupi uwagę na cechach zewnętrznych publikacji, różnych znakach, które były na nich umieszczane i mogły być zauważane przez czytelników. Być może uda się nobilitować tę uznawaną dotychczas za marginesową problematykę i wskazać na kryjące się w niej możliwości.

Aby osiągnąć cel pracy, należało dokonać wstępnych ustaleń terminologicznych, określić zasięg i zakres badanego materiału oraz metody, którymi zamierzamy się posługiwać i źródła, na których badania będą oparte.

Dla naszych potrzeb najzupełniej wystarczające będzie potoczne zrozumienie, czym jest książka, zjawisko tak dawno i głęboko tkwiące w naszej codzienności, że nawet dziecko potrafi wskazać ją wśród wielu innych przedmiotów. Było w historii wiele rzeczy, które określano tym mianem, być może powstaną nowe formy, które zmienią oblicze książki. Gdy jednak dziś mówimy o tej przeznaczonej do szerokiego odbioru, to mamy zawsze na myśli przedmiot, który składa się z pliku zadrukowanych kart połączonych z jednej strony, w grzbiecie, tworzących formę zwaną kodeksem. Tak więc przez książkę będziemy rozumieć strukturę, w której możemy wyróżnić tekst wyrażony drukiem, papier, okładkę, ilustracje i wszystkie pozostałe cechy. W dalszym ciągu naszej pracy stosowana będzie aparatura pojęciowa i terminologia bibliologiczna, jako najlepiej przystosowana do opisu takiego zjawiska, jakim jest książka. Jedyne pomocniczo będą stosowane pojęcia zaczerpnięte z innych nauk. Będziemy starali się posługiwać językiem powszechnie znanym z opracowań podręcznikowych, nie rozważając już podstawowych słów dotyczących morfologii druku.

Naturalnie nie wszystkie tradycje polskiej bibliologii będą nam jednakowo bliskie. Przeglądając dostępne opracowania uznane za księgoznawcze, łatwo zauważyć, że zainteresowanie ich najczęściej kieruje się na zewnątrz druku, zajmują je głównie losy osób i instytucji tworzących książki oraz czytelników, którzy z nich korzystają, a poszczególne elementy zawarte w książce, teksty, ilustracje itp. rozpatrywane są z punktu widzenia takich nauk, jak literaturoznawstwo, estetyka, historia sztuki czy techniki. Warto spojrzeć na przedmiot naszego zainteresowania jako na pewien system, zdając sobie jednak sprawę z niebezpieczeństw, które czyhają na pograniczu nauk.

Praca niniejsza nawiązuje do księgoznawstwa funkcjonalnego lansowanego na naszym terenie przez K. Głombiowskiego i K. Miłogonia, który pisał:

Stanowisko funkcjonalne – pytanie o funkcję książki. Oświata książek w ogóle jest jednocześnie w księgoznawstwie wyraźną dyrektywą metodologiczną nakazującą koncentrować wysiłki badawcze na tych stronach treści i formy książki oraz na tych aspektach działalności instytucji bibliologicznych, które określają społeczny obieg i socjalne role książki<sup>15</sup>.

Ta ogólna dyrektywa metodologiczna, jak wskazuje praktyka, może być pojmowana w sposób bardzo różnorodny. Obecna propozycja jest minimalistyczna i będzie się ograniczała do próby zbadania roli książki jako przedmiotu, ze szczególnym zwróceniem uwagi na elementy graniczne między tekstem a światem zewnętrznym. Znaczenie zaś poszczególnych utworów w niej zawartych, recepcja myśli naukowej, filozoficznej czy literackiej należy naszym zdaniem do księgoznawstwa tylko w tym zakresie, w jakim potrafimy wykazać, że na losy tekstu wpłynęła forma edytorska, oddziałal rodzaj druku, w którym pewne myśli zawarto, konkretny wydawca, który zdecydował tekst opublikować w takiej a nie innej formie, lub odwrotnie, w jaki sposób gatunek tekstu sprawił, że książkę wyposażono w takie a nie inne cechy.

Praktycznie „funkcjonalizm” obecnego opracowania można sprowadzić do tego, że wśród najważniejszych pytań badawczych, jakie w czasie pracy stawiano, zawsze istniała kwestia funkcji poszczególnych zaobserwowanych w książkach zjawisk. Podejmując opis jakiegokolwiek cechy, staraliśmy się postawić pytanie, jaki miała cel, co chciał i mógł uzyskać edytor, decydując się na konkretne rozwiązanie. Nie na wszystkie tego typu kwestie udało się uzyskać sensowną odpowiedź. Trzeba jednak z naciskiem podkreślić, że nasze pytanie o cel poszczególnych elementów nie ma nic albo bardzo niewiele wspólnego z całą metodologiczną problematyką metody funkcjonalnej, która występuje w socjologii i antropologii społecznej, nie tylko ze względu na zamęt pojęciowy, jaki w niej panuje, ale

---

<sup>15</sup> K. Migoń, *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*, Wrocław 1976, s. 34.

także dlatego, że konsekwentnie stosowana musiałaby eliminować istotne pytania o przyczynę<sup>16</sup>.

Prowadząc badania, staraliśmy się nie tracić z pola widzenia pewnych faktów uświadomionych przez semantyków – że informację przekazać może nie tylko słowo, ale też np. barwy i kształty mogą być nacechowane znaczeniem. Wyjątkowo ważne wydaje się pojęcie pola semantycznego, kiedy to poszczególne elementy w zależności od miejsca, na którym zostają umieszczone, przyjmują określone znaczenie<sup>17</sup>. I tak np. niekonieczna jest przy nazwisku informacja, że mamy do czynienia z autorem, jeśli jest ono umieszczone w określonym miejscu karty tytułowej. Analogicznie istnieją stałe miejsca tytułu, sygnetu wydawniczego, nazw rozdziałów itp. Przesuwanie tych informacji w przestrzeni potrafi zakłócać odbiór. Są i takie znaki, których miejsce w książce nie jest tak ściśle ustalone, choć mogą one ciążyć w kierunku określonych punktów publikacji. Trzeba pamiętać, że znaki, które znajdujemy na książce, nie są jednorodne. To co czasami zdarza się w plastyce, a nazywane jest „enklawą semantyczną”, gdy „część pewnego dzieła sztuki złożona jest ze znaków innego rodzaju lub innego systemu niż całe dzieło”<sup>18</sup>, w publikacjach jest niemal regułą. Mowa, którą przemawia książka, nie jest *ex definitione* językiem. Co prawda można pokusić się o encyklopedię oznak i znaków, trudno jednak byłoby powiązać je w bardziej zwarty system „gramatyczny”. Na ową mowę książki składa się taki zespół znaków i oznak, które mogą być odczytywane mniej lub bardziej jednoznacznie. Niektóre z nich, jak np. symbole serii „Koliber” czy „Srebrny Kluczyk”, to znaki skodyfikowane i jednoznaczne. Inne, jak np. rodzaj oprawy, mogą odbiorcy sugerować, z jakim typem publikacji ma do czynienia, ale naturalnie ta interpretacja nie jest tak prosta i jednoznaczna.

Elementami znaczącymi nie są tylko z n a k i świadomie nadane przez twórców książki, informacje o publikacji odczytuje czy-

---

<sup>16</sup> Por. P. Sztompka, *Metoda funkcjonalna w socjologii i antropologii społecznej*, Wrocław 1971.

<sup>17</sup> T. Zbierski, dz. cyt., s. 48.

<sup>18</sup> M. Wallis, *Napisy na obrazach*, „Studia Semiotyczne” 1971, t. 2, s. 39.

telnik również za pomocą wnioskowania różnych jej cech stanowiących o z n a k i, które powstały bez świadomego zamiaru, np. jako wynik możliwości technicznych, inercyjnego stosowania pewnych zastanych wzorów. Wolno posłużyć się przykładem: jeśli widzimy człowieka w połataney odzieży, może być to wynikiem jego trudnej sytuacji lub pewną deklaracją ideologiczną, a czasem świadomie użytym chwytem, znakiem ubóstwa na scenie. W ten sam sposób najtańszy papier gazetowy może znaczyć tylko, że wydawcy nie stać na więcej, może być jednak stosowany świadomie dla podkreślenia charakteru druku. Przy szczegółowej analizie dobrze jest pamiętać o potrzebie „zachowania różnicy między tym co stworzone do symbolizacji i w niej wyczerpuje swe funkcje, a tym co może stać się symbolem, lecz tylko w sensie wtórnym”<sup>19</sup>. Warto również nie zapominać, że nie wszystkie symbole są jednakowo uniwersalne i mogą powstawać znaki czytelne tylko w określonym czasie i miejscu.

Owe znaki i oznaki, które nosi na sobie książka, nie odnoszą się do tzw. rzeczywistości, a przede wszystkim do tekstu w niej zawartego. Jeśli uznamy ten tekst za formę odzwierciedlenia jakiejś rzeczywistości, to cała książka, okładka, ilustracja itp. mogą być pojmowane jako odbicie owego odbicia.

Dotychczas rozważania skupiały się na tych znaczących cechach książki, które odebrane przez czytelnika miały go zachęcić i przyciągnąć do przyjęcia zawartego w niej tekstu. Poza zainteresowaniem pozostawały pewne zespoły cech znaczących druków, o których warto choćby pokrótce wspomnieć. Nie zawsze poczucie wartości książki wiąże się bezpośrednio z nadzieją na interesującą lekturę – do publikacji przywiązywano wagę również z innych przyczyn.

Tak jak zewnętrzne elementy książki odzwierciedlają jej zawartość, tak cała książka może określać czytelnika i właściciela. Już dawno zauważono, że można ludzi klasyfikować w zależności od tego, czy są oni czytelnikami i co czytają. Stąd stosunkowo wcześniej za-

---

<sup>19</sup> Rada A. Kłoskowskiej cyt. za: A. Piotrowski, M. Ziółkowski, *Zróżnicowanie językowe a struktura społeczna*, Warszawa 1976, s. 38.

często świadomie pieczętować się książką – na dawnych portretach i późniejszych fotografiach ważnym elementem charakteryzującym portretowaną indywidualność były trzymane w ręku lub leżące woluminy<sup>20</sup>. Ten motyw ikoniczny był już analizowany przez badaczy. W najdawniejszej tradycji symbolika książki była złożona; według źródeł księga zamknięta oznaczała tajemnicę, księga otwarta – objawienie<sup>21</sup>. W nowszych czasach książka była znakiem wiedzy, mądrości bądź pobożności, jeżeli był to wyraźnie modlitewnik lub Biblia. Z czasem motyw staje się używany i nadużywany w ikonografii popularnej. Istnieje nawet zabawna i pouczająca praca niemiecka dotycząca obrazu książki na kartach pocztowych początku XX wieku<sup>22</sup>.

Fakt, że w wyniku rozwoju kultury literackiej powstały zróżnicowane formy książki, był wielokrotnie wykorzystywany przez scenografię. Odpowiednie woluminy – rekwizyty i całe ich zespoły pomagały w charakterystyce postaci scenicznych i filmowych. Podobnie działo się w literaturze, np. Sienkiewicz kazał panu Zołżikiewiczowi ze *Szkiców węglem* być zapalonym czytelnikiem romansów zeszytowych, wydawanych przez firmę Breslauera w Warszawie. Miało to stanowić element charakterystyki tej antypatycznej postaci. Nawiasem mówiąc, ową ekspresję książki wykorzystał jeden z grafików amerykańskich R.B. Kitaj, który wykonał 150 sitodruków<sup>23</sup> przedsta-

---

<sup>20</sup> Motyw książki w ikonografii por. J. Guze, *Książka jako symbol treści intelektualnych w sztuce humanizmu XV–XVI w.*, [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu*, Warszawa 1977, s. 159–244; A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 168–215 (rozdz. *Klasyfikacja stosunków łączących człowieka z książką*); G. Bergman, *Buchtitel ais Sprachelemente auf Gemalden*, „Philobiblion” 1974, nr 4, s. 256–257 i „Philobiblion” 1976, nr 1, s. 28–45; A. Langer, *Lesende in der Kunst*, Leipzig 1971.

<sup>21</sup> A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imaginary*, Amsterdam 1974, s. 59.

<sup>22</sup> B. Kaiser, *Bticher ohne Titel oder Schwarte auf der Karte*, Leipzig 1975.

<sup>23</sup> Wystawa R.B. Kitaja *W naszych oczach* prezentowana w Krakowie ok. 1975 r. Polskojęzyczny folder wystawy: *Treścią niektórych książek są ilustracje, treścią niektórych ilustracji są książki*, (b.r. i m. wyd.), s. nlb. 8.

wiąjących powiększone obwoluty, okładki i pierwsze strony książek stanowiących własność artysty. Reprodukcje te, odzwierciedlające również stan zużycia ulubionych książek, niejednokrotnie wystrzępionych i zniszczonych, stworzyły materiał dla interesującej wystawy eksponowanej w wielu krajach świata, mówiącej nie tylko o jej autorze, ale i kulturze narodu amerykańskiego. Mottem tej ekspozycji była sentencja Kitaja: „Treścią niektórych książek są ilustracje, treścią niektórych ilustracji są książki”. Analogicznie od lat w wielu książkach literackich, historycznych, pamiątnikach itp. prezentowano jako materiał ilustracyjny reprodukcje okładek, rycin lub innych charakterystycznych elementów ważnych dla kultury publikacji.

Każdy znak może mówić prawdę lub też wprowadzać w błąd. Jest to naturalnie szerszy problem dotyczący wszelkich ludzkich form wyrazu. Dokładne poznanie tekstu pozwala skorygować stosunek do książki wyrobiony na podstawie zewnętrznych cech druku. Ale jakże często zdarza się, że owa zewnętrzna forma skłania potencjalnego czytelnika do zaniechania zapoznania się z tekstem lub tak silnie sugeruje pewne jego cechy, narzuca interpretację, że pewną część czytelników wprowadza na mylne drogi.

System znaków i znaczeń książki nie jest czymś stałym. Trzeba pamiętać, że „mowa książki” rozwijała się i ulegała zmianom. Aby uniknąć rażących anachronizmów, na całe zjawisko należy spoglądać z perspektywy historycznej. Wraz z rozwojem edytorstwa coraz bardziej zróżnicowany i złożony jest system znaków, które książka nosi na sobie. Przy obserwacji rozwoju form publikacji nie należy zapominać, że obok druków ukształtowanych według „ostatniej mody” żyją i funkcjonują książki dawne, niekiedy traktowane przez księgarzy i odbiorców na równi z nowościami. Starsze postacie współlistnieją w świadomości z nowszymi. Jednak w miarę upływu czasu proces dezaktualizacji form książki ulega przyspieszeniu, coraz częściej pojawiają się różnego rodzaju nowinki techniczne i artystyczne.

Wymieniono we wstępie metody: strukturalną, semantyczną i funkcjonalną, by podkreślić, że w dalszych rozważaniach zawsze będzie mowa o książce, nie zapomnimy, iż stanowi ona pewną strukturalną całość, na którą składają się nie tylko słowa tekstu,

ale cały szereg innych jej cech, które można rozpatrywać jako znaki w systemie komunikacyjnym. Wreszcie rozważając jakiekolwiek zjawisko, należy stale stawiać pytanie, jaką rolę ono spełnia, jaka jest jego funkcja. Nie tracąc tych spraw z pola widzenia, będziemy unikać nadmiaru obcej księgoznawstwu terminologii, jak również wchodzenia w wewnętrzne spory nauk, z których przejęto tylko ogólne wytyczne metodologiczne. W dalszych rozdziałach postaramy się odejść od dywagacji teoretycznych na korzyść konkretnych analiz historycznych. Będą rozważane takie problemy, jak: sposób wyrażania na druku autora i tytułu, umieszczania na książkach śladów aprobaty i reklamy; elementy składające się na zróżnicowanie publikacji taniej i luksusowej; sposób wpływania na postać książki innych konkurencyjnych środków przekazu; rola, jaką spełniają ilustracje, okładki, obwoluty; wpływ gatunku literackiego utworu na postać druku, w którym jest zawarty. Na znamienym przykładzie książki dziecięcej przedstawiona będzie próba syntezy różnych elementów, wreszcie rozważona zostanie sprawa wzajemnego powiązania książek w cykle i serie.

Do przedstawienia zgromadzonego materiału niezbędne było podjęcie arbitralnych decyzji, które z zaobserwowanych zjawisk potraktować obszerniej, które pominąć, w jakim stopniu wolno bez zakłócenia odbioru całości wprowadzić pewne dygresje luźniej związane z podstawowym tematem, ale – zdaniem autora – istotne.

Już na etapie zbierania materiału okazało się, że nie wszystkie tematy można potraktować identycznie, dlatego też niektóre rozdziały zostały ujęte krócej, bardziej teoretycznie, egzemplifikowane jedynie materiałem faktograficznym. Działo się tak bądź w przypadku poruszania spraw już uprzednio niezłe znanych, jak np. zdobnictwo książki, które wymagało jedynie reinterpretacji z punktu widzenia niniejszego opracowania. Z konieczności skrótowo trzeba było potraktować również niektóre problemy czekające dopiero na szersze opracowanie, jak np. ceny książki czy oprawy wydawnicze. Tych tematów nie można było pominąć bez uszczerbku dla całokształtu pracy mimo świadomości, że materiał dowodowy jest fragmentaryczny. W takim przypadku wskazywano na konieczność dalszych badań.

Rozdziały dotyczące serii wydawniczych, wzajemnego stosunku form książkowych i czasopism oraz książki dziecięcej oparto na obszerniejszych badaniach własnych, dostarczających mało znanego materiału faktograficznego. Z wielu przyczyn rozbudowanie wszystkich rozdziałów do jednakowej objętości jest obecnie niemożliwe. Powstał więc problem, czy nie dokonać skrótów w obszerniej dokumentowanych fragmentach, aby za tę cenę uzyskać równowagę pomiędzy poszczególnymi częściami opracowania. W naszym pojęciu byłoby to jednak rozwiązanie niesłuszne. Ostatecznie zapadła decyzja skupienia rozdziałów o bardziej rozbudowanej dokumentacji historycznej na końcu opracowania; stanowią one nie tylko uzupełnienie rejestru istotnych tematów, ale również wskazują na możliwość odmiennego, analitycznego potraktowania materiału.

Wszystkie założenia wstępne i uwagi metodyczne mają w naszym pojęciu istotne znaczenie dla zrozumienia danego tekstu, przedstawiają one zespół twierdzeń i pytań, które były stale obecne w czasie pracy nad tematem. Być może w ich świetle zebrany materiał da się odczytać nie tylko jako zbiór faktów o znaczeniu historycznym, ale także jako ich zespół związany w różny sposób z istotnymi problemami rozwoju kultury literackiej.

Podjęte zadania są skromne, stanowią one próbę werbalizacji spraw dla większości ludzi książki oczywistych, tak że wydawać się może niecelowe dłuższe ich rozważanie. Wolno potraktować niniejszą pracę jako jeszcze jedną próbę ukazania tego, co bibliofile z pewną dozą przesady nazywają „magią książki”. Dokonując inwentaryzacji różnych cech książki, będziemy w miarę możliwości starać się odpowiedzieć na pytanie, co znaczy codzienny przedmiot – karty zadrukowane tekstem, czy jest to li tylko zwykły nośnik informacji, czyli też coś więcej, pewien samoistny przekaz. Czy możemy czytać tylko tekst w książce, czy potrafimy też odczytać samą książkę.

Należy uprzedzić zarzut, który może być postawiony obecnemu opracowaniu: być może chce ono poruszyć zbyt wiele tematów, a przy tym spłyca zagadnienia, próbując dotknąć problemów uprzednio niezbadanych w szeregu opracowaniach analitycznych.

Na tego rodzaju wątpliwości można odpowiedzieć, że wiele spraw już było lub może się stać terenem osobnych badań; inne są zbyt blahe, by stanowić temat samoistnych rozważań. Z naszego punktu widzenia znaki, które nosi na sobie książka, są warte uwagi przede wszystkim jako pewien zespół/system.

Obraz rozwoju książki może okazać się jaśniejszy, gdy spojrzysz się na rzecz z perspektywy i w dużym przedziale czasu: w całym wieku XIX i pierwszych czterech dziesiątkach lat naszego stulecia. Przyjęto, że okres przed II wojną światową do roku 1939 był tym, w którym ukształtowała się polska książka literacka. Decyzja zakończenia badań wraz z upadkiem II Rzeczypospolitej została podjęta nie tylko ze względu na to, że okres pokrywa się z przyjętą w historii i bibliografii periodyzacją. Wrzesień 1939 roku kończył pewną epokę w polskim edytorstwie. Przyjęte ramy czasowe umożliwiły prześledzenie wielu procesów. Początek II wojny światowej nie zakończył rozwoju publikacji w naszym kraju, w latach okupacji ukazywały się nieliczne druki popularne kontynuujące formalnie to, co działo się przed wojną. Po roku 1945 ruch wydawniczy nawiązał bezpośrednio do tradycji i dopiero od roku 1948 następowały bardziej radykalne zmiany. To, co stało się w okresie późniejszym, stanowiło tylko częściową kontynuację stanu sprzed roku 1939, jednak pełniejsze zbadanie tych spraw wymagałoby znacznego rozszerzenia materiałów i nie mogło być obecnie dokonane.

Szeroki zakres i zasięg opracowania pozwoli na ujęcie procesów przemian, choć z konieczności narysowanych nieco pogrubioną linią. Bez długotrwałych i żmudnych badań nie zawsze można precyzyjnie określić datę, kiedy pewne zjawisko pojawiło się po raz pierwszy na naszym terenie, jaka była jego geneza, kiedy jakiś zwyczaj zamarł ostatecznie. Często na tak postawione pytania odpowiedź okaże się w ogóle niemożliwa. Wolno natomiast, nie popełniając większych błędów, mówić, które zjawiska były ważne, w jakich okresach następował ich rozwój, a które pomysły edytorskie nie przyjęły się w praktyce. Czasami można dodatkowo pokusić się o próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego na naszym terenie wykształciły się takie a nie inne postacie książki.

Poza ramami chronologicznymi opracowanie musi przyjąć dalsze ograniczenia swego zakresu, dlatego w tytule przy słowie książka umieszczono dwa przymiotniki: literacka i polska. Terenem zainteresowania będą jedynie publikacje zawierające teksty literackie i paraliterackie. Oba te pojęcia są trudne do zdefiniowania, ale zwrot „literackie i paraliterackie” jest wygodną formułą pozwalającą uniknąć dyskusji o granicach pojęcia literatury<sup>24</sup>. Znaczy on, że omawiane są wszystkie utwory spełniające tę samą rolę co beletrystyka i poezja, nadające się do czytania bez fachowego przygotowania<sup>25</sup>, których odbiór cechuje pewien specyficzny rodzaj bezinteresowności. Głównym celem jest więc sam akt czytania, a dopiero wtórnym uzyskiwanie konkretnych praktycznie przydatnych informacji. W tak pojętych granicach literatury i paraliteratury znajdują się więc literatura piękna tworzona na różnych poziomach obok tzw. literatury faktu, pamiętników, opisów podróży, popularnych opracowań z różnych dziedzin tych, które mogą być czytane stosunkowo powszechnie tam, gdzie jest odbierana beletrystyka i są wobec niej wymienne. Inaczej mówiąc, interesuje nas książka przeznaczona głównie do tzw. lektury niefunkcjonalnej.

Istnieją granice odbioru lektury, które wyznacza gotowość czytelnika. Poza biegłą znajomością alfabetu musi on posiadać odpowiednie literackie przygotowanie, niektóre teksty wymagają znacznego uprzedniego treningu, ale nawet gatunki tzw. niskie, popularne liczą na pewną specyficzną kulturę literacką swych odbiorców.

Poza badawczym zainteresowaniem pozostaną wszelkie dzieła publikowane tylko dla zamkniętych kręgów członków stowarzyszeń,

---

<sup>24</sup> O trudnościach ze zdefiniowaniem pojęcia „literatura” por. K. Dmistruk, *Literatura–komunikacja–publiczność*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. 69, z. 4, s. 3–39; podobnie S. Żółkiewski, *Pomysły do teorii odbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1967, R. 67, z. 3, s. 28–29.

<sup>25</sup> Jeden z niemieckich teoretyków zauważa, że w księgarniach i bibliografiach pojęcie „literatura piękna” jest workiem, w który pakuje się wszystko, co nie jest podręcznikiem ani książką naukową – H.F. Schulz, *Das Schickal dfer Bücher und des Buchhandels*, Berlin 1960, s. 22.

uczestników zjazdów, uczniów konkretnej klasy określonego typu szkół, słuchaczy kursów i uczelni, specjalistów różnych dziedzin, wszelkie publikacje prywatne przeznaczone dla rodziny i przyjaciół. Książka, którą się zajmujemy w naszym opracowaniu, to przede wszystkim książka rynkowa, towar, który był przeznaczony do masowego rozpowszechniania i w większości przypadków przynosił zysk. Choć trzeba pamiętać, że druki deficytowe publikowane przez organizacje oświatowe i polityczne mogą stawać się wydawnictwami prawdziwie popularnymi, nie mogły więc pozostać niezauważone.

Pewnym *novum* wobec wcześniejszych opracowań będzie próba potraktowania w jednym ciągu książek niosących tzw. literaturę wysoką, jak i tych, które określamy jako trywialne, jarmarczne i brukowe. Wynika to z akceptacji założenia Cz. Hernasa<sup>26</sup>, że rodzima literatura brukowa jest częścią literatury polskiej. W konsekwencji należy przyjąć, że niezależnie od jej oceny książka brukowa jest częścią zjawiska nazywanego polską książką literacką. Analogicznie jako część składową tego zjawiska potraktowano publikacje dla dzieci i młodzieży<sup>27</sup>. Takie ujęcie pozwoli nie tylko ukazać całość zjawiska, ale również uchwycić niektóre zależności i różnice między książkami tworzonymi na różnych poziomach i według różnych norm „literackości”. Janusz Lalewicz<sup>28</sup> zauważa, że „książka literacka jest komunikatem” – ofertą *par excellence*. Jest bowiem bardziej niż innego typu książki – książki funkcjonalne – oderwana od określonych, wyspecjalizowanych dziedzin praktyki społecznej. W związku z tym jej produkcja i obieg są

---

<sup>26</sup> Już wcześniej tacy badacze jak A. Brückner, K. Badecki czy J. Krzyżanowski interesowali się „niskimi gatunkami” w odniesieniu do literatury staropolskiej. Cz. Hernas poszedł dalej, włączając w obręb kultury ludowej najbardziej pogardzany rodzaj, jakim były romanse brukowe. Cz. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej literaturze polskiej*, cz. 1, Wrocław 1973, s. 16.

<sup>27</sup> J. Cieślowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa” 1976, R. 20, nr 1, s. 3–14.

<sup>28</sup> J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, [w:] *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, Wrocław 1974, s. 375.

zdeterninowane przede wszystkim przez mechanizmy komunikacyjne, w przeciwieństwie do produkcji i obiegu książek funkcjonalnych uwarunkowanych przez czynniki pozakomunikacyjne, wynikające z włączenia w działalność np. instytucji naukowych, aparatu administracyjnego czy instytucji gospodarczych. Owa *gratuité* komunikatu literackiego sprawia zarazem, że jest on bardziej wrażliwy na uwarunkowania związane z samym „mechanizmem komunikacji”. Można to stwierdzenie interpretować w następujący sposób: odbiorca – czytelnik literatury funkcjonalnej nabędzie polecony podręcznik lub kupi potrzebne dzieło naukowe czy poradnik praktycznie niezależnie od jego cech zewnętrznych, podejmując nadobowiązkowe lektury literackie, będzie skłonny ulegać wszelkiego rodzaju komunikatom poprzedzającym, recenzjom, reklamom, poradom, wreszcie – jakże często – zaufa samej książce, jej wyglądowi, zawartej na niej informacji. Samo rozróżnienie na książkę „funkcjonalną” i „literacką”, przejęte od R. Escarpita, budzi szereg wątpliwości. Posługujący się nim J. Lalewicz w celu sprecyzowania pojęć doradza, aby „wprowadzić bogatsze i bardziej subtelne zróżnicowanie między książkami: podręcznik szkolny (według R. Escarpita typowa książka funkcjonalna) jest funkcjonalny w innym nieco sensie niż książka kucharska z jednej strony, a rozprawa z zakresu mikrobiologii z drugiej”. Wydaje się, że całkiem jednoznaczne i precyzyjne rozróżnienia są tu niemożliwe. Ten sam tekst, np. wspomnianej książki kucharskiej, może być przez jednych wykorzystany jako zbiór recept do wykonania opisanych dań, przez innych przyjmowany jako niepozbawiona piękna słowa podniecająca wyobraźnię lektura<sup>29</sup>. Pamiętając o tym zastrzeżeniu, można jednak mówić o pewnych książkach przeznaczonych do lektury obowiązkowej – instrumentalnej (tu skrajnym przykładem będzie zbiór tablic logarytmicznych) oraz tych, których bezpośrednim celem jest zainteresowanie czytelnika. Poszczególne teksty mogą zmieniać swoją kwalifikację. Patrząc na rzecz od strony książki, w której tekst został umieszczony, potrafimy zwykle

---

<sup>29</sup> Por. A. Barańczak, *Poetyka współczesnych przepisów kulinarnych*, „Teksty” 1957, nr A, s. 72–88.

odkryć zamiar edytora: ta książka jest wydana jako obowiązkowa lektura szkoły<sup>30</sup>, owa dla badaczy lub praktyków z tej czy innej dziedziny, jeszcze inna, o podobnym temacie, jest wydaniem liczącym na wzbudzenie bardziej bezinteresownego odbioru.

Wskazanie XIX wieku jako czasu, w którym możemy mówić o kształtowaniu się książki popularnej, jest podyktowane wielkimi, prawdziwie rewolucyjnymi zmianami, jakie następują w technice edytorskiej właśnie w tym okresie. Od czasów Gutenberga do pierwszych dziesięcioleci ubiegłego wieku materiały i technologia książki ulegały niewielkim zmianom. Można raczej mówić o pewnych zmiennych modach. Wiek XIX, wprowadzając tani papier wykonany z drewna, litografię i różne techniki reprodukcyjne, w tym w końcu wieku chemografię, maszyny pospieszne, rotację, stereotypię, kaliko i oprawę maszynową, stworzył grunt do prawdziwej popularyzacji książki i prawie wszystkie nowoczesne jej formy można wywieść z dziewiętnastowiecznych zaczątków. Nie jest jednak naszym zamierzeniem pisanie historii techniki książki, wszystkie zastosowania różnych wynalazków będą nas interesowały o tyle, o ile możemy sądzić, że rzutowały one w jakiś sposób na stosunek do książki i jej adresata<sup>31</sup>. Uboga w formy, jednolita książka początków XIX wieku ukształtowała się w końcu wieku poprzedzającego, w okresie stanisławowskim. Przede wszystkim drukarnia Gröłowska utrwaliła ten typ niewielkiej książeczki stanowiący wzór obowiązujący na najbliższe lata. Niniejsze opracowanie skupi swoją uwagę na zjawiskach, jakie zachodziły w czasach późniejszych, nie wracając do historii form okresu staropolskiego, które zostały opracowane m.in. w interesującej pracy Z. Staniszewskiego<sup>32</sup> dotyczącej estetyki polskiego druku książkowego w XVII wieku.

---

<sup>30</sup> W. Dynak, *Literatura piękna w obiegu szkolnym*, Wrocław 1978.

<sup>31</sup> Główne daty i fakty z interesującego nas okresu por. m.in. B. Golka, M. Kafel, Z. Kłos, *Z dziejów drukarstwa polskiego*, Warszawa 1975; por. też K. Świerkowski, *Dziesięć wieków książki. Chronologia*, Łódź 1949.

<sup>32</sup> Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku książkowego XVIII wieku*, „Ze Skarbcza Kultury” 1960, z. 1(12), s. 120–164.

Przyjęto, że zasadniczo czas powstawania nowych koncepcji książki masowej zakończył się w pierwszej połowie naszego wieku; materiał dowodowy zaczerpnięty został z publikacji sprzed września 1939 roku. Trudno jednak całkiem abstrahować od znanych faktów dalszej ewolucji książki, w czasie której pewne zapoczątkowane wcześniej formy rozwinęły się i są nadal żywe, inne zaś wymarły. Ta świadomość pozwala nadać historycznym już rozważaniom pewien walor aktualności.

Zamierzeniem badawczym jest przedstawienie podjętej problematyki na terenie książki polskiej. Jasne jest, że rozwój jej nie może być odrywany od zaplecza ogólnoeuropejskiego czy światowego. Większość typów publikacji była znana wcześniej poza naszym krajem, jednak każdy naród wytwarzał z czasem pewien własny styl i potrafimy bez trudu odróżnić charakterystyczny druk francuski od angielskiego czy niemieckiego. Warto by pokusić się o odpowiedź na pytanie, na czym polegała owa specyfika w naszym kraju, dlaczego takie a nie inne formy tu panowały, a co przyczyniło się do tego, że niektóre typy wydawnictw nie potrafiły się na naszym gruncie rozwinąć. Jeśli jest mowa o książce polskiej, to ma się na myśli wszystkie polskojęzyczne dzieła przeznaczone do rozpowszechniania w kraju. Składają się na nie obok druków wydawanych na historycznych i etnicznych terenach Polski publikacje z przyczyn technicznych, ekonomicznych czy politycznych drukowane poza jej granicami, przeznaczone do kolportażu w kraju polskie książki z Lipska, Wrocławia, Wiednia, Berlina, Petersburga, Kijowa, Moskwy, a przede wszystkim te najważniejsze dla naszej kultury, z Paryża. Pominęto natomiast te polskojęzyczne publikacje, które praktycznie nie były pomyślane dla kraju, a jedynie zaspokajały regionalne potrzeby skupisk wychodźców, np. ludowe druki ze Stanów Zjednoczonych czy Brazylii, które trafiały nad Wisłę tylko sporadycznie. Przez cały ubiegły wiek i pierwsze lata naszego stulecia masowo rozpowszechniane w Polsce publikacje drukowane poza krajem były nie tylko składnikiem polskiego rynku księgarskiego, uczestniczyły w polskim życiu literackim, ale również w znaczący sposób wpływały na rozwój form książki polskiej. Takie potraktowanie sprawy może się wydać dyskusyjne,

zwłaszcza tym, którzy widzą problem z perspektywy drugiej połowy XX wieku, myśląca jest bowiem analogia ze współczesną książką emigracyjną. W okresie zaborów i w późniejszym czasie liczne publikacje firmowane przez polskich księgarzy były drukowane na obcej ziemi, co nie zawsze podkreślano wyraźnie na samym egzemplarzu. Tak więc nie tylko tekst polski publikowany w Rosji czy Niemczech należał do naszej literatury, ale cała książka stanowiła część kultury narodowej, co więcej, ze względu na sytuację polityczną w XIX wieku nie można tu zwykle nawet mówić o „zagranicy”. Na przykład ilustrowane przez polskich artystów wydanie Ignacego Krasickiego *Bajki i przypowieści* (1880) – wydała księgarnia B.M. Wolff w Petersburgu i Moskwie, drukowano w Lipsku, a sprzedawano w Warszawie. Nie znaczy to, że nie było pewnych różnic między publikacjami nadchodzącymi z różnych terenów, można mówić również o specyficznych cechach regionalnych książek produkowanych w ramach jednego narodu i państwa. Istniały odmienne warunki w każdym z trzech zaborów. W związku z tym różniły się nieco powstałe w nich formy wydawnicze. Na przykład w Galicji rozwój polskiego szkolnictwa wpływał na powoływanie do życia tanich serii tekstów klasyków. W zaborze pruskim rozwijały się szczególnie wydawnictwa dla ludu. Na te różnice będzie w tekście kierowana uwaga czytelników. Jednak w świetle badań można postawić tezę, że jak kultura polska, tak i książka przez cały okres dzielnicowego podziału zachowały swoją jednorodność i mimo dzielnicowych wariantów można mówić o niej jako o zjawisku całościowym, tym bardziej że większość druków, niezależnie od miejsca powstania, wędrowała bez trudu przez kordony i była rozpowszechniana w kilku zaborach. Na przykład wydawnictwo Miarki z Mikołowa miało swe przedstawicielstwo w Warszawie.

Poprzez import szybciej docierały do nas pewne nowiny. W formie książki polskiej można odkryć wpływy francuskie, włoskie, angielskie i rosyjskie. Wydaje się jednak, że powiązania wydawców, księgarzy i drukarzy polskich były najsilniejsze z terenem Niemiec i tam przede wszystkim należy szukać wzorów, które u nas bezpośrednio naśladowano. Stąd importowano technologię, czcionki,

a często również papier i klisze. Z kolei różnica użytkowanych alfabetów stanowiła naturalną granicę między książką polską a publikacjami potężnych sąsiadów, drukami niemieckimi i rosyjskimi. Sprawy różnic między książkami polskimi powstałymi synchronicznie w różnych krajach i zaborach należałoby poświęcić osobne badania. W obecnym stanie wiedzy wydaje się, że to co łączyło polską książkę XIX wieku było silniejsze od tego co ją dzieliło. Wyraźniej wyodrębniały się jedynie druki emigracyjne produkowane we Francji. Zwyczajny klient, kupując książkę w księgarni, nie zastanawiał się, kto i gdzie ją drukował.

Międzynarodowe wpływy i powiązania książki polskiej nie przerwały się po uzyskaniu niepodległości – nadal niektóre publikacje korzystały z obcych rycin. Istniały firmy jak np. „Renaissance” – które publikowały po polsku i niemiecku we Lwowie i w Wiedniu, używając tych samych znaków identyfikacyjnych. Godzi się nie zapominać, że na losy książki polskiej oddziaływało szereg kulturalnych, politycznych i ekonomicznych czynników, które powodowały, że nie każda światowa nowość mogła być tu zaakceptowana. Rozbiory uniemożliwiły normalną cyrkulację dóbr kultury, ostra cenzura wycisnęła swe piętno. Przez wiele lat brak było poparcia państwowego dla narodowego piśmiennictwa, przeciwnie, książka była poddawana systematycznie różnego rodzaju restrykcjom i ograniczeniom, występującym w zmiennych formach i natężeniu na różnych terenach i w różnym czasie. W wyniku upośledzenia szkolnictwa przez cały badany okres mieliśmy więcej analfabetów niż kraje zachodniej Europy<sup>33</sup>.

Język polski należący do średnio rozpowszechnionych z natury rzeczy narzuca produkcji wydawniczej odmienne warunki od tych, które panują w krajach posługujących się językami o zasięgu światowym, jak np. Anglia czy Francja z jednej strony, a sytuacją piśmiennictwa ludów niewielkich, jak Litwini czy Łużycanie – z drugiej.

---

<sup>33</sup> R. Engelsing, *Analfabetentum und Lektüre*, Stuttgart 1973, s. 97. Por. A. Suligowski, *Miasto analfabetów*, Kraków 1905; J. Landy-Tołwińska, *Analfabetyzm w Polsce i na świecie*, Warszawa 1961, s. 26–79.

### 3. Baza

Źródła wykorzystane w obecnym opracowaniu są czworakiego rodzaju:

1) Główną podstawą badań były egzemplarze książek, których wiele tysięcy przejrzano w bibliotekach, zbiorach prywatnych i antykwariatach; szczególnie poszukiwano takich okazów, które nie straciły podczas użytkowania swych charakterystycznych cech, zachowały oryginalne okładki, obwoluty i inne załączniki. Nie była to praca łatwa, bowiem ogólny stan zachowania książki polskiej jest zły, zmuszało to do poszukiwania takich zbiorów, w których znajdowały się liczniejsze egzemplarze z pełnym wyposażeniem. Tu głównie należy wymienić Muzeum Literatury im. Mickiewicza w Warszawie, w którym udostępniono zbiór pochodzący z Biblioteki Polskiej w Paryżu, składający się głównie z nieoprawionych i nieczytanych polskich dziewiętnastowiecznych książek. W Bibliotece IBL-u korzystano z księgozbioru Jana Michalskiego<sup>34</sup>. W związku z tym, że edytorstwo polskie XIX i XX wieku było najsilniej powiązane z księgarstwem niemieckim, poszukiwano materiałów porównawczych w Berlinie i Lipsku. Specjalną uwagę kierowano na te cechy druków, które są czytelne dla potencjalnego czytelnika, są bowiem również znaki i oznaki książkowe, które mogą być odbierane tylko przez bardziej dociekliwego księgoznawcę. Na przykład filigrany potrafią powiedzieć wiele specjalistom o rodzaju i historii użytego papieru<sup>35</sup>, są jednak trudne do zauważenia i skomentowania przez osoby niefachowe. Na drukach umieszczono również znaki celowo ukryte, które są przeznaczone dla wtajemniczonych księgarzy, intrologatorów itp. Na przykład wydawnictwo Feitzingera w Cieszynie chowało na końcu rok wydania oraz zaszyfrowany kolejny nakład, np. „1912 (8T.mat.)”.

---

<sup>34</sup> I. Sieradzki, *W bibliotece Instytutu Badań Literackich*, [w:] J. Michalski, *55 lat wśród książek*, Wrocław 1976, s. 176–201.

<sup>35</sup> Por. J. Siniarska-Czaplicka, *Papier narzędziem badań księgoznawczych*, „Studia o Książce” 1970, t. 1, s. 71–92.

Ten „czytelniczo-funkcjonalny” punkt widzenia eliminujący z pola zainteresowań to, czego odbiorca książki nie mógł dostrzegać, w konsekwencji prowadził do zainteresowania tymi znakami, które znajdowały się na druku i mogły docierać do czytelnika, choć nie były przyrodzoną cechą książki, tzw. bibliograficzną, a zostały przez nią nabyte już w czasie jej trwania, np. naklejki, pieczętki, napisy, ślady pozostawione przez kolporterów, właścicieli oraz tych, którzy uprzednio z książki korzystali. Takie ślady dróg i recepcji publikacji, zwłaszcza te, które są częste i masowe, można interpretować i wyciągać z nich wnioski dotyczące stosunku księgarzy i czytelników do pewnych postaci książki. Na przykład masowe usuwanie okładek wydawniczych przy oprawie intrologatorskiej może być interpretowane jako uznanie takiej okładki za element tymczasowy, nienależący do całości dzieła.

2) Poszukiwania w piśmiennictwie przedmiotu i bibliografiach musiano z konieczności ograniczyć do piśmiennictwa krajowego i niektórych wybranych opracowań zagranicznych. Pełne przebadanie literatury zagranicznej pod kątem przydatności do celów obecnego opracowania nie było rzeczą możliwą. Penetracja piśmiennictwa dotyczącego historii, teorii książki, czytelnictwa i dziedzin pokrewnych pozwoliła zdobyć szereg materiałów i uwag przydatnych do dalszych rozważań. Jak się jednak wydaje, nie ma w literaturze analogicznej do naszej próby opisu zespołu zjawisk wiążących się ze znaczeniami książki. Ogólnie można powiedzieć, że z poszczególnych rozpraw i artykułów mogliśmy zaczerpnąć jedynie pojedyncze zdania i myśli, które okazały się przydatne w dalszej pracy. Wszelkie informacje starano się konfrontować z *Bibliografią polską* Estreichera i *Słownikiem pracowników książki polskiej*. Jednak odsyłacze do tych źródeł, którym praca wiele zawdzięcza, trzeba było ograniczyć do tych przypadków, w których bądź je cytowano, bądź polemizowano z nimi.

3) W pewnej mierze użyteczne były różnego rodzaju materiały recenzyjne, reklamowe i polemiczne; zwłaszcza te, które apelowały bezpośrednio do potencjalnego czytelnika, zwracały uwagę na zewnętrzne cechy książki w powiązaniu z jej zawartością. W miarę

możności wykorzystywano i tego rodzaju źródła, choć w masie reklamowych katalogów i recenzji tylko szczęśliwym przypadkiem mogły trafić do naszych rąk.

4) W szerokim zakresie wykorzystano doświadczenie zdobyte z kontaktów z bibliotekami, księgarniami i antykwariatami. Wieloletnia obserwacja uczestnicząca w środowisku czytelników i bibliofilów pozwoliła na wyciągnięcie niektórych wniosków.

Trzeba było zrezygnować z próby uzupełnienia materiału rodzajem badań ankietowych wśród starszych czytelników pamiętających lata 1905–1939, które dotyczyłyby recepcji form książki. Wymagałyby one znacznych środków, które przekraczały nasze możliwości. Pomimo licznych trudności organizacyjnych i metodologicznych warto podjąć w przyszłości badanie recepcji dzieł drogą odpowiednio skonstruowanych ankiet. Warto jednak pamiętać, że werbalizacja uczuć dotyczących sztuki, a do tego zakresu należy forma książki, jest sprawą złożoną. Działa tu wiele stereotypów, które w sposób nieunikniony wpływałyby na odpowiedzi. Dlatego praktycznie historia sztuki ani literaturoznawstwo nie posługują się szerzej metodą ankietowania<sup>36</sup>, a głównie własną analizą samego obiektu i badaniami innych specjalistów w danej dziedzinie. Tą drogą pójdzie i przedkładane opracowanie. W przyszłości, jeśli powstaną odpowiednie warunki, można będzie pokusić się o próbę weryfikacji niektórych wniosków niniejszego opracowania technikami socjologicznymi. Badanie czytelnictwa, czyli rzeczywistego zasięgu słowa drukowanego w społeczeństwie, jest zagadnieniem skomplikowanym, a na badaczy czyhają liczne pułapki, tym bardziej że większość aktów czytelniczych odbywa się poza ramami zorganizowanych bibliotek. Jeszcze trudniej mówić o czytelnikach, którzy przeminęli. Sprawom tym poświęciła swoją uwagę R. Żurkowa w artykule *Odbiorca książ-*

---

<sup>36</sup> Przykład socjologicznych badań recepcji literatury na bardzo małym wycinku referuje B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy*, Warszawa 1972; por. też rec. M. Stępień, *Książka wśród czytelników*, „Teksty” 1974, nr 6, s. 107–111.

ki dawniej i dziś<sup>37</sup>. Za najlepszą metodę poznania dawnych czytelników uznała ona badania zapisków proveniencyjnych i składu księgozbiorów przekazywanych w spadku.

Dla książek XIX i XX wieku metoda ta zawodzi. Druki popularne, najczęściej czytowane, były już zbyt tanie, by je wyliczać w masie spadkowej. Dla bliższej nam epoki obok dokumentów archiwalnych dotyczących nakładu, księgarstwa i bibliotek, dane dotyczące czytelnictwa może przynieść badanie cech samych książek: ich ceny, rodzaju reklamy, liczby wydań, śladów aprobaty, bardziej i mniej intensywnego czytania. Te dowody zainteresowania książką pozostawione na poszczególnych publikacjach mogą prowadzić do pewnych uogólnień dotyczących zarówno różnych edycji, jak i ich czytelników.

Stefan Żółkiewski<sup>38</sup> pisał: „Najpospolitszym błędem analizy semiotycznej jest mimowolne nakładanie obrazu świata obserwatora na obraz wymodelowany w tekście przez autora”. Można twierdzić, że w badaniach z dziedziny literatury i sztuki jest to błąd w zasadzie nieunikniony. Badacz praktycznie nie może poznawać dzieła w inny sposób niż za pomocą własnego aparatu percepcji. Powinien próbować jedynie zmniejszyć skutki takiego błędu, starając się stale pamiętać o zagrożeniu, jakie stwarza. Rezygnując na razie z badań ankietowych typu socjologicznego, staraliśmy się w miarę możliwości poszukiwać weryfikacji sądów w różnego rodzaju rozumowaniach pomocniczych, np. potwierdzenie w źródłach faktów masowego rozpowszechnienia pewnej formy książki, a zaniku innej jej postaci może być interpretowane jako potwierdzenie społecznej akceptacji lub odrzucenia konkretnego rozwiązania edytorskiego. Sposób postępowania z egzemplarzami przez ich właścicieli i czytelników może rzucać światło na to, które elementy zewnętrznej formy książki odbiorcy uznawali za ważne, a które za nieistotne. Zdani jesteśmy na skąpe i ułamkowe informacje z różnych źródeł, jak np. pamiętniki

---

<sup>37</sup> „Roczniki Biblioteczne” 1976, R. 20, z. 1/2, s. 277–289.

<sup>38</sup> S. Żółkiewski, *Kultura literacka...*, s. 19.

czy wspomnienia starszych czytelników, a zwłaszcza doświadczonych księgarzy i bibliotekarzy. W wielu wypadkach badacz skazany jest jednak na własną intuicję.

Nie można było też opracowania oprzeć na twardym gruncie cyfr. W dostępnych bibliografiach i opracowaniach statystycznych interesujące nas cechy książki nie były uwidaczniane, egzemplarze zaś, do których udało się dotrzeć, trudno ujmować w ścisłych kategoriach liczbowych. Dodatkowe trudności powodował fakt, że ze względu na stan zachowania przynosiły one informacje tylko częściowe. Zastosowana metoda była analogiczna do tych badań literaturoznawczych, które mogą stwierdzić z dużą pewnością, że w opisywanym okresie rozwija się dynamicznie ballada lub powieść, potrafią określić, które utwory z tej dziedziny były najbardziej popularne lub stanowiły arcydzieło gatunku, trudniej jednak wyznaczyć dokładne daty graniczne zjawisk i poznać wszystkie ich elementy.

Przy analizie dzieł przeszłości badacz skazany jest na obserwację problematyki z własnego punktu widzenia i rzadko dysponuje pełniejszymi materiałami dotyczącymi recepcji przez współczesnych. Można żywić nadzieję, że świadomość ograniczeń metodologicznych potrafi ustrzec autora przed absolutyzacją własnych odczuć, a sądy, których nie da się zweryfikować dodatkowymi źródłami lub dedukcjami, w miarę możliwości będą formułowane w trybie przypuszczającym.

Najwięcej informacji dotyczących recepcji książki przeszłości możemy uzyskać, analizując praktykę wydawniczą. Firmy publikujące książki, konkurujące ze sobą o względy odbiorcy, prowadziły za pośrednictwem sieci księgarskiej stałe badania rynku. Nie były to naukowe metody „marketingu” i nie zostawiły po sobie śladów w formie opracowań i raportów. Wyniki tych badań możemy odczytywać w dalszej działalności. Jeśli jakiś rodzaj literacki, autor, lub rozwiązanie formalno-edytorskie było akceptowane, natychmiast powstawały wznowienia, kontynuacje i imitacje. Kiedy jakaś forma ginęła, mamy informację o przecenach, bankructwach itp., to można wyciągnąć wniosek, że inicjatywa nie spotkała się z akceptacją odbiorców.

#### 4. Implikacje – pytania dotyczące stosowalności

Pozostaje do rozważenia kwestia, czy obecne badania mogą obok walorów poznawczych posiadać pewne znaczenie użytkowe. Przekonanie o przydatności podjętych prac towarzyszyło nieustannie gromadzeniu i opracowywaniu materiałów, co nie mogło działać się bez wpływu na sposób formułowania tekstu. Jak powiedziano, jednym z głównych celów praktycznych całej pracy jest przygotowanie dla księgoznawców, bibliografów i bibliotekarzy materiału metodologicznego do bardziej analitycznego, a mniej formalnego opisu druków XIX i XX wieku. W wielu książkach da się wyróżnić pewną dominantę, na którą trzeba zwrócić szczególną uwagę – może nią być ostentacyjna luksusowość lub taniać wydania, dominujące ilustracje lub zdobnictwo, szczególne podkreślanie adresata itp.

Opracowanie ma przynieść ludziom książki (zwłaszcza bibliotekarzom i antykwariuszom, którzy są zobowiązani do ochrony dawnych druków) argumentację dowodzącą, że lekceważone dotychczas elementy: okładki, reklamy, wyklejki mogą posiadać swój kulturotwórczy sens. Należy zwłaszcza uczulić bibliotekarzy praktyków na problemy wyposażenia książki. Wielu prac księgoznawczych nie sposób dziś przeprowadzić w naszych księgozbiorach, ponieważ bibliotekarze wspólnie z introligatorami i czytelnikami pozbawili książki całego szeregu należnych im cech. Opracowanie jest adresowane również do gromadzących książki starsze, zarówno w księżnicach publicznych, jak i prywatnych kolekcjonerów. Właśnie bibliofile najczęściej zwracali uwagę na indywidualne cechy publikacji, choć nie zawsze potrafili w logiczny sposób uzasadnić swych pasji. Żywią oni przekonanie, że np. pierwodruk klasycznej książki pojawiający się na rynku antykwarycznym z zagubioną obwolutą czy tylko pozbawiony przez introligatora oryginalnej wyklejki jest mniej wart od egzemplarza z pełnym wyposażeniem<sup>39</sup>. Można by sądzić, że mamy tu do czynienia z „konikiem” zbieraczy, z czymś w rodzaju

---

<sup>39</sup> Por. E. Quayle, *The Collector's Book of Books*, London 1971.

kancery filatelistycznej. A przecież jeśli ktoś chce odkryć wszystkie elementy, które złożyły się na sukces książki, powinien znać całość składników wyposażenia, z którymi dzieło rozpoczęło swoją karierę. Tak więc obecne rozważania można potraktować jako kolejną próbę teoretycznego uzasadnienia bibliofilskiego kolekcjonerstwa.

Wreszcie zebrany materiał może zainteresować edytorów, zwłaszcza w tym zakresie, w jakim zajmują się funkcjonalną rolą form książki. Być może niektóre historyczne rozważania okażą swą przydatność tym, którzy planują książkę przyszłości. Na marginesie można postawić zagadnienie, czy przy reedycji klasycznych dzieł nie należałoby powtarzać istotnych elementów budowy pierwodruku, oryginalnych ilustracji, okładki itp. Przede wszystkim nie wolno tracić z pola widzenia faktu, że zmieniając zespół cech nośnika, dokonano modyfikacji całego komunikatu. Rozpowszechnia się ostatnio zwyczaj tworzenia reedycji niektórych popularnych niegdyś książek w formie reprintów. Badacze chcą wiedzieć, jak wyglądała w oryginalnie książka, która zdobyła sukces, a ktoś kto był dawnym czytelnikiem, np. książki dziecięcej czy młodzieżowej, chciałby ją jeszcze raz zobaczyć w takiej formie, jaką zachowała pamięć. I w tym właśnie można dopatrywać się głębszego, a nie tylko ekonomicznego sensu reprintów. Warto postawić sobie pytanie, jakim technicznym warunkom powinny one odpowiadać i jakie elementy pierwowzoru uwzględniać, aby można było je uznać za dostatecznie wierną kopię. Wiele powstałych ostatnio przedruków, stosując nie tylko odmienne materiały, ale zupełnie obce pierwowzorom techniki, praktycznie zakłamuje obraz oryginału.

Zgromadzone w opracowaniu informacje przynoszą materiał do dyskusji o roli, jaką pełnią w kulturze edytor i księgarz. Wydawca jest częstokroć nie tylko faktycznym twórcą sukcesu dzieła przez to, że zamówił je u autora, ale przygotowuje ów sukces lub klęskę tekstu np. przez dobranie formy edytorskiej. Szczególne znaczenie dla kultury miały serie zaprojektowane przez rzutkich księgarzy, np. niemiecka „Universal Bibliothek” czy później angielski kieszonkowy „Pingwin”. Były one kiedyś indywidualnym pomysłem twórczych jednostek, oddziaływały zaś szerzej nawet poza terenem kraju,

w którym powstały. Pozornie niewielkie wynalazki mogły utrwaląc określoną formę książki. Przez wiele lat od czasów Karola Baedekera przewodniki turystyczne naśladowały formę druku przez niego opracowaną i dopiero ostatnio widzimy w tej dziedzinie pewne nowości. Twórczość wydawcy ma swoje naturalne granice, ponieważ bardziej niż autor musi on liczyć się z czynnikami technicznymi, ekonomicznymi i przyzwyczajeniami czytelnika. Dlatego też nowatorstwo, które przywykliśmy uznawać za istotny składnik wszelkiej twórczości, było w tej dziedzinie trudne. Systemy, które się sprawdziły, społecznie konserwowano przez lata, a udane eksperymenty przeprowadzone w jednym kraju powielano w innych.

Na los i przyjęcie książki, a wraz z nią zawartego w niej dzieła, oddziaływało nie tylko to, w jaki sposób była ona wydana, ale również ile kosztowała i jak była rozpowszechniana. Cena była jednym z elementów umieszczonych na zewnątrz i wraz z informacjami o sposobach rozpowszechniania może okazać się przydatna dla historyków i teoretyków rynku księgarskiego<sup>40</sup>.

Wreszcie być może uda się również zwrócić bacniejszą uwagę badaczy zajmujących się literaturoznawstwem – historią piśmiennictwa i teorią literatury, sprawą recepcji tekstów, a zwłaszcza tzw. życiem literackim, na ów nośnik tekstu<sup>41</sup>, który potrafił spowodować jego rozpowszechnienie, ale czasami mógł modyfikować jego recepcję.

---

<sup>40</sup> Por. F. Hodeige, *Über einige Formen des Bucherfolges in der Trivialliteratur wie in der Belletristik. Eine Literatursoziologische Studie*, [w:] *Das Werk der Bücher*, Freiburg 1956, s. 214–227.

<sup>41</sup> Jakie miejsce zajmuje książka w świadomości literaturoznawców, może świadczyć np. dzieło *Die Literatur. Wege zum Verständnis der Literatur: Autor, Gattungen, Sprache, Schrift, Buch, Theater*, Freiburg 1976, w którym rozdz. *Buch* zajmuje dwie strony 771-stronicowej całości i zawiera krótką historię drukarstwa, natomiast praca M. Głowińskiego, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1978 pomija zupełnie rolę nośnika tekstu!

*Teoria literatury* Welleka i Warrena, dzieło, które można w tej dziedzinie uznać za standardowe, ponieważ z licznych jego wydań literaturoznawcy wielu krajów, w tym polscy, czerpią podstawy swej wiedzy, wymienia „twierdzenie, że poemat jest »artefaktem«, przedmiotem tej samej natury, co dzieło rzeźbiarskie i malarskie. Utożsamia się go więc z czarnymi linijkami atramentu na białym papierze lub pergaminie [...]”<sup>42</sup>. Twierdzenie to, zdaniem autorów, nie ma poważnych zwolenników i nie jest obszerniej rozważane, bowiem przeczy mu m.in. fakt, że można nauczyć się utworu na pamięć, poprawiać omyłki druku itp. „Gdybyśmy poważnie mieli sądzić, że poemat jest artefaktem, musielibyśmy dojść do konkluzji, że każdy egzemplarz, a przynajmniej każde wydanie, odrębne pod względem druku, to różne dzieła”, co jest zdaniem wymienionej teorii literatury sprzeczne z doświadczeniem. Być może nasze rozważania potrafią postawić przed przyszłymi badaczami pewne znaki zapytania, czy aby tego problemu nie odesłano do lamusa zbyt wcześnie.

Nierzadko zdarzało się, że forma graficzna druku była zaprojektowana lub akceptowana przez samego autora. Ci sami Wellek i Warren przytaczają przykład poety niemieckiego Arno Holza. Tu można dodać nazwisko Przybosa i wspomnieć jego twórczą współpracę ze Strzebińskim. Sprawa jest skomplikowana i nie można jej rozstrzygnąć jednoznacznie. Jeśli przyjąć założenie, że sposób wydania jest zdolny modyfikować stosunek odbiorcy do tekstu, że w zależności od formy środków przekazu – nośników, komunikaty są odbierane odmiennie, to może nie wyda się absurdalną owa potępiona przez autorów teorii literatury myśl.

Nie jesteśmy w stanie całkiem oderwać tekstu od środka przekazu: przyjęcie tego, co się mówi jest zawsze w jakiś sposób uzależnione od tego, kto nam owo coś mówi i w jaki sposób to czyni. O sposobach artykułowania tekstu przez druk będzie mowa na stronicach tej rozprawy. Liczne właściwości, które dotychczas badacze przypisywali tekstom, można odnosić do książki jako całości. Tak jak

---

<sup>42</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1976, s. 182–185.

utwór ma wpisanego odbiorcę wirtualnego, można również mówić o odbiorcy wirtualnym wpisanym w całą książkę, której producent w czasie wytwarzania druku buduje sobie pewien obraz przyszłego odbiorcy, który odbija się w całości dzieła. Nie zawsze jest to postać zgodna z obrazem odbiorcy wbudowanym w tekst przez autora.

Współczesna problematyka odbioru literackiego wysuwa zagadnienia nazywane „konkretyzacją”, „stylami odbioru”, „twórczą zdradą”<sup>43</sup>, co sprowadza się do tego, że w zależności od wielu czynników historycznych, społecznych i subiektywnych zarówno w układzie synchronicznym, jak i diachronicznym poszczególne teksty są odbierane w zróżnicowany sposób. Problemy te warto uzupełnić uwagą, że wśród czynników wpływających na zmianę rozumienia tekstu można umieścić również cechy jego nośnika.

\*

\* \*

Że nasz sposób ujmowania książki nie jest odosobniony, świadczy wypowiedzi czytelników, którzy po latach pamiętają nie tylko czytany tekst, ale wygląd książki, jej papier, ilustracje i okładkę.

---

<sup>43</sup> Por. M. Głowiński, dz. cyt., rozdz. *Style odbioru. O konkretyzacji*, s. 93–115 oraz J. Lalewicz, *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*, „Teksty” 1974, nr 6, s. 70–89. Pogląd, że odbiór dzieła sztuki ulega modyfikacjom w zależności od czynników historycznych, społecznych i psychologicznych, nie jest dziś powszechnie przyjęty. Przytaczamy tu pogląd przeciwny, sprzeczny również z podstawowymi założeniami niniejszego opracowania: „dzieło literackie zawsze uniezależnia się od warunków, w jakich powstało, w jakich było rozpowszechniane i w jakich jest czytane. Można czytać w gabinecie, w przedziale kolejowym, głośno w salonie – zawsze jest to ta sama lektura. Można czytać z książki, z gazety, z antologii, z chrestomatii – zawsze jest to ten sam utwór. Można czytać będąc adwokatem, kupcem, czeladnikiem, służącą – w każdym wypadku ma się te same prawa” – Z. Jarosiński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX w.*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 13–14.

Jak określony odbiorca może reagować na formę komunikatu, niech świadczy fragment rozmowy – wywiadu z pisarzem Tadeuszem Konwickim:

- Mówił pan o tym, jak silnie druk działa na Pana. Każdy druk, czy tylko książka?
- Tylko książka. Gazeta nie ma dla mnie żadnej magiczności. Sprawia wrażenie przedmiotu szalenie użytkowego i nawet jakby trochę niewiarygodnego. Gdybym tę samą informację przeczytał w książce, a nie w gazecie, zrobiłoby to na mnie większe wrażenie.
- A prasa literacka? Powieści drukowane w odcinkach? Czy widzi Pan różnicę między powieścią w gazecie i w książce?
- Dla mnie lektura może być skuteczna tylko wówczas, gdy jest w formie książkowym, między okładkami.
- Czyli ta magiczna siła książki tkwiłaby w okładkach?
- Myślę, że to jakiś nawyk. Przyzwyczajenie do tej formy książkowej. Dodam jeszcze, że to musi być duża ilość stron. Nie wiem, jak dzisiejsze pokolenie, ale kiedy jako chłopak chodziłem do biblioteki, szukałem najgrubszych książek<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> *Książka jako lekarstwo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, „Druk” (jednodniówka), Warszawa 1974, s. 16.

## II. AUTOR ORAZ INNI WSPÓŁTWÓRCY KSIĄŻKI

### 1. Autor

Z informacji, które przynosi nam – poza tekstem – książka zwykle na czołowe miejsce wysuwane jest nazwisko autora. Nawet ci literaturoznawcy, którzy skłonni są swe badania ograniczać do samego tekstu, nie usuwają z pola widzenia nazwy twórcy dzieła.

Dziś pierwszym wyróżnianym graficznie elementem, jaki znajdujemy zarówno na okładce, jak i na karcie tytułowej jest zwyczajowo nazwisko osoby, która utwór napisała. Nie zawsze tak było<sup>45</sup>. Zwyczaj wysuwania imienia twórcy na czoło informacji o tekście jest stosunkowo nowy. W Polsce utrwalił się dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku. Uprzednio tradycyjnie na pierwszym miejscu stawiano tytuł, który uzupełniano formułką: przez skreślił, napisał itp. Odnosi się wrażenie, że pierwotnie do samego nazwiska autora i jego formy przywiązywano mniejszą wagę. Często twórcy tekstów ukrywali się pod pseudonimami lub kryptonimami, czasami drukowano bezimiennie.

Zwłaszcza powieści i literatura popularna lekcewały autora, bądź go pomijając, bądź dowolnie skracając i deformując imiona, a nawet same nazwiska, np. *Rodzina na bezludnej wyspie, czyli Robinson szwajcarski, dzieło dla dzieci z niemieckiego pana Viss, przez F.S.D.* [Franciszek Salezy Dmochowski], Warszawa 1833.

---

<sup>45</sup> Por. reprodukcje karty tytułowej w pracy Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku książkowego XVIII wieku. Zarys problematyki*, „Ze Skarbca Kultury” 1960, z. 1, s. 120–164, tabl. 1–55.

Umieszczenie autora po tytule pozwalało na łatwe dopisywanie dodatkowych informacji, np. *Galeria obrazów tycia ludzkiego, czyli charaktery, przez Amerykanina Washingtona Irvinga, przekładał Józef Bychowiec*, Wilno 1829. W tym wypadku zwrócono przede wszystkim uwagę na niezwykle fakt, że autor jest Amerykaninem. Samo egzotyczne nazwisko niewiele mówiło polskiemu czytelnikowi, dlatego też na karcie tytułowej dominuje umieszczony większą czcionką tłumacz. Często też, jeśli nie chodziło o typową beletrystykę, uzupełniano nazwę autora dalszymi informacjami o nim i jego kwalifikacjach. Na przykład *Pamiętka po dobrym ojcu [...] przez T. Sierocińskiego, profesora języka polskiego i literatury w Gimnazjum Gubernialnym Mazowieckim*, Warszawa 1938. Parodiując tę manierę, August Wilkoński podpisywał swe dzieła Au: Wi: chirurg filozofii.

Wydania klasyków oraz autorów powszechnie znanych umieszczały nazwisko twórcy w samym tytule i to często graficznie wyróżnione od innych jego elementów<sup>46</sup>, np. *Poezje Adama Mickiewicza*, Paryż 1832. Nowsze wydawnictwa łamią ten wieloletni zwyczaj i w takich wypadkach również odrywają nazwisko od tytułu<sup>47</sup>.

Owo przesunięcie nazwiska autora na czołowe miejsce nie było najprawdopodobniej zabiegiem całkowicie mechanicznym. Był on z punktu widzenia odbiorców w początku XIX wieku jednym z współtwórców dzieła umieszczonym w środku karty razem z tłumaczem, ilustratorem, a czasem edytorem i nie zawsze jego nazwisko graficznie górowało nad pozostałymi. W świadomości czytelników najistotniejszym elementem różnicującym książki był tytuł. Pośrednim dowodem może być m.in. fakt, że w znacznej większości opraw introligatorskich pierwszej połowy XIX wieku umieszczano na okładce jedynie ten element, tylko wyjątkowo odbijano tam również nazwisko autora i to zwykle w wypadku, jeśli była to postać powszechnie znana.

---

<sup>46</sup> Praktyka ta znana była już w XVIII w. Por. Z. Staniszewski, dz. cyt.

<sup>47</sup> Reprodukcje kart tytułowych por.: A. Semkowicz, *Wydania dzieł Adama Mickiewicza w ciągu stulecia*, Lwów 1926; T. Syga, *Te księgi proste*, Warszawa 1956.

W owym czasie często zdarzało się, że nawet wybitni pisarze posługiwali się pseudonimami i kryptonimami. Priorytet tytułu powodował, że bardzo liczne książki były podpisywane formułą: „przez autorkę Pamiątki po dobrej matce”, „przez autora Listopada”. Czasami była to tylko dodatkowa informacja, dodana do nazwiska, ale często stanowiła jedyny ślad pozwalający stwierdzić autorstwo. *Słownik pseudonimów i kryptonimów polskich*<sup>48</sup> Adama Bara wymienia blisko dwustu autorów, którzy posługiwali się tego typu pseudonimem. Byli wśród nich wybitni twórcy, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, Cyprian Norwid, Henryk Rzewuski. Ale ze stu trzydziestu pięciu tytułów książek zakwalifikowanych jako beletrystyczne tylko cztery odnoszą się do XX wieku. Początkowo wielu autorów posługiwało się taką nazwą. W pierwszej połowie XIX wieku naliczono ich czterdzieści sześć, a trzeba uwzględnić fakt, że w latach 1801–1850 produkcja beletrystyki była jeszcze niewielka. W późniejszym okresie powoływanie się na tytuły innych dzieł autora znamionowało przede wszystkim książki przeznaczone dla dzieci i młodzieży oraz mniej wprawnych czytelników. W końcu XIX wieku szczególnie często tym chwytem posługiwał się Walery Przyborski, który formułując pseudonim, wskazywał często na ciągłość twórczości: *Myszy króla Popiela, przez autora Króla Kraka i Królowy Wandy*, Warszawa 1888.

Fakt, że w początku XIX wieku pierwszym elementem wyróżniającym książkę nie był autor, a tytuł, potwierdzają liczne katalogi księgarń i wypożyczalni z tego okresu. Nawet pobieżny przegląd takich dawnych katalogów pozwala stwierdzić, że w początku tego wieku w spisach książek przeważał układ podług tytułów, od połowy wieku zaczyna przeważać alfabetyczny – autorski, choć jeszcze forma imienia i nazwiska autora ulegały skróceniom i deformacjom<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> A. Bar, *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich i Polski dotyczących*, t. 1, Kraków 1936, s. 37–48.

<sup>49</sup> Przykładowo podajemy katalogi, które miały układ tytułowy: *Nowy katalog książek polskich, które znajdują się w księgarni Macieja Szczepańskiego*, Warszawa 1820; *Katalog książek polskich znajdujących*

Układ tytułowy dłużej utrzymał się w katalogach firm prowincjonalnych, np. księgarni kieleckich czy sieradzkich<sup>50</sup>.

Wraz z rozwojem kultury czytelniczej, pod wpływem szkoły i praktyki bibliotecznej oraz księgarskiej, czytelnik nauczył się operować nazwiskiem twórcy, które jest w naszym kraju podstawą do porządkowania książek w większości katalogów i informatorów. Dziś wydaje się naturalne, że na samej książce nazwa twórcy wysunięta jest na czoło i często nie pamięta się, że zwyczaj ten panuje w polskiej książce dopiero od końca XIX wieku.

Nazwisko autora ukryte poniżej tytułu utrzymało się dłużej w literaturze dla dzieci, w książkach dla ludu oraz w tzw. literaturze brukowej, to jest wszędzie tam, gdzie książka była przeznaczona dla mniej wprawnego czytelnika, a ten zawsze w oznaczaniu książek preferuje tytuł. W późniejszych czasach, w XX wieku, autor opuszczał eksponowane miejsce na karcie tytułowej i okładce dla podkreślenia swojej skromniejszej roli, np. był tylko kompilatorem, twórcą antologii itp. (w takich wypadkach zdarzało się, że osoba będąca faktycznym autorem tekstu ukrywała się na odwrocie karty tytułowej lub pod tekstem), jeśli stosowano świadomą archaizację całej książki lub karty tytułowej, nazwisko autora powracało również na swoje dawne miejsce po tytule.

Trudno jest precyzyjnie ustalić daty, kiedy zaczął i zakończył się proces przenoszenia autora na czoło tytułatury. Najwcześniej ten sposób umieszczania autora pojawił się na okładkach, jeśli nie były one odwzorowaniem karty tytułowej. Kompozycja plastyczna

---

się w księgarni Zawadzkiego i Węckiego, Warszawa 1837; Nowy katalog książek polskich, które znajdują się u Wilhelma Bogumiła Korna, Wrocław 1843; Uwiadomienie o książkach polskich i niektórych łacińskich znajdujących się w księgarni pod firmą Józefa Zawadzkiego w Wilnie (1853). Późniejsze katalogi księgarskie wysuwały na czoło nazwę autora. Godny odnotowania jest Wyciąg z katalogu dzieł znajdujących się w księgarni S. Orgelbranda, Warszawa 1861, który podaje opisy w formie odwzorowania kart tytułowych.

<sup>50</sup> Informacja od Janusza Kosteckiego.

okładki wymagała uproszczenia i skrócenia tekstu tytułowego, nieco zaś sztuczne formuły w rodzaju „przez” wymagały w językach słowiańskich zależnego przypadku imienia i nazwiska. Prościej więc było napisać „J.I. Kraszewski – *Witolrauda*” niż „*Witolrauda* przez J.I. Kraszewskiego” – pierwszą formułę zastosowano na okładce zdobionej przez W. Smokowskiego (2 wyd. Wilno 1846), druga (tradycyjna) znajduje się na karcie tytułowej tegoż wydania. Nic dziwnego, że ta skrócona forma była używana również na grzbiecie książek, gdzie trzeba było oszczędzać na każdej literze.

Charakterystyczne jest, że – jak się wydaje – owo przesunięcie nazwiska twórcy nastąpiło mniej więcej równocześnie w Niemczech, w Polsce i w innych krajach europejskich. Anglicy i Francuzi pozostali zasadniczo przy dawnej formie „by”, „par”. Zjawisko to można wytłumaczyć tak silną już w początkach XIX wieku tradycją książki w tych krajach, że niełatwo było ją zmienić. Stosunkowo późne dokonanie tej przemiany w centralnej Europie można również wiązać z działaniem edytorskich nawyków. Romantyczny kult autora i profesjonalizacja zawodu pisarza nastąpiły bowiem znacznie wcześniej.

Okazuje się, że przesunięcie autora na czołowe miejsce tytulatury pociąga za sobą pewne dalsze konsekwencje w podejściu do książki. Anglosasi są w wielu wypadkach skłonni wysuwać tytuł na pierwsze miejsce opisu książki. Tak czynią do ostatnich czasów w licznych katalogach i ofertach księgarskich, ten również obyczaj każe im lansować w międzynarodowych normach katalogowych opis rozpoczynający się tytułem<sup>51</sup>.

Od chwili przeniesienia nazwy autora na czoło karty coraz rzadsze i skromniejsze są uzupełniające dodatki informujące o nim.

---

<sup>51</sup> Tradycyjny anglosaski punkt widzenia dokonuje wyłomu w zwyczajach katalogowania innych krajów – ostatnie ustalenia dotyczące międzynarodowych norm katalogowania i bibliografowania przyjmują tego typu rozwiązania. Por. *Międzynarodowy znormalizowany opis bibliograficzny wydawnictw zwartych*, „Przegląd Biblioteczny” 1975, R. 43, z. 1, s. 29–81.

Jedynie księża i zakonnicy umieszczają zwykle przed imieniem ks. lub o., co pozwala od razu określić pozycje ideowe, z których dzieło było pisane. Rzadziej spotykamy w tym miejscu prof., członek akademii, hrabia, generał, laureat nagrody. Można obserwować, że tego rodzaju określenia z czasem są coraz mniej używane. Imię twórcy ma mówić samo.

Na początku XIX wieku podkreślenie zawodu lub pozycji społecznej pisarza przez umieszczenie odpowiedniej informacji przy jego nazwisku, np. pułkownik, hrabia itp., wiązało się z silnym trendem antyprofesjonalnym<sup>52</sup>. Zdobywanie pieniędzy piórem uchodziło za coś niegodnego. Można było nim walczyć, moralizować lub bawić się, ale nie zarabiać. Mniej więcej od czasów Mickiewicza następuje w tej dziedzinie zmiana. Późniejszy pisarz parający się literaturą nawet dorywczo będzie skłonny ten fakt ukrywać, podkreślając swą literackość, a rzeczywisty zawód, z którego czerpie dochód, nie jest eksponowany. Jest to zapewne główny powód, dla którego znikły z okładek i kart tytułowych uwagi o pozaliterackich dokonaniach autora. W końcu ubiegłego wieku teoretyk księgarstwa T. Paprocki pisał: „Niektórzy autorzy lubią umieszczać pod swymi nazwiskami szereg tytułów, orderów itp. Być może zadowala to ich próżność, ale na pewno do dobroci książki, do jej pokupności bardzo niewiele się przyda”<sup>53</sup>.

W XX wieku jedynie na prawach wyjątku, ze względów reklamowych, umieszczano informacje o niezwykłych cechach autora, np. powieściopisarka Maria, królowa Rumunii, mogła fascynować czytelniczki swym stanowiskiem, a przy nazwisku Grey Owi dodawano tłumaczenie „Szara Sowa” dla zaznaczenia, że autor jest Indianinem. Wreszcie wyraźnego podkreślenia wymagała w tytułaturze pozycja twórcy, gdy mogła ona usprawiedliwić tekst odbiegający od przyjętych norm literackości, jeśli autor jest dzieckiem, uczniem, byłym zbrodniarzem, samoukiem chłopem itp. Od drugiej połowy

---

<sup>52</sup> Por. J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, Warszawa 1970; S. Żółkiewski, *Kultura literacka ...*, s. 132 i n.

<sup>53</sup> T. Paprocki, *Podręcznik księgarski*, Warszawa 1896, s. 118.

XIX wieku panuje w książce literackiej ogólna zasada, że nazwisko autora ma mówić samo za siebie.

Nie każde nazwisko ma jednakową siłę przyciągania. Mickiewicz, Shakespeare czy Dumas wywołują u każdego choćby nieco z kulturą zżytego odbiorcy szereg skojarzeń. Inni, szczególnie młodzi pisarze, są pozbawieni siły własnego nazwiska, które wysunięte jak sztandar na czoło tekstu, pozbawione uzupełnień, nierzadko dezorientuje. Wydawcy książek próbują temu przeciwdziałać, umieszczając informacje o autorze w różnych miejscach druku – we wstępie lub posłowiu, często na skrzydłach obwoluty lub wolnych stronach okładki. Informacje te zawierają zwykle oprócz danych bibliograficznych tytuły innych dzieł „tegoż autora” często uzupełnione ocenami krytyki. Czasami dodatkowe dane umieszczano na tzw. opaskach dodanych do książki, np. jeśli autor uzyskał nagrodę. Niekiedy informację o autorze przynosi tytuł serii: „Biblioteka Laureatów Nobla”, „Biblioteka Jugosłowiańska”.

Wszystkie dane, które mówią o pisarzu, zawarte w książce wydanej po 1900 roku, były najczęściej bardzo skromne, zwykle ograniczały się do jego osiągnięć ściśle literackich, a jeśli twórca był laureatem którejs z poważnych nagród literackich, np. Nobla, Goncourtów itp., szczególnie pieczołowicie podkreślano ten fakt. Do tego dodatkowe informacje o autorze rozmieszczano poza kartą tytułową w różnych bardziej i mniej eksponowanych miejscach druku. Zachowane do dzisiaj egzemplarze, które utraciły swe obwoluty i okładki, bywają ich pozbawione. Czytelnik praktycznie, jeśli chciał określić autora, musiał często odwoływać się do wiedzy spoza książki; w tym celu wydawcy prowadzili szereg kampanii reklamowych. Na przykład „Rój” lansował hasło „London w domu, to hart młodego pokolenia” (zapewne nie omylimy się, przypisując autorstwo tego hasła Melchiorowi Wańkowiczowi). Znaczną kampanię prowadzono w latach trzydziestych wokół postaci Sergiusza Piaseckiego, pisarza kryminalisty, który wkrótce stał się osobą szeroko znaną. Jego konkurentem był złodziej Urke Nachalnik.

Na okładkach „Powieści sensacyjnych” wydawnictwa „Mrówka” reklamowano Marka Romańskiego – obok rycin widniały na-

pisy: „Marek Romański wybija się na czoło międzynarodowej literatury sensacyjnej” („Polska Zbrojna”)<sup>54</sup>, „Czyż ten polski autor nie jest lepszy od Wallace’a?”. Instytut Wydawniczy „Renaissance” popierał oryginalnego Edgara Wallace’a, na okładkach jego książek przy sygnecie firmy umieszczano hasła: „Pod tym znakiem zwycięża nasz Wallace”, „Najlepszy Wallace”, „Przeczytałem powieści Edgara Wallace’a i muszę stwierdzić, że to są bez wątpienia najlepsze powieści kryminalne jakie kiedykolwiek czytałem – G.K. Chesterton”. Wydaje się, że ten sposób lansowania nazwisk na zwierciadle okładki był zarezerwowany dla pisarzy niższego rzędu. Podobne teksty często pojawiały się w powieściach zeszytowych, których czytelnik niewiele troszczył się o autora: „powieść niniejsza odznacza się oryginalnością, napisana przez młodego, utalentowanego pisarza polskiego” – w tym wypadku chodziło o Ludwika Mickun-Micińskiego, który występował pod pseudonimami Julian Diaz-Korecki i Luigi Micuno<sup>55</sup>. Na książce umieszczano często autorów i tytuły innych publikacji, które ukazały się staraniem tego samego nakładcy. W ten sposób utwór być może nieznanego czytelnikowi twórcy uzyskiwał sferę odniesienia, kojarzono go z innymi bardziej znanymi zjawiskami literackimi. Niektórzy wydawcy umieszczali na książce listę autorów, których dzieła były lub mają być publikowane. „Wydawnictwo Dzieł Tanich Wiślickiego Adama” w swym prospekcie drukowało na okładkach „Spis autorów, których głównie mamy na widoku” (1880), w międzywojennym dwudziestoleciu zaś „Renaissance” w cyklu „Najpiękniejsze powieści świata” zamieszczał listę „Nasi autorzy”.

Specyficznym metatekstem odnoszącym się do tekstu głównego dzieła jest pseudonim autora<sup>56</sup>. Rola nazwiska autorskiego jako

---

<sup>54</sup> M. Romański [Roman Dąbrowski], autor wielu powieści sensacyjnych, m.in. *Mord na placu Trzech Krzyży*, ok. 1930.

<sup>55</sup> Por. J. Dunin, K. Mierzwińska, *Polska powieść zeszytowa*, Materiały bibliograficzne, Wrocław 1978.

<sup>56</sup> D. Świerczyńska, *Pseudonim literacki i jego stosunek do tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70, z. 4, s. 213.

głównego wyróżnika książki powodowała, że zanikały pseudonimy i kryptonimy niemające form imienia i nazwiska zaś Litwos, Bolesławita, Or-Ot, xyz: zastępowano je od końca XIX wieku nazwiskami, niekiedy z dodatkiem byłego pseudonimu, np. Boy-Żeleński.

Nie każde imię i nazwisko mogło jednak w równym stopniu zdobić książkę. Czytelnik często kierował się jego brzmieniem, które sugerowało narodowość, a czasami również pochodzenie społeczne autora. Pojawia się nowy typ pseudonimów, które są literackimi imionami i nazwiskami stale używanymi przez pisarzy, często nawet w życiu prywatnym: Władysław Orkan, Bolesław Leśmian, Jan Brzechwa i wiele innych. Wydawcy przypuszczali, że czytelnik niechętnie sięgnie po książki, na których figurują nazwiska brzmiące śmiesznie, obce, np. niemieckie, żydowskie, czy choćby „źle brzmiące” jak np. Rejment. Autorka i tłumaczka powieści przygodowej nie mogła nazywać się Halina Borowikowa, lepiej brzmiał Jerzy Marlicz. Piszące kobiety często ukrywały swoją płć. Przybranie pseudonimu-nazwiska nie zawsze wiązało się z pewnym wyrachowaniem reklamowym – często była to osobista decyzja autora, który zmieniał jedno „dobre” nazwisko na inne, np. Głowacki na Prus.

Pseudonimy końca XIX i początku XX wieku to właściwie nowe literackie imiona pisarskich indywidualności, które na zawsze zstały się z używającymi ich autorami. Obok nazwisk polskich dobrze widziane były anglosaskie, co wiązało się z rosnącą popularnością literatury tego kręgu językowego. W latach trzydziestych naszego wieku Polacy pisali pod pseudonimami Jim Poker (Julian Ginsbert), Krystyn T. Wand (Tadeusz Kostecki). Jan Gebethner podaje we wspomnieniach przykład opowiadania niezawodnie oryginalnego, które autor publikował jako tłumaczenie z angielskiego<sup>57</sup>.

Żartobliwe pseudonimy przygotowują czytelnika do przyjęcia tekstu satyrycznego lub rozrywkowego. W tej dziedzinie było szczególnie szerokie pole do popisu fantazji autora, który mógł się nazywać Nieboszczykiem Pantoflem, Pacjentem filozofii, Kro-

---

<sup>57</sup> J. Gebethner, *Młodość wydawcy*, Warszawa 1977, s. 28–29.

gulcem, Dudusiem, Paulem de Coś. Jeden z autorów przedstawiał się czytelnikom na rycinie z napisem „Goliat Głodobrzuski jestem chudy literat i fandon modny, klecę wiersze, kocham się, choć goły i głodny”<sup>58</sup>.

W XX wieku nawet autor błażej książki rozrywkowej chętniej eksponował swe prawdziwe nazwisko.

Pseudonimy *sensu stricto*, niebędące zmianą jednego nazwiska na inne, utrzymują się w XX wieku w wydawnictwach prasowych, broszurach polemicznych i politycznych. W takim wypadku używane są nazwy mówiące, które w pewnym stopniu określają autora: Prawdzicki, Szczery, Polak, Naoczny Świadek, Stary Wiarus itp.

Dodatkową informację o twórcy może dać umieszczona zwykle przed tekstem, najczęściej na karcie przedtytułowej jego podobizna. Ten zwyczaj sięga najdawniejszych czasów naszej literatury, a stosowany był głównie w dziełach pisarzy powszechnie znanych i szanowanych, w dziełach zbiorowych, pośmiertnych itp. Przyjęło się pisma klasyków zaopatrywać w ich podobizny, nawet jeśli miały to być ryciny powszechnie znane. Kiedy w roku 1845 poeta Rozmiar Soter Rozbicki<sup>59</sup> odważył się w swym tomiku zamieścić własną postać, fakt ten był przez krytykę potraktowany jako gorszący nieakt, a młody autor srogo został przez prasę napiętnowany. Później w XX wieku było już bardziej przyjęte, aby autor tomiku wierszy czy powieści publikował w nich swój portret. Czynili to pisarze różnej kondycji, w tym debiutanci: m.in. z tego źródła znamy twarz Heleny Mniszek.

Od końca XIX wieku przyjęto ozdabiać podobizną autora również okładki. Na dziełach zebranych klasyków widniała często ozdobna sylwetka, np. Mickiewicza czy Słowackiego, wytłoczona złotem lub srebrem, bądź po prostu drukowano rysunek lub fotografią przedstawiającą pisarza. Między innymi tak czyniła od końca XX wieku Biblioteka Dzieł Wyborowych, wmontowując w okład-

---

<sup>58</sup> Pan Goliat Wierszołat Głodobrzuski, Wilno 1847.

<sup>59</sup> S. Rozmiar Rozbicki, *Kwiaty*, Warszawa 1845 (rec. „Kurier Warszawski” 1845, nr 237, s. 1143).

kę medalion z owalnym portretem autora. W latach trzydziestych XX wieku za wzorem obcych, niektórzy popularni autorzy umieszczali na okładkach swych książek niewielkie podobizny, jakby znaki jakości i oryginalności towaru. Czynili to najczęściej znani twórcy powieści sensacyjnych jak Antoni Marczyński czy Adam Nasielski. Było to jednak traktowane jako reklamiarstwo niegodne prawdziwego twórcy. Pominąwszy okazje jubileuszowe i wydawnictwa klasyków, poważni literaci unikali umieszczania swych podobizn na okładce. Praktycznie dopiero po drugiej wojnie światowej rozwinie się zwyczaj uzupełniania informacji o autorze jego podobizną, bądź na czwartej stronie okładki, bądź na skrzydełku obwoluty.

Obok umieszczania nazwiska i podobizny autora próbowano również w inny sposób zaznaczyć jego osobowość, np. przez charakterystyczną formę cyklu jego publikacji lub oznaczenie książki symbolicznym znakiem, jakby rodzajem herbu autora; takim znakiem posługiwał się m.in. Boy-Żeleński. Tu oryginalny był pomysł Żeromskiego, aby autor posiadał własny znak firmowy. Miała to być naklejka w rodzaju ekslibrisu sygnowana ręcznie przez pisarza<sup>60</sup>. W ten sposób poza dodatkowym zaznaczeniem swej osobowości mógł on mieć kontrolę nad księgarzem, upewnić się, że nie sprzedaje nieautoryzowanych egzemplarzy i rzetelnie rozlicza się z autorem. Znak taki wykonał dla Żeromskiego E. Okuń i był on używany m.in. w *Dumie o hetmanie* (1909). Ponieważ rzecz się nie przyjęła i sam autor zaniechał swej praktyki, sprawę można potraktować li tylko jako ciekawostkę.

W krajach zachodnich rozpowszechnił się zwyczaj, że jako autor książki występowała firma, najczęściej działo się to przy publikacjach zbiorowych dzieł encyklopedyczno-informacyjnych. Mogła to być nazwa instytucji wydawniczej lub nazwa czasopisma, którego redakcja opracowała książkę. Zaczątki takiego korporatywnego autorstwa pojawiły się w Polsce przed drugą wojną światową;

---

<sup>60</sup> S. Gruczyński, *Marki ochronne (quasi ekslibrisy) Stefana Żeromskiego jako forma zabezpieczenia praw autorskich*, Acta Universitatis Wratislaviensis 1966, „Bibliotekoznawstwo” nr 4, s. 165–190.

mieliśmy w tym czasie na naszym terenie importowane teksty i ilustracje ze studia Walta Disneya, które były przez niego firmowane, choć było wiadome, że współpracowało przy nich wielu bezimiennych twórców.

Warto przytoczyć polemiczną opinię J. Kosteckiego<sup>61</sup>, który zwraca uwagę, że badacze życia literackiego są skłonni „faworyzować” nadawcę, tymczasem jak się zdaje, „dla dużej części publiczności czytelniczej pojęcie autorstwa, twórcy, pisarza mają znaczenie drugorzędne, a w przeszłości [...], szczególnie dla czytelników »nowych« pojęcia te były wręcz nieznanne. W procesie komunikacji czytelniczej autor do dziś dla większości odbiorców funkcjonuje na tej samej zasadzie co tytuł, znak serii itp.”

A więc nazwisko pisarza umieszczone na zewnątrz książki jest z punktu widzenia odbiorcy często jednym ze znaków, metatekstów sygnalizujących pewne cechy – wartości zawartego w książce tekstu. Wartość informacyjna nazwiska autora w zależności od stopnia jego spopularyzowania i rodzaju przygotowania, jakie otrzymał odbiorca, może być bardzo duża albo praktycznie żadna. Znaczenie postaci autora w procesie komunikacji literackiej jest wynikiem ciśnienia wieloletniej tradycji literaturoznawstwa.

## 2. Współtwórcy

W nowszej książce współtwórcy są mniej eksponowani, ich znaczenie zdaje się zmniejszać od chwili, gdy autor oderwał się od nazwisk innych współpracowników i panuje u góry karty tytułowej. Tłumacz, który w XIX wieku bywał drukowany niejednokrotnie większą czcionką niż właściwy twórca, w XX wieku jest bądź umieszczany pod tytułem, bądź ukryty przed okiem czytelnika na odwrocie karty tytułowej. Wydawca zwykle zakłada, że odbiorca z dobrą

---

<sup>61</sup> J. Kostecki, *Charakterystyka wybranych społecznych sytuacji komunikacji czytelniczej w polskiej kulturze drugiej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. 69, z. 4, s. 100 (przypis).

wiarą przyjmie każdy przekład i często ogranicza się do informacji: tłumaczone z niemieckiego, angielskiego itp., pomijając nazwisko twórcy przekładu. W międzywojennej Polsce znaczną część przekładów sygnował wymyślony przez M. Wańkowicza dr J.P. Zajączkowski. Był to zbiorowy pseudonim kilku współpracujących z „Rojem” tłumaczy, którzy z różnych powodów nie ujawniali swych nazwisk<sup>62</sup>. Nie zawsze jednak tłumacz był przez wydawców lekceważony. Stawał się on istotnym elementem książki, jeżeli zdobył sobie szersze uznanie. Tak było już w XIX wieku, kiedy nazwisko Dmochowskiego czy hr. Kicińskiego jako tłumacza w sposób szczególny polecało tekst. W dwudziestoleciu międzywojennym tłumaczami firmami godnymi podkreślenia byli T. Boy-Żeleński, J. Tuwim, S. Zagórska i inni, których nazwiska były najczęściej wiązane z ich pozatranslatorskimi pracami. To samo dotyczy innych współtwórców książki. Jeśli liczone się z popularnością w społeczeństwie nazwiska ilustratora (np. Kostrzewskiego, Andriollego), twórcy przedmowy lub posłowania, eksponowano takie nazwisko większymi literami na okładce lub karcie tytułowej. Szczególne miejsce uzyskiwał często redaktor i wydawca książki, którzy brali na siebie odpowiedzialność za jakość proponowanej lektury. Takimi wydawcami byli w XIX wieku F.S. Dmochowski czy J.N. Bobrowicz, który wydając u Breitkopfa i Haertla w Lipsku, dodatkowo sygnował książki – np. *Życie Jana Zamojskiego [...] przez Fr. Bohomolca wydanie nowe Jana Nep. Bobrowicza w Lipsku u Breitkopf und Haertel* (1857). W tym przypadku drukarz znacznie większy nacisk położył na nazwisko Bobrowicza niż firmę wydawniczą.

Zjawiały się serie lub pojedyncze książki, w których dominującą lub przynajmniej istotną rolę odgrywały imiona znanych osób firmujących tekst. Na karcie tytułowej ponad autorem można przeczytać „Wydawnictwo Elizy Orzeszkowej i Spółki”, „Wydawnictwo dzieł tanich Adama Wiślickiego (1879, 1893)”, „Wydawnictwo Mieczysława

---

<sup>62</sup> H. Kister, *Pegazy na Kredytowej. Wspomnienia (o „Roju”)*, Warszawa 1980, s. 57–58.

Brzezińskiego”, „Wydawnictwo Kazimierza Bartoszewicza”, a dopiero później mniejszymi literami umieszczono nazwisko autora. Ten zwyczaj utrzymał się do ostatnich czasów w różnego rodzaju seriach; wysuwano na poczesne miejsce nazwiska osób, które tekst polecały lub opracowały, jeśli osoby te były dostatecznie znane w szerokich kręgach czytelników, np. „Biblioteka humoru Towarzystwa Wydawniczego. Redaktor: Julian Tuwim. Wydawnictwo: J. Mortkowicz”. Szczególną formę polecenia tekstu stanowi opatrzenie go wstępem lub posłowiem. Osoba zwracająca uwagę na walory tekstu ma zwykle większą popularność niż twórca tekstu głównego, często debiutant. Dlatego też autor przedmowy umieszczany był na karcie tytułowej, a nawet na okładce, na eksponowanym miejscu zaraz po tytule. To czego oczekuje twórca i czytelnik od autora przedmowy wyraził najlepiej autor *Ferdydurke*, kiedy na prośbę Adama Czerniawskiego napisał w 1961 roku do jego książki *Część większej całości* następujący tekst: „Przedmowa Witolda Gombrowicza. Warto przeczytać. /-/Witold Gombrowicz”<sup>63</sup>. Czasem pewną informację dla czytelnika stanowi nazwisko patronujące publikacji, której książka została dedykowana<sup>64</sup> lub z której dzieł zaczerpnięto motto. Marian Hemar, pisząc w swojej książce: „Julianowi Tuwimowi z nieustającą wdzięcznością za jego przyjaźń i w nieustającym hołdzie dla jego geniuszu”<sup>65</sup>, apelował w czasie ostrych ataków na Tuwima do konkretnego typu czytelnika. Podobnie można było nawiązać do postaci znanej w kulturze przez umieszczenie jej imienia w nazwie instytucji wydawniczej. Na przykład wiele lat po śmierci znanego popularyzatora kultury istniało „Wydawnictwo im. Kazimierza Promyka”, które wydawało pouczające powiastki dla ludu (do roku 1939). Analogicznie nawiązywano do Mieczysława Brzezińskiego, a z innych ideowych pozycji do osoby ks. Piotra Skargi. Od czasu gdy ostatecznie ustalił się w polskiej

---

<sup>63</sup> A. Czerniawski, *Korespondencja Gombrowicz–Czerniawski*, „Oficyna Poetów” 1978, R. 13, nr 1, s. 7–10.

<sup>64</sup> J. Trzynadłowski, *O dedykacji*, [w:] J. Długosz, *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, Wrocław 1967, s. 5–15.

<sup>65</sup> M. Hemar, *Koń trojański*, Warszawa 1936.

książce zwyczaj, że nazwisko umieszczone na umownym „autorskim” miejscu wskazuje, spod czyjego pióra wyszedł główny tekst książki<sup>66</sup>, wszelkie inne nazwiska umieszczone na okładce, karcie tytułowej itp. muszą być uzupełnione dodatkową informacją mówiącą o roli, jaką odegrali ich właściciele przy powstawaniu dzieła. Wyjątkiem są nazwiska umieszczone we właściwym tytule; te oznaczają zwykle postać będącą przedmiotem książki. Każda nazwa osobowa, obok znaczenia konkretnej jednostki, może oznaczać określone cechy tekstu, których można się spodziewać. Jeśli czytelnik znajduje na karcie tytułowej nazwisko Kraszewskiego, to spodziewa się tekstu o określonych walorach, choć naturalnie dziewiętnastowieczny miłośnik twórczości autora *Starej baśni* mógłby się czuć zawiedziony niektórymi jego utworami, niepasującymi do popularnego obrazu tego lubianego pisarza historycznego. Nazwisko francuskie, angielskie lub włoskie bardziej wprawnemu czytelnikowi przynosi pewne skojarzenia z uprzednio znanymi utworami z tych literatur; o tym pamiętali, jak wiemy, twórcy obco brzmiących pseudonimów, jak John of Dycalp (Placyd Jankowski), Leo Belmont (Leopold Blumental), Franciszek Mirandola (Fr. Pik) czy wspomniani już Jim Poker i Krystyn T. Wand.

### 3. Wydawnictwa, księgarnie, drukarze

Inaczej ma się sprawa z nazwiskiem wydawcy lub drukarza. Tradycyjnie umieszczone na dole strony tytułowej, rzadziej na okładce, jest mniej personalne, nie kojarzy się z konkretną osobą, jest raczej nazwą firmy. W pierwszej połowie XIX wieku jest to zwykle nazwa właściciela drukarni, później raczej księgarza – nakładcy. Zamieszczenie nazwiska drukarza było spełnieniem powinności wobec prawa, które nakazywało opatrzenie każdego druku jego firmą. Wydaje się, że wraz z upadkiem dawnych uprzywilejowanych drukarni sta-

---

<sup>66</sup> Tu wyjątkiem bywały teksty monologów i deklamacji, czasem publikowane pod nazwiskiem wykonawcy.

ropolskich rola nazwiska właściciela tłoczni uległa pomniejszeniu, w wielu drukach pomijano nazwę drukarni lub usuwano na miejsce mało eksponowane, np. na odwrocie karty tytułowej li tylko dla zaspokojenia wymagań urzędowych. Zarówno w XIX, jak i w XX wieku nazwa drukarni zwykle niewiele mówiła o rodzaju tekstu. Zdarzało się, że np. firmy żydowskie drukowały książki katolickie, a nawet publikacje jawnie antysemityczne.

Jak różne nazwiska znajdujące się na karcie tytułowej mogą w zależności od swego usytuowania zmienić swe znaczenie, może świadczyć następująca publikacja: *Tymofej Chmielnicki, fragment historyczny z XVII stulecia przez Edwarda Mariana (Galii)*. Publikacja ma w dole karty tytułowej umieszczony pogrubionym piśmem napis: „Wydanie Adama Zawadzkiego”, niżej zaś pod kreską mniejszą i mniej agresywną antykwą „Wilno. Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego 1842”. W tym czasie Józef Zawadzki nie żył już od czterech lat, firmę prowadził syn Adam pod niezmienną nazwą. W tym wypadku podkreślił swe imię dla wyrażenia osobistego wkładu w wydanie tego właśnie dzieła. Już w połowie XIX wieku nazwisko drukarza lub księgarza umieszczone na dole strony tytułowej mniej się kojarzyło z konkretną osobą, nie było to imię dawnego drukarza rękodzielnika, który wypieścił każde swe dzieło i na zakończenie kładł sygnet, a raczej firmy usługowej, która na zlecenie autora, księgarza, a czasem na własne ryzyko podejmowała nakłady. Zdarzało się nieraz, że ludzie odchodzili, a nazwa firmy pozostawała niezmienną. Czasem dodawano tylko uwagę: synowie, spadkobiercy, sp. akc. itp. Osoby drukarza czy księgarza nie były w społecznym odczuciu tak ważne, jak pisarza, działacza czy publicyści, odbiorcy słowa drukowanego przyzwyczajali się do nazw, choć zapewne niewiele wiedzieli jak wyglądają i kim są np. panowie Gebethner i Wolf czy Breslauer<sup>67</sup>, nauczyli się jednak, że firma gwarantuje określony poziom i rodzaj literatury. Od połowy XIX wieku

---

<sup>67</sup> Jan Breslauer prowadził księgarnię w Warszawie w latach 1844–1897, znany jako producent literatury brukowej i jarmarcznej.

uksztaltowały się liczne firmy księgarskie, które na dłużej weszły do świadomości społecznej – Zawadzcy, Orgelbrandowie, Arctowie, Gebethnerowie. Ich nazwiska znaczyły firmy, które miały być gwarantem jakości towaru<sup>68</sup>.

W początku XX wieku owo odpersonifikowanie firm księgarskich poszło dalej. Obok nazwisk zaczynają się coraz częściej pojawiać takie nazwy, jak „Wydawnictwo Polskie”, „Lektor”, „Atlas”, „Rój”, „Książka” itd. Było to coś więcej niż tylko objaw bardziej skomplikowanych stosunków prawnych w ruchu wydawniczym, w którym przedsiębiorstwa rodzinne zaczęły zastępować spółki i spółdzielnie. Już wcześniej w XIX wieku nazwą nieosobową posługiwały się niektóre instytucje wydawnicze, np. Apostolstwo Modlitwy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, były to jednak wydawnictwa towarzystw i instytucji. Później działo się tak nawet wówczas, gdy nazwiska organizatorów i właścicieli firmy były powszechnie znane, np. powołano do życia „Rój”, a nie firmę „Kister i Wańkowicz”. Można sądzić, że ta nowa maniera naśladowująca nazewnictwo innych przedsiębiorstw przemysłowych wiązała się z poszukiwaniem łatwiejszego do zapamiętania hasła reklamowego. Niektóre z nazwisk, jak np. obco brzmiące Cytryn czy Erdtracht, nie były dobre do celów reklamy, lepiej brzmiało „Księgarnia Popularna” czy „Renaissance”. Wiązało się to z walką, jaką prowadzono z obcym kapitałem w handlu i przemyśle, a zwłaszcza w kulturze. Nazwa firmy stawała się coraz ważniejszym czynnikiem oddziałującym na wybór książki. Wiele wydawnictw trwało przez dziesiątki lat i stale utrzymywało swą pozycję, jak np. Gebethner i Wolf. Inne, jak np. „Rój”, potrafiły przez umiejętną i aktywną reklamę zrobić szybko karierę.

Owo rosnące znaczenie firmy spowodowało na początku XX wieku powrót sygnetu jako znaku firmowego wydawcy. Umieszczony został on na najbardziej eksponowanym miejscu druku – okład-

---

<sup>68</sup> Stanisław Piasecki ubolewał, że w okresie inflacji książki (ok. 1930 r.) czytelnik „przekonał się rychło, że firma księgarska przestała już być gwarancją poziomu książki” (S. Piasecki, *Prosto z mostu*, Warszawa 1934, s. 774).

ce, grzbiecie, w środku miejsca pozostającego pomiędzy tytułem a adresem wydawniczym na karcie tytułowej. Sygnet ten nawiązywał świadomie do przerwanej już w XVIII wieku tradycji znaków dawnych drukarni. Pomimo że pojawiał się sporadycznie w XIX wieku jego odrodzenie<sup>69</sup> było zjawiskiem nowym, chodziło tu bowiem głównie o wyróżnienie książki wśród masy innych wydawnictw poprzez umieszczenie na niej wyraźnego i czytelnego znaku graficznego, tak jak towary przemysłowe opatrywano marką ochronną.

Pojawienie się znaku księgarskiego i w nieco mniejszym zakresie powrót do sygnetu drukarskiego, który został zepchnięty na czwartą stronę okładki lub odwrotną stronę karty tytułowej, S. Lam<sup>70</sup> wiązał z ruchem odnowy grafiki książkowej, która po dziewiętnastowiecznym okresie upadku próbowała wskrzesić na początku naszego wieku piękną sztukę książki. Jednak geneza tego zjawiska wydaje się inna. W XIX wieku nie brak było starannych i pięknych druków, które jednak zawsze były pozbawione takiego znaku. Natomiast współczesny znak księgarski wiąże się nie tylko z najpiękniejszymi książkami epoki, lecz przede wszystkim z dziewiętnastowiecznymi wydawnictwami popularnymi, które zwykle trudno zaliczyć do druków o walorach estetycznych. Znak firmy jest przede wszystkim elementem reklamy, walki konkurencyjnej wydawnictw, które starają się przez wyrazisty element graficzny zapisać w pamięci odbiorcy. Znak ten umieszczano na eksponowanym miejscu książki, częstokroć z jawnym pogwałceniem zasad estetyki druku. Lam na poparcie swych tez zgromadził przykłady estetycznych znaków księgarskich, m.in. wykonanych przez takich artystów jak Okuń czy Skoczylas. Nowsze dokumentacyjnie

---

<sup>69</sup> W XIX wieku sygnety posiadały: księgarnia Władysława Mickiewicza w Paryżu, drukarnia J.I. Kraszewskiego w Dreźnie (używany jedynie na kilku drukach w 1870 r.) – por. A. Kłossowski, *Ambasador książki polskiej w Paryżu Władysław Mickiewicz*, Wrocław 1971, s. 258–259; M. Zarzycka, *Dzieje drukarni Józefa Ignacego Kraszewskiego Drezno–Poznań*, „Studia o Książce” 1976, t. 6, s. 89.

<sup>70</sup> S. Lam, *Polskie znaki księgarskie*, Warszawa 1921.

opracowanie S. Sosnowskiego<sup>71</sup> świadczy, że nie wszystkie sygnety używane przez edytorów można zaliczyć do graficznie udanych, ale nawet te artystycznie chybyone mogły mieć swoje propagandowe znaczenie i spełniać wobec odbiorcy powierzoną im rolę.

Dodatkową formą wyróżnienia publikacji było zamieszczanie na książkach reprodukcji medali, jakie wydawca uzyskał za swój „towar” na wystawach i targach. Ten atut reklamowy wyzyskiwał na przełomie wieków Wilhelm Zukerkandel w Złoczowie.

Pierwotnie księgarz i wydawca był zwykle tą samą osobą, później w dwudziestoleciu międzywojennym pojawiają się instytucje wydawnicze, które nie prowadziły księgarni lub czyniły to tylko na marginesie podstawowej działalności. Spory procent publikacji ukazywał się sumptem autora. W takim wypadku często obok nazwy edytora znajdujemy nazwę i adres firmy rozpowszechniającej, zwykle z określeniem „Skład Główny”. Powszechnie znana firma księgarska przyjmująca do rozpowszechniania jakieś wydawnictwo brała częściowo odpowiedzialność za jego jakość. Na pograniczu tych cech, które uzyskuje publikacja zgodnie z wolą wydawcy, a tymi które nadają jej właściciele, stoją znaki, w które masowo zaopatrywali książki księgarze, stemplując je nazwą firmy lub opatrując nalepką. Mieli oni na uwadze przede wszystkim reklamę firmy, ale jeśli firma ta jest powszechnie znana i dodatkowo wiąże się z jakimś nurtem ideowym czy artystycznym, taka naklejka może stanowić dodatkową informację o zawartym w książce tekście; np. fakt, że książka była rozpowszechniana przez księgarnię katolicką, upewniał czytelnika, że książka nie jest wroga Kościołowi. Dla innego typu odbiorcy zachęcający był znak księgami znanej ze swych lewicowych sympatii.

Trwałym elementem, który od czasów staropolskich miał stałą pozycję na karcie tytułowej, było „miejsce wydania”. Wiązało się ono

---

<sup>71</sup> S. Sosnowski, *Sygnety wydawców polskich*, „Księgarz” 1958, nr 2. Od tego czasu w kolejnych numerach „Księgarza” publikowane są stosunkowo regularnie znaki wydawnicze. Korzystanie z nich jest jednak utrudnione, ponieważ zwykle podane są jedynie daty istnienia firmy i nie wiadomo, kiedy reprodukowany sygnety był przez nią używany.

z nazwą wydawcy lub drukarza, umieszczane wraz z innymi u dołu strony najczęściej jako pierwszy element tzw. adresu wydawniczego. W ciągu XIX wieku wśród książek o charakterze literackim publikacje nieeksponujące miejsca powstania stanowiły prawdziwą rzadkość. Pierwotnie przeważało użycie form „w Warszawie”, „we Lwowie” – później raczej drukowano „Kraków”, „Wilno” itd. Oba te sposoby wyróżniania miejsca wydania spotykamy również w XX wieku. Niekiedy pomijano datę wydania, nakładcę i drukarza, ale z zasady nie zapomniano o nazwie miejscowości, z której książka pochodzi. Niezmiennność tego elementu można wyjaśnić oddziaływaniem wiekowej tradycji. Właśnie owa trwałość zjawiska nasuwa przypuszczenie, że sprawa nie została poza świadomością odbiorcy dzieła. W wypadku chęci ukrycia pochodzenia książki przede wszystkim starano się podać mylącą informację o miejscu jej powstania<sup>72</sup>. Na przykład tajne dziewiętnastowieczne druki lwowskie Zakładu Ossolińskich podawały miejsce wydania „w Awenjonie”, „w oswoobodzonej Warszawie” itp.

Poszczególne ośrodki edytorstwa wyrobiły sobie własny styl, inaczej wydawano w Warszawie, inaczej w Częstochowie, a jeszcze inaczej w Cieszynie. Czytelnik w podzielonej Polsce po miejscu wydania dodatkowo poznawał, z jakiego zaboru pochodzi książka. Ranga kulturalna miasta określała po części wagę powstałej tam publikacji. Nie przeszkadzało to jednak w małych galicyjskich miejscowościach, Brodach czy Złoczowie, prowadzić księgarnie wydawnicze o ogólnopolskim znaczeniu. Pewne nowe tendencje pojawiły się w XX wieku. Informacja o miejscu wydania staje się coraz częściej przede wszystkim reklamą mówiącą o ogólnokrajowym charakterze instytucji wydawniczej. Gebethner i Wolf pisali: Warszawa – Kraków – Lwów – Poznań – Wilno – Zakopane. Nie zawsze na pierwsze miejsce wysuwano rzeczywistą siedzibę firmy, np. Instytut Wydawniczy „Renaissance” podawał: Warszawa – Poznań – Kraków – Lwów – Stanisławów. Wiele wydawnictw przenosiło się lub otwierało filie

---

<sup>72</sup> Por. W.T. Wisłocki, *Tajne druki Zakładu Ossolińskich*, Lwów 1935.

w Warszawie, aby móc podać stolicę jako miejsce powstania swych publikacji, co nie zawsze potwierdzała ukryta przed okiem czytelnika nazwa drukarni.

Z czasem niektóre firmy wydawnicze, pragnąc zatrzeć swój regionalny charakter, zaczęły usuwać z kart tytułowych miejsce wydania, pozostawiając jedynie informację: „Księgarnia św. Wojciecha”, „Nakładem Towarzystwa Wydawniczego »Kompas«”, „Biblioteka Domu Polskiego”. Ten powstały w międzywojennym dwudziestoleciu zwyczaj umieszczania siedziby firmy na mniej eksponowanym miejscu będzie się rozpowszechniał. Podobnie dzieje się również w wielu książkach zagranicznych. Edytor nie chce w świadomości czytelniczej wiązać się z określonym miejscem, pragnie określić swój ogólnokrajowy albo międzynarodowy charakter. Próby manipulowania miejscem wydania świadczą, że wydawcy dostrzegają reklamowe znaczenie tego elementu tytułatury wyznaczającego miejsce instytucji publikującej książki na kulturalnej mapie kraju.

Niekiedy nazwa umieszczona w miejscu zastrzeżonym dla adresu wydawcy miała na celu jedynie zasugerowanie pewnych cech druku. Popularne książki magiczne podawały niezwykle i tajemniczo brzmiące nazwy miast: Toledo, Filadelfia (!) zamiast Berlin<sup>73</sup>, na tomiku „Wydawnictwa Powieści Kryminalnych” (ok. 1930) zaś zamiast Warszawa czytano Sing-Sing<sup>74</sup>.

\*

\* \*

Na książce odbywa się swoista rywalizacja imion: autora, tłumacza, wydawcy, księgarza itp., każde z nich na swój sposób poleca uwadze czytelników zawarty między okładkami tekst.

---

<sup>73</sup> Np. Albertus Magnus, *Wypróbowane i aprobowane, sympatyczne i naturalne tajemnice egipskie...*, Toledo b.r.w. – w istocie publikacja Księgarni Nakładowej i Drukarni E. Bartels, Berlin–Weissensee ok. 1910 r.

<sup>74</sup> Na okładce nazwa serii „Powieści kryminalne Sing-Sing”, wydawnictwo „Universum” działające w Warszawie po 1930 r.

Andrzej Nowicki zwrócił kiedyś uwagę, że w każdej książce uzewnętrznia się osobowość wielu, ludzi: „jednak olbrzymia większość czytelników nie zdaje sobie z tego sprawy, ponieważ formy obecności wielu różnych kategorii wytwórczych konkretnego egzemplarza danej książki bywają bardzo różne i często głęboko ukryte. Część wytwórców istnieje »obecnością ujawnioną i imienną«<sup>75</sup>, oni to są odczytywani na zewnątrz tekstu, przygotowują jego przyjęcie.

---

<sup>75</sup> A. Nowicki, dz. cyt., s. 156.

### III. TYTUŁ I APARAT ORIENTACJI WEWNĘTRZNEJ

#### 1. Tytulatura

W ciągu XIX wieku tytuł dzieła ustąpił na karcie tytułowej pierwszeństwa nazwie autora, ale nie przestał być najbardziej eksponowanym jej elementem.

Można wyróżnić dwie funkcje tytułu dzieła literackiego<sup>76</sup>: pierwsza z nich – identyfikacja utworu, bywała określana jako imię i nazwisko książki<sup>77</sup>. Jeśli przyjąć taką metaforę, to raczej warto tytuł nazwać imieniem, którym posługujemy się w mniej oficjalnych okazjach. Pełne wyróżnienie książki następuje przez podanie tytułu i nazwy autora, np. *Chłopi* Władysława Reymonta. Tak więc za nazwisko książki można uznać pełną nazwę autora, która wiąże ją z większą rodziną dzieł twórcy.

Owa identyfikacyjna rola nie wyczerpuje funkcji tytułu. Drugą z nich jest prezentacja utworu. Teoretyk księgarstwa T. Paprocki<sup>78</sup> w końcu XIX wieku nazwał tytuł „twarzą książki”, według której wyrabiamy sobie pewien pobieżny sąd o całości. Danuta Danek w artykule dotyczącym poetyki tytułu zgromadziła szereg przykładów,

---

<sup>76</sup> D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, R. 63, z. 4, s. 143–174; tezy powtórzono w pracy tejże, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, por. też T. Zbierski, dz. cyt., s. 48 i n. (*O semantycznej roli tytułu*).

<sup>77</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 453: „Tytuł w stosunku do utworu pełni przede wszystkim rolę imienia i nazwiska, jednostkuje dzieło, bez niego trudno byłoby je wskazać”.

<sup>78</sup> T. Paprocki, dz. cyt., s. 117.

jak np. *Nierozsądne słuby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających przez F. B. zebrane* (Warszawa 1820). Taki tytuł nie tylko wprowadza w temat tekstu, wskazuje gatunek literacki, ale podaje również sugestie, że autor jest jedynie tym, który zebrał odnalezione listy. W tym wypadku ta informacja jest nieprawdziwa, co może odgadnąć bardziej wyrobiony czytelnik, ponieważ w poetyce sentymentalizmu dopuszczalne były tego rodzaju mistyfikacje. Cytowana autorka twierdzi, że nowe wydania tego dzieła, wysuwając na czoło nazwisko autora – Feliksa Bernatowicza w pełnym brzmieniu, łamią w ten sposób pewną konwencję, co jest wyraźną ingerencją w autorskie zamierzenia. Pragnie zwrócić uwagę edytorów na to, że „tytuł utworu literackiego, powiadamiając w mniej lub bardziej wyraźny sposób »o co w utworze chodzi«, stanowi jednocześnie integralną część utworu”. Analogicznie autorka domaga się, aby nie zapomniano, że tytuł naszego czołowego arcydzieła brzmi: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie, historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem przez Adama Mickiewicza* (w tym wypadku byłaby jednak skłonna opuścić owe „przez” i autora przenieść na czoło opisu). Z punktu widzenia historyka i teoretyka literatury ma rację, ale tendencje edytorskie są wręcz przeciwnie. Rozumiejąc to, autorka próbuje sugerować wydawcom rozwiązanie połowiczne. Zaleca mianowicie rozróżnienie wypowiedzi tytułowej i miejsca tytułowego. W rozróżnieniu tym „kryje się oczywiście rozróżnienie dzieła literackiego – i obiektu materialnego, w którym dzieło jest utrwalone”<sup>79</sup>. O co tu chodzi? Utwór musi być opatrzony oryginalnym tytułem autorskim, ale na druku, jego karcie tytułowej, okładce itp. może być umieszczony zwyczajowo tytuł skrócony, a dopiero wewnątrz przed tekstem powtórzony w wersji oryginalnej. Czy nie słuszniej jest przedstawić czytelnikowi wprost najpełniejszą autorską informację? Wyjaśnienie sprawy wydaje się proste. Istnieje sprzeczność między funkcją nadawania książce imienia a udzieleniem informacji wprowadzającej do jej zawartości. Jeśli autor nawet

---

<sup>79</sup> D. Danek, *O tytule utworu...*, s. 158.

używał tytułu rozbudowanego, wyjaśniającego, co, jak i dla kogo napisano, zarówno księgarz, jak i czytelnik na co dzień używają tytułu skróconego, składającego się najczęściej z pierwszych słów i tę formę jest skłonny wybrać wydawca jako najbardziej funkcjonalną. Trzeba przy tym podkreślić, że tytuł samodzielniego piśmienniczo utworu nie zawsze staje się tytułem książki, który ją zawiera. Dzieje się tak zwykle, jeżeli w publikacji mieści się kilka utworów. W takim przypadku całość otrzymuje niekiedy tytuł gatunkowy „Opowiadania”, „Wiersze”, „Powieści”. Zdarza się również, że książce obejmującej szereg utworów nadawany jest tytuł nowy, niebędący powtórzeniem żadnego z zawartych w dziele, np. *Jarmark rymów* Juliana Tuwima, antologia *Złota przędza* itp.

Wydawca posługiwał się niejednokrotnie nazwą jednego z utworów jako tytułem całości, np. *Antek i inne opowiadania*. W późniejszych czasach zaczął się przyjmować zwyczaj pomijania w tytule informacji, że publikacja zawiera kilka utworów. Podawano na karcie tytułowej tylko jeden z nich. Wiązało się to prawdopodobnie ze znaną preferencją czytelniczą, odbiorca przedkłada bowiem większe powieści nad zbiory nowel i opowiadań<sup>80</sup>.

Zdarzało się, że sam tytuł określał gatunek literacki zawartego w książce tekstu. Działo się tak np. w przypadku *Powieści o czternastciorgu dzieciach* C. de Soldato. W nazwie książki umieszczano takie słowa, jak „gawęda”, „wiersz”, „poemat”, które można było odczytywać jednoznacznie, lub inne, jak „pieśń o...”, „historia”, które kryć mogły teksty gatunkowo zróżnicowane. Częściej jednak informacje dotyczące genre'u literackiego umieszczano w podtytule.

W okresie gdy profesjonalizacja zawodu literackiego nie była jeszcze zaawansowana<sup>81</sup>, autor w tytule często podkreślał zabawowy charakter tekstów, które stworzył dla swojej i przyjaciół radości –

---

<sup>80</sup> Np. A. Puszkina, *Czarny orzeł*, „Rój”, Warszawa 1926. Wymieniony w tytułaturze tekst kończy się na s. 110, na s. 111–152 *Dama pikowa* tegoż autora, w ten sposób powstaje typowy tom rojowskiej serii.

<sup>81</sup> Profesjonalizacja zawodu pisarza – por. J. Kamionkova, dz. cyt., s. 348 i n.

*Zabawki w spoczynku i po trudach przez Annę Olimpię z Xiążąt Radziwiłłów hrabinę Mostowską [!] kasztelanową [!] raciązkę [!]*, Wilno 1809; *Zabawy wierszem i prozą Stanisława Kubickiego pułkownika*, Wilno 1807; *Zabawki rymotwórcze Stanisława Janowskiego*, Lwów 1826. Od połowy wieku literat amator uprawiający „niepróżnujące próżnowanie” nie będzie już skłonny do eksponowania swojej amatorszczyzny.

Ogólna tendencja rozwoju tytułu w szeroko pojętych książkach literackich szła w kierunku jego skrótu. Taki tytuł, nadając nazwę książce, nie był już w stanie pełniej wprowadzić czytelnika do utworu. Nie znaczy to, że tytuł umieszczony na współczesnym druku nie ma odniesienia do zawartego w nim tekstu. Po prostu przynosi on zazwyczaj niewielką ilość informacji; jego główna funkcja to nazwanie książki. Nazwa towaru umieszczona na opakowaniu powinna być łatwa do zapamiętania, nawiązując do tych oferowanych wartości, które z jednej strony wydają się najistotniejsze dla twórcy, a z drugiej mogą zainteresować odbiorcę. Czasami najkrótszy tytuł potrafi również wprowadzić w atmosferę dzieła, np. *Ogniem i mieczem* najlepiej z całej trylogii wyjaśnia aurę utworu. Czytelnik, kierując się takimi tytułami jak *Guzy dla muzy*, *Niedobrze panie Bobrze*, nie omyli się, sądząc, że zawartość dzieła ma charakter humorystyczny.

Tytuł może mieć również dodatkowy walor – czasem nie tyle wprowadza w tekst, ile stanowi do niego autorski komentarz. Jeśli temu samemu utworowi nadać odmienne nazwy, może on zmieniać swój sens. Gdyby *Lalkę* Prus nazwał „Samobójca”, taki tytuł sugerowałby interpretację tekstu, według której sprawczynią tragedii nie byłaby panna Łęcka, ale sam Wokulski.

Są jednak tytuły, które nic nie mówią przed odczytaniem całości, jak np. *Zeno. Powieść przez autora Farmazona (Adama Górczyńskiego)*, Lwów 1845 – dopiero w tekście może być odzyskana informacja, że chodzi o bohatera o imieniu Zenon. We wstępie do zbioru swych wierszy satyrycznych M. Hemar pisał: „Tytuł *Koń trojański* posiada pewne mętne co prawda znaczenie. Przyparty do muru nie umiałbym go jednak uzasadnić. Zdaje mi się, że istnieje związek pomiędzy tytułem a grupką wierszy lirycznych, schowanych wewnątrz

tomu<sup>82</sup>. Nie brak również autorów, którzy świadomie poszukiwali tytułów będących nazwami, które nie były obarczone uprzednimi skojarzeniami. Dwa klasyczne przykłady: *Paluba* Irzykowskiego oraz *Ferdydurke* Gombrowicza.

Krótki „reklamowy” tytuł współlistnieje prawie przez cały XIX i XX wiek z tytułem bardziej rozbudowanym, ale ten ostatni panujący w książce staropolskiej i przeważający w początkach XIX wieku w następnym okresie pojawia się tylko wyjątkowo, głównie w książkach dla ludu i młodzieży oraz na prawach anachronizmu w publikacjach stylizowanych. Od połowy XIX wieku zdecydowanie przeważa na książce tytuł krótki, jedno- lub najwyżej kilkuwyrazowy. W starych książkach – jak można to obserwować w załączonym materiale ilustracyjnym – nie wszystkie elementy rozwiniętego tytułu uważano za jednakowo ważne, wyróżniano większą czcionką najczęściej jego początek lub zawarte w nim nazwiska. W publikacjach nowszych ta hierarchia części tytulatury jest jeszcze silniej podkreślona<sup>83</sup>.

Jeśli sam tytuł wydawał się częstokroć autorowi lub wydawcy zbyt mało mówiący, uzupełniano go podtytułem. Czasami używano tu konstrukcji typu: *Heroje czyli klechdy greckie o bohaterach*<sup>84</sup>. W tym wypadku można mówić raczej o tytule obocznym. Najczęściej jednak podtytuł nie wiązał się syntaktycznie z samym tytułem, był drukowany pod nim, mniejszą czcionką i zarówno przez wydawców, jak i czytelników, był traktowany jako dodatek uzupełniający i jako taki przy kolejnych wydaniach ulegał różnym zmianom lub był opuszczany. Podtytuł określał najczęściej gatunek literacki, np. powieść, opowiadanie, wiersze, poemat itp.; niekiedy precyzował dokładniej, że jest to romans, powieść młodzieżowa, kryminalna, historyczna, egzotyczna, warszawska itp., czasem podawał informacje szczegóło-

---

<sup>82</sup> M. Hemar, *Koń trojański*, Warszawa 1936, s. 9 (*Prywatnie od autora*).

<sup>83</sup> Por. R. Bammes, *Der Titelsatz, seine Entwicklung und seine Grundsätze*, Leipzig 1911.

<sup>84</sup> Ch. Kingsley, *Heroje*, Warszawa 1926.

we o temacie książki<sup>85</sup>: *Chata wuja Toma. Powieść z życia niewolników*; *Pochód wojsk polskich. Opowiadanie historyczne z początków XV wieku*; Adam Mickiewicz. *Życiorys wierszem nakreślony*; *Zamknięta księga. Bajki żydowskie*.

W okresie najwcześniejszym, gdy komercjalizacja literatury nie była jeszcze tak rozwinięta, stosunkowo częste były publikacje przeznaczone tylko dla wąskiego grona odbiorców, np. przyjaciół czy krewnych. Taki adresat bywał wskazany właśnie w podtytule: *Kolęda Kamilli Narbut dla kuzynek i przyjaciół na rok 1852 Wilno*. Znacznie częściej podtytuły wskazywały na szersze grupy społeczne odbiorców, np. *Pokój dziadunia. Opowiadanie z dziejów przeszłości dla młodocianego wieku*<sup>86</sup>; *Talizman. Powieść dla dzieci od lat 10–12*. W książkach dla mniej wprawnego czytelnika, młodzieży i ludu w podtytułach dodatkowo zapewniano, że utwór jest dla nauki i zabawy, że powiastki są piękne i wzruszające.

Ogólnie można zauważyć, że im niższy obieg literacki, dla którego przeznaczona była książka, tym częściej umieszczano w niej takie wyjaśniające i reklamujące podtytuły. W obiegu jarmarcznym i brukowym można spotkać dodane do tytułu teksty, będące jego rozwinięciem, a nawet rodzajem streszczenia całości, np. *Prawdziwe opowiadanie o życiu Genowefy, księżniczki brabanckiej z pierwszej połowy VIII wieku, niewinnie skazanej na śmierć, a której uniknąwszy cudownym zrzędzeniem sześć lat przebyła na dzikiej puszczy* (Warszawa 1914), *Sobotnia góra czyli jako syn zmarłej matce życie przywrócił*. *Piękna powiastka ludowa* (Chełmno około 1910), *Niewolnica miłości. Romans demonicznej kobiety, Jasna główka. Wielka epopeja miłości i poświęcenia, Piękna Dalmatka. Powieść na tle miłości i straszliwych przeżyć kobiety od zarania życia do krat więziennych*<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> H. Beecher-Stowe, *Chata wuja Toma*, Warszawa b.r. (ok. 193b); J. Grajert, *Pochód wojsk polskich*, Warszawa 1910; K. Hoffman, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1906; I. Singer, *Zamknięta księga*, Lwów b.r. (ok. 1930).

<sup>86</sup> K.W. Wójcicki, *Pokój dziadunia*, Warszawa 1878; A.F. Brown, *Talizman*, Kijów 1916.

<sup>87</sup> Por. J. Dunin, K. Mierzwińska, dz. cyt.

W brukowych powieściach zeszytowych podtytuły nie ograniczały się do kart tytułowych. Na czwartej stronie okładki zeszytu umieszczano często obszerny tekst reklamowy, który był w istocie rozbudowaną wersją podtytułu, uprzedzającą czytelnika o czekających go przeżyciach, informującą o bohaterach powieści: „Galernik wenecki to smutne dzieje jednego z Dożów weneckich. Galernik wenecki to bohaterskie przeżycie, walki i cierpienia naturalnego syna Doży. Galernik wenecki to szlachetny, piękny i odważny Julio Bellini, który zdobywał Wenecję odwagą, prawdą i sprawiedliwością [...]” itd.<sup>88</sup>

Obok tytułu utworu i jego podtytułu mogą na książce występować tytuły nadrzędne, np. nazwy cyklów nadawane przez autorów – „Komedia ludzka”, wiążąca cały szereg powieści Balzaka, *Trylogia* itp. Takie nadrzędne tytuły uzyskują niektóre książki od wydawcy – „Dzieła”, „Wybór powieści” itd. Tu warto wspomnieć również nazwy cyklów i serii tworzone przez edytorów: „Biblioteka Laureatów Nobla”, „Najpiękniejsze Powieści Kryminalne”, „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, które staną się przedmiotem osobnych rozważań. Tego rodzaju nazwy stanowią tytuł jakiejś większej całości, w skład której wchodzi zawarty w książce utwór. Wydawca zwykle starał się możliwie wyraźnie eksponować ów nadrzędny tytuł na okładce. Bywał on również niekiedy umieszczany na karcie tytułowej, chociaż w trzynie książki typowym miejscem dla nadtytułów była karta przedtytułowa, umieszczano „kontrtytuł” na rozkładówce naprzeciw właściwej tytulatury dzieła. Zdarzało się jednak, że owe tytuły cyklów czy serii próbowano ukryć przed okiem odbiorcy, np. na odwrocie karty tytułowej. W tym wypadku chodziło o to, aby nie sugerować czytelnikowi, że ma do czynienia z utworem niekompletnym, stanowiącym część większej całości. Czasami czytelnik dopiero zamiast słowa „koniec” czytał: „Dalsze dzieje bohatera poznacie z powieści pod tytułem [...]”.

---

<sup>88</sup> Por. tamże.

Tak więc obok właściwego tytułu i podtytułu dzieła zawartego w książce występowały na karcie tytułowej, przedtytułowej, a rzadziej na innym miejscu dodatkowe tytuły, które wiązały tekst z innymi, mogło to być wymienienie pozostałych utworów tegoż autora, cyklu lub serii. Powiązanie takie mogło powstać w wyniku wskazania, że obecny tekst jest kontynuacją innego uprzednio znanego, np. *Bolesław. Powieść historyczna z wojen krzyżowych czyli dalszy ciąg życia św. Genowefy*. Przez umieszczenie jakiegoś stałego elementu w tytule można uzyskać efekt ciągłości, choćby każda z części była formalnie samoistna. Dzieje się tak, jeśli w tytułach szeregu utworów występuje imię wspólnego bohatera, przy powieści L.M. Montgomery: *Ania z Zielonego Wzgórza*, *Ania z Avonlea*, *Ania na uniwersytecie*, *Wymarzony dom Ani*. Podobne tytuły łączyły cykl o Tarzanie – leśnym człowieku.

W wielu książkach na karcie tytułowej następowały informacje dotyczące pewnych cech wydania niezaliczane do podtytułu, jednak samo ich umieszczenie na eksponowanym miejscu świadczy, że wydawcy traktowali je jako ważne i liczyli, że przyszyły czytelnik ich nie przeoczy. Mógł on dowiedzieć się, że trzymany w ręku tekst jest pełny i oryginalny albo skrócony dla ludu lub młodzieży, jest to tłumaczenie, wydanie pierwsze, przejrzane i poprawione ewentualnie rozszerzone i zaktualizowane, czasami bywał podany kolejny numer wydania lub liczba sprzedanych egzemplarzy. Napisy tego rodzaju od końca XIX wieku były częstym uzupełnieniem tytułury książki.

Autorzy i wydawcy czuli czasami potrzebę udzielenia czytelnikowi dalszych danych dotyczących tekstu, które nie zmieściły się w szeroko pojętym tytule i podtytule. Umieszczają w książce różnego rodzaju dodatkowe teksty informacyjne, np. zapewnienie, że wszelkie podobieństwo do rzeczywistych faktów i osób jest przypadkowe lub mniej czy bardziej szczerze oświadczenia, że cały tekst jest oparty na prawdziwych zdarzeniach. Często drukowano też komunikaty dotyczące poprzednich sukcesów utworu zawartego w książce – zdobył on nagrody, sprzedano go w tylu a tylu egzemplarzach itp.

Ogólnie można stwierdzić, że karta tytułowa literatury pretendującej do miana „wysokiej” ograniczała się najczęściej do podstawowych elementów tytułatury. Liberalniej postępowali wydawcy książek młodzieżowych i ludowych. W książkach XX wieku wszelkie uzupełniające napisy reklamowe przenoszone były zwykle na okładkę, obwolutę i jej skrzydła lub opaskę. Czasami umieszczano je na dodatkowych reklamowych kartach, które jednak, jak się wydaje, w odczuciu społecznym nie stanowiły immanentnej części całego dzieła. Owe uzupełniające napisy najczęściej dotyczyły książek mniej ambitnych i rozrywkowych, z obiegu niższych. Książki wysoko szanowanych autorów rzadziej korzystały z tego rodzaju reklamy. Tu ewentualne informacje były przesuwane do wstępu lub posłowania.

Oto przykłady napisów reklamowych na zwierciadle okładek i obwolut: „1 000 000 tej powieści sprzedano w 8 językach”, „Jedna z najpiękniejszych powieści morskich”, „Powieść o proboszczu, którego bohaterskie życie poświęcone zostało miłości bliźniej [!]. Oto biblia poświęcona miłości bliźniego, która znajdzie się w rękach wszystkich”, „Powieść sensacyjna pełna dantejskiej grozy”, „Sensacja, dowcip i umiar, to rzadkie połączenie cech powieści kryminalnej”, „16 wydanie. Arcydzieło literatury północnej. Przekład L. Staffa”. Tu warto przytoczyć powszechnie znany żartobliwy chwyt reklamowy Boya-Żeleńskiego, który swe tłumaczenie Kartezjańskiej *Rozprawy o metodzie* opatrzył opaską „Tylko dla dorosłych”.

Z chwilą rozpowszechnienia się obwolut oraz miękkich okładek ze skrzydełkami właśnie na nich znalazły się specyficzne teksty reklamowe uzupełniające skąpe informacje, które przynosiła tytułatura. Były tam, jak wiemy, fragmenty pozytywnych recenzji i ocen książki sygnowane znanymi nazwiskami lub tytułami czasopism. Czasem atrakcyjne fragmenty wyjęte z samego utworu. Najczęstszym i typowym tekstem był tu rodzaj reklamowego odpowiednika współczesnej adnotacji treściowej, zawierał on informacje o autorze, fabule i jej ujęciu – czynił to jednak w specyficzny sposób, używając stylu bardzo ekspresyjnego, nastawionego nie tyle na poinformowanie czytelnika, ile głównie na wzbudzenie jego zainte-

resowania. Charakterystyczne jest, że zarówno powieści uznanych autorów, jak i tych, których zalicza się do trywialnego obiegu literatury romansowej i sensacyjnej, ukazywały w tych skrzydełkowych tekstach daleko idące podobieństwa – były one bowiem zwykle adresowane do mniej literacko wyrobionego odbiorcy, nastawione na jego zaintrygowanie. Czytamy tu tego typu zdania, jak: „Obraz walk i zmagañ, jaki przed oczyma czytelnika rozwija z [!] tej powieści Fallada, jest wstrząsający w swej grozie, przejmujący w swojej nieubłaganej prostocie i mocy” (Hans Fallada, *Czarny jar*), „tym razem Meissner sięgnął po temat na miarę Conrada i – *toutes proportions gardées* – osiągnął efekt tego samego rodzaju [...]” (Janusz Meissner, *L 59*, Warszawa, „Rój”), „Fortuna Fincha będzie roztrwoniona, niedobra miłość załamie go duchowo, ale powróci pod dom rodzinny nie jako syn marnotrawny” (Mazo de la Roche, *Fortuna Fincha – Rodzina Whiteoaków*), „Wnikamy w najskrytsze komórki istoty człowieka, którego jaźń autor odzwierciedla i obnaża, poznajemy wrodzone skłonności duszy ludzkiej” (Adam Nasielski, *Eksperyment doktora Visconta*), „Na swej drodze życia spotyka dzielną i piękną dziewczynę, którą zdobywa po długim okresie nieporozumień. W powieści tej jeszcze raz uwypukliły się cenne zalety autora, który potrafi operować sensacyjnym ujęciem tematu, umiejętnym powikłaniem, przybierającym obrót zgoła nieoczekiwany dla czytelnika” (Ch.A. Seltzer, *Nad granicą*)<sup>89</sup>.

Poetyka tekstów reklamowych z obwolut przypomina podobne elaboraty wypisywane na czwartych stronach okładek zeszytowych powieści brukowych, choć trzeba przyznać, że te ostatnie były jeszcze bardziej niepowściągliwe w podnoszeniu walorów zachwalanego tekstu, zapewniały czytelnika o krwawo wstrząsających i łatwo wzruszających przeżyciach, które czekają go przy lekturze.

Mimo że w miarę możliwości wydawcy starali się wykorzystać możliwości, jakie płynęły z zamieszczonych na okładce dodatko-

---

<sup>89</sup> Teksty z kolekcji obwolut i okładek 20-lecia międzywojennego w posiadaniu autora.

wych tekstów reklamowych, dobrze jednak wiedzieli, że podstawą sukcesu książki jest dobry, chwytliwy tytuł. Badania przeprowadzone w bibliotekach potwierdziły, że większość czytelników w wyborze dzieła kieruje się przede wszystkim tytułem. Jeśli umieszczono w nim np. imię kobiece „Matylda”, „Amelia”, „Franka”, słowo „miłość”, „namiętność”, to niezależnie od wartości książki zwraca ono szczególną uwagę czytelników, a raczej czytelniczek<sup>90</sup>. Dlatego zawsze doceniano znaczenie tytułu, starano się go lansować przez odpowiednio czytelne drukowanie nie tylko na karcie tytułowej, ale zwłaszcza na zwierciadle okładki, jej grzbiecie itp. Umieszczenie tytułu na okładce, które współcześnie może wydać się czymś naturalnym, nie było stałym atrybutem książki. Druki staropolskie sprzedawano zwykle w obwolutach papierowych, pozbawionych napisu, oprawy introligatorskie zaś często ograniczały się do umieszczania znaków własnościowych i ozdób. W miarę potrzeby właściciel lub bibliotekarz umieszczali na okładzinie naklejki i napisy. Jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku nierzadkie było sprzedawanie tomików oklejonych szarym lub błękitnym papierem bez żadnych napisów, co w drugiej połowie wieku już się praktycznie nie zdarzało.

Danuta Danek w cytowanym artykule pisała, że tytuł „stanowi część utworu, lecz jego graniczna – między światem a utworem – pozycja czyni go szczególnie podatnym na wszelkie ingerencje świata. Wola autora zderza się w nim z zewnętrznymi instytucjami kultury”<sup>91</sup>.

Zarówno czytelnik, jak i wydawca przywiązywali do tytułu szczególną wagę, co powodowało szereg manipulacji, którym owo imię książki podlegało. Częstokroć nawet wbrew woli twórcy wydawca domagał się zmiany mało jego zdaniem atrakcyjnych tytułów, a nawet narzucał swe pomysły. Szczególnie narażeni byli na to obcy autorzy, których dziełom po przetłumaczeniu dawano niejedno-

---

<sup>90</sup> I. Nagórska, *Z czytelnictwa literatury pięknej w bibliotekach publicznych Łodzi w XXX-leciu PRL*, Łódź 1975 (materiał powielony w MBP im. L. Waryńskiego).

<sup>91</sup> Danek, *O tytule utworu...*, s. 163.

krotnie całkiem niezgodne z pierwowzorem nazwy. Prześledzenie tego proceduru nie jest łatwe ze względu na to, że dawne bibliografie najczęściej nie podawały tytułu oryginału, rzadko znajdował się on również na książce. Na przykład pierwsze polskie wydanie książki Londona *The Call of the Wild*, którą znamy jako *Zew krwi*, nazwano *Przygody psa w Klondyke (zew lasu)*, Kraków 1909. Najdalej idące zmiany w tytule wprowadzано w popularnych wydawnictwach młodzieżowych i ludowych, gdzie starano się unikać elementów obco i niezrozumiale brzmiących, tak więc syn Genowefy Schmerzenreich<sup>92</sup> zostaje przemianowany w polskiej książce ludowej na Bolesława, a Winnie the Pooh staje się Kubusiem Puchatkiem.

Niekiedy na publikacji wymieniany jest dodatkowo tytuł oryginału, np. podtytuł wyjaśniał, że powieść Maupassanta *Dziennikarz*<sup>93</sup> jest tłumaczeniem dzieła pod tytułem *Bel-Ami*. Tego rodzaju informacja bywała też czasami umieszczana na odwrocie karty tytułowej. Dziś trudno dociekać, który tytuł i jakie elementy reklamowo-informacyjne pochodziły od autora, które zaś były wynikiem inwencji wydawcy. Zdaje się, że brano tu zwykle pod uwagę взгляд na czytelnika i interesy firmy edytorskiej.

## 2. Aparat orientacji wewnętrznej

Wewnątrz tekstu znajdowano różnego rodzaju tytuły podrzędne: nazwy części, rozdziałów i podrozdziałów. Tytuły te wyeksponowane inną czcionką czasami pojawiały się w miejscu podtytułu na karcie tytułowej, częściej na odrębnych kartach czy też drukowane jako żywa pagina na górze każdej strony. Stanowią one również jedną z cech „zewnątrznych” książki, zauważanych przez odbiorcę nim stanie się on rzeczywistym jej czytelnikiem. Poetyka tych nazw jest zróżnicowana, niekiedy rozdziały i części są tylko numerowane,

---

<sup>92</sup> Por. J. Dunin, *Papierowy bandyta...*, s. 115.

<sup>93</sup> G. de Maupassant, *Dziennikarz*, według francuskiej powieści *Bel-Ami* spolszczył Adin, „Kurier Lwowski”, Lwów 1887.

czasem przeciwnie – otrzymują bardzo rozbudowane barokowe tytuły. Stosunkowo rzadziej zdarza się tekst niepodzielony na mniejsze jednostki.

Jeśli książka zawiera więcej niż jeden samodzielny piśmienniczo utwór lub jednostki kompozycyjne nazwane odrębnymi tytułami, czasem jest to uwidaczniane już na karcie tytułowej. Po naczelnym tytule następuje wyszczególnienie tekstów zawartych w tomie. Częściej zdarza się, że tytuły utworów lub ich części są umieszczane w spisie rzeczy, który tradycyjnie w polskich książkach popularnych był umieszczany na końcu dzieła jako ostatni element w trzonie książki, po nim następowały już tylko reklamy, nieuznawane za integralną część publikacji. Praktyka polska w tym względzie odbiega od norm anglosaskich, które umieszczają spis rzeczy zgodnie z logiką na początku dzieła (choć one z kolei ukrywają go wśród różnych wstępów, dedykacji itp.). Zdarzało się i u nas, że próbowano spis rzeczy przesunąć na początek tekstu. Tak czyniły popularne zbiory pieśni, deklamacji czy listowniki, również w wielu książkach beletrystycznych umieszczano spis rzeczy na początku zaraz po karcie tytułowej.

Almanach *Z wszechświata* opracowany przez B. Gustawicza i E. Wyrobka (ok. 1910) zaproponował inne rozwiązanie. Spis rzeczy przeniesiono na drugą stronę karty przedtytułowej tak, że na rozkładówce w tradycyjnym miejscu znajdowała się strona tytułowa, a naprzeciw niej, w miejscu tzw. kontrtytułu uwidoczniono zawartość almanachu. Ten logiczny i wygodny sposób informowania o treści książki nie przyjął się jednak szerzej ani w polskich, ani w obcych publikacjach.

Rejestr zawartości uważany był za ważną część dzieła i pomijały go jedynie druki bardzo małe oraz najlichsze druki jarmarczne i brukowe. Należy sądzić, że był on często wykorzystywany nawet przez mniej wprawnych odbiorców słowa drukowanego.

W książkach beletrystycznych, z wyjątkiem antologii, brak zwykle dodatkowych spisów pomocniczych ułatwiających odszukanie potrzebnego fragmentu. Do rzadkości należy też spis ilustracji, które czasami są wspominane na karcie tytułowej. Niekiedy na wzór

utworów dramatycznych załączano spis osób działających z ich krótką charakterystyką, sporadycznie znajdowały się inne indeksy. Ogólnie wydawcy żywili przekonanie, że czytelnik nie lubi nadmiaru dodatkowych spisów i że są one niepotrzebnym wydatkiem. Wystarczy tekst ujęty w kłamrę tytułu i spisu rzeczy.

Ważnym elementem, na który zwraca uwagę czytelnik, jest zakończenie książki. Często w wydawnictwach popularnych i młodzieżowych tytuł rozdziału końcowego uprzedza czytelnika, że czeka go dobre optymistyczne zakończenie. Słowo „koniec” upewnia, że zamyka się w tym miejscu całość fabuły, co nie zawsze jest w tekście dostatecznie jasno podkreślone. Poza tym zdarza się, że wydawcy w tytulaturze nie ujawniają, iż wolumin nie stanowi całości dzieła i dopiero w zakończeniu czytelnik dowiadyuje się, gdzie ma szukać wiadomości o dalszych losach bohaterów książki.

\*

\* \*

Tytulatura współczesnej książki składa się z zewnętrznego zespołu informacji spełniającego funkcję nazewniczą i reklamowo-propagandową książki oraz z tego, co nazwiemy „aparatem orientacji wewnętrznej”, na który składają się tytuły części, rozdziałów, paragrafów, spis rzeczy, indeksy, żywa pagina, a także numeracja stron.

Nie tylko sam tytuł, ale wszelkie napisy reklamowe i aparat orientacji wewnętrznej mają pograniczny charakter. Z jednej strony mogą należeć do tekstu dzieła, z drugiej reprezentują go na zewnątrz – stają się jedną z cech samej książki. Recepcja tytulatury wyprzedza sam proces czytania, nie tylko go ułatwia, ale może w różny sposób oddziaływać na sposób przyjęcia niesionego przez książkę tekstu.

## IV. ZNAKI POLECENIA I CENZURY

Zdarza się, że książka nosi na sobie znaki mówiące o jej wartości ideowej, politycznej czy artystycznej, które jeszcze przed rozpoczęciem lektury mogą przyciągnąć lub odtrącić potencjalnego czytelnika.

### 1. Polecenia

Istniał cały szereg cech, które miały określać w sposób pozytywny zawartość książki. Na drukach umieszczano różnego rodzaju symbole patriotyczne i religijne, mające sugerować kierunek publikacji. Jedną z wczesnych broszur politycznych skierowaną do tak zwanych warstw niższych *Słowa prawdy dla ludu polskiego*, wydana w Paryżu w drukarni L. Martineta, na okładce zawierała obraz Madonny, na karcie tytułowej w miejscu, gdzie tradycyjnie umieszczano adres wydawniczy, czytamy: „Drukowane pod opieką Matki Boskiej Częstochowskiej, Opiekunki Polski w 1848”. Wczesne publikacje lewicowe chętnie ozdabiały okładkę postacią robotnika czytającego lub trzymającego w ręku czerwony sztandar.

Niekiedy wpisywano na książce po prostu polecenie osób lub instytucji, które przyjmowały odpowiedzialność za jej zawartość. Na przełomie wieku takie polecenie wydawała Wysoka C. K. Rada i Szkolna Krajowa w Galicji<sup>94</sup>, a wiele utworów młodziezo-

---

<sup>94</sup> Polecenie umieszczano na odwrocie karty tytułowej, np. „Książeczkę pt. »Piastun Chrystusa«, którą napisał Szczęsny Zahajkiewicz, poleciła Wysoka C. K. Rada Szkolna Krajowa na nagrody pilności i do bibliotek szkolnych rozp. z dnia 6 czerwca 1891 r. L. 10.066”.

wych sprzed drugiej wojny światowej nosiło napis stwierdzający, że książka jest zatwierdzona przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do bibliotek szkolnych, jest lekturą obowiązkową lub uzupełniającą. Napis taki upewniał również rodziców, że kupiona dziecku książka nie przyniesie mu szkody.

W wydawnictwach obiegu wyższego polecenie przybierało formę wypisu z pochwalnej recenzji podpisanej znanym nazwiskiem krytyka bądź sygnowanej nazwą popularnej gazety lub czasopisma. W podtytułach, na obwolutach i innych miejscach książki pojawiały się różne reklamowe dopiski pozytywnie określające wartość publikacji, np. „Książka dla każdego”.

Bardziej dosadni bywali wydawcy tzw. drugiego rynku, pracujący dla literackiego obiegu trywialnego. Pisali np. na okładce publikacji „Wydawnictwo polsko-chrześcijańskie”<sup>95</sup>. Tu należy przypomnieć różnego rodzaju reklamowe uzupełnienia tytułatury wymienione w rozdziale o tytułach.

Jednak takie bezpośrednie deklaracje, zamieszczone na zewnętrznej stronie książki lub w innych eksponowanych miejscach druku, mówiące o wartości utworu należały do wyjątków. Wprawny czytelnik musiał niejednokrotnie z cech samej publikacji odczytywać aurę ideową zawartego w niej tekstu. Znak wydawcy, rodzaj okładki i ilustracji mogą być nacechowane ideowo i tak np. jeśli w międzywojennej Polsce książkę firmowała Księgarnia Świętego Wojciecha<sup>96</sup> lub Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”<sup>97</sup>, to dla wielu czytelników była to już informacja wartościująca. Sama nazwa instytucji wydawniczej niejednokrotnie określała kierunek dzieł, np. „Wydawnictwo Proletariatu” lub „Pro Christo – Wiara i Czyn”. Nawet niektóre, zdawałoby się techniczne rozwiązania, mogą mieć określone znaczenie ideowe.

---

<sup>95</sup> Por. m.in. okładkę L. Zambrzycki, *Złowrogie promienie*, Toruń ok. 1930.

<sup>96</sup> B. Żynda, *Bibliografia wydawnictw Księgarni Św. Wojciecha 1895–1969*, Poznań 1970.

<sup>97</sup> K. Dolindowska, „Książka” i „Tom”: z dziejów legalnych wydawnictw KPP, Warszawa 1977.

Na przykład jeśli zbiór pieśni religijnych przybierał w XIX wieku formę nietypowej grubej książeczki o formacie poprzecznym, albumowym, w którym szerokość kart jest znacznie większa od ich wysokości, to mamy niezawodnie kantyczkę katolicką, jeśli przeciwnie, śpiewnik jest wysoki, a wąski, to najpewniej jest to druk ewangelicki. Użycie czcionki, tak zwanego gotyku w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych publikacjach polskojęzycznych sugerowało również, że mamy do czynienia z drukiem ewangelickim<sup>98</sup>. Jeśli książka z przełomu lat 1920–1930 ma ilustracje czy okładkę konstruktywistyczną z użyciem fotomontażu lub drukowana jest awangardowym drukiem funkcjonalnym, to są oznaki sugerujące, że książkę tę jako całość można wiązać z działalnością polskiej lewicy literackiej<sup>99</sup>.

W rozdziale o autorze i współautorach książki podkreślono, że ich nazwy mają moc polecenia czytelnikowi dzieła. Warto wspomnieć pokrótce jeszcze jeden rodzaj nazwisk, jakie pojawiały się na książkach.

W początkach XIX wieku praktykowano drukowanie na końcu woluminu listy prenumeratorów-przedpłacicieli. Miało to znaczenie dla osób mogących ujrzeć swe nazwisko w druku, ale również potrafiło sugerować wartość dzieła, szczególnie jeśli nazwiska osób, które udzieliły mu swego kredytu zaufania jeszcze przed jego publikacją, były powszechnie znane i szanowane. Od drugiej połowy wieku spisy takie zanikały<sup>100</sup> w wydawnictwach popularnych i pojawiały się

---

<sup>98</sup> W. Chojnacki, *Bibliografia druków ewangelickich Ziem Zachodnich i Północnych 1530–1939*, Warszawa 1966.

<sup>99</sup> *Druk funkcjonalny* – wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki, Łódź 1975.

<sup>100</sup> Stosunkowo długo stosowały druk listy prenumeratorów serie, które pragnęły w ten sposób związać silniej stałych odbiorców z wydawnictwem. „Biblioteka Polska”, wyd. K.J. Turowskiego, publikowała „Spis P. T. Szanownych P. P. Prenumeratorów”, [w:] S. Orzechowski, *Mowy, Sanok 1855* (okładka); „Biblioteka Mrówki” – „Lista prenumeratorów I Serii”, [w:] Ks. G. Puzynina, *Jadwiga. Dramat historyczny*, Lwów 1869, s. I–XII.

tylko sporadycznie w publikacjach wyjątkowych, np. bardzo drogich, bibliofilskich itp. Zachowane listy przedpłacicieli są cennym źródłem dotyczącym składu publiczności czytelniczej swego czasu<sup>101</sup>. Ogólnie można powiedzieć, że każde nazwisko eksponowane na druku, choćby autora motta czy wstępu, adresata dedykacji itd., jest świadectwem pewnych wyborów i deklaracji ideowych czy literackich autora i wydawcy i tak bywa odbierane przez zorientowanego czytelnika.

Obok rekomendacji jakiej udzielały publikacjom napisy, symbole czy oznaki częściej spotykano się na terenie książki polskiej z działaniem zmierzającym do niedopuszczenia do obiegu dzieł ideowo, obyczajowo lub politycznie niepożądanych.

Spółczesność polska od lat było szczególnie wyczulone na wszelkie objawy działania cenzury i dlatego zapewne nawet niewielkie oznaki pozostawione przez nią na książkach nie pozostawały bez wpływu na czytelnika. Wydawać by się mogło, że cenzura będzie w każdym wypadku ukrywać swoje działanie i że na książce nie znajdziemy jej jawnych śladów. Sprawa jednak nie była tak prosta. Jedynie część działań cenzury pozostawała w ukryciu. Zarówno autorzy, jak i wydawcy zdawali sobie sprawę z wymagań cenzuralnych i starali się ominąć pułapki, które powodowały, że w wypadku późniejszego zakwestionowania fragmentów tekstu powstawały dodatkowe koszty i kłopoty. Zrozumiałe jest, że tego typu autocenzura jest w tekście nie do odkrycia, a jedynie w dokumentach takich jak wspomnienia pisarzy i wydawców można natrafić na jej ślad. Istniały jednak przejawy działalności cenzury wyraźnie zaznaczone na druku. W staropolskich publikacjach starano się często podkreślać legalność tekstu, pisząc na książce „Za pozwoleniem starszych” itp. W XIX i XX wieku stała jawność zachowała cenzura kościelna<sup>102</sup>, która zamieszczała tradycyjnie swe zezwolenia na odwrocie karty tytułowej, rzadziej na karcie przedtytułowej lub w końcu druku i to nie tylko w modlitewnikach

---

<sup>101</sup> Por. J. Kamionkova, dz. cyt., s. 145 i n.

<sup>102</sup> J. Keller, *Zakaz i cenzura książek w Kościele*, „Studia z Dziejów Kościoła Katolickiego” 1960, t. 2.

i dziełach teologicznych, ale również w książkach stojących na pograniczu literatury pięknej, jak np. budujące opowieści, żywoty świętobliwych osób itd. Formuła zezwolenia kościelnego była zróżnicowana, stanowiła tekst łaciński: „Imprimatur”, „Nihil obstat”, „Approbatum”, „Approbatum censoris” lub polski: „Za zezwoleniem Władzy Duchownej”, „Pozwalamy drukować” itp. Te dłuższe i krótsze napisy były uzupełniane podpisem odpowiedzialnych osób duchownych i autorytatywnych instytucji kurialnych. Niekiedy dodatkowo w drukowano takie znaki, jak krzyż czy pieczęć z herbem biskupim.

W wielu środowiskach owe kościelne „Imprimatur” było istotnym czynnikiem przy wyborze książki, tym bardziej że z ambony padały ostre ostrzeżenia przed czytaniem dzieł zakazanych. Cenzura kościelna zapewniała wiernych, że ten tekst można czytać bez obawy popełnienia grzechu i z tego punktu widzenia była przez księgarzy pożądana<sup>103</sup>. Rola, jaką w Polsce spełniał katolicyzm powodowała, że drukowanie książek zwalczanych przez Kościół przez długi okres było przedsięwzięciem ekonomicznie ryzykownym. Dopiero po pierwszej wojnie działalność Boya-Żeleńskiego oraz skamandrytów odniosła znaczne wydawnicze i ekonomiczne sukcesy mimo trwającej ze strony kleru kontrakcji.

W wielu książkach ślad cenzury kościelnej był niezbędny – w roku 1938 prasa oskarżyła żydowską firmę o sfałszowanie imprintu w *Przerazliwym echu trąby ostatecznej*, potem okazało się, że fałszerstwo to było wątpliwe, księgarnia po prostu przedrukowała dawne wydanie książki wraz z formułą zezwolenia na jej druk wydaną przez kanonika Łyszkowskiego jeszcze w roku 1901. Całe to zdarzenie świadczy jednak, że z punktu widzenia handlowego cenzura taka była czymś pożądanym<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Charakterystyczna jest w tym względzie broszura ludowa: ks. R. Filochowski, *Rozmowa o czytaniu Biblii*, Warszawa 1881 (wyd. III – 1896) – ostrzegająca przed zgubnym wpływem czytania książek religijnych nieopatrzonych kościelnym zezwoleniem. Książki takie należało natychmiast palić, bowiem lepiej nie czytać niczego, niż trafić na książkę szkodliwą.

<sup>104</sup> Sprawę zreferowano w: J. Dunin, *Papierowy bandyta ...*, s. 55–59.

Książki wydawane w XIX i XX wieku na terenie zaboru rosyjskiego i Rosji były zaopatrywane w zezwolenia cenzury drukowane na odwrocie karty tytułowej. Takie zezwolenie było podpisywane nazwiskiem odpowiedzialnego cenzora oraz datą. Brak jest dotychczas dokładnego opracowania dziejów cenzury książek polskich na terenie Królestwa i cesarstwa, dlatego też trudno prześledzić wszystkie subtelności wiążące się z tym zagadnieniem. W każdym razie od lat dwudziestych XIX wieku do roku 1905<sup>105</sup> notatka cenzury była stałym elementem książki drukowanej w imperium rosyjskim. Wcześniejsza rozbudowana forma brzmiała: „Dozwala się drukować pod tym warunkiem aby po wydrukowaniu nie pierwej wydawać zaczęto, aż będą złożone w Komitecie Cenzury egzemplarze księgi tej, jedna dla Komitetu, dwa dla Departamentu Ministerium Oświecenia, dwa egzemplarze dla Imperatorskiej publicznej Biblioteki, jeden dla Imperatorskiej Akademii Nauk, i jeden dla Biblioteki Uniwersytetu Abowskiego. Dan w Wilnie 1821, marca 1 dnia. A. Becu Prof. Czł. Kom. Cenz.”<sup>106</sup> Później formuła ulegała skrótowni – „Dozwoleno Cenzuroju Warszawa 10 sentabria 1875”.

Te jawne znaki intelektualnej przemocy nie mogły pozostać bez wpływu na stosunek czytelnika do książki. Na każdy druk, który rozpoznano jako nielegalny, patrzono z respektem. Zygmunt Kaczkowski w swych pamiętnikach wspomina moment, gdy emigracyjne książki dotarły do domu Fredry we Lwowie: „już było trochę gości u niego. Wszyscy się zaraz około nich gromadzić poczęli. Porozkładali je na stole i patrzyli na nie z taką ciekawością i namaszczaniem jak się patrzy na święte relikwie za ołtarzem w kościele”. Fragment ten przytacza Teofil Syga w rozdziale *Uroki książek zaka-*

---

<sup>105</sup> O cenzurze rosyjskiej por. *W obronie swobody słowa. Zbiór artykułów*, tłum. z rosyjskiego, Warszawa 1905; S. Górski, *Z dziejów cenzury w Polsce*, Warszawa 1906. Przepisy cenzury por. T. Paprocki, dz. cyt.

<sup>106</sup> Cyt. za: [J.B. Chodźko], *Pan Jan ze Swisłoczy, kramarz wędrujący*, Wilno 1821.

zanych w swej pracy *Te księgi proste*<sup>107</sup>. Ten sam autor zwracał uwagę na to, jak wykorzystywano ustalone już formy książek dla zmylenia cenzury. Oto w Niemczech opracowano niektóre wydania emigracyjne tak, aby nadać im formę modlitewników i łatwiej przemycić przez granicę.

W zaborze rosyjskim łatwo odróżnić dzieło cenzurowane od przybyłych z emigracji lub zza kordonu.

Na przełomie XIX i XX wieku cenzura była stosunkowo liberalna w Austrii<sup>108</sup>, surowsza w Prusach. Książki nieopatrzone znakiem cenzury wędrowały przez granice i kordony zarówno w sposób legalny, jak i nielegalny. Jeśli wydawnictwo było drukowane z myślą o kolportażu we wszystkich zaborach, np. publikowane wspólnie przez wydawców krakowskich i warszawskich, w takim wypadku nie umieszczano znaków cenzury, choć naturalnie liczone się z wymogami legalności.

Gdy cenzor dopatrył się w książce niewielkiego fragmentu o niebezpiecznej treści, mógł kazać go usunąć albo uniemożliwić jego odczytanie. Była to praktyka cenzorów pruskich. Tak potraktowano m.in. książkę *Pieśniarz polski. Zbiór melodii swojskich, arii, dumek, krakowiaków, marszów, kujawiaków, obertasów itd. itd.* Wydawnictwa dzieł ludowych Karola Miarki w Mikołowie miały usunięte strony, zamiast których wydawca wkleił kartę z nadrukiem „Od strony 187 do 190 skonfiskowane”, zaś *Piosnki, dumki i arie narodowe, zebrał i wydał Józef Chociszewski, część 1*, wydanie 2 (Poznań 1873) mają zadrukowane czarną farbą fragmenty stron 50 i 51 zawierające *Piosnkę o Wandzie*.

W takich wypadkach czytelnik wiedział, że książka budziła zastrzeżenia, mógł się też niekiedy dowiedzieć co było w usuniętych fragmentach, ponieważ zawsze pewna liczba egzemplarzy mogła

---

<sup>107</sup> T. Syga, *Te księgi proste*, Warszawa 1956, s. 268–278 (cyt. ze s. 271).

<sup>108</sup> Brak porównawczego studium cenzury trzech zaborców. O cenzurze austriackiej por. A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. 4, Kraków 1946, s. 22–23.

uniknąć okaleczenia. Czasami też próbował naprawiać okaleczony tekst na własną rękę, dopisując usunięte fragmenty<sup>109</sup>.

Zdarzało się również, że aby uniknąć represji cenzuralnych, autor sam czynił dopiski, osłabiając wymowę swego dzieła. Józef Chociszewski, wydając *Księgę sybillińską o przyszłości* (Inowrocław 1895) zawierającą zbiór przepowiedni dotyczących Polski i słowiańszczyzny, w których pojawiały się proroctwa mówiące o odzyskaniu niepodległości, na końcu książki umieścił „Oświadczenie wydawcy”, w którym m.in. pisał: „Wydając na widok publiczny różne proroctwa i przepowiednie o szczęśliwszej doli naszego narodu, oświadczam wyraźnie, że ani mi przez myśl nie przyszło [!], aby wzywać rodaków do oderwania części kraju od Prus lub Austrii”<sup>110</sup>.

Zakazy obowiązujące w jednym zaborze mogły wywołać pewne skutki w książkach wydawanych w innych zaborach. Na przykład w Krakowie drukowano dzieła na tak zwanym papierze biblijnym, aby zmniejszyć ich objętość i ułatwić przemyt przez kordon. Niektóre wydawnictwa dostosowywano do warunków, aby można je było legalnie rozpowszechniać w zaborze rosyjskim, np. „Biblioteka Mrówki” wydawała dla prenumeratorów w Królestwie odrębną wersję niektórych tomów, tworząc podwójną numerację, „Biblioteka Ludowa” Władysława Mickiewicza zaś usuwała z części nakładów drażniące zaborców przedmowy i okładki z mapą wielkiej Polski – „od morza do morza”<sup>111</sup>. Czasami dla wprowadzenia książki na rynek krajowy konieczna była zmiana tytułu, np. wydawany w Paryżu *Noworocznik Demokratyczny na r. 1843* sprzedawano w kraju ze zmienioną kartą tytułową i okładką pt. *Noworocznik Rok Drugi 1863 Poznań u Wincentego Gołębiowskiego*.

---

<sup>109</sup> Egzemplarz uzupełniony przez dopisanie usuniętych fragmentów znajduje się w cimeliach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego: T. Padurra, *Ukrainky*, Warszawa 1844.

<sup>110</sup> J. Chociszewski, *Księga sybillińska o przyszłości*, Inowrocław 1895, s. 301.

<sup>111</sup> A. Kłossowski, dz. cyt.

W okresie okupacji w czasie pierwszej wojny światowej władze niemieckie wprowadziły ponownie cenzurę prewencyjną, uwidoczniając ją w nadrukach w skromnym napisie ukrytym na odwrocie karty tytułowej. Nie należy się dziwić, że jeśli chodzi o cenzurę zaborczą lub okupacyjną, to wydawcy dokładali wszelkich starań, aby działania jej ukryć; przeciwnie, o ile to było możliwe, starali się podkreślać, że tekst jest pełen i nie podlegał skrótom. W jaki sposób próbowano usunąć z pola widzenia czytelnika fakt działania cenzury, może świadczyć pierwszy tom rozpoczętej w roku 1897 „Biblioteki Dzieł Wyborowych”<sup>112</sup>, w którym notatkę „Dozwoleno cenzuroju” umieszczono na czwartej stronie okładki, pod nazwą drukami, tak mikroskopijną czcionką, że trudno ją było dostrzec gołym okiem i naturalnie można było usunąć przy oddaniu książki do oprawy. To rozwiązanie nie zadowoliło zapewne władz, bo w następnych tomach nota cenzury powróciła na dawne miejsce i była drukowana czytelną czcionką.

Zdarzało się jednak przeciwnie – wydawcy z różnych powodów starali się o podkreślenie działań cenzury. Na przykład w roku 1928 w Krakowie dokonano przedruku *Konrada Wallenroda* z adnotacją „w Petersburgu w roku 1828 za pozwoleniem cenzury wydana”. Zdaniem A. Semkowicza<sup>113</sup> chodziło tu zapewne o ułatwienie uzyskania pozwolenia na druk od krakowskiego cenzora ks. Bystrzanowskiego, jednak umieszczenie tej informacji na eksponowanym miejscu wydaje się mieć jeszcze inną przyczynę: w oczach młodych krakowian, którzy przygotowywali przedruk, dodatkowej pikanterii mógł dodawać fakt, że tekst ten był zezwolony przez znaną ze swej srogości cenzurę rosyjską. *Legendy* (1902) Andrzeja Niemojowskiego po konfiskacie przez cenzurę austriacką autor wydał ponownie rok później pod tytułem *Tytuł skonfiskowany*. W książce przywrócono zakwestionowany fragment, wykorzystując austriacki przepis stanowiący, że tekst wygłoszony z trybuny parlamentarnej nie podlega

---

<sup>112</sup> J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1897.

<sup>113</sup> A. Semkowicz, dz. cyt., s. 41–43.

cenzurze. Inkryminowany fragment poprzedzono informacją: „Interpelacja posła Kłofacza i tow. do ministra sprawiedliwości, wniesiona na posiedzeniu izby posłów z dnia 14 kwietnia 1902 r. Poeta Andrzej Niemojowski wydał w Krakowie *Legendy*. Napis ten został ku ogólnemu zdumieniu skonfiskowany, a ponadto uległa także konfiskacie następująca legenda: [...]”

Nic nie stało już teraz na przeszkodzie, aby zamieścić tekst legendy pt. *Wyśłaniec*. Nie trzeba dodawać, że taki tytuł książki i zawarta w niej informacja nie pozostawały bez wpływu na czytelnika, zwracając szczególnie jego uwagę na zakwestionowany utwór. Przyczyniło się to do popularyzacji książki, która doczekała się wznowienia.

W inny sposób ujawniano działania cenzorskie w okresie dwudziestolecia Polski niepodległej. Po wprowadzeniu cenzury represyjnej pojawiły się głównie w prasie<sup>114</sup>, ale również i w książkach białe plamy po wyrzuconych tekstach, nadruk na okładce informował „drugi nakład po konfiskacie”<sup>115</sup>.

Osobnym zagadnieniem były książki „zakazane”, tj. nie tylko takie, które ominęły cenzurę, ale i takie, jakie ukazały się za jej zgodą, ale były w pewnym stopniu nacechowane piętnem grzechu politycznego, zarzutem rozwiązłości lub sprośności. Zwalczały je głównie Kościół i szkoła. Czytając taką książkę, sprzedając ją czy wypożyczając, trzeba było zachować pewne środki ostrożności. Czytelnik nauczył się odróżniać książki polecane i druki „niebezpieczne”. Naturalnie znaczna część tej wiedzy płynęła nie z oglądu samej książki, która często ukrywała swój charakter, nie chcąc prowokować oficjalnych i samozwańczych cenzorów, ale z różnych krytyk prasowych, anatem ambonowych, szeptanej informacji. Przeciwno książce „niemoralnej”, pornograficznej i sensacyjnej prowadzono w szkołach i prasie walkę na równi z książką wywrotową. W walce tej szczególnie silnie zaangażowany był Kościół. Czytelnik, rozpoczy-

---

<sup>114</sup> Por. M. Pietrzak, *Reglamentacja wolności prasy w Polsce (1918–1939)*, Warszawa 1963. Opracowanie dotyczy wydawnictw prasowych, przedstawia podstawy prawne i praktykę działania cenzury tego okresu.

<sup>115</sup> Przykłady zob. K. Dolindowska, dz. cyt., s. 50–51.

nając książkę jako „zakazaną”, „tylko dla dorosłych”, nim zdecydował się wziąć ją do ręki musiał podejmować dodatkową decyzję moralną i polityczną. Niemcy mają na określenie publikacji moralnie szkodliwych termin „Schundliteratur”<sup>116</sup>.

Książki „zakazane” zdarzały się we wszystkich obiegach, nie brakuło dzieł luksusowych i drogich, ale w powszechnym pojęciu były nimi tandetne tanie wydawnictwa zeszytowe i broszury krzyczące sensacyjną okładką. Wydawcy nie zawsze ukrywali swe zdrożne zamiary, zdarzało się, że dopuszczali się prowokacji już w tytule, na okładkach czy ilustracjach, podkreślając drażniące i niepokojące treści. Taki prowokacyjny charakter miał np. tytuł książki Pitigrillego *14 karatów dziewictwa* czy Mieczysława Srokowskiego *Kult ciała* (1920) z agresywnym aktem na okładce, *W imię krzyża* (1908) Czesława Wrockiego<sup>117</sup> opatrzono ryciną, która przedstawiała inkwizytora z krzyżem w ręku, u stóp jego nagą kobietę, a przy niej narzędzia tortur. *Motory* Zegadłowicza zdobiły wymowne wizje plastyczne Stefana Żochowskiego, które bardzo zaostrzyły wymowę dzieła (książka ta została skonfiskowana po faktycznym rozpowszechnieniu znacznej części nakładu). Podobnie świadomie gorszący charakter miały ryciny Mai Berezowskiej do luksusowego wydania *Dekameronu* Boccaccia (1930).

Istniało przekonanie, że cenzura w mniejszym stopniu powinna dotyczyć dzieł trudnych i elitarnych, a szczególnie winna troszczyć się o literaturę dla maluczkich<sup>118</sup>. W Polsce mieliśmy liczne przykłady szczególnie silnego nacisku na książkę w obiegu niższym. Sprawa ta była specjalnie ostro postawiona w Prusach, gdzie znacznie ostrzejsze przepisy obowiązywały książkę ludową<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Niemcy literaturę „moralnie szkodliwą”, niezależnie od jej poziomu, określali terminem „Schundliteratur”. Por. E. Schultze, *Die Schundliteratur*, Halle 1925.

<sup>117</sup> Czesław Wrocki – pseudonim Przeclawa Smolika.

<sup>118</sup> Por. J. Riabinin, *Fragmenty z dziejów cenzury lubelskiej 1831–1864*, „Pamiętnik Lubelski” 1927/1930, s. 34–51.

<sup>119</sup> Por. R. Schenda, *Volk ohne Buch*, Frankfurt am Main 1970, s. 93 i n.

\*

\* \*

Moralna i ideowa wartość książki uzewnętrzniała się na niej przez znaki polecenia oraz ślady działalności cenzury politycznej i obyczajowej, wymowę symboli umieszczonych w elementach zdobniczych, wreszcie przez nazwy instytucji i osób, które w ten czy inny sposób firmowały dzieło. Wszystkie te czynniki sugerowały czytelnikowi określone walory tekstu. W zależności od jego postawy i oczekiwań owe elementy oceny mogły działać pociągająco lub odpychająco. Książki przyjmowały chętnie nie tylko polecenia, ale i anatemy, bowiem niezależnie od niebezpieczeństw, jakie na nie sprowadzały w postaci represji cenzury, zakazu zakupu do bibliotek, bojkotu itp., książki krytykowane z ideowych czy obyczajowych pobudek mogły liczyć w niektórych środowiskach na zwiększone zainteresowanie.

## V. TANIE – LUKSUSOWE, NOWE – KLASYCZNE

### 1. Proces obniżki cen

Istnieje powszechnie przyjęty pogląd, że popularyzacja książki wiąże się ściśle z jej potaniem<sup>120</sup>. Cena druków w relacji do innych towarów i pracy ludzkiej ulegała w ciągu lat zmniejszeniu<sup>121</sup>. Ten proces podlegał pewnym wahaniom, zahamowaniom, a nawet cofnięciom, ale jeśli rozpatrywać dostatecznie długie odcinki czasu, stanowił trwałą tendencję rynku. Od XIX wieku, kiedy to przelamano szereg barier technicznych, wynaleziono tańszy papier „bez końca”, a później zastosowano do jego produkcji masę drewnianą, wprowadzono stereotypię, przyspieszono druk przez zastosowanie nowych maszyn, rozpowszechniono litografię, udoskonalono drzeworytnictwo, a wreszcie wprowadzono chemigrafię i zmechanizowano produkcję opraw, książka stała się dostępną dla przeciętnie sytuowanego, przestała być towarem luksusowym<sup>122</sup>. Ale ów szary obywatel, zwłaszcza

---

<sup>120</sup> Historycy czytelnictwa i popularnej literatury często wiążą rozszerzenie konsumpcji literackiej z potaniem książki, z rozwojem jej tanich form, np. taki pogląd wyraża M. Daziel, *Popular fiction 100 years age*, London 1957. W publicystyce zarówno dawnej, jak i nowszej niepowodzenia czytelnictwa były jednostronnie kojarzone z kwestią cen. Por. S. Sobczak, *O organizację książki w Polsce*, „Zagon” 1938, nr 7, s. 8–9; D. Kozubowa, *Tak się wtedy wydawało książki*, [w:] *Inteligencja wczoraj i dziś*, Kraków 1952, s. 50–53.

<sup>121</sup> H. Hiller, *Die Ausbreitung des Buches*, [w:] *Buch und Öffentlichkeit*, München 1962, s. 40 – podaje, że Biblia Lutera w 1522 r. kosztowała równowartość 59 kg mięsa wołowego, w 1636 r. zaś tylko ok. 11 kg.

<sup>122</sup> *The Book Hunger*, eds. R. Barker, R. Escarpit, Paris 1973, s. 111–112, podaje, że w początkach XIX w. przeciętna powieść kosztowała na Zachodzie równowartość 40–50 godzin pracy robotnika, obecnie, w twardej oprawie – 4–5 godzin, tanie wydanie ok. 20 razy mniej.

członek podzielonego narodu polskiego, nie od razu wyrobił sobie nawyk czytania i kupowania. Nakłady polskiej książki beletrystycznej w początku XIX wieku wynosiły ok. 500 egzemplarzy, w końcu tegoż wieku rzadko przekraczały dwa tysiące egzemplarzy, a w roku 1934 przeciętny nakład beletrystyki osiągnął dopiero 4300 egzemplarzy<sup>123</sup>. Niską cenę można było uzyskać, obniżając standard wykonania lub, co stanowi główne źródło obniżki kosztów, podnosząc nakłady. W wielu krajach pojęcie taniej książki utożsamiano z książką broszurową<sup>124</sup>. Już w pierwszej połowie XIX wieku Franciszek S. Dmochowski<sup>125</sup> po roku 1830 próbował tanich serii w nadziei, że po radykalnej obniżce ceny uda mu się rozprzedać wielokrotnie wyższe nakłady. Jego teoretyczne założenia spełniły się tylko częściowo, zniechęcony, borykający się z trudnościami wydawca wycofał się z księgarstwa.

Przed rokiem 1945 do rzadkości należało ujawnianie na książce jej nakładu. Czyniły to głównie druki bibliofilskie, małonakładowe, a więc programowo „niepopularne”; uzasadniały w ten sposób swoją wysoką cenę. Czasem dla podkreślenia sukcesu dzieła umieszczano na nim, zwykle na karcie tytułowej, liczbę nakładu, np. „10-tysięc”. Ogólnie sprawę tę traktowano jednak jako tajemnicę handlową, a niektóre liczby podawane zwłaszcza przez producentów tandety literackiej władzom rejestrującym produkcję wydawniczą budzą poważne zastrzeżenia<sup>126</sup>. O rzeczywistych wysokościach nakładów możemy wnioskować tylko pośrednio<sup>127</sup>. Pozostawały one długo w tyle za możliwościami technicznymi, powstrzymywała je stosun-

---

<sup>123</sup> M. Czarnowska, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965*, Warszawa 1976.

<sup>124</sup> Por. F.L. Schick, *The Paperbound Books in America the History of Paperbacks and their European Background*, New York 1959.

<sup>125</sup> Por. E. Słodkowska, *Działalność wydawnicza Franciszka Salezego Dmochowskiego*, Warszawa 1970.

<sup>126</sup> J. Dunin, K. Mierzwińska, dz. cyt.

<sup>127</sup> Pismo „Z Całego Świata” 1925, nr 3, ujawniło swój nakład, reprodukcją fotokopię rejentalnego potwierdzenia tego faktu. (Pismo było powiązane z „Biblioteką Dzieł Wyborowych”, można wnioskować, że na-

kowo niewielka liczba potencjalnych odbiorców, a to z kolei działało hamująco na proces zniżki cen książki polskiej. Koło się zamykało.

W drugiej połowie wieku podejmowano szereg akcji zmierzających do potania i rozpowszechnienia druku głównie w formie tanich serii częściowo rozprowadzanych w prenumeracie. Do problemu tego powrócimy w innym miejscu.

Wiele uwag o cenach książki rozproszono w pracach publicystów, historyków i pamiętnikarzy. Na przykład Melchior Wańkowicz przypomniał, że „z powodu jubileuszu Sienkiewicza bankier Wawelberg zorganizował tanie wydanie *Trylogii* w cenie po 3 ruble w oprawie, gdy poprzednie kosztowało 15 [...]. To tanie wydanie poszło (wstrzymajmy uśmiech wyrozumienia) w 15-tysięcznym nakładzie”<sup>128</sup>. Na tego typu informacje można natrafić tylko przypadkowo.

Kuszące jest przeprowadzenie analizy cen książek polskich w różnych okresach; byłoby to co prawda możliwe w oparciu o katalogi i reklamy księgarskie, ale taka wielka praca miałaby sens, jeśli można byłoby równocześnie określić, co cena taka znaczyła dla nabywcy, jak się miała do jego zarobku i co mógł kupić, jeśli zrezygnował z nabycia druku. Odpowiedzi na te pytania są bardzo utrudnione ze względu na skomplikowaną sytuację gospodarczą na ziemiach polskich XIX i XX wieku. Funkcjonowały bardzo różne waluty krajowe i zaborcze, brak jest zestawień cen porównawczych podstawowych towarów<sup>129</sup>. Tak więc interesująca analiza, wymagająca dobrej orientacji w dziedzinach gospodarczych, nie może być obecnie dokonana.

---

kład jej był zbliżony). Świadczy to o tym, w jaki sposób traktowano dane dotyczące nakładów, podawane przez wydawców w celach reklamowych.

<sup>128</sup> M. Wańkowicz, *Byt materialny*, „Kultura” 1974, nr 17.

<sup>129</sup> Istnieje szereg opracowań dotyczących cen w Polsce w interesujących nas latach, z którymi można porównywać ceny katalogowe książek: S. Hoszowski, *Ceny we Lwowie w latach 1701–1914*, Lwów 1934; M. Górkiwicz, *Ceny w Krakowie w latach 1796–1914*, Poznań 1950; S. Siegel, *Ceny w Warszawie w latach 1816–1914*, Poznań 1949.

## 2. Oznaki książki taniej

Z punktu widzenia cech książki, znaków, które nadaje ona do czytelnika, sprawa ceny jest istotna w innym znaczeniu. Niektóre publikacje kładły szczególny nacisk na fakt, że są tanie. Już w nazwach serii i wydawnictw czytamy: „Tania Biblioteka”, „Wydawnictwo Tanich Powieści”, „Biblioteka Groszowa” itd. Szereg wydawców ze szczególnym upodobaniem podkreślało ekonomiczne elementy w wystroju, reklamie itp. Był to proces postępujący. Zróżnicowanie wydawnictw na tanie i luksusowe staje się coraz bardziej wyraźne. Naturalnie zawsze były książki droższe i tańsze, lepiej i gorzej wykonane<sup>130</sup>, ale później, od drugiej połowy XIX wieku, owo jakby klasowe zróżnicowanie staje się bardziej ostentacyjne. Do tanich publikacji należały przede wszystkim tak zwane wydawnictwa dla ludu, które produkowali zarówno różnego rodzaju przedsiębiorcy, próbujący na swym ubogim towarze wypracować możliwie duży zysk, jak i różnego rodzaju osoby i towarzystwa krzewiące kulturę. W miarę upływu czasu wydawnictwa ludowe, a zwłaszcza tak zwane druki jarmarczne i brukowe, stawały się coraz uboższe i coraz bardziej swym wyglądem odbiegały od standardowej książki. Ale i wśród publikacji przeznaczonych dla warstw kulturalnie i ekonomicznie stojących na wyższym poziomie następowało zróżnicowanie na druki podkreślające swą taniość i te, które tego nie czyniły, a nawet głosiły swoją mieszczańską solidność lub nowobogacki luksus. Wszystkie one były przynajmniej intencjonalnie publikacjami

---

<sup>130</sup> Przykładem wczesnej publikacji z tandetnym wykonaniem druku oraz bardzo złym papierem, odbiegającej od standardu współczesnej książki, choć format i ogólny plan wydawnictwa są typowe dla książki z początku XIX w. – jest almanach *Wieczory zabawne czyli rozrywka dla dam i kawalerów w rozmaitych ciekawych i dowcipnych wierszach i anegdotach z przyłączeniem sto i oko zagadek*, nakładem Kazimierza Szczepańskiego w Lublinie, drukiem Jana Karola Pruskiego, ok. 1810(?), 16°, s. 159. W załączonej reklamie wydawca polecał m.in. druki jarmarczne, *Historia o cudownej odmianie Xiężnej...* i in.

dbającymi o popularność i pragnącymi dotrzeć do szerokich rzesz odbiorców. Różnymi drogami chciano ten cel osiągnąć – raz kusząc niską ceną, innym razem podkreślając walory druku, jego estetykę i trwałość.

Idea taniej ubogiej książki miała swych mniej lub bardziej jawnych przeciwników. W roku 1913 Marian Henzel pisał w artykule *O popularyzację literatury*: „Brzydko oprawna książka nie pobudzi chęci kupienia jej u nikogo, zamożnych z pewnością odstręczy, uczyni z książki popularnej jałmużną daną szerokiej masie, *ut aliquid fecisse videatur*, by ją zbyć byle czym zmniejszszy odbyt, a tym samym uniemożliwi najważniejszy czynnik popularyzacji – niską cenę”<sup>131</sup>. Pod pojęcie oprawy można tu podstawić naturalnie każdy element stwarzający pozór taniości. Uważano, że tandetna książka obniża prestiż literatury, hamuje rozwój kultury. W roku 1922 Mieczysław Grydzewski oskarżył w „Skamandrze” firmę wydawniczą „Lektor” m.in. o niechlujne i tandetne publikowanie dzieł Gabrieli Zapolskiej. Sprawa ta trafiła do sądu z oskarżenia dr. Stanisława Lewickiego, właściciela „Lektora”, który poczuł się zniesławiony<sup>132</sup>.

Znaczna część wydawców i księgarzy odnosiła się również sceptycznie do taniej ubogiej książki, argumentowano, że obniżenie ceny spowoduje kryzys ruchu księgarskiego, a w konsekwencji odbije się na literaturze.

W początkach XIX wieku kalkulacja księgarska była prosta, stawiano na niewielkie grono dobrze sytuowanych odbiorców, którzy kupowali nowości literatury mniej więcej regularnie i oni musieli zwrócić koszty nakładu, na innych w zasadzie nie liczono. Niesprzedaną resztę odstępowano po kilku latach za bezcen antykwariatom, które rozpowszechniały je w swych sklepach i handlu obnośnym często za jedną piątą pierwotnej ceny.

---

<sup>131</sup> 1848–1913 *Katalog wydawnictw Księgarni Nakładowej Feliksa We-  
sta*, Brody 1913, s. 24–26.

<sup>132</sup> O. Missuna, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960, s. 57–69  
(*Lektor contra Skamander, czyli jeszcze raz o Zapolskiej przed sądem*).

Gdy już nie ma nadziei,  
gdy już wszystko zginęło,  
w czarnej losu kolei  
Żydzi sprzedają dzieło<sup>133</sup>.

Niegdyś drogie publikacje stawały się książką przecenioną, a odbiorca miał z góry przekonanie o ich zdezaktualizowaniu i niepełnowartościowości. Zwyczaj sprzedawania za grosze resztek nakładu stawał się z czasem coraz bardziej istotny, jako że żywotność księgarska publikacji ulegała skróceniu.

Od drugiej połowy XIX wieku silnym hamulcem obniżki cen książki popularnej stali się właściciele prywatnych wypożyczalni, których sieć wzrosła na tyle, że stały się one ważnym, a w niektórych wypadkach podstawowym odbiorcą książki. Między wydawcami takich książek a płatnymi wypożyczalniami rozegrała się na początku wieku walka konkurencyjna. Tomiki seryjnych powieści obniżyły cenę tak, że w wypadku niezbyt intensywnego czytelnictwa prenumerata takiej serii była równa kosztom abonamentu wypożyczalni. Książki pozostawały w domu i mogły być wielokrotnie wykorzystywane. Ale w seriach nie było „czytadeł” typu Margaret Mitchell *Przemięło z wiatrem*, Johna Galsworthy’ego *Kroniki rodu Forsyte’ów* czy Sergiusza Piaseckiego *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy*<sup>134</sup>. Te dość drogie książki były niedostępne dla zwykłego czytelnika, aby je przeczytać, trzeba było zapisać się do czytelnicy, która w ten sposób stawała się monopolistą<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 116, s. 1–2, Przegląd tygodniowy – wiersz przytoczony bezimiennie.

<sup>134</sup> W latach 30. XX w. cena tomu broszurowego powieści nienależącej do taniej serii kosztowała zwykle 5–8 zł. J. Galsworthy, *Kronika rodu Forsyte’ów* (1931), 6 tomów – 72 zł (po obniżce w 1938 r. – 29,30 zł); S. Piasecki, *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* – 10 zł (por. Katalog wyd. „Rój” z 1931 i 1938 r.).

<sup>135</sup> W Niemczech znane są publikacje, które są rozpowszechniane w zamkniętej sprzedaży tylko wśród prywatnych wypożyczalni. Por. W. Nutz, *Der Trivialroman*, Koln 1966.

Tanie serie próbowały kontratakować – „Biblioteka Groszowa” zamieszczała na tomikach taki tekst reklamowy: „Bacność rodzice! Strzeżcie dzieci przed chorobami zakaźnymi! Nie dawajcie im starych książek! Nie dawajcie im książek z wypożyczalni! W »Bibliotece Groszowej« otrzymacie nowe książki, arcydzieła literatury, taniej niż płaciliście dotąd za wypożyczenie”<sup>136</sup>.

Książka, która zdobyła sukces czytelniczy i stała się bestsellerem, nie zawsze zawdzięczała to swej cenie, a taniość nie była niezawodnym atutem reklamowym. Jednak walka o powszechnie dostępną lekturę od czasu romantyzmu była utożsamiana z książką tanią<sup>137</sup>. W Polsce już w latach trzydziestych XIX wieku próbowano świadomie tworzyć serie niedrogich wydawnictw<sup>138</sup>, obliczonych na stosunkowo szerokiego odbiorcę, który prenumerując je, zapewniał rentowność takiemu przedsięwzięciu. Ekonomiczne prowadzenie wydawnictwa zależało nie tylko od ceny, ale i od sposobu rozpowszechnienia dzieła. Sukces angielskiego „Pingwina” polegał zdaniem specjalistów na tym, że potaniając książkę, upraszczając jej formę, czynił z niej coś codziennego, co kupuje się tak łatwo na każdym rogu, w kiosku czy wielkim magazynie, jak pudełko papierosów. Wejście do księgarni wymaga już podjęcia pewnej decyzji i wielu potencjalnych nabywców czuje się w niej skrępowanymi. Szczególnie źle czuł się w „pańskiej” księgarni ludowy czytelnik, dlatego książki popularne od XIX wieku rozpowszechniał osobny rynek – jarmarczni kramarze, domokrażcy, wreszcie trafiki i inni kolporterzy prasy.

---

<sup>136</sup> Tekst reklamy dalej zawierał wypis z popularnonaukowego artykułu na temat przenoszenia zarazków przez książki, zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim”. Tekst umieszczono w książce L. Andrejew, *Opowieść o siedmiu powieszonych*, Warszawa ok. 1925.

<sup>137</sup> Por. G. Jeremias, *Das billige Buch*, Berlin 1938 – opracowanie to wiąże problem taniej książki z jej serializacją; E. Słodkowska, *Problemy księgoznawcze w Polsce XIX wieku*, Warszawa 1973, s. 56.

<sup>138</sup> Sprawa ta wiąże się z postacią F.S. Dmochowskiego. Por. E. Słodkowska, *Działalność wydawnicza...*, zwłaszcza rozdz. 3 – *F.S.D. jako wydawca i popularyzator taniej książki w latach 1827–1831*, s. 65–93.

Tania książka próbowała przełamać nie tylko barierę ekonomiczną, pozwalając na zakup druku przez osoby gorzej sytuowane, ale również usuwała tamy psychologiczne, które ograniczały nawyk zakupu książek do określonych środowisk. W tym celu nie wystarczyło sprzedawać książki tanio, ale trzeba było przekonać kupującego, że zakup publikacji nie pociąga wielkiego wydatku i nie każda książka jest luksusem.

### 3. Podział dzieła na części

Ze sprawą ceny wiąże się również problem podziału całości dzieła na odpowiednie części wydawnictwa. Przez prawie cały XIX wiek książka popularna była wydawana zwykle w niewielkich tomikach nieprzekraczających dwustu stron<sup>139</sup>. Do tego zwyczaju dostosowywali się autorzy, dzieląc większe powieści na odpowiednie części piśmiennicze. Z naszego punktu widzenia zwyczaj ten nie był w pełni logiczny, gdyż wydanie w większych woluminach było nieco oszczędniejsze. Właściciele zresztą oprawiali najczęściej owe niewielkie tomiki po dwa lub trzy, tworząc większe całości. Zwyczaj podziału dzieła da się jednak wyjaśnić czynnikami ekonomicznymi. Łatwiej było sprzedać pierwszy niedrogi tomik i liczyć na zainteresowanie czytelnika, który nabędzie ciąg dalszy. W ten sposób przystępowano do druku kolejnej części, już odzyskawszy część zainwestowanego funduszu i z pewnym wstępnym rozeznaniem dotyczącym możliwości dalszej sprzedaży danego tytułu. Zdarzało się nawet, że wydawca w przedmowie zwracał się do czytelników, stwierdzając, że dalsze tomy dzieła ukażą się w wypadku okazania przez nich zainteresowania. Izaak Blepiński (Tytus Szczeniowski) tekst pierwszego tomu swej powieści *Bigos hultajski* (1844) zamknął słowami: „Koniec tomu pierwszego, a może i ostatniego”.

---

<sup>139</sup> Zmniejszenie formatu w celu obniżenia ceny było zabiegiem znanym od dawna. Około roku 1500 zastosował go Aldus Manutius, w XVII w. rozwinął ten pomysł Elzevier, por. H. Hiller, dz. cyt.

Całość jednak ukazała się w czterech częściach o przeciętnej objętości około dwustu stron.

Do praktyki wydawniczej dzielącej większe dzieła na mniejsze części przyzwyczajeni byli również czytelnicy i to nie tylko w Polsce. Na przykład w Anglii w początkach XIX wieku ulubioną formą wydawniczą powieści były trzy tomiki<sup>140</sup>.

Najdalej posuwali swą ostrożność wydawcy dzieł poszytowych, którzy sprzedawali nie tom, ale arkusz lub ich zszywkę, a dopiero właściciel zestawiał z nich całe dzieła. W ten sposób wydawane są niektóre drogie i wymagające żmudnych prac redakcyjnych edycje, słowniki i dzieła encyklopedyczne, tak publikowano pierwsze wydanie *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda (1859–1868). Nabywcy poszytów nie tylko zwracali sukcesywnie koszty poniesione przez wydawców, ale mogli korzystać z gotowych części dzieła, nie czekając na, być może nierychłe, zakończenie druku całego woluminu. Zwyczaj publikowania bardzo drogiech dzieł w poszytach utrzymywał się długo. W roku 1930 luksusowe wydanie *Dekameronu* Boccaccia z ilustracjami M. Berezowskiej sprzedawano w zeszytach składających się z czterech arkuszy druku, 64 stron i dwu plansz. Zeszyt taki ukazywał się co dwa tygodnie, kosztował 4 złote. Całe dzieło z okładką ponad 50 złotych, płatne ratami.

Obok tych luksusowych wydawnictw o charakterze monumentalnym już w latach trzydziestych XIX wieku sprzedawano w poszytach również popularne powieści. W ostatnich dziesięcioleciach tego wieku rozpowszechniły się tak zwane brukowe powieści zeszytowe, w których każdy arkusz sprzedawano oddzielnie, a pierwszy zeszyt częstokroć ofiarowywano darmo, licząc się z tym, że zainteresowany czytelnik wciągnie się w lekturę i stanie się nabywcą dalszych części. Niewielki jednorazowy wydatek zbliżony do ceny numeru gazety powodował, że nie istniała bariera powstrzymująca przed wydaniem poważniejszej sumy, choć w praktyce sześćdziesięcioszytowa po-

---

<sup>140</sup> L. Lowenthal, M. Finke, *Sztuka i literatura popularna w Anglii w XVIII w.*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 1, s. 30–31.

wieść składająca się z nieoprawnych poszytów wykonanych z najgorszego papieru, zapelnionych niestarannym drukiem, kosztowała w 1908 roku 3 ruble<sup>141</sup>, a 50 zeszytów w roku 1938 – 5 złotych<sup>142</sup>. Były to pieniądze, za które można było nabyć pełnowartościową oprawną książkę. W tym wypadku przekonanie odbiorcy o taniości kupowanego dzieła, co sugerowała mu reklama, było silniejsze niż rozsądna kalkulacja. Aby przeciwdziałać nadużyciu zaufania odbiorcy, w Prusach istniał przepis, aby na takich zeszytowych powieściach umieszczano informację, z ilu zeszytów będzie się składała całość i ile będzie ona kosztowała. W tej poszytowej formie ukazywały się niekiedy utwory o nieco wyższym poziomie, ale ogólnie można stwierdzić, że od końca wieku ten rodzaj publikacji powiązał się silnie z najbardziej tandetną formą literatury, romansem brukowym.

#### 4. Różne formy taniej książki

Wraz z rozwojem książki popularnej różnicowała się jej forma. Obok poszytów, które istniały do drugiej wojny światowej, na początku XX wieku pojawiły się tanie serie zeszytów, z których każdy stanowił odrębną całośćkę piśmienniczą. Ukazywały się one w różnych formatach od 16° do 4° i o stosunkowo zróżnicowanym poziomie literackim. Jednak wszystkie one adresowane były bądź do młodzieży, bądź do uczestników niższych obiegów literackich.

W popularnych seriach, zwłaszcza tych, które przeznaczone były do prenumeraty, utrzymywał się zwyczaj dzielenia całości na niewielkie tomiki. Jednak poza seriami popularna książka literacka staje się z czasem coraz bardziej zróżnicowana. W dwudziestoleciu międzywojennym tzw. czytała, jak np. *Przeminęło z wiatrem*, *Przygody Tarzana*, *Saga rodu Forsyte'ów* i wiele innych przybierały formę dużych tomów, często przekraczających czterysta stron. Ta moda na

---

<sup>141</sup> *Kartusz najzuchwalszy wódz bandytów*, Warszawa 1908.

<sup>142</sup> W. Gutowski, *Dziewczę fabryczne*, Warszawa 1938.

większe książki powodowała w tym czasie, że wiele dzieł wydanych pierwotnie w mniejszych tomach wznawiano obecnie w ten sposób, że w jednym woluminie mieściło się ich kilka. Tak wydawano Prusa, Sienkiewicza, Reymonta. Obserwacje księgarzy, a zwłaszcza osób prowadzących wypożyczalnie, potwierdzały, że przynajmniej w XX wieku czytelnicy faworyzowali książki grube.

Osobnym rodzajem taniej książki są przedruki dzieł klasycznych i inne teksty pomyślane jako lektura obowiązkowa, głównie dla uczniów szkół. W tym wypadku wygląd zewnętrzny nie grał roli, ponieważ wyboru książki dokonywano na innych zasadach. Ukazywały się najczęściej w seriach, ale i inni wydawcy próbowali sporadycznie szczęścia na tym polu. Łódzkie wydawnictwo „Republika”, związane z gazetą pod tym samym tytułem, wydało Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* w druku o formacie 4° w dwóch łamach i na rotacyjnej maszynie drukującej dzienniki. Na zwierciadle okładki obok portretu autora i tytułatury widnieje wyraźny napis: „Cena 50 groszy”; tanie wydanie tegoż tekstu u Zukerkandla w Złoczowie kosztowało w tym czasie 1,20 zł, a powieść około 5 złotych. Niejednokrotnie groszowe wydania lektur były wykorzystywane jako materiał czytelniczy przez dorosłych czytelników.

## 5. Uwidocznienie ceny

Książkę tanią odróżniało od książek luksusowych wiele oznak: rodzaj papieru, okładki, druk, ilustracja, objętość. Często dodatkowo napis na okładce informował „tanie wydanie”. Najbardziej przekonującym znakiem taniałości była jednak cena. Przez cały XIX i XX wiek książka droższa, luksusowa unikała zwykle eksponowania swej ceny, nie była ona wydrukowana na książce, a jedynie niektórzy księgarze wypisywali ją dla pamięci. Po zakupie publikacji, np. na prezent, cenę taką łatwo było usunąć. Czasem umieszczano ją na luźno związanej z książką opasce. Jeśli na okładce lub obwolucie umieszczano reklamy, to podawano zwykle cenę polecanych książek, pomijano natomiast informację o koszcie egzemplarza, na którym te re-

klamy się znajdowały. Stosunkowo najwcześniej umieszczano cenę na tych książkach, które stanowiły serię lub cykle przeznaczone do prenumeraty, np. na wydawanym w roku 1834 zbiorze „Wieczory w Domowym Zaciszu”.

W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku ustaliła się praktyka, że wydawnictwa, które chciały eksponować swoją taniość, umieszczały cenę na widocznym miejscu. Czyniły tak zarówno książki przeznaczone dla odbiorców literatury obiegu wysokiego, np. „Biblioteka Mrówki”, „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, jak i publikacje przeznaczone dla niższych obiegów, wydawnictwa zeszytowe, druki E. Bartelsa w Berlinie, Ch.I. Rosenweina w Warszawie i inne. Cena taka zwykle była uwidoczniona na zwierciadle okładki. Dla bibliografa i bibliologa może ona mieć dodatkowe znaczenie, wskazywała bowiem kiedy niedatowana książka była drukowana i gdzie była rozpowszechniana. Niektóre publikacje podawały ceny w walucie austriackiej, pruskiej i rosyjskiej, a czasem dodatkowo we frankach i dolarach. Niekiedy wydawnictwa publikowały odmienne wersje na tereny różnych zaborów, tak czyniła między innymi „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, w takim wypadku podawano jedną tylko cenę. Niektóre publikacje nie ograniczały się do zwykłego umieszczenia ceny, starały się ten element szczególnie eksponować, np. w tytule serii „5-centowa Biblioteka Sensacyjnych Powieści i Romansów”, „3 książki za rubla”, „Godzina Czytania – tom 1 złoty”, „Biblioteka Groszowa – 95 groszy”. Czasem informacja o cenie była umieszczona cyfrą tak wielką, że dominowała nad innymi elementami okładki, np. w serii „Urania-Universum” – 2 zł.

Szczególnym i krańcowym przypadkiem taniości książki były dzieła bezpłatne. Zwykle zostało to na nich uwidocznione. Owa darmowość była pozorna, po prostu książkę otrzymywano jako dodatek do zakupionych towarów, najczęściej do prenumerowanych pism i była ona wkalkulowana w podstawową opłatę. „Darmowe” książki bywały bardzo ubogo wydane, czytelnik niemający prawa wyboru nie musiał być kokietowany. Owe bezpłatne dodatki ulegały szybkiemu niszczeniu i zagubieniu nie tylko dlatego, że wyglądały tandetnie, ale nieraz musiało się zdarzyć, że nie interesowały one ob-

darowanych nimi osób. Do sprawy tej powrócimy w rozdziale mówiącym o wzajemnym stosunku książek i czasopism.

Pomijamy problem druków rozpowszechnianych bezpłatnie przez różne partie i organizacje społeczne. Śladów takich praktyk nie odnajdziemy bowiem na publikacjach.

## 6. Książka luksusowa

Status książki luksusowej stwarzały głównie oprawa i zdobnictwo. Nieco mniejszą wagę przywiązywano do gatunku papieru i estetyki druku. Znaczący i bibliofile nawoływali do uwzględnienia tych elementów, ale jak się zdaje szeregowy odbiorca książki był na nie mniej wyczulony. Papier czerpany czy inny wyjątkowo piękny otrzymywały zwykle druki małonakładowe – bibliofilskie wydawnictwa elitarne. Papier wysokiej jakości podnosił prestiż publikacji, zdarzało się niekiedy, że w reklamach lub na samej książce wyraźnie uwidaczniano jego gatunek. W latach trzydziestych naszego wieku dobrą sławą cieszyła się np. papiernia mirkowska i jeśli użyto tego papieru, to starano się wypuklić ów fakt w specjalnej notatce zamieszczonej na odwrocie karty tytułowej. W początkach XIX wieku istniał zwyczaj publikowania dwu wersji książek, tańszej na gorszym i droższej na lepszym papierze, ta droższa wersja miała często zmieniony układ kolumn w ten sposób, że zostawiano większe marginesy, powiększające znacznie format książki. Od końca tego stulecia takie rozwiązanie rzadziej dotyczyło popularnych dzieł literackich, zdarzało się np. w herbarzach, wydawnictwach bibliofilskich itp. Te wersje o odmiennym papierze i formacie nie zawsze były dostrzegane przez bibliografów, a przecież w ten sposób różnicowali się również odbiorcy dzieła.

W końcu XIX wieku pojawił się błyszczący papier tzw. kredowy, który w oczach przeciętnego czytelnika znacznie podnosił rangę druku.

Żadnej książki nie reklamowano jako drogiej. Zawsze starano się podkreślić, że biorąc pod uwagę luksus, estetykę i solidność

wydania, cena jest relatywnie niska i umiarkowana. Zakup zaś stanowi nie tylko ozdobę domu, ale i rozsądną lokatę gotówki. Nawet wśród popularnych, ludowych książek dewocyjnych, adresowanych do prostego czytelnika, możemy wyróżnić grupę dużych imponujących ksiąg w formacie 4°, zawierających Biblię, żywoty świętych bądź zbiory modlitw, rozważań i innych tekstów. Taką publikacją był np. *Przewodnik chrześcijanina rzymsko-katolickiego. Książka pouczająca, przeznaczona dla wszystkich warstw społeczeństwa polskiego z licznymi obrazkami kolorowymi i czarnymi. Opracował ksiądz Teofil Gapczyński (1905)*. Księgi te zawierały nie tylko wiele do czytania, ale były zdobione licznymi ilustracjami, nie tylko czarno-białymi, ale również jaskrawymi oleodrukami. Była to lektura dla pokoleń na całe życie, zaspokajała też częściowo głód fabuły, miała zwykle piękne, kolorowe okładki lub otrzymywała staranną oprawę zamawianą przez właściciela. Znaczną cenę łagodził fakt, że dokonywano nie tylko miłego Bogu czynu, ale dodatkowo całość czyniła solidne wrażenie, tak że miało się poczucie trwałej lokaty pieniędzy w rzecz o nieprzemijającej wartości. Nie przekreślał tego poczucia fakt, że bardziej wytrawny księgoznawca mógł z łatwością odkryć pod pozorami wspaniałości elementy tandetnego wykonania, np. klocki drzeworytnicze lub klisze, zdobywane z różnych źródeł, tworzyły z rycin niejednorodną zbieraninę. Druk był nie zawsze staranny, stosowano szycie drutem itp. Ogólny wynik był jednak imponujący. Aby uzyskać ów efektowny wygląd, druk całości lub tylko barwnych rycin i opraw powierzano często drukarzom niemieckim, mającym w takich sprawach większe doświadczenie. Czytelnik mieszczański był czulszy na zewnętrzny wygląd książki. W końcu XIX wieku, kiedy zaczął zanikać obyczaj oprawiania każdej pozycji u introligatora, zyskiwały powodzenie dzieła nieco droższe, ale efektownie wyglądające. Równoległe z rozwojem książki taniej utrzymywało się zamiłowanie do publikacji luksusowych, które mogły być godnym prezentem, podnosić prestiż domu. Owe luksusowe książki przedstawiały bardzo zróżnicowaną wartość artystyczną. Często, jak w wydaniach ludowych, była tu wspaniałość pozorna. Ale faktem jest, że w czasie gdy bankrutowali z braku klientów wydawcy tanich masowych

serii, jak np. warszawska „Biblioteka Groszowa”, dobrze sprzedawano monumentalne dzieła klasyków, fabularyzowane biografie, opisy podróży egzotycznych itp. Tu przykładem może być seria „Cuda Polski” z lat trzydziestych XX wieku publikowana przez Wydawnictwo Polskie (R. Wegner) w Poznaniu, zawierająca we wzorowym opracowaniu typograficznym opisy miast i regionów w ujęciu raczej literackim niż fachowym, która osiągnęła znaczny sukces rynkowy, mimo że tom oprawny kosztował 20 zł, a broszurowany 16 zł.

## 7. Książka a prestiż społeczny

Wspomnieliśmy na wstępie, że książka jako przedmiot może reprezentować nie tylko zawarty w niej tekst, ale oznaczać i charakteryzować człowieka ją posiadającego. Zdolność publikacji do określenia jej czytelnika była często ośmieszana<sup>143</sup>. Nie przestaje jednak być istotnym elementem kształtującym w społeczeństwie kulturę słowa drukowanego. Pomijając obyczajową moralistykę, należy stwierdzić fakt, że książki bywają gromadzone częstokroć ze względów estetycznych, zdobią architekturę wnętrz, świadczą o guście ich posiadacza. Istnieją pewne typy wydawców, specjalizujących się w produkcji tzw. *coffee table books*<sup>144</sup> – książek, które układano obok albumów z fotografiami na stolikach do kawy, służyły one zresztą nie tylko jako świadectwo smaku właściciela, ale mogły być w wolnych chwilach przeglądane przez domowników lub gości.

Szczególnie ważne wydają się posiadaczom piękne luksusowe wydania dzieł, które cenią szczególnie z literackiego, narodowego, politycznego czy religijnego punktu widzenia. Mają świadczyć o pietyzmie właściciela wobec tematu, zawiadamiac o jego postawie – rzadziej są zaproszeniem do rzeczywistej lektury. Czasem taka lektura nie następuje nigdy albo jest dokonywana w innym, tańszym

---

<sup>143</sup> J. Wittlin, *Vademecum snobki i snoba*, Kraków 1975, s. 19–21.

<sup>144</sup> E. Quayle, dz. cyt., s. 130–136 (Glossary).

i poręczniejszym egzemplarzu. W wielu dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych domach widniały piękne Biblie i żywoty świętych, inne zdobiły pełne wydania klasyków, dla których istniał szczególny kult, choć naturalnie, poza wąskim gronem specjalistów, nikt nie czytał całości wielotomowych „dzieł” wraz z juwenaliami i fragmentami wydobytymi z rękopisów. Często prywatne i oficjalne gabinety zdobiły zebrane prace wodzów. Reklama i propaganda dbały bardziej o to, aby obywatel nabył dzieła klasyka, niż aby rzeczywiście je czytał. Postawione na poczesnym miejscu nie tylko prezentowały poglądy i gusty właściciela, lecz w pewnym stopniu kształtowały ludzkie postawy. Wolno mniemać, że powodowały poczucie winy wobec cenionego klasyka, którego pełne dzieła są zbyt trudną i absorbującą czas lekturą. Tym gorliwiej przyjmowane są do wiadomości ze źródeł wtórnych od popularyzatorów i kompilatorów. Pozostaje wiara, że nadejdzie chwila, gdy warunki pozwolą bez reszty zanurzyć się w oryginale. To dotyczyło nie tylko dzieł klasycznych, ale również różnego rodzaju wielotomowych historii, literatur, wielkich geografii, dzieł z życia zwierząt i roślin.

Symboliczna rola książki była doceniona przez wydawców i wiele publikacji dostosowywano celowo do pełnienia tej roli. Wydania bibliofilskie, wyraźnie nieprzeznaczone do lektury, niszczyły się i rozpadały szybko; były hołdem złożonym autorowi i tekstowi. Publikowano wielkie, ozdobne i nieporęczne tomy, a obok nich tak zminiaturyzowane bibeloty, że aby odczytać z nich cokolwiek, trzeba było stosować lupę. Tak wydano m.in. *Poezje Mickiewicza*, które stanowiły „Pamiętkę jubileuszową 1798–1898”. Wydrukowano je w formacie 3 x 2 cm, książeczka mieściła się w metalowym ozdobnym futerale z wmontowaną lupą. Ekonomiczne powodzenie takich imprez świadczyło, że zaspokajały one jakieś potrzeby odbiorców, stanowiły, być może naiwną, próbę dania wyrazu swemu przywiązaniu do wartości reprezentowanych przez tekst.

Szczególną wagę do symbolicznych walorów całej książki przywiązywano, dobierając wydawnictwo na prezent. Taki druk musiał reprezentować ofiarodawcę, a jednocześnie być dopasowany do określonego, najczęściej idealizowanego obrazu odbiorcy. Poda-

rowanie powieści kryminalnej, brukowej albo romansu mogło się zdarzyć tylko wśród osób bardzo zaprzyjaźnionych. Według badań niemieckich z lat ostatnich 18% książek kupowanych jest z przeznaczeniem na prezenty. W artykule *Literarkonsum und sozial – prestige*<sup>145</sup> zwracano uwagę na ścisły związek prestiżu społecznego z rodzajem konsumpcji literackiej. Posiadane dzieła nie tylko odzwierciedlają zamiłowania właściciela, ale w jakiś sposób kształtują jego sylwetkę. Błędem byłoby tego nie dostrzegać, choć naturalnie nie można wykluczać, że są i tacy, którzy dobierając książki na reprezentacyjne półki (a ukrywając w szufladach swoją prawdziwą lekturę), zmiierzali do świadomego wprowadzenia swych bliźnich w błąd.

Ta zdolność edycji nie tylko do prezentowania zawartego w n i e j tekstu, ale pośredniej charakterystyki odbiorcy i jego środowiska – jest jednym z ważnych elementów kultury książki w społeczeństwie i czynnikiem oddziałującym na literackie wybory.

Wygląd książek, które zachowały się z księgozbiorów prywatnych sprzed lat, nasuwa myśl, że przywiązywano wielką wagę do ogólnego wyglądu woluminu. Uboga forma edytorska często nie zadowalała właściciela, nie szczędził on wysiłków, by z pomocą introligatora, a czasem we własnym zakresie ją „poprawić”. Oprawa miała nie tylko wzmacniać druk, ale zmieniać jego wygląd. Niezwykle liczne ślady pozostawiane przez dawnych właścicieli w formie podpisów, pieczętek, liter i numerów świadczą, że zarówno w XIX wieku, jak i na początku naszego stulecia bardzo często nie traktowano kupna książki jedynie jako formy zdobycia mniej lub bardziej trwałego źródła lektury, ale starano się powiązać z posiadanymi już pozycjami w kolekcję, która miała stanowić pewną zamkniętą całość, a wygląd poszczególnych elementów musiał być godny całości. Takie kolekcje tworzyli nie tylko czytelnicy bardziej wprawni i wykształceni, ale również uczestnicy niższych obiegów literackich. Był to niezawodnie jeden z czynników wyczuających odbiorców na zewnątrz

---

<sup>145</sup> H.N. Fügen, *Literaturkonsum und Socialprestige*, [w:] *Der Leser als Teil des litterarischen Lebens*, Bonn 1972, s. 33–51.

formę nabywanego egzemplarza, a to z kolei skłaniało wydawców do dostosowania swych produktów do kolekcjonerskich oczekiwań.

Powracając do historycznego punktu widzenia, można zauważyć, że w XIX i na początku XX wieku, wraz z różnicowaniem się form książki, coraz wyraźniej zarysowywał się podział na druki przeznaczone do użytkowej lektury, publikowane zwykle bardzo skromnie, jedynie czasami ozdabiane jaskrawo reklamową okładką czy obwolutą i dzieła do trwałych domowych bibliotek, wydania klasyków, pięknie zdobione albumy i inne dzieła monumentalne, mające stanowić źródło dumy właściciela i nobilitować jego dom. Ten rodzaj wydawnictw stał się szczególnie modny od schyłku XIX wieku: w międzywojennym dwudziestoleciu firmami, które specjalizowały się w takich publikacjach, były wydawnictwa R. Wegnera w Poznaniu, „Trzaski, Everta i Michalskiego” w Warszawie. Na początku wieku w związku z młodopolskim odrodzeniem sztuki edytorskiej wyodrębnił się specjalny rodzaj małonakładowych publikacji bibliofilskich, produkowanych bądź przez fachowych księgarzy, bądź przez towarzystwa miłośników książki. Coraz głębsza stawała się przepaść nie tylko pomiędzy zewnętrznym wyglądem luksusowego czy bibliofilskiego druku, a publikacjami obiegu trywialnego i brukowego, nie była to tylko kwestia uboższego i luksusowego wykonania tej samej rzeczy. Były to już inne przedmioty, ich funkcje były odmienne, świat książek dzieliły nieprzekraczalne granice.

## 8. Aktualność i tradycja

Oprócz kategorii taniości i luksusu na powodzenie książki wpływała jej aktualność. Ten element grał coraz większą rolę, w nazwach instytucji wydawniczych i tytułarnych serii często podkreślano: „Biblioteka Nowości”, „Wydawnictwo Nowości”. W podtytułach zapewniano, że wydanie jest pierwsze, a przynajmniej nowe, poprawne i zaktualizowane. Za prawdziwą nowość trzeba było płacić, najtaniej bowiem kalkulowano przedruki dzieł, których praw autorskich nikt już nie egzekwował.

Z czasem w książce popularnej rosło znaczenie aktualności, którą wydawca starał się różnymi sposobami akcentować. Żywotność księgarska druku stawała się coraz krótsza, czytelnik jeśli nie pragnął nowego tekstu, to przynajmniej aktualnego wydania. Wydawca wszelkimi siłami starał się go o tym zapewnić. Czasem posuwano się nawet do pewnych nadużyć, opatrując stare wydanie nowymi okładkami i obwolutami, zmieniając kartę tytułową oraz datę wydania.

W latach 1861–1862 wydawca Z. Gerstman w Brukseli wydał 50 tomów „Biblioteki Domowej”, o której Estreicher pisał: „Jest to spekulacja księgarska, zbieranina reszty nakładów dawniejszych, głównie Bobrowicza z dorobionymi kartami tytułowymi i nowym miejscem nakładu”<sup>146</sup>. *Oblężenie Paryża* F. Sarceya wydane przez J. Ungera w roku 1871 sprzedawano ze zmienioną kartą tytułową z datą 1912, czyli po 41 latach.

Przy okazji zdarzało się, że zmieniano tytuł i wygląd książki na bardziej atrakcyjny.

Aby uchronić książkę przed zbyt szybką dezaktualizacją, wiele dzieł publikowano bez daty wydania lub ją ukrywano<sup>147</sup> przed okiem czytelnika. Stało się to łatwiejsze, kiedy nie wymagano nadruku zezwolenia cenzury. Publikacje niedatowane można było łatwo odświeżać, np. przez dodanie obwoluty. Tak czynili zarówno wydawcy druków tanich, jak i edycji bardziej luksusowych<sup>148</sup>.

Obok poszukiwaczy nowości istniała jednak grupa odbiorców zarówno tych najbardziej wyrobionych, jak i owych na najniższym szczeblu czytelniczego wtajemniczenia, którzy nie pragnęli na własną rękę dokonywać eksperymentów, chcieli tego, co już się przez lata sprawdziło. Stąd też niektóre publikacje starały się zapewnić, że tekst w nich zawarty jest klasyczny, od lat niezmienny, powszechnie znany. Serie nazywano „Biblioteka Arcydzieł” lub „Biblioteka

---

<sup>146</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 2, Warszawa 1961.

<sup>147</sup> Np. Firma Feitzingera w Cieszynie zamieszczała na końcu tekstu małe cyfry, z których można wyczytać rok i kolejność wydania.

<sup>148</sup> Firmą specjalizującą się w odświeżaniu staroci był w 20-leciu międzywojennym „Globus” w Warszawie (za: O. Missuna, dz. cyt., s. 58).

Klasyków”. Informowano, że w różnych krajach wydano tego tekstu tyle to a tyle egzemplarzy. W niektórych książkach starano się podkreślić pewną archaiczność całości: na karcie tytułowej umieszczano datę pierwodruku lub powstania dzieła. W wydawnictwach taniejszych niekiedy dla nadania książce powagi podawano zmyśloną datę druku, np. wydana po polsku *Ósma i dziesiąta księga Mojżesza*, Kolonia 1725 (w rzeczywistości Berlin ok. 1910).

\*

\* \*

Czy wydawnictwo jest luksusowe, czy tanie, takie, które trzeba kupić od razu w całości czy też można nabywać częściami, książka jest duża i gwarantuje długotrwałą lekturę czy też mała i łatwa do przeczytania, wreszcie jest to nowość albo dzieło klasyczne, pozycja sprawdzona przez poprzednie pokolenie albo po prostu książka przestarzała – to wszystko może czytelnik odczytać na zewnątrz książki z różnych napisów oraz cech wydawniczych oglądanego druku. Wydawcy dobrze wiedzieli, że tego rodzaju informacje mogą wpłynąć na dalsze losy publikowanego przez nich dzieła i dlatego starali się przekazać je odbiorcom przez zróżnicowane znaki książki.

## VI. ZDOBNICTWO WEWNĄTRZ KSIĄŻKI

### 1. Rola zdobnictwa

Każdy druk ma swój mniej lub bardziej wyraźnie zarysowany styl. Teoretycy książki często zwracali uwagę na zbieżność między budową książki a architekturą<sup>149</sup>. Wraz ze zmianą prądów i gustów zmieniały się nie tylko rodzaj konstrukcji, używane materiały, ale i stosunek między ornamentyką a funkcjonalnością.

Za zdobnictwo możemy uznać wszelkie elementy graficzne i typograficzne niebędące drukiem tekstowym oraz niektóre cechy tego ostatniego, które nie są zwykłym przekazem słowa, a mają dodatkowy walor plastyczny. Inicjał, który należy do tekstu, może być również elementem zdobniczym, ozdobny może być zróżnicowany układ czcionek, istnieją eksperymenty, jak np. wiersze-obrazki, w których układ kolumny był równocześnie uproszczonym rysunkiem związanym z treścią tekstu<sup>150</sup>. Elementy zdobnicze przykuwały uwagę zarówno czytelników, jak i badaczy. Brak jest jednak, jak dotąd, całościowych opracowań problemu z funkcjonalnej perspektywy. Skupiano uwagę bądź na technikach graficzno-reprodukcyjnych, ich rozwoju i możliwościach<sup>151</sup>, bądź na ściśle estetycznej stronie

---

<sup>149</sup> Por. G.K. Schauer, *Architektur und Typographie*, [w:] *Das Werk der Bücher*, Freiburg 1956, s. 332–343.

<sup>150</sup> Por. J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950, rozdz. *Wiersze-kobierce i wiersze-obrazki*, s. 225–247. Stosunek obrazu i litery por. m.in. A. Banach, *Pismo i obraz*, Kraków 1966; R. Massin, *Buchstabenbilder und Bildalfabete*, Ravensburg 1970.

<sup>151</sup> W sposób encyklopedyczny zasady wspomnianych w dalszym tekście technik reprodukcyjnych wyjaśnia J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972.

zagadnienia. Do rzadkości należą uwagi o dokumentacyjnej i informacyjnej roli rycin w książkach<sup>152</sup>. Próby rozważenia związków tekstu i ilustracji bardzo często przeradzają się w próby normatywnego określenia, czym owa ilustracja powinna być. Zgłaszane są postulaty wobec edytorów, aby nie zapominali, że książka ma tworzyć harmonijną syntezę przekazu słownego i obrazowego, które muszą być stylistycznie i merytorycznie z sobą zgodne<sup>153</sup>. Stąd krok od dzielenia ilustracji na „słuszne” i „niesłuszne”. Takie podejście może być naturalnie usprawiedliwione w dywagacjach teoretyków i praktyków edytorstwa<sup>154</sup>, historyk musi przede wszystkim postawić pytanie, jaką rzeczywiście funkcję spełniały ozdoby i ryciny w książkach, jaki cel przyświecał edytorom podejmującym trud umieszczania elementów graficznych w wydawanych przez siebie pozycjach.

W świetle obserwacji książki ilustrowanej wydaje się, że obok chęci komunikowania i uzupełniania tekstu równie często, jeśli nie częściej, występowały motywy o charakterze ekonomicznym. Starano się książkę zrobić piękniejszą i bogatszą, podnieść jej ogólny wygląd i prestiż, uzasadnić wyższą cenę, zdobyć bardziej wymagającego klienta, na przykład takiego, który poszukuje odpowiedniego obiektu na prezent. Dlatego praktycznie między ilustracją a zdobnictwem

---

<sup>152</sup> Do najważniejszych ogólnych prac o ilustracji polskiej wykorzystanych w niniejszym opracowaniu należy zaliczyć: P. Smolik, *Historia ilustracji w Polsce* (ok. 1946, maszynopis w Bibliotece UŁ); A. Banach, *O ilustracji*, Kraków 1950; tenże, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959; E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969; J. Wiercińska, *Książka – grafika – ilustracja*, [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974, s. 65–90; D. Heckermann, *Stan badań nad ilustracją polskiej książki drukowanej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1965, nr 1, s. 370–406.

<sup>153</sup> Takie podejście do spraw ilustracji, które stawia wobec dzieł przeszłości pewne postulaty, jest stosunkowo powszechne. Por. wstęp teoretyczny w pracy H. Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland*, Bd. 1, Leipzig 1975, s. 25–40.

<sup>154</sup> Por. W.N. Lachow, dz. cyt., s. 192 i n.

książki nie ma przepaści. Rycina czasami nie posiada innego celu niż podniesienia estetyki całego druku i wiąże się luźno z zawartym w nim tekstem. Z punktu widzenia całości spełnia jednak przeznaczoną jej przez wydawcę rolę, nie zawodzi oczekiwań odbiorców, którzy traktują ją jak każdą inną ozdobę, podnoszącą wartość przedmiotu codziennego użytku, jakim jest książka. Z drugiej strony różne, często dekoracyjne elementy, jak inicjały, przerywniki, ramki-bordiury, mogą bardziej lub mniej wiązać się z treścią zawartych w książce tekstów, być znakiem dla pewnych cech stylistycznych, wątków i motywów zawartych w materiale słownym. Powszechnie uważa się, że owe elementy zdobnicze przynajmniej nie powinny w jawny sposób przeciwstawiać się ogólnej wymowie tekstu, a przecież i takie ozdoby spotyka się na książkach.

Właściwa ilustracja stanowi interpretację tekstu słownego i jest związana mniej lub bardziej ściśle z twórczą koncepcją pisarza. Znałe są wypadki cytowane m.in. przez J. Wiercińską<sup>155</sup>, kiedy ilustracje są pierwotne wobec tekstów i je inspirują, czasami książka powstaje w wyniku ścisłej współpracy pisarza i ilustratora. Tak działo się w tomie wierszy Wandurskiego *Sadze i złoto* ilustrowanym przez Hillera. Zdarzają się ryciny, które są bardzo silnie powiązane z niektórymi tekstami, tak że trudno wyzwolić się od pewnych ikonograficznych skojarzeń – postać Don Kichota będzie żyła taka, jak ją spopularyzował Doré, *Klub Pickwicka* zrósł się z obrazkami K. Seymura, *Pan Tadeusz* z ilustracjami Andriollego<sup>156</sup>, a Robinson od lat występuje pod baniastym parasolem z palmowych liści.

Owa zdolność ilustracji do narzucania swej interpretacji była przedmiotem krytyki, która szła tak daleko, że niektórzy teoretycy byli skłonni w ogóle odrzucać ryciny wykonane do tekstu literackiego, dowodząc, że sugestia artysty plastyka, nawet jeśli nie była sprzeczna z intencjami autora, w wyraźny sposób ograniczała uprawnienia czytelnika do tworzenia własnej wizji, osobistego stosunku do czytanego tekstu. Wiercińska pisała:

---

<sup>155</sup> J. Wiercińska, dz. cyt., s. 81.

<sup>156</sup> Tamże, s. 81–82.

Istnieli i istnieć będą zawsze przeciwnicy wszelkiej, poza czysto typograficzną, ingerencji w zamysł autorski pisarza. Nie jest celowa jakkolwiek dyskusja z tym stanowiskiem, tak mym zdaniem uprawnionym, jak stanowisko z gruntu przeciwne. Historyk musi zgodzić się z faktem istnienia i trwania pewnego zjawiska, a skoro tak, powinien sprecyzować i uporządkować pewne związane z nim sprawy i dotrzeć do przyczyn warunkujących jego trwałość<sup>157</sup>.

## 2. Ilustracja *sensu stricto*

Właściwa ilustracja bywa dzielona<sup>158</sup> pod względem funkcji na interpretacyjną – próbującą wyjaśnić tekst, ekspresywną – wzmacniającą jego wymowę oraz ikonograficzną – kiedy na rycinie lub fotografii podany jest rzeczywisty wygląd osób, rzeczy i miejsc, o których mowa jest w tekście; ten typ ilustracji występuje w beletryzowanych pamiętnikach, opisach podróży itp. oraz w utworach popularnonaukowych. Wreszcie należy wymienić funkcję autoteliczną. Występująca w niej ilustracja zastępuje częściowo tekst, który bez ryciny staje się niezrozumiały. W książkach dzieciennych czytano: „Otóż tu dziateczki macie ich rycinę”<sup>159</sup> i autor czuł się zwolniony od obszerniejszego słownego opisu swych bohaterów. Do ilustracji autotelicznych możemy zaliczyć również współczesny komiks. Wiele ilustracji ma charakter pograniczny o typie mieszanym. Część rycin odnosi się nie do głównego tekstu, a do pewnych zewnętrznych wobec niego zjawisk – w książkach umieszczano często portrety autorów, rzadziej wydawców lub innych osób zasłużonych, przy publikacji reprodukcje stron i ozdób pierwodruku itp.

Jak wiemy, elementy zdobnicze mogą w pewnym stopniu przynosić czytelnikowi informacje o samym tekście, stwarzać wokół

---

<sup>157</sup> Tamże, s. 73.

<sup>158</sup> Por. *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, szp. 951–953, hasło „ilustracja”.

<sup>159</sup> *Pani Dulka, jej kotka i piesek*, Warszawa 1860, s. 1.

niego określoną aurę ideową czy artystyczną. Używano różnego rodzaju alegorii i symboli – jak krzyże, serce przebite strzałą, amorki, różne kwiaty. Sugerowały one tematykę dzieła. Z kolei styl wykonania ozdób mógł ustawiać całą książkę w pewnym historycznie określonym kręgu artystyczno-literackim – ozdobniki Wyspiańskiego znamionowały książkę młodopolską, wyszukane układy druków futurystycznych czy konstruktywistycznych mówiły o literackich filiacjach dzieła. Trzeba jednak pamiętać, że często zarówno ilustracje, jak i ozdobniki nie liczyły się zbyt z samym tekstem, istniały obok niego, a czasem i przeciw niemu.

### 3. *Wiek XIX*

Zdobnictwo polskiej książki pierwszej połowy XIX wieku nie było bogate. Specjalne miedzioryty lub drzeworyty wykonane do konkretnej książki bardzo podnosiły jej koszt, tak więc chcąc nadać drukowi bardziej ozdobny wygląd, po prostu zdobiono go zgodnie z możliwościami wytwórcy, umieszczano ramki, fantazyjne inicjały itp. ozdoby rodem z drukarskiej kaszty. Drukarz, który nie zawsze miał coś dostosowanego do stylu odbijanego tekstu, nie przejmował się tym faktem – pierwsze wydanie Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* uznawane za manifest nowego romantycznego kierunku Drukarnia Zawadzkiego ozdobiła klasycystycznym amorkiem wywodzącym się ze zdobnictwa Didotów<sup>160</sup>.

Przez cały prawie XIX wiek do chwili rozpowszechnienia taniej cynkotypii większość książek musiała obywać się tymi ozdobami, które znajdowały się w posiadaniu drukarni. Czym w tej dziedzinie dysponowali drukarze, wiemy nie tylko z analizy wykonywanych przez nich publikacji, wiele firm publikowało wzory pism zawierające zestaw posiadanych czcionek, różnego rodzaju ornamenty, ramki,

---

<sup>160</sup> M. Rokosz, *Zagadka amorka z mickiewiczowskiego debiutu*, Kraków 1975.

inicjały itp. oraz tzw. znaki gazeciarskie, które można było wielokrotnie wykorzystywać<sup>161</sup>. Osobne ilustracje i ornamenty były wykonywane tylko do niewielkiej części, zwykle droższych publikacji.

W odczuciu pierwszych dziesięcioleci XIX wieku rycina zapewne nie była dziełem sztuki, w związku z czym nie eksponowano nazwiska twórcy ani rytownika. Można je było niekiedy odczytać ukryte na samej płycie, ale czytelnika zapewne nie interesowały. Znaczna część popularnych książek polskich posługiwała się rycinami importowanymi, które z punktu widzenia historii twórczej sztuki nie należały do naszej kultury, były jednak istotnym składnikiem książki polskiej, kształtowały ją, oddziaływały na czytelnika, uczestniczyły w rozwoju gustów. Szeregowego odbiorcę nie obchodziło skąd pochodzi rycina i jaką techniką jest zrobiona. Oceniał ilustracje jako ładne lub brzydkie, kolorowe czy szare, wreszcie ważne było, że książka jest bogato ilustrowana.

Jednym z pierwszych polskich artystów wyraźnie akcentujących na książce swoje nazwisko był w połowie XIX wieku Wincenty Smokowski, w końcu tegoż wieku stało się już niemal zasadą, że nazwisko grafika umieszczano na karcie tytułowej.

Jak już wiemy, przez cały poprzedni wiek książka ilustrowana czy tylko nieco bogaciej zdobiona stanowiła niewielki procent druków przeznaczonych do powszechnego użytku. Wśród wydań z rycinami znaczną grupę stanowiły rozprawy naukowe z zoologii, ogrodnictwa, architektury itp., wydawnictwa specjalistyczne, luksusowe albumy. Ale właśnie te nieliczne książki ilustrowane silnie wrażały się w pamięć i często są wspomniane, tak że rola ich w całości kultury była znaczna i nic dziwnego, że nieraz ulega się złudzeniu, jakoby dzieł ilustrowanych było więcej, niż da się wykazać ściśle bibliograficzno-statystycznymi metodami. Książka zdobiona wymagała od nakładcy dodatkowych kosztów i zabiegów. A. Banach w swym *Spisie ważniejszych polskich książek i czasopism ilustrowanych*

---

<sup>161</sup> Takich publikacji było wiele, np. *Wzory pism drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Konstantego Mańkowskiego*, Kraków 1869.

(*Próba bibliografii*)<sup>162</sup> wylicza 908 pozycji; pominął wprawdzie wiele cynkografii z końca wieku, ale dla pierwszych dziesięcioleci spis jest prawie kompletny – wymienia w tym czasie rocznie od kilku do ok. 20 książek ilustrowanych.

Do roku 1816 panowały niepodzielnie ryciny wykonane techniką wklęsłodruku, przede wszystkim miedzioryt, rzadziej akwaforta i akwatinta. Ukształtował się pewien styl ilustracji luźno powiązanych z książką, gdyż odrębna technika powielania skłaniała do umieszczania rycin na osobnych kartach, zwykle na innym papierze. Takie załączone tablice mają czasem własną numerację, a zdarzało się, że w ogóle nie były liczbowane i w wielu publikacjach nie wiadomo czy są wszystkie i czy tkwią w miejscach ustalonych przez wydawcę. Niekiedy jest to tylko portret autora, ale najczęściej przedstawiają sceny powiązane z tekstem powieści lub wiersza, obrazy historyczne lub egzotyczne. Ich jednolitość stylistyczna powoduje, że w początku XIX wieku książki dla dorosłych i dzieci, dzieła bardzo poważne i rozrywkowe miały ryciny wykonane w podobny sposób.

Trzeba pamiętać, że technika miedziorytnicza była pracochłonna i droga, a liczba dobrych odbitek z płyty była ograniczona.

Znamienne jest, że stosowana od czasów inkunabułu technika drzeworytnicza w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku prawie nie występuje. Jest ona używana w pogardzanych rycinach jarmarczno-brukowych oraz modlitewnikach, w książkach znajdujemy ją jedynie w winietach i różnych niewielkich ozdobnikach. Pierwsze powieści sensacyjne, ludowe, a także książki dla młodzieży obywateli się najczęściej bez ilustracji, którymi częściej opatrywano książki podróżnicze, historyczne, a zwłaszcza poetyckie.

Długo pojawiała się jeszcze ozdobna karta tytułowa rytowana w miedzi, nawiązująca do starodrukowych frontispisów, choć gust epoki bardzo uprościł ozdobnictwo. Karta taka była również luźno

---

<sup>162</sup> A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1939, s. 405–408.

związana z całą książką, ponieważ jak wszystkie rytowane elementy musiała być odbijana na innym papierze, a przynajmniej na osobnym arkuszu doklejonym do trzonu książki. Czasami sprawę rozwiązywano w ten sposób, że odbijano sztychowaną rozkładówkę – na karcie przedtytułowej rycinę, obok z tej samej kliszy sztychowaną kartę tytułową.

Miedzioryt bardzo podnosił wygląd książki, jej prestiż i wydaje się, że przyczyniał się do lepszego chronienia, częstszego oprawiania dzieł, w których był umieszczony. Ale z drugiej strony ryciny były szczególnie narażone na zniszczenie, ponieważ często umieszczano je poza trzonem książki, na początku lub końcu tekstu, a więc w miejscach szczególnie podatnych na uszczerbki. Łatwość wyjęcia ich bez straty dla tekstu stwarzała pokusę dla różnego rodzaju „kolekcjonerów”.

Zmierch miedziorytu zbiegał się z okresem walki prądów artystycznych. Banach nazwie rycinę sztychowaną – klasyczną, litografię – romantyczną. Pierwsze ilustracje litograficzne umieszczono w *Śpiewach historycznych* J.U. Niemcewicza, w roku 1816. W druku tym istnieje tylko jedna taka rycina, obok której znajdujemy drzeworyty i miedzioryty. Następna znana książka ilustrowana litografią to w roku 1818 słynny *Pielgrzym w Dobromilu* Izabeli Czartoryskiej, znajdujemy tu dosyć prymitywnie rysowane ilustracje, tak więc kamień litograficzny stoi u początków oficjalnej historii polskiej książki dla ludu. Dopiero w roku 1824 litografie przewyższyły swą liczbą miedzioryty, które znalazły się w szybkim odwrocie. Około roku 1830 nie odgrywały już one w książce literackiej żadnej roli. Miedzioryt był dłużej używany do sztychowania map, rycin medycznych i biologicznych, wzorów do rysunków itp.

W książce polskiej niewielką rolę odegrały staloryty, których rozwój w światowej poligrafii nastąpił również w początku XIX wieku. Technika ta nie miała w kraju przedstawiciela. Polak Antoni Oleszczyński działał na emigracji, książki zaś wykonane tą techniką, wydawane w Polsce, korzystały z rycin zagranicznych. Technika ta musiała być uznana za godną artysty, bo słynny hochsztapler Soter Rozbicki, ogłaszając w roku 1845 swój tom *Kwiaty*, informował

przedpłacicieli, że zdoła go rycina na stali, a w rzeczywistości, licząc zapewne na nieświadomość odbiorcy, umieścił zwykłą litografię.

Miedzioryt i staloryt znamionowały książkę klasyczną, a litografia wobec nich była techniką demokratyczną. Nawet amator mógł narysować coś na kamieniu i otrzymać odbitkę. Wśród wczesnych prób litografii nie brak było takich amatorskich płów, do których można by niestety zaliczyć rycinę Smokowskiego, umieszczoną w pierwszym petersburskim wydaniu *Konrada Wallenroda* (1828).

Pierwsze litografie próbowały naśladować dawną ilustrację miedziorytniczą, w rysunku podrabiano kreskę rytownika, wprowadzano ramki i napisy takie, jakie wykonywano kiedyś na miedzi<sup>163</sup>. Zamiarem wydawców i artystów było uzyskanie tańszymi środkami efektów zbliżonych do tych, które pamiętano kiedyś z rycin wybitnych rytowników.

Późniejsze sentymentalne i romantyczne litografie nauczyły się wykorzystywać specyfikę własnej techniki, która potrafiła reprodukcować miękkie półcieniowe walory rysunku kredką. Przyjęła się też praktyka drukowania rycin litograficznych na tle żółtawej apli, takie tło ograniczało wyraźnie rysunek, pozostawiając marginesy bez konieczności rysowania ozdobnych ramek. W okresie sentymentalizmu<sup>164</sup> i w początku romantyzmu technikę litograficzną wykorzystano do tworzenia scen rodzajowych – typowymi ilustracjami tego okresu są litografie W. Śliwickiego do *Julii i Adolfa czyli nadzwyczajnej miłości dwojga kochanków nad brzegami Dniestru przez L.K.*<sup>165</sup> z roku 1824. Zawierają całą antologię niezawodnych motywów „dla wzruszenia, a nawet przerażenia czytelnika”. Te wszystkie, pełne ekspresji chwytły, a więc dramatyczne sceny między parą kochanków u łoża chorego, u stóp tajemniczego zamku, wreszcie spotkanie nad grobem, długo będą żyły w rycinach popularnych książek, tylko w XX wieku spotkamy je jedynie w trywialnych wydawnictwach

---

<sup>163</sup> Por. np. ryciny J. Lewickiego wykonane w litografii Banku Polskiego: Millevoeye, *Miłość macierzyńska*, Warszawa 1833.

<sup>164</sup> Autorem był Ludwik Kropiński.

<sup>165</sup> A. Banach, *Polska książka ilustrowana...*, s. 95.

jarmarcznych i brukowych, a zwłaszcza w powieściach zeszytowych. Pierwotnie służyły one jednak literaturze o wyższych ambicjach.

Moda na ilustrowane powieści, wiersze, ramotki i gawędy, pamiętniki, opisy egzotycznych krajów nie od razu spowodowała obfitość tego rodzaju publikacji. Litografia prostsza i tańsza od miedziorytu była jednak ciągle techniką kosztowną i kłopotliwą. Druk płaski, tak jak i wklęsły, nie dawał się odbijać równocześnie z tekstem złożonym czcionkami i również wymagał stosowania wklejek.

Sytuacja zmieniła się z chwilą gdy odrodził się drzeworyt. Pierwsze odbitki z klocków sztorcowych tak zwanego drzeworytu ilustracyjnego były importem z zagranicy. Powrót do ilustracji drzeworytniczej w naszym kraju wiąże się z osobą Wincentego Smokowskiego, który w roku 1843 ozdobił książkę Kazimierza Wójcickiego *Obrazy starodawne*, a w roku 1846 wykonał ryciny do poematu Kraszewskiego *Witolrauda*, stanowiące największe dzieło tego ilustratora.

Uzyskane przez Smokowskiego efekty uznawane są za bardzo interesujące, choć daleko mu było do technicznej wirtuozerii późniejszych mistrzów tego gatunku. Drzeworyt reprodukcyjny staje się wkrótce dominującą formą ilustracji. Ma on tę wyższość nad miedziorytem i litografią, że jako technika wypukłodruku łączył się łatwo z typograficznym materiałem. Wykonanie płyty drzeworytniczej było co prawda również żmudne i kosztowne, ale twardy klocek pozwalał na praktycznie nieograniczoną liczbę odbitek, które można było drukować nie tylko na tym samym co tekst papierze, równocześnie z odbijaniem składu drukarskiego, ale również z użyciem pospiesznych maszyn drukarskich, co niesłychanie potaniało i upraszczało całą manipulację. Pojawiają się częściej książki, w których ryciny i ornamenty były włamywane w kolumnę tekstu, np. seria powieści „Skarbiec arcydzieł piśmienniczych Europy” 1853<sup>166</sup>. W takim wypadku dodatkowo obniżano koszt i trud zdobienia przez fakt, że wytrzymałość klocka pozwalała użyć rycin francuskich uprzednio

---

<sup>166</sup> W serii tej opublikowano m.in.: O. Goldsmith, *Wikary wakefieldski* ...; L. Stern, *Podróż uczuciowa* ...

wykorzystanych przez wydawnictwa zagraniczne<sup>167</sup>. Zastosowana technika zezwalała na eksperymentowanie. Dawne książki miały ilustracje o wyraźnie zakreślonych granicach. Od końca lat czterdziestych zeszłego wieku zdarzało się, że rycina i tekst były umieszczane tak, że nie dzieliła je nieprzekraczalna granica jaką stwarzały ramki, ślady płyt miedziorytniczych, barwne tło litografii czy wyodrębnienie rycin na osobnych kartach, często wykonanych z odmiennego papieru. Łączenie dwu środków przekazu na jednej nierozbitej płaszczyźnie niosło ze sobą nowe możliwości znaczeniowe. Rycina wydzielona np. ramką biorącą ją w rodzaj cudzysłowu<sup>168</sup> była nadal stosowana, ale odchodzono od niej, zwłaszcza w książce dziecięcej, na rzecz wspólnej plastyczno-drukarskiej kompozycji kolumny.

Od połowy XIX wieku tanie drzeworytnicze ilustracje opanowały przede wszystkim czasopisma. W polskich książkach, zwłaszcza beletrystycznych, ekspansja rycin następowała wolniej, jedynie publikacje przeznaczone dla dzieci i młodzieży szerzej korzystały z ilustracji.

Książka dla dorosłych opatrzona w ryciny była w XIX wieku wyróżniona z masy publikacji, stanowiła edycję wyjątkową, wyraźnie staranniejszą i droższą. Z uproszczeniem technik ilustracyjnych sytuacja się komplikowała, z jednej strony utrzymywały się ilustracje w dziełach luksusowych, prezentowanych itp., ale równocześnie zaczęły się pojawiać również ilustrowane druki ludowe, jarmarczne i brukowe. Nieomal do końca XIX wieku w najtańszych publikacjach dla pospólstwa ilustracje były jeszcze rzadkie, dopiero na przełomie XIX i XX wieku powieść jarmarczna i brukowa zaczęła masowo korzystać z tej formy zdobienia. Choć naturalnie można wskazać pewne wyjątkowe publikacje, które uzyskały ilustracje znacznie wcześniej, np. zdobiona litografiami *Grafina Genowefa* wydana przez A. Gąsiorowskiego w Jansborku (Piszu) w 1871 roku czy romans Ryszarda Marcha *Hrabia Bogumił Kamiński niewinnie oskarżony o morderstwo i skazany czyli ponury dom w Warszawie* wydany

---

<sup>167</sup> Wzorowano się na seriach francuskich: „Romans Populaires Illustré” oraz „Pantheon Populaire Illustré”.

<sup>168</sup> Na problem ten zwraca uwagę T. Zbierski, dz. cyt., s. 36.

nakładem księgarni Zygmunta Bensingera w Wiedniu około 1870 roku. Charakterystyczne, że oba te tandetne wydawnictwa powstały poza głównymi ośrodkami polskiego edytorstwa. W tym czasie analogiczne druki publikowane w Warszawie, np. u Breslauera, nie były jeszcze opatrywane ilustracjami.

Od drugiej połowy XIX wieku, w związku z powstaniem nowych technik reprodukcyjnych, coraz więcej książek ukazywało się z rycinami. Były one jednak najczęściej użyte w funkcji ikonograficznej. Trudno wyobrazić sobie nowoczesny podręcznik bez obrazków. Wiele tytułów zaopatrywano w reprodukcje różnego rodzaju dzieł sztuki, fotografii czy szkiców. Wczesne druki popularne, np. jarmarczne i brukowe, w XIX wieku były ilustrowane tylko sporadycznie, od początku naszego wieku coraz częściej zaopatrywano je w ryciny, nawet najuboższe wydawnictwa, parogroszowe zbiorki piosenek ulicznych ozdabiano rysunkami<sup>169</sup>.

Wraz z rozwojem literackiego pozytywizmu zanika zwyczaj ilustrowania powieści współczesnej. Zjawisko to próbował wyjaśniać P. Smolik, który w swej *Historii ilustracji w Polsce* pisał:

Nowa forma literacka, która stała się obecnie codzienną lekturą polskiego inteligenta i półinteligenta, powieść obyczajowa, społeczna, psychologiczna itp. nie tylko obywatela się doskonale bez ilustracji, których dostarcza na każdym kroku bieżące życie, ale nie dawała też dosyć zachęcającego materiału dla jego wyobraźni i pracy<sup>170</sup>.

Na poparcie tej tezy można by przytoczyć fakt, że uznawany za największego w Polsce rytownik drzeworytu reprodukcyjnego Elviro Andriolli<sup>171</sup>, którego rozwój twórczości przypadł na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, głównie współpracował z czasopi-smami – „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Kłosami”, z książek zaś lite-

---

<sup>169</sup> J. Dunin, *Zdobnictwo tandetnych wydawnictw popularnych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1966, nr 3/4, s. 195–202.

<sup>170</sup> P. Smolik, dz. cyt., s. 136.

<sup>171</sup> Por. H. Piątkowski, H. Dobrzycki, *Andriolli w sztuce i w życiu społecznym*, Warszawa 1904.

rackich wybierał do ilustrowania starsze pozycje romantyczne: *Pana Tadeusza*, *Lillę Wenedę*, *Pamiętniki kwestarza Chodźki* i inne, głównie o temacie historycznym, a z powieści współczesnej *Meira Ezofowicza* Orzeszkowej, który swą fabułą umieszczoną w barwnym i egzotycznym środowisku ortodoksów żydowskich stwarzał odpowiednią podniętę. Ta niechęć do ilustrowania współczesnych tekstów powieściowych i poetyckich rozciągała się w XIX wieku również na utwory umieszczane w czasopismach ilustrowanych – wśród wielu rycin o funkcji ikonograficznej przedstawiającej wydarzenia, zabytki, osoby, nowości sztuk plastycznych rzadko spotykane były ilustracje odnoszące się do działów beletrystycznych zawartych w czasopiśmie. Charakterystyczne jest, że nawet najbogatsze wydawnictwa, jak np. Gebethner i Wolff nie uważały za stosowne wyposażać w ryciny większości wydanych przez siebie powieści.

Warto przypomnieć, że w beletrystyce nie tylko bardzo rzadko używano ilustracji, ale również unikano różnego rodzaju cytatów operujących elementami pozajęzykowymi<sup>172</sup>. Jeśli ktoś śpiewał – to zwykle przytaczano tylko tekst, a nie nuty. Kiedy w narrację wkomponowywano afisze, listy itp., to prezentowano ich treść, rzadziej imitowano układ listu czy plakatu. Zdarzało się to niekiedy w powieści popularnej i młodzieżowej, poza tym drukowano mapy i plamy powieściowych przestrzeni, ale ogólnie można rzec, że takie wmontowane w tekst znaki zaczerpnięte z innego systemu spotykamy na zasadzie wyjątku.

Ilustrowane wydania beletrystyki i poezji od drugiej połowy XIX wieku dotyczą głównie wznowień dzieł, które już zdobyły sobie uznanie publiczności. Są to reedycje w dużych formatach, których istotnym elementem były właśnie ilustracje. Niewygodne w lekturze woluminy były przeznaczone głównie dla osób, które znały tekst już z tańszego wydania. Luksusowa edycja ilustrowana nobiletowała utwór, pozwalała zachować „na zawsze” w bibliotece ulubione dzieło. Pierwsze takie książki pojawiły się już w latach trzydziestych XIX wieku, miały one ra-

---

<sup>172</sup> Por. Z. Jarośniński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX w.*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 20–21 – w tej niechęci do wprowadzania elementów pozajęzykowych widzi jedną z cech powieści.

czej charakter popularnonaukowy. W roku 1847 ukazało się zdobione i ilustrowane wydanie *Kirgiza* Gustawa Zielińskiego, opublikowane staraniem J.N. Bobrowicza w Lipsku. W roku 1864 Mickiewiczowska *Grażyna* z ilustracjami Antoniego Zaleskiego (Poznań).

Ten typ wydawnictw trwał przez blisko sto lat i odradzał się jeszcze po drugiej wojnie światowej, po wspomnianych pracach Andriollego, podobne luksusowe wydania klasyki ilustrowali: Piotr Stachiewicz *Quo Vadis* (1902), Apolinary Kędzierski *Chłopi* (1928), Maja Berezowska *Dekameron* (1930), Stefan Mrożewski *Don Kichot*.

Ogólnie nieufny stosunek wydawców do ilustracyjnej formy zdobienia książki literackiej nie był jedynie wynikiem działań oszczędnościowych, a uwzględniał zapewne gusty i nawyki czytelnika, który wolał książkę tańszą, mniej dbał o rycinę, która nie mieściła się w literackim procesie komunikacyjnym.

Jeśli przyjmiemy wąską definicję Smolika, że ilustracja właściwa to jest „taka, która powstała i istnieje tylko w ścisłym związku z określonym tekstem, w zależności od jego treści myślowej, jako jej zmysłowa, czyli obrazowa interpretacja, nie służy przy tym żadnemu celowi utylitarnemu”<sup>173</sup>, to możemy stwierdzić, że taka współtwórcza z tekstem ilustracja została prawie całkiem wyparta z beletrystyki obiegu wyższego do książek młodzieżowych i obiegu niższych. W końcu XIX wieku niechęć wydawców do beletrystyki ilustrowanej rozszerzyła się również na powieść historyczną. Dla tych czytelników, którzy pragnęli skonfrontować swe wyobrażenia dotyczące bohaterów i wydarzeń z wizją artysty-illustratora, pojawiły się specjalne albumy rycin do poszczególnych książek – wydano osobno w latach 1897–1900 zbiory ilustracji do wielkich dzieł Sienkiewicza<sup>174</sup>.

Proponowane przez Smolika wyjaśnienie zjawiska tylko częściowo trafia do naszego przekonania. Bierze ono za punkt wyjścia świadomość artysty, choć skądinąd wiemy, że jeśli edytor uznałby

---

<sup>173</sup> P. Smolik, dz. cyt., s. 1.

<sup>174</sup> Album do powieści Henryka Sienkiewicza *Potop*, Lwów 1897; Album do powieści Henryka Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*, rys. J. Kossak, Warszawa 1898, Album do powieści Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy*, rys. S. Batowski, Warszawa 1900.

ilustracje za konieczne, potrafiłby na pewno znaleźć wykonawcę, a jeśli tego nie czynił, widocznie z ekonomicznego punktu widzenia nie było to opłacalne, choć naturalnie można to wiązać z aktualnym brakiem atrakcyjnej formy artystycznej dla ilustracji, która na dłuższy czas stała w martwym punkcie i potrafiła tylko opowiadać i wyjaśniać. Artyści mniej wykorzystywali możliwości współtwórcze, tkwiące w funkcji ekspresywnej, tworzeniu nastroju współgrającego z atmosferą tekstu i potęgującego jego działanie.

Obok książek w ścisłym tego słowa znaczeniu ilustrowanych w ciągu całego okresu pojawiały się pozycje jedynie zdobione, tj. takie, które uzupełniano różnego rodzaju elementami graficznymi, jak inicjały, ramki, przerywniki itp. Pierwotnie używane one były w polskich książkach dość oszczędnie, do rzadkości należały druki, które można było nazwać bogato zdobionymi. Do takich pięknie ornamentowanych publikacji można np. zaliczyć *Ukrainky* Tymka Padurry wydane w Warszawie w roku 1844, w których użyto kolorowo litografowanych bordiur. W większości książek w tym czasie ornamentyka nie wiązała się z tekstem i składała się z ozdobników, jakie znajdują się w wyposażeniu drukarni. Do wyjątków należały druki, które próbowały łączyć walory ściśle zdobnicze z ilustracjami, jak np. *Plejada polska*, luksusowe wydawnictwo publikowane staraniem B.M. Wolffa w Petersburgu (1876) – antologia poezji drukowana w ten sposób, aby w drzeworytnicze ozdoby, jak ramki i inicjały, wplatały się elementy ściśle ilustracyjne, wykonane specjalnie do konkretnych tekstów.

## 4. Wiek XX

Tendencje do zdobienia książki nasilały się w początku XX wieku zgodnie z hasłem sztuki stosowanej<sup>175</sup>. Plastyk staje się przede wszystkim tym, który książkę zdobi, całostronicowe ilustracje zosta-

---

<sup>175</sup> J. Wiercińska, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969; H.H. Hofstätter, *Jugendstil Druckkunst*, Baden-Baden 1968; *Sztuka książki 1900*, Katalog wystawy, Warszawa 1975.

ły podporządkowane również owej funkcji, co nie znaczy, że odrywają się one od tekstu. Artyści dbali o to, aby projektowane przez nich ozdoby powiązać z całością dzieła, niewielka tylko część materiału zdobniczego miała charakter abstrakcyjny bądź surrealistyczny, często powtarzały się motywy kwiatów, sylwetki zwierząt i ludzi. Niektóre z nich, jak np. wykonane przez Stanisława Wyspiańskiego do czasopisma „Życie”, mogły pasować do wielu dzieł poetyckich epoki i tak też były wykorzystywane<sup>176</sup>. Istniały jednak takie ozdoby, jak szlak z motywem cierni, zaprojektowany przez S.A. Procajłowicza do dramatu Rydla *Na zawsze*, które były ściśle powiązane z jednym tekstem.

Zgodnie z duchem epoki, która pragnęła uczynić wszelkie przedmioty codziennego użytku, a w tym książki, pięknymi, owo użyteczne piękno nie mogło jednak wchodzić w konflikt z funkcją i sensem zdobionego przedmiotu. Dlatego większość wybitnych artystów tego okresu nadal unikała typowej ilustracji opowiadającej, ograniczając się do różnych form zdobniczych. Te jednak zrodzone były z pragnienia wzmocnienia artystycznego oddziaływania tekstu. Badacze, omawiając osiągnięcia takich artystów, jak Bukowski<sup>177</sup>, Wyspiański<sup>178</sup>, Mehoffer<sup>179</sup>, Okuń, mówią raczej o ich pracach graficznych czy zdobnictwie, choć nieraz w wykonanych przez nich niewielkim przerywniku, ramce czy inicjale można dopatrzeć się symbolicznych, a nawet ściśle ilustracyjnych powiązań z tekstem.

Od początku XX wieku nowe kierunki plastyczne otworzyły artystom drogę do książki. Nawet tam gdzie decydowali się oni na ilustracje, mniej dbali o realia, a bardziej o stworzenie w druku odpowiedniego nastroju, na pierwszy plan wysuwano funkcję eks-

---

<sup>176</sup> Por. m.in. L. Rydel, *Poezje*, z rys. S. Wyspiańskiego, Warszawa 1899; E. Skierkowska, *Wyspiański artysta książki*, Wrocław 1960, s. 90 i n.

<sup>177</sup> P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.

<sup>178</sup> P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928; E. Skierkowska, *Wyspiański...*, Wrocław 1960.

<sup>179</sup> H. de Franqueville d' Abancourt, *Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych*, Kraków 1929.

presywną. W ten sposób można interpretować ryciny Okunia, Gawińskiego, Stryjeńskiej, Bartłomiejczyka, Hillera, Żochowskiego, Topolskiego, jak również fotomontaże Szczuki, Żarnowerówny czy Bermana. Te bardzo w istocie rzeczy różniące się między sobą próby graficzne wiąże fakt, że mniejszą wagę przywiązywały do ikonograficznej dosłowności, pragnęły natomiast stworzyć wokół tekstu pewną stylistyczną i emocjonalną atmosferę. Niesłuchanie aktywnie realizowali od początku naszego wieku ową funkcję ekspresywną ilustratorzy pracujący dla literatury dziecięcej i brukowej.

Międzynarodowy charakter ilustracji książkowej, która wędrowała z kraju do kraju, skłaniał polskich artystów do podkreślenia rodzimości tworzonych przez siebie dzieł; pierwotnie czyniono to przez nasycenie rycin narodowymi motywami, wśród których dominowały herby i stroje szlacheckie, mundury wojskowe i ubiory ludowe. W okresie Młodej Polski poszukiwano inspiracji dla narodowego stylu zdobnictwa druków głównie w sztuce ludowej, na tym polu szczególnie zasłużył się Stanisław Wyspiański.

W tym czasie pojawiają się też książki, których głównym celem było prezentowanie ozdobnej szaty graficznej, tekst stawał się jedynie pretekstem do przedstawienia kunsztu plastyka i edytora. Do takich wydawnictw możemy zaliczyć *Pastorałkę* rysowaną przez Zofię Lubańską (później Stryjeńską) w roku 1915. W tej publikacji powszechnie znane kolędy zepchnięte zostały na drugi plan przez warstwę ilustracyjno-zdobniczą.

Estetyczne walory samego druku, wartości plastyczne wynikają również z doboru czcionek, układu kolumny. Do tych spraw przywiązywali wielką wagę rękodzielnicy-drukarze staropolscy, były one żywym problemem pierwszych lat XIX wieku, ale wraz z rozwojem sztuki drukarskiej, mechanizacją jakby o nich zapomniano i dopiero na początku naszego wieku wraz z okresem Młodej Polski, pod wpływem ogólnoswiatowego ruchu sztuki stosowanej zaczęto ponownie zwracać uwagę na estetykę samego druku, poszukiwać najodpowiedniejszej czcionki, eksperymentować z układem kolumny. Stanisława Lama *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku* wydana w roku 1922 podaje liczne przykłady pięknych publikacji polskich

z pierwszych dwu dziesięcioleci naszego wieku. Wśród zdobnictwa nie ma praktycznie żadnej typowej ilustracji, a przedstawiane są przede wszystkim wzorowe układy samego druku.

Jednak w praktyce estetyką i starannością druku wielu wydawców nie przejmowało się zupełnie. Książki obiegów niższych, nawet te efektownie oprawiane i ilustrowane, drukowano niestarannie, zniszczonymi czcionkami z fatalną korektą<sup>180</sup>. Do tego należy dodać, że w zasadzie stosowano importowane kroje pism, które były zwykle pospiesznie przystosowywane do polskiego alfabetu. Zdarzało się nawet, że wysokość poszczególnych kolumn po złamaniu nie była na stronach równa. Ale również wydawnictwa droższe, oprawne i ilustrowane drukowano niestarannie, np. w drukarni W. Łazarskiego w 1928 roku wykonano *Zbrodnię i karę* Dostojewskiego – książka ta, z pozoru solidna, roi się od horrendalnych błędów zecerskich. Ta niestaranność druku, niedostateczna korekta, były powodowane zapewne przede wszystkim chęcią obniżki kosztów, co przy niskich nakładach było bardzo istotne. Zakładało jednak obojętność czytelnika, który zwykle przy ocenie książki kierował się jej ogólnym wyglądem, mniej zaś był czuły na jakość druku.

Przeclaw Smolik domagał się w roku 1926<sup>181</sup> od zdobnictwa książki nie tyle pięknych rycin, ile pięknego wykonania jako całości złożonej z tekstu, papieru, druku i ewentualnie dodatkowo ilustracji, które powinny współbrzmieć z pozostałymi elementami. Jego zdaniem sztuka książki nie może istnieć „pod znakiem szablonu i obojętności wobec ducha dzieła”. Posuwał się nawet dalej, twierdząc, że piękna książka musi mieć również piękny tekst. Nawet najbardziej luksusowy podręcznik nie stanie się ową książką piękną. Sztuka książki – zdaniem Smolika – to estetyczne ukształtowanie całego druku. Odmawiał on walorów nawet bogato zdobionym drukiem dziewiętnastowiecznym, które nie były poddane jako całość pewnej koncepcji edytora, artysty czy rzemieślnika. Przyjmował, że po

---

<sup>180</sup> K. Piekarski, *Nagana polskiego drukarstwa*, Kraków 1928.

<sup>181</sup> P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926.

okresie biedermeieru nastąpił upadek sztuki edytorskiej, któremu przeciwstawili się jedynie niektórzy twórcy przełomu XIX i XX wieku, szczególnie ci zamieszkali w Krakowie –

Jako najwyższy produkt pracy ludzkiego ducha i wyraz jego kultury, a zarazem jako przedmiot masowego zapotrzebowania, mający przy tym za sobą odwieczne i najpiękniejsze tradycje, nadawała się książka osobliwie na teren doraźny i najłatwiejszy realizacji haseł odrodzenia rękodziela, propagandy idei piękna w życiu i estetycznego wychowania mas<sup>182</sup>.

Ale w tymże dziele Smolik przyznawał, że postulaty te zrealizowało bardzo niewiele publikacji. Charakterystyczne jest, że do zdobienia rzadko wybierano dzieła najpopularniejsze. Żeromski<sup>183</sup>, który był bardzo wyczulony na formę książki, godził się na druk bez żadnych ozdób swych powieści-czytań, jak *Dzieje grzechu*, *Ludzie bezdomni*, *Walka z szatanem*, podczas gdy dramaty i utwory pisane prozą poetycką, jak *Echa leśne* czy *Duma o hetmanie* uzyskiwały wykwintną szatę graficzną.

W latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku ambitne zdobnictwo książki szło praktycznie tym samym nurtem, jedynie zmienił się rodzaj zdobnictwa, unikano wzorów z przeszłości, wiązano się z nowymi kierunkami sztuki. Różnego rodzaju druki eksperymentalne, np. z kręgu „Zdroju” nie gardziły zdobnictwem i ilustracją. Próbowano nowych dróg, ilustracja zbliżała się do sztuki plakatywnej, tworzone kolaże z fotografii. Nieliczni tylko teoretycy szli dalej, jak np. Władysław Strzemiński<sup>184</sup>, w swej koncepcji druku funkcjonalnego negujący w ogóle zasady ilustracji i zdobnictwa w książce, która miała przemawiać tylko typografią, znacznie zresztą wzbogaconą różnymi oryginalnymi pomysłami. Owo zróżnicowa-

---

<sup>182</sup> Tenże, *O współczesnej książce polskiej*, Kraków 1924, s. 6.

<sup>183</sup> Por. B. Szyndler, *Bibliotekarska służba Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1977.

<sup>184</sup> W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, Łódź 1935.

nie i wzbogacanie typograficzne druku funkcjonalnego<sup>185</sup> z punktu widzenia jego teoretyków nie miało być „ozdobą”, a spełniać wobec tekstu rolę ściśle służebną i funkcjonalną.

Choć książki literackie, których ukształtowanie zewnętrzne mogło w pełni zadowolić wymagające gusty, były czymś wyjątkowym, sama zasada zdobnictwa była silnie utrwalona i na początku XX wieku nawet dzieła o mniejszych ambicjach literackich, wydawnictwa popularnonaukowe czy podręczniki często bywały zdobione. Owa popularyzacja pewnych mód nie zawsze szła w parze ze zrozumieniem zasad dobrego smaku.

Typowe dla książki lat trzydziestych naszego wieku stały się bogato ilustrowane dzieła publicystyczne o mniej lub bardziej wyraźnym propagandowym nachyleniu, np. Wańkowicza *Na tropach Smętka* czy tomy serii „Cuda Polski”. Były one następcami dzieł wietnastowiecznych opisów podróży, przewodników po miastach, pamiętników, ale naturalnie posiadały swój własny styl. Do najbardziej charakterystycznych reprezentantów tego stylu można zaliczyć książkę Józefa Kisielewskiego *Ziemia gromadzi prochy*, w której tekst wzmocniono zarówno fotografiami, jak i planszami ideograficznymi, a wreszcie pełnymi ekspresji rysunkami. Technika rotograwiury i offsetu, które się rozwinęły w tym czasie, pozwalała harmonijnie łączyć druk tekstowy i elementy ilustracyjno-zdobnicze w zwartą kompozycję. Co może nas uderzyć w tego rodzaju książce, to fakt, że dzieło przeciwstawiające się propagandzie niemieckiego faszyzmu, pragnące stworzyć jej przeciwwagę, było zafascynowane dorobkiem propagandowym książki zachodniego sąsiada i wyraźnie ją naśladowało.

W międzywojennym dwudziestoleciu pojawia się głównie w czasopiśmie dla dzieci specyficzna forma ilustracji autotelicznej – komiks, który sam lub w połączeniu ze skrótowym tekstem opowiadał fabułę. Przed rokiem 1939 forma ta nie rozwinęła się szerzej w książce polskiej.

---

<sup>185</sup> Por. *Druk funkcjonalny*, Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975.

Na tle ogólnego rozwoju reprodukcji i ułatwienia druku rycin w książkach wydać się może dziwne, że w beletrystyce zarówno w obiegu literatury wyższej, jak i na pośrednich stopniach, jeśli pominiemy publikacje młodzieżowe i ludowo-brukowe, ilustracja w ścisłym tego słowa znaczeniu nadal była zjawiskiem raczej wyjątkowym. Poza marginesowym problemem ryciny fotograficznej i wykorzystywaniem fotosu filmowego (o czym obszerniej na innym miejscu) ryciną taką zajmowali się tacy plastycy, jak Stanisław Sawiczewski, Kamil Mackiewicz, Stanisław Bartłomiejczyk, Konstanty Sopoćko, którzy większość swych prac umieścili w książkach dla młodzieży. Chętnie ilustrowano też wydawnictwa żartobliwe. I tak np. Julian Tuwim nie dbał o ilustracje do swych tomów lirycznych, ale *Jarmark rymów* otrzymał ryciny.

Naturalnie bez trudu można wymienić szereg tytułów książek beletrystycznych zaopatrzonych w ilustracje. Stanowią one jednak niewielki marginesowy odsetek w ogólnej masie produkcji. Do szczególnych wyjątków należy zaliczyć *Motory* Emila Zegadłowicza, w których rola plastyka była rzeczywiście twórcza, co zostało podkreślone przez umieszczenie dodatkowej karty tytułowej, na której figuruje nazwisko ilustratora Stefana Żochowskiego w miejscu tradycyjnie zastrzeżonym dla autora. W ten sposób artysta został uznany za współtwórcę całego dzieła. Warto też wspomnieć rycinę wykonaną przez Brunona Szulza do jego *Sanatorium pod Klepsydrą*, czy zupełnie w innym kręgu artystycznym i ideowym pozostające prace Skoczylasa, Mrożewskiego czy Szukalskiego oraz osób wokół niego zgromadzonych.

Ubóstwo ilustracji w masie beletrystycznej, stanowiącej podstawowy materiał czytelniczy dla najszerszych kręgów publiczności, nie może być tłumaczone li tylko kwestiami oszczędnościowymi, a jeszcze mniej trudnościami technicznymi. Po prostu nie odczuwano tu potrzeb. Marcin Czerwiński tak ujął ten problem „Zapis bez ilustracji pozostaje zrozumiały, może się bez nich obyć, poczęty jest bez myśli o takim uzupełnieniu”<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> M. Czerwiński, *System książki*, Warszawa 1976, s. 57.

Wiemy, że tak zwane luksusowe wydawnictwa ilustrowane dotyczyły zwykle popularnych tekstów i apelowały do szerokiej publiczności, do której gustów najczęściej ściśle się stosowały. Natomiast druki futurystów i awangardy dla współczesnych były trudne i dziwne, jak np. *Yeży Yankowski – Tram wpopszek ulicy skruty prozy i poemy*, Warszawa 1926, Wyd. Futuryzm Polski. Praktycznie docierały one zaledwie do niewielkiej części elity, w swym zamyśle stanowiły propozycję książki literackiej przyszłości, ale ich twórcy, zwykle powiązani z różnego rodzaju radykalnymi ugrupowaniami, marzyli o masowym odbiorcy i dla niego pragnęli stworzyć ową nową formę, np. książkę-plakat<sup>187</sup>. Jeśli nawet to marzenie nie zostało zrealizowane, a przynajmniej nie stało się to od razu, wniesli oni swój wkład w wygląd książki standardowej swego czasu, jak i w pewnej mierze oddziałali na jej przyszłą formę.

\*

\* \*

Reasumując, można stwierdzić, że zdobnictwo trzonu książki, mimo pewnych skrajnych sądów negujących jego znaczenie, przez wszystkie lata towarzyszyło tekstom literackim, choć zawsze pojawiało się tylko w pewnym procencie publikacji. Wyrażna ekspansja ilustracji nastąpiła w książce dziecięcej i młodzieżowej, która stanowi osobne zagadnienie oraz w mniejszym stopniu w publikacjach jarmarczno-brukowych, które od ostatnich lat XIX wieku były coraz częściej ilustrowane. W związku z rozwojem techniki reprodukcyjnej, pozwalającej łatwo powielać rysunki i fotografie, zwiększyła się w XIX wieku liczba ilustrowanych dzieł literatury faktu – pamiętników, reportaży, opisów podróży, popularnych dzieł historycznych itp.

W poezjach i powieściach, zarówno romansach obyczajowych, jak i sensacyjnych (tych nieprzeznaczonych jednak dla najmniej wy-

---

<sup>187</sup> Przykład takiej książki-plakatu: *Nuż w bżuhu [i] Jednodniówka futurystów [!]* Wydanie nadzwyczajne, red. B. Jasiński, A. Stern, Kraków 1921.

robionych grup czytelniczych), można mówić o pewnym względ-  
nym cofnięciu się ilustracji w stosunku do sytuacji z pierwszej poło-  
wy XIX wieku. Od połowy tego wieku ryciny i bogatsze zdobnictwo  
w książce beletrystycznej występują zwykle wówczas, gdy mamy do  
czynienia z edycją luksusową, pomnikową lub eksperymentalną. Li-  
teracka książka ilustrowana staje się czymś odświeżającym.

Od czasu Smokowskiego, a zwłaszcza Andriollego plastyk pra-  
cujący dla książki zyskuje status artysty, wielu najwybitniejszych  
twórców zaczęło poświęcać swój czas grafice książkowej, a szereg  
ilustracji i elementów zdobniczych z końca ubiegłego i pierwszych  
dziesięcioleci naszego stulecia stanowi prawdziwe dzieła sztuki.  
Troszczono się jednak bardziej o efekty zdobnicze i ekspresję niż  
o obrazowe przedstawienie realiów tekstu. Od początku naszego  
wieku ilustracyjna prezentacja tekstu przenoszona jest na zewnątrz  
książki na okładkę i obwolutę.

Wiek XX jest uznawany za okres kultury obrazkowej. Nastąpił  
dalszy rozwój magazynów ilustrowanych, plakatu, tryumfalny po-  
chód rozpoczęło kino. Rozpowszechniał się komiks. Wszystko od-  
działało na formę książki literackiej, jednak w dziedzinie zdobnictwa  
i ilustracji w trzonie książki – ten wpływ był zadziwiająco mały.

Istnieli wydawcy i czytelnicy bardzo wyczuleni na estetyczne  
walory książki, jej kompozycję, druk, ornamentykę i ilustrację. Jak  
się wydaje, masowy czytelnik zwykle nie znał się na tych zagadnie-  
niach, oceniał publikację jako pewną całość według subiektywnych  
kryteriów podobańca się. Z nieufnością podchodził do ekspery-  
mentów, chętnie widział bogate, raczej tradycyjne zdobnictwo, np.  
w książkach młodzieżowych i należących do literatury faktu; cenił  
luksusowe wydania albumowe jako wartościowy prezent i pamiątkę,  
ale od dzieł stanowiących „maszynę do codziennego czytania” nie  
domagał się ozdób ani estetyki. Większość książek, które w swoim  
czasie były prawdziwymi bestsellerami, poza okładką czy obwolutą  
nie tylko nie miały ozdób, ale często nie mogły się pochwalić nawet  
lepszym papierem czy porządną pracą drukarza.

Trzeba zauważyć, że rozwój ilustracji wewnątrzksiążkowej szedł  
innym torem niż rycin ilustrowanych w czasopismach i obrazków

okładkowych, choć zwykle traktowano je łącznie. Odrębne też miejsce zajmuje zdobnictwo publikacji przeznaczonych dla młodzieży, a zwłaszcza dzieci. Historia zdobnictwa w książce polskiej widziana z punktu widzenia jej funkcji to obszerny temat, którego opracowanie jest sprawą przyszłości. Obecny szkic starał się jedynie zasygnalizować niektóre związane z tym tematem problemy.

## VII. OKŁADKA I OBWOLUTA

### 1. Okładki wydawnicze

W karierze współczesnej książki okładka odgrywa istotną rolę. Istnieje nawet przekonanie, że właśnie ona decyduje o czytelniczym sukcesie<sup>188</sup>.

Może się wydać dziwne, ale taka okładka ze zdobnictwem odnoszącym się bezpośrednio do zawartości dzieła jest wynalazkiem stosunkowo nowym i na dobre rozpowszechniła się dopiero w naszym stuleciu<sup>189</sup>.

Książka staropolska nie pozostawiła tradycji w tej dziedzinie. Jak wszystkie w świecie starodruku, była wykonywana z myślą o oprawie introligatorskiej, którą zamawiał późniejszy właściciel<sup>190</sup>. Pierwotnie wiele druków sprzedawano w arkuszach *in credo*, niezszytych i niesfalcowanych lub jako uformowane tomy opatrzone skromną oklejką z grubego, najczęściej szaroniebieskiego papieru, na której nie umieszczano żadnej informacji bądź czasami naklejkę lub niewielki nadruk z tytulaturą. Z rzadka ozdabiano jeszcze ową okładkę ramką lub jakimś elementem zdobniczym. Jedynie bardzo małe druki ulotne, nowiniarskie, miały ryciny na zewnątrz, bowiem w tym wypadku

---

<sup>188</sup> Por. O. Missuna, dz. cyt., s. 61.

<sup>189</sup> W. Eule, *Ein Jahrhundert Verlagseinband*, „Archiv für Druck und Papier” 1961, Bd, 98, s. 156–166; E. Quayle, dz. cyt., s. 105–115 (rozdz. *Bindings and Binding Stiles*); V. Sack, *Über Verlagseinbände und Buchhandel*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1972, nr 13, s. 250 i n.

<sup>190</sup> Por. A. Lewicka-Kamińska, *Dzieje oprawy książkowej w Polsce. Stan badań, problematyka i postulaty*, [w:] *Dawna książka i kultura*, Wrocław 1975, s. 144–168.

karta tytułowa stawała się równocześnie okładką. Właśnie owa karta tytułowa lub poprzedzająca ją karta przedtytułowa, tzw. frontispis, były tradycyjnie miejscem, na którym skupiały się zdobnicze wysiłki wydawców. Wczesne oprawy introligatorskie książki świadczyły, że nie odczuwano potrzeby prezentacji tekstu na zewnątrz, zwykle bardziej dbały o przedstawienie osoby właściciela, umieszczano na nich jego herb lub nazwisko w supereklibrisie, rzadko eksponowano tytułaturę. Nieczęste było w oprawach starodruków zastosowanie wśród kompozycji dekoracyjnych elementów figuralnych<sup>191</sup>; nie próbowały one ilustrować tekstu, ale miały charakter symboliczny, przedstawiały postacie świętych, rzadziej mitologiczne.

W obecnym opracowaniu przedmiotem rozważań są okładki, w jakich trafiała książka z księgarni do odbiorcy.

Najczęściej najwcześniejsze twarde oprawy wykonywane były dla części nakładu, zwłaszcza jeśli wydawca był introligatorem, i nie różniły się od indywidualnie wykonywanych przez rzemieślników. Niewiele w tej dziedzinie zmieniło się na początku XIX wieku.

Wczesne okładki wydawnicze próbowały naśladować zdobniczo oprawy introligatorskich, nawet na papierowych oklejkach niejednokrotnie wdrukowywano ramki i inne ozdoby przypominające odciski tłoków i radełek na skórze.

Mimo że znana była od wieków technika drzeworytnicza oraz sztuka wykonywania płyt rytowanych, które od dawna pozwalały na zaopatrywanie okładek w ryciny, a pierwsze w świecie tego rodzaju próby sięgały XV wieku<sup>192</sup>, nawyki edytorów oraz czytelników powodowały, że okładka z ilustracją nawiązującą do treści dzieł pojawiła się i rozpowszechniła późno. Jest to tym dziwniejsze, że w początku ubiegłego wieku wprowadzono dwa wynalazki ułatwiające zdobie-

---

<sup>191</sup> M. Krynicka, *Elementy figuralne dekoracji polskich opraw książkowych i ich związki z grafiką w pierwszym trzydziestoleciu XVI w.*, [w:] *Dawna książka...*, s. 169–192.

<sup>192</sup> Buchumschläge 1900–1950 aus der Sammlung Curd Tillmann. Eine Ausstellung Literaturarchives im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. 1971 (informacje ze wstępu).

nie książki – litografię odkrytą w 1796 roku, a wykonywaną w Polsce od roku 1817 i łatwe w obróbce, poddające się tłoczeniu i przyjmujące nadruki płótno introligatorskie, tzw. kaliko, wynalezione około roku 1820<sup>193</sup>, w Polsce znane w połowie tegoż wieku. Około roku 1810 opanowano produkcję kolorowanego papieru glansowanego, w tym samym czasie wynaleziono maszyny falcujące<sup>194</sup>. Wszystko to stworzyło podstawy do masowej produkcji opraw wydawniczych.

W Polsce długo jeszcze okładka, w której książka wędrowała do rąk odbiorcy, była skromną papierową koszulką, formalnie przeznaczoną do usunięcia przez introligatora. Wiele egzemplarzy nie doczekało się nigdy ręki rzemieślnika, były używane i zaczytywane tak, jak je sprzedano. Elementy zdobnicze i ilustracje przejawiające bezpośredni związek myślowy z tekstem książki umieszczano nadal na frontispisach, które w bardziej starannych wydawnictwach utrzymywały się przez cały XIX wiek i sporadycznie zdarzały się jeszcze w XX wieku. Były one zdobione pierwotnie miedziorytniczo, w połowie wieku zastępowano miedzioryty litografiami lub drzeworytami.

Niektóre publikacje otrzymywały okładki nieco bardziej ozdobne przez użycie wyszukanej czcionki i różnego rodzaju bogatszej ornamentacji, a czasem ozdób o charakterze znaków symbolicznych, różnych krzyży, amorków, serc itp. Jednak długo nie mieliśmy do czynienia z oprawą, która w bezpośredni ilustracyjny sposób nawiązywałaby do tekstu<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> Datę tę podaje W. Eule, dz. cyt.

<sup>194</sup> O rozwoju maszyn mechanizujących oprawę por. G.A.E. Bogeng, *Der Bucheinband in seiner Entstehung und Fortbildung*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1956/1958, Bd. 1, s. 3–37.

<sup>195</sup> Również na terenie Niemiec okładka z ilustracją nawiązującą do tekstu pojawiła się stosunkowo późno. Poszukiwania prowadzone w Lipsku i Berlinie przyniosły ciekawe polonicum, które prezentuje wczesną formę zdobnictwa okładkowego – była to najwcześniejsza okładka wydawnicza tego typu, którą udało się w ciągu krótkotrwałej kwerendy odszukać. Miedziorytnicza rycina przedstawiająca Polaka z mieczem i chorągwią

Do pionierów w tej dziedzinie należy zaliczyć Wincentego Smokowskiego, który w *Bibliotece starożytnych pisarzy polskich* (1844) i w *Witolraudzie* Kraszewskiego (1846) zastosował okładki z rycinami drzeworytniczymi. W tym samym czasie J.I. Kraszewski i Placyd Jankowski (John of Dycalp) wydali u Zawadzkiego w Wilnie zartobliwą *Powieść składaną* (1844) zaopatrzoną w litografowaną okładkę z karykaturą piszącego literata. Po 1850 roku przykłady okładek z obrazkami można mnożyć. Zdobiono tak zarówno broszury, jak i twarde oprawy wydawnicze, jak np. okładkę do *Pamiętników Pana Benedykta Winnickiego* Wincentego Pola (wyd. 3, Petersburg 1853–1855). Wydanie to dokonane przez B.M. Wolffa otrzymało sztywną oprawę z pełną papierową oklejką, barwnie litografowaną i efektywnie złożoną, w bogate jej zdobnictwo wmontowano jakby medaliony, miniaturowe ryciny. Innym pionierem ilustrowanej okładki był humorysta i poeta Soter Rozbicki, który w roku 1856 wydał zbiorek *Bajki ulubione humorystyczne* z okładką z kolorowego papieru ozdobioną ryciną. Podobnie była litografowana książka *Lis Mykita*, wydana według tekstu Goethego we Lwowie w roku 1860.

Również w połowie wieku pojawiły się pierwsze oprawy płóciennicze z tłoczeniem na kaliko, nawiązujące bezpośrednio do tekstu i wewnętrznego zdobnictwa książki. Najwcześniejszy z odszukanych przykładów to Bernardin de Saint-Pierre *Paweł i Wirginia*, dzieło wydane we Lwowie w roku 1851. Na zwierciadle oprawy odcisnięto obraz pary kochanków rozmawiających wśród egzotycznych drzew.

Przytoczone przykłady nie zmieniają faktu, że do końca wieku okładki z ryciną należy traktować jako rzadkość i nie korzystały z nich nawet wczesne druki jarmarczne i sensacyjne. W początku wieku również książki dla dzieci były oklejane skromną papierową okładką, one jednak dokonały pierwsze radykalnego przełomu i w końcu wieku większość wydawnictw dla młodego czytelnika posiadała na zwierciadle oprawy barwne ryciny.

---

na dziełku: E. Farnow, *Bilder aus den polnischen Freiheitskämpfen älteren und neusten Zeit. Ein Geschenk für Jugend mit 6 Kupfern*, Reutlingen 1834, ss. 240. Pozycji tej nie zna Estreicher.

Prawie wszystkie ilustracje okładkowe XIX wieku cechowało jakby pewne zahamowanie, jeśli już decydowano się na rycinę – miniaturyzowano ją, wmontowywano jako dodatkową ozdobę, zwykle podporządkowaną literniczej tytulaturze. Na przykład u Smokowskiego rycina okładkowa była rodzajem ozdobnego kartusza, w który można było wdrukować tekst. W ozdobnym wydaniu Mickiewicza *Wallenroda i Grażyny* dokonany przez Jana Tysewicza w Paryżu w roku 1851 na okładce kaliko wytłoczono złotem ozdobne ramki, jakby formy architektoniczne i dopiero w nich można dojrzeć ukryte postacie tytułowych bohaterów.

Czasem na okładkę przenoszono dodatkowo którąś z rycin znajdujących się w trzonie książki lub powtarzano układ karty tytułowej wraz z jej ozdobami. Na przykład omawiana w innym miejscu seria „Skarbiec Arcydziel Piśmienniczych Europy” z roku 1853 umieszczała na karcie tytułowej ilustrację. Kompozycja ta była reprodukowana również na okładce. Osobliwością edytorską tego wydawnictwa było umieszczenie karty tytułowej na końcu książki. To rozwiązanie można wytłumaczyć nieuznawaniem za stosowne dublowania na początku tekstu tytulatury i rycin. Zaraz za okładką można było trafić na pięknie zdobioną kartę wstępną tekstu; przy oprawie usuwano okładkę, a kartę tytułową przesuwano na początek.

Ryciny okładkowe wypełniające z rozmachem całe zwierciadło oprawy, posługujące się odważniej kolorem, pojawiają się dopiero w latach siedemdziesiątych XIX wieku i tu zasadniczego wyłomu dokonuje książka dziecięca.

Musiano pokonywać niezrozumiałe dziś bariery psychologiczne, bo jak wiemy warunki techniczne dla powstawania ilustrowanych okładek istniały od dawna, a rozpowszechniająca się w drugiej połowie XIX wieku chromolitografia była techniką drukarską idealnie nadającą się do kolorowych reprodukcji. Podczas gdy okładki dziewiętnastowiecznych nut<sup>196</sup> roily się od pysznych rycin i plastycznych pomysłów, na książkach panowała jeszcze szlachetna szarzy-

---

<sup>196</sup> A. Banach, *Lekcja z nut*, Kraków 1971.

zna, która w pewnych dziedzinach utrzymywała się do ostatnich czasów. Można było zaobserwować pewną prawidłowość. Kolorowe ryciny najwcześniej zdobiły książki dla młodego czytelnika, dopiero później żartobliwe, sensacyjne, romansowe. Użyte barwy mogły mieć określone znaczenie, choć symbolika kolorów nie tworzy czwartego systemu. Czerwień – kolor krwi – znamionowała często książki sensacyjne, okładki z przewagą barwy niebieskiej czy zieleni potrafiły sugerować teksty pogodne. Dzieła o wysokich ambicjach artystycznych ubierano w czerń i biel lub stosowano tzw. kolory złamane. W ogóle jaskrawo barwna książka była ciągle przedmiotem podejrzanym – Stanisław Piasecki pisał: „Byłe grafoman, byłe zawiedziona w miłości panusia, która poczuła wolę bożą psucia papieru i atramentu, a już znajdowali nakładców i okazję wdzięczenia się do czytelnika swym nazwiskiem z kolorowej okładki”<sup>197</sup>.

Publikacje, które chciano traktować „serio”, pretendujące do wielkiej sztuki, trzymając się starych wzorów zdobiono bardzo ostrożnie, a przede wszystkim unikano obrazków na okładce. Łatwiej przyjmowały się na nich różnego rodzaju ornamenty i symbole: kwiaty, sztandary, krzyże, mające czytelnikowi sugerować pewne treści i związane z nimi wartości.

W końcu XIX wieku bogate zdobienie okładki różnego rodzaju elementami literniczymi, ornamentami, a nawet kompozycjami figuralnymi stało się bardzo modne. Zwykle nie miało ono charakteru ilustracji do tekstu. Można tu wymienić ozdoby pierwszych tomów „Biblioteki Powszechnej” (Zukerkandla) od roku 1890, „Biblioteki Dzieł Wyborowych” od 1898 czy „Biblioteki Rodzinnej” wydawanej w Wiedniu ok. 1890 roku. W tym stylu zdobiono zarówno papierowe okładki, jak i oprawy z oklejką papierową oraz płócienne wykonane z kaliko, na którym w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku umiano wykonywać wielokolorowe nadruki i różnego rodzaju ślepe i barwne tłoczenia. Technika barwnego druku kładzionego na płót-

---

<sup>197</sup> S. Piasecki, *Prosto z mostu*, s. 172–173 (*Inflacja książki*); por. też *Czytelnictwo a produkcja wydawnicza*, „Przegląd Oświatowy” 1928, nr 9, s. 241–245.

no w późniejszym czasie zanikła na korzyść obwoluty, a szczyt jej rozwoju przypadł na przełomie wieków. Znaczna część tego rodzaju opraw była wykonywana na zlecenie polskich wydawców w obcych, głównie niemieckich, wyspecjalizowanych warsztatach.

W ciągu XX wieku nastąpiła zmiana. Ozdoby zaczęto ograniczać. Serie, które przetrwały wielką wojnę, jak „Biblioteka Dzieł Wyborowych” czy „Biblioteka Powszechna”, rezygnują z ornamentyki, którą zastępują w latach dwudziestych bardzo prostymi układami litericznymi. Równocześnie z tendencją do ograniczania ornamentyki zwiększyła się liczba książek z obrazkową okładką i obwolutą. Na początku wieku charakter ryciny na okładce ulegał wyraźnej ewolucji, przestawał to być obrazek przeniesiony z wnętrza książki i wmontowany w ornamentykę okładki. Plastyka okładkowa uzyskiwała własną samoistość, przemiany jej odbywały się innymi drogami niż rozwój ilustracji wewnątrz książki – mamy tu do czynienia raczej z analogią do rozwoju sztuki plakatowej. Obok ryciny opowiadającej coraz częściej spotykamy się z syntetycznym obrazem użytym w funkcji ekspresywnej, stosowane są np. zbliżenia twarzy lub rekwizytu. Następuje połączenie napisów i rycin w jedną mniej lub bardziej organiczną całość, podczas gdy pierwotnie przeważało umieszczanie rycin jakby obok wydzielonego tekstu. Stosowano aktywne użycie koloru i takie komponowanie całości, aby była czytelna z pewnego oddalenia, np. wyłożona na wystawie księgarni. Ustalają się okładkowe stereotypy, piękne kobiety, ich śmiech i płacz, pary kochanków, mniej lub bardziej zawołowana erotyka, prezentacja siły i przemocy. W międzywojennym dwudziestoleciu ilustrowana okładka nie tylko zdobyła sobie pełne prawa, ale właśnie ona, a nie ryciny w tekście, stała się główną ozdobą druku. Szybko okazała swe walory reklamowe, i tak np. *Gracz* Dostojewskiego z kolorowym obrazkiem mógł liczyć, że dotrze nie tylko do zdeklarowanych zwolenników powieściopisarza, ale i do szerszego grona czytelników romansów. Te walory reklamowe ilustracji nie przełamały jednak wszystkich oporów, dawne i szacowne instytucje wydawnicze, jeśli nawet zabiegały o popularność i chciały dotrzeć do szerokich kręgów, nie zniżyły się do okładek ilustrowanych. Z wielkim opóźnie-

niem przyjmował rycinę okładkową „Gebethner i Wolff”<sup>198</sup>, który zarówno „Bibliotekę Tygodnika Ilustrowanego”, jak i następującą po niej serię „Ciekawe Powieści” zaopatrywał w spartańskie okładki i to zarówno w tańszej wersji broszurowej, jak i oprawne w kaliko. Ta sama firma wydawnicza pierwsze wydanie *Popiołów* Żeromskiego w wersji broszurowej ozdobiła zaledwie miniaturową, mało czytelną ryciną wmontowaną pośrodku okładki. Nie wydaje się, aby główną rolę grała tu daleko posunięta oszczędność.

W czasopiśmie „Grafika” z 1930 roku pojawił się bezimienny artykuł pod tytułem *Okładka książkowa*<sup>199</sup>, w którym m.in. czytamy: „Dotychczas tytuł i nazwisko autora wystarczyły do odróżnienia jednej książki od drugiej. Konkurencja wydawnicza i charakter książki jako towaru zmieniły jej zewnętrzny wygląd. Wydawca musiał postarać się o rysunek artystyczny na okładce, wyróżniający ją od innych i dający w skrócie rysunkowym treść książki” – tak więc jeszcze w 1930 roku okładkę z ryciną uważano za swego rodzaju nowość, którą warto było lansować. Notatka wymienia wydawnictwo „Ignis” jako to, które pierwsze w Warszawie poczęło wprowadzać artystyczną, kolorową okładkę:

Najnowsza twórczość na tym polu szuka zharmonizowania strony artystycznej ze stroną handlową usiłując nadać śmiałym pomysłom zaczerpniętym z treści książki formę artystyczną podpartą wymaganiami reklamowymi. Zaciekawienie widza oryginalnym rysunkiem jest celem dzisiejszego artysty. Pomaga mu w tym swoboda w pisaniu liter, dynamiczny układ kolumny, możliwość stosowania różnorodnych czcionek i barwa.

Na poparcie tych tez „Grafika” zamieszcza osiem reprodukcji okładek takich twórców, jak T. Gronowski, E. Bartłomiejczyk, J. Tom i inni, głównie dla wydawnictwa „Rój”. W latach trzydzie-

---

<sup>198</sup> Por. ryciny – J. Muszkowski, *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1857–1937*, Warszawa 1937.

<sup>199</sup> *Okładka książkowa*, „Grafika” 1930, nr 2, s. 27–31.

stych naszego wieku uprzedzenia wobec tej formy zdobienia książki beletrystycznej ustępują, ale musi jeszcze przeminąć parę dziesięcioleci, nim ryciny znajdą się również na okładkach książek specjalnych, podręczników szkolnych i akademickich, rozpraw naukowych itp.

Klasyczna okładka bez rycin będzie jednak w książce literackiej powracać, szczególnie w takich wydawnictwach, jak monumentalne wydania klasyków. Polska sytuacja w tym względzie jest odbiciem tendencji ogólnoswiatowej. W Niemczech, we Francji czy w Anglii okładka z ryciną zawsze była znakiem książki popularnej, jeśli nie wręcz tandetnej – szczególnie wyraźne było to we Francji, gdzie dosłownie do ostatnich czasów książka, która nie chciała się pospolitować, zachowywała wielką wstrzemięźliwość w zdobieniu. Mniej rygorystyczni w tych sprawach byli wydawcy rosyjscy, może to nie przypadek, że najwcześniejsze ilustrowane okładki polskie wyprodukowali wydawcy z dawnych Kresów – Zawadzki w Wilnie i Wolff w Kijowie, który stosował barwną oklejkę już w roku 1853. Również Niemcy okazali się stosunkowo podatni na uroki rycin okładkowych i wydaje się, że stąd płynęły inspiracje. Przełamanie purytanizmu okładek nastąpiło bowiem w Niemczech<sup>200</sup> i w naszym kraju nieomal równocześnie. Książka angielska stosunkowo długo pozostawała konserwatywna w swych formach, rewolucja, jaka się tam dokonała w latach trzydziestych XX wieku, po rozszerzeniu się tak zwanych kieszonkowców była częściowo przeniesieniem na teren anglosaski form europejskich. Pierwotne liternicze rozwiązanie serii „Pingwin” (1941) zaprojektował Jan Tschichold. W późniejszym czasie anglosaskie formy okładek będą wtórnie oddziaływały na sytuację w innych krajach. W Polsce już w roku 1930 mieliśmy serie, które niesłychanie przypominały

---

<sup>200</sup> L. Bielschowsky, *Deutsche Buchumschläge aus 70 Jahren*, „Antiquariat” 1968, nr 5, s. 101–102 – stwierdza, że okładki, których zdobnictwo odnosiło się do zawartości książki, pojawiły się w Niemczech dopiero w początkach XIX w.

późniejsze *pocketbook*, np. „Biblioteka dla Wszystkich”<sup>201</sup> wydana przez „Renaissance Universum”. Ta seria drukowana w Austrii, gdzie istniał oddział wydawnictwa, jak wiele książek z kręgu oddziaływania niemieckiej sztuki edytorskiej wyprzedzała późniejsze osiągnięcia Anglosasów, których zasługą było jedynie nadanie swym działaniom cech prawdziwej masowości.

W latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku temat i sposób ujęcia okładki apelowały głównie do ciekawości czytelnika, przedstawiały sceny pełne dramatyzmu, sugerowały ogólną aurę dzieła, akcentując grozę, różne wersje erotyki, egzotykę i humor. Okładki takie były niejednokrotnie kiczami plastycznymi i nieraz spychały zawarte w książce teksty w sferę kiczu, eksponując najbardziej sztampowe ich elementy. Zdarzało się, że sugestia ryciny okładkowej szła tak daleko, że zdradzała ona pointy tekstu, uprzedzała o pewnych faktach, które czytelnik miał poznać w toku narracji. W zamian za to publikacja mogła liczyć na szersze grono odbiorców, zdobyć nowego czytelnika. W drukach przeznaczonych dla bardziej wyrobionego odbiorcy, w obiegu wyższym, twórcom okładki chodziło głównie o przekonanie odbiorców, że dzieło jest w dobrym tonie, stylowe, naprawdę nowoczesne – w ogóle godne, aby poświęcić mu czas i pieniądze. Chęć zaspokojenia obu rodzajów czytelników była trudna do realizacji, próbowano różnych chwytów, m.in. wykonywano odmienne wersje okładki – bardziej klasyczne i obwoluty – bardziej reklamowe. Ciekawe efekty uzyskiwano, powierzając wykonanie zdobnictwa okładek powieści sensacyjnych i romansowych wybitnym grafikom. Na przykład „Renaissance” zatrudniał w tej roli Karola Hillera<sup>202</sup>. Artysta musiał dostosować się do praw gatunku oraz żądań edytora, potrafił jednak zwykle godzić je z wymaganiami współczesnej sztuki.

---

<sup>201</sup> W serii tej ukazało się m.in.: L. Belmont, *Pomiędzy sądem a sumieniem*, Warszawa 1930.

<sup>202</sup> Por. reprodukcje: *Karol Hiller 1891–1939*, Katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1967.

## 2. Konstrukcja oprawy

Na losy książki oddziaływał nie tylko sposób skomponowania okładkowej ryciny przez artystę grafika, ale sama budowa i wykonanie techniczne oprawy; czy użyto lakieru, jak prezentowały się barwy, ile ich zastosowano, a zwłaszcza czy oprawa była twarda, płócienna czy też broszurowa. W Polsce, w przeciwieństwie do innych krajów europejskich, a zwłaszcza Anglii i Niemiec, liczba publikacji w trwałych oprawach wydawniczych była niewielka i zwykle chodziło o część nakładu.

Okładki broszurowe pierwotnie przeznaczone były do usunięcia, wykonywano je z cienkiego papieru i naklejano na pobieżnie zszyty blok książki. Zakładano, że właściciel zaopatrzy dzieło w trwałą oprawę introligatorską. Jak wiemy, wiele egzemplarzy nie doczekało się ręki rzemieślnika, były czytane i zaczytywane w swej pierwotnej formie. Później pojawiły się obok opraw twardych broszury, których konstrukcja nie przewidywała natychmiastowej wymiany okładek, były zszyte mocniej, często spinane drutem, wklejane w sztywniejszy, porządnie zadrukowany karton. Nadawały się bez żadnych dodatkowych zabiegów konserwacyjnych do „kilkurazowego wykorzystania”. Tak skonstruowane były na przełomie wieku również niektóre wydawnictwa ludowe, zwłaszcza te, które prezentowały wyższe aspiracje, np. Adolfa Dygasińskiego *Opowiadanie Kuby Celichowskiego* z roku 1892, tak wydawano również powieści popularne, np. publikowana od roku 1898 przez A. Zonera w Łodzi „Biblioteka Nowości” umieszczająca utwory Maupassanta, Jeske Choińskiego i innych. Biblioteka ta posiadała jaskrawą, bogato zdobioną ornamentami okładkę, poszczególne tomiki były mocno spięte drutem i porządnie obcięte. Owe polskie paperbacki rozmnożyły się w okresie następnym. Cały szereg serii i pojedynczych książek nie tylko z niższych obiegów oprawiano w miękkie, barwne okładki.

Twarde oprawy wydawnicze mogły być płócienne, papierowe najczęściej tzw. półpłócienne, najrzadziej zaś – wykonane ze skóry. Już od połowy XIX wieku wykorzystywano tzw. kaliko. Okładki z pełną oklejką papierową umiano w XIX wieku robić już bardzo

efektownie, posługując się pięknie wytłaczanymi papierami glansowanymi. Wzmacniano je czasem, wklejając w grzbiet płótno. W drugiej połowie tego wieku rozpowszechniła się okładka półpłócienna z grzbietem wykonanym z kaliko i okładzinami oklejonymi papierem, który pierwotnie zwierzał skromną tytulaturę, a później kolorową grafikę okładkową. Tak wydano już w roku 1861 część nakładu trzeciego wydania *Pielgrzymy w Dobromilu*<sup>203</sup> Izabeli Czartoryskiej. Półpłócienna oprawa wydawnicza rychło powiązała się w Polsce z książką młodzieżową. Później zarówno dziełka ludowe, brukowe, sensacyjne, jak i literatura wysoka dla dorosłego czytelnika z nieznanymi powodów unikały tej wygodnej i ekonomicznej formy (choć można by przytoczyć pewne przykłady i takich wydawnictw). W okresie dwudziestolecia w ten sposób sprzedawano droższą wersję „Biblioteki Dzieł Wyborowych” oraz „Biblioteki Domu Polskiego”.

Już w XIX wieku umiano nadawać okładce połysk przez użycie papieru glansowanego<sup>204</sup> lub odpowiednie wykonanie i wykończenie chromolitografii, tzw. oleodruków. Później nauczono się powlekać powierzchnie bezbarwnym lakierem, co pozwalało podnieść ogólny wygląd nawet najuboższych druków, tworząc z książki przedmiot efektowny i trwalszy, mniej podatny na brudzenie. Pierwszymi publikacjami lakierowanymi były książki dla dzieci.

Bardziej staranne wydawnictwa, zarówno dla dorosłych, jak i młodzieży otrzymywały pełne płótno; mimo że zwyczaj ten nie był u nas tak powszechny jak np. w Anglii<sup>205</sup>, można wyliczyć cały szereg tak oprawnych publikacji. Do najdawniejszych możemy zaliczyć

---

<sup>203</sup> Wydanie to miało również wersję w pełnym płótnie z ozdobnie wytłoczonymi symbolami rolnictwa – pług, bociany w gnieździe itp. (egz. w Bibl. IBL).

<sup>204</sup> Przykład wczesnej oprawy wydawniczej w błyszczącym papierze – R. Szkarłupka, *Powieść ostatniego teorbaniasty żebraka*, Kraków 1862 (egz. w Bibl. IBL).

<sup>205</sup> Por. F.L. Schick, *The Paperbound Books in America the History of Paperbacks and their European Background*, New York 1959.

wspomnianą już powieść Saint-Pierre'a *Paweł i Wirginia* (1851). Tak publikowano luksusowe wydawnictwa (jeśli nie otrzymały one droższych opraw skórzanych), np. bogato tłoczone złotem wielkie luksusowe wydanie *Pamiętników kwatermistrza* Ignacego Chodźki z rycinami E. Andriollego (1881). Nieco później zbyt kosztowne wydawnictwa nie były już tłoczone złotem, a stosowano kolorowy nadruk na płótnie. Dla podkreślenia wartości oprawy i dania jej ochrony załączano czasem tekturowe pudło-futerał<sup>206</sup>.

Nie tylko luksusowe, ale również nastawione na szerszy i bardziej codzienny odbiór publikacje, zarówno dla dorosłych, jak i młodzieży, korzystały niekiedy z okładek w całości oklejonych tkaniną. Zdarzało się też, że sprzedawano do książek oprawy luzem, tak aby właściciel mógł oprawić dzieło w typową okładkę. W latach 1860–1870 u Brockhousa w Lipsku ukazywała się „Biblioteka Pisarzy Polskich”, której znaczna część nakładu była oprawna w bordowe kaliko. Później wiele popularnych serii, jak „Biblioteka Dzieł Wyborowych” od roku 1897, „Biblioteka Rodzinna” ok. 1890 roku, „Biblioteka Ciekawych Powieści” i inne całość lub część nakładu oprawiały w płótno. Po pierwszej wojnie światowej popularne serie zaniechały w praktyce takich opraw, w następstwie wojny i kryzysu obniżył się na pewien okres poziom edytorski. Oprawa płócienna znamionowała wówczas jedynie bardziej luksusową książkę – dzieła klasyków, laureatów Nobla, serie w rodzaju „Cudów Polski”. Większość produkcji wydawniczej okresu międzywojennego była w naszym kraju broszurowa, w wypadku publikowania wydań w oprawie twardej nawet najbardziej elitarne wydawnictwa miały zwykle do dyspozycji również część nakładu nieoprawnego.

Podchodząc do zagadnienia od strony statystycznej, wolno stwierdzić, że ogromna większość książek literackich w Polsce sprzedawana była w broszurach, poza książką dziecięcą i młodzieżową

---

<sup>206</sup> Trudno dziś stwierdzić, od kiedy datuje się w Polsce zwyczaj zapatrywania cenniejszych dzieł w tekturowe futerały. Jeszcze w końcu XVIII w. oferowano w futerałach kalendarze na 1795 r. Por. *Kalendarz półstuletni 1730–1800*, Warszawa 1975, s. 337.

oraz większymi wydaniem klasyków panowała okładka miękka. W ostatnich latach XIX i początku XX wieku liczba twardych opraw wydawniczych nieco wzrosła, ale wojna przyniosła ponowny trwały regres. Nie popełnimy wielkiego błędu, jeśli założymy, że w badanym okresie około 90% wydawnictw było sprzedawanych bez twardej okładki. Typowa oprawa wydawnicza polskiej książki literackiej od początku XIX wieku była wykonywana byle jak, często arkusze były zszywane bardzo luźno. Od końca tego wieku rozszerzył się zwyczaj spinania drutem. Zdarzały się publikacje wcale nie zszyte, tylko przyklejone do okładek, a w najtańszych wydawnictwach włożone luźno, jakby w obwolucie. Owe okładki wykonywano często z kolorowego papieru nie grubszego od stron trzonu książki lub z wiotkiego kartonu. Jeśli właściciel publikacji powierzył ją introliigatorowi, otrzymywała ona trwałą oprawę skórkową lub płócienną, wykonaną mniej lub bardziej porządnie, z rzadka nieco bogaciej zdobioną. Taniość pracy rzemieślniczej powodowała, że – jak się zdaje – prosta półpłócienna oprawa introliigatorska nie kosztowała drożej od przemysłowej, często wykonywano też okładki w domu we własnym zakresie. Biblioteki i wypożyczalnie oprawiały z zasady w skromne półpłótno. Oprawy introliigatorskie otrzymywały liczne dzieła, które z naszego punktu widzenia nie miały trwałej wartości i nie zasługiwały na pietyzm.

Większość broszurowanych tomów zarówno XIX, jak i XX wieku ukazywała się nierozcięta. Do formy tej przyzwyczajeni byli czytelnicy, niektórzy z nich cenili sobie obrządek przecinania dziewiczych kart, ale często niszczone stronicę, rozrywając je nieodpowiednimi narzędziami. Wiele książek rozpadało się po takim zabiegu po prostu w rękach. Książka nierozcięta była wygodna dla wydawcy, chroniło to niesprzedane egzemplarze przed darmowymi czytelnikami, którzy wypożyczyli książki od księgarzy. Szanse dotrwania do naszych czasów miały przede wszystkim książki oprawione zarówno przez wydawcę, jak i staraniem właścicieli. Broszura rozlatywała się szybko, gubiono strony, a niekompletne egzemplarze wędrowały na podpałkę lub używane były do innych celów niezgodnych z przeznaczeniem.

Problemu oprawy, twarda czy broszurowa, nie można sprowadzić tylko do sprawy ceny. Okładka broszurowa i to taka, która nie jest przeznaczona do szybkiego usunięcia przez introligatora, stwarza nowy typ książki, mniej odświętnej, lżejszej, którą łatwo zmieścić np. w kieszeni. Według tej koncepcji powstawały w Europie liczne serie już od połowy XIX wieku, a w latach trzydziestych naszego wieku zdominowała ona pod nieco odmienną formą kraje anglosaskie, skąd ponownie oddziałuje na cały świat. Książka w miękkich okładkach nie miała już być książką na całe życie, a czymś użytkowym, o co nie trzeba po wykorzystaniu dalej się troszczyć. Taka forma odegrała nie tylko istotną rolę w rozpowszechnianiu czytelnictwa, ale zmieniła stosunek odbiorcy do słowa drukowanego<sup>207</sup>.

Do ostatnich czasów utrzymuje się przekonanie wielu introligatorów, bibliotekarzy i bibliofilów, że egzemplarz pozbawiony okładki wydawniczej jest kompletny, podczas gdy brak choćby jednej ryciny, tablicy, karty z jakimś podtytułem jest traktowany jako zdefektowanie dzieła. Nawet najpiękniejsze i ważne okładki były przy oprawie w zasadzie usuwane, niezależnie od stopnia ich zniszczenia. Na przykład wydana w roku 1855 *Lirenka* Teofila Lenartowicza była pozbawiana przez introligatorów swej głównej ozdoby, jaką stanowiła okładka projektu Cypriana Norwida.

Nawet bibliofile i artyści specjalizujący się w zdobnictwie niewielką wagę przywiązywali do konstrukcji okładek wydawniczych, np. Wyspiański zgadzał się na nalepianie projektowanych przez siebie rycin na zwierciadle książki w ten sposób, że bardzo łatwo odpadały. Pierwodruk *Róży* Żeromskiego został ozdobiony naklejoną oryginalną grafiką i mimo znacznych kosztów poniesionych na odbitki efekt był mierny, ponieważ gruby papier akwafortowy nie przylegał do okładki, tak że większość zachowanych egzemplarzy jest niekompletna lub zdefektowana.

---

<sup>207</sup> H. Kunze, *Broschiert-Gebunden*, „Marginalien” 1960, nr 10. Zagajenie do dyskusji o książce broszurowej.

Jeszcze gorszy los spotykał obwoluty, papierowe ochronne okładki luźno związane z książką. Niszczyły się one i gubiły po pierwszych lekturach.

### 3. Obwoluty

Granica między obwolutą a broszurową okładką jest płynna. Wiele książek wydanych w broszurze posiada dodatkową wersję w twardych oprawach i wówczas zdobnictwo broszurowej okładki było wykorzystywane jako obwoluta. W ten sposób ujednolicono wygląd oprawnych i nieoprawnych egzemplarzy. Czasami obwoluta powtarzała wiernie elementy zdobnicze właściwej okładki i po jej zniszczeniu książka wyglądała nadal świeżo i kompletnie.

Obwoluta z definicji<sup>208</sup> różni się tym od okładki, że nie jest przyklejona do książki i że posiada tzw. skrzydełka, na których można umieszczać różne teksty o autorze i książkach. Dodatkowe informacje drukowano na jej ostatniej stronie. Zdarzały się jednak obwoluty przyklejane do grzbietów książki, kryła się pod nimi najtandetniejsza okładka z szarego kartonu, której celem było jedynie usztywnienie całości. Tak wykonano między innymi broszurowaną wersję wydania Tuwimowskiego *Jarmarku rymów* ze słynnym portretem autora. Zdarzały się również okładki ze skrzydełkami, które przypominały obwoluty. Rola tych skrzydełek sprowadzała się nie tylko do umożliwienia umieszczenia na nich dodatkowych informacji, ale również usztywniały one całą książkę, ponieważ na rogach najbardziej narażonych na zgniecenie grubość kartonu była podwójna.

Powstanie tych form przejściowych zacierało granicę między obwolutą a broszurową okładką ilustrowaną, choć pochodzenie jej jest odmienne. Obwoluta była pierwotnie papierową osłoną opraw wydawniczych, a dopiero później pojawiły się na niej reklamowe napisy i ryciny. Nie będąc formalnie częścią książki, była

---

<sup>208</sup> K. Świerkowski, *Księgoznawstwo dla każdego*, Warszawa 1971, s. 54.

mniej wobec rycin zahamowana, co można zaobserwować zwłaszcza w Anglii i Stanach Zjednoczonych, gdzie obwoluta przejęła większość funkcji reklamowych. Później z kolei ona sama zaczęła oddziaływać na zdobnictwo broszurowych okładek, które naśladują właśnie obwoluty.

Nie ma wśród badaczy zgody na to, kiedy pojawiła się pierwsza typowa obwoluta z nadrukiem. Podawane są różne daty<sup>209</sup> – rok 1833 Anglia, 1868 Niemcy – ale ta znana nam dziś o ambicjach artystycznych istnieje od końca XIX wieku, od okresu nowej sztuki (secesji). W przeciwieństwie do okładek przeważały obwoluty ilustrowane, choć istniały również jedynie zdobione, a nawet takie, na których umieszczano zaledwie drukowane teksty informacyjne. Na przykład w latach 1924–1925 „Biblioteka Dzieł Wyborowych” przeniosła większość informacji o dziele i całej serii na ubogą obwolotę z cienkiego papieru.

Stan polskich zbiorów nie pozwala żywić nadziei na to, że uda się określić pierwszą polską obwolotę, być może pojawiła się ona u schyłku XIX wieku, ale prawdziwy wybuch „obwolutomanii” nastąpił w dwudziestoleciu międzywojennym.

Ta kolorowa osłonka miała u bibliofilów złą markę, bowiem luźne powiązanie z książką nie chroniło jej dostatecznie, łatwo ulegała zgubieniu, przeszkadzała w czytaniu. Jednak zdecydowały tu czynniki handlowe. Wygoda tej formy w akcji reklamowej spowodowała, że utrwaliła ona swój byt na książkach wielu krajów. Jej treść informacyjna została zauważona z wielkim opóźnieniem przez biblioteki, które dopiero zaczynają gromadzić obwoluty w osobnych tekach bądź wklejają je do egzemplarzy w ten sposób, aby nie ulegały zniszczeniu. Zbieranie obwolut i artystycznych okładek broszurowych stało się jednym z hobby towarzyszących bibliofilstwu. Największe

---

<sup>209</sup> E. Quayle, dz. cyt., s. 114–115 – za pierwszą książkę z obwolutą uznaje dzieło H.W. Osterwald, *Erzählungen* 1868. We wstępie do katalogu wystawy *Buchumschläge 1900–1950*, Marbach a. N. 1971 – wskazano dzieło Longmansa *Heath Keepseake* (1833).

kolekcje światowe sięgają 70 tys. sztuk<sup>210</sup>, co pozwala już na stosunkowo dokładne opracowanie rozwoju form zdobniczych<sup>211</sup>. Polskie zbiory w tej dziedzinie są jeszcze nad wyraz skromne<sup>212</sup>. Obwoluty dotychczas nie traktowano jako części książki, jeśli nie uratował jej jakiś przypadek, miała ona znikome szanse przetrwania. Stara książka z zachowaną obwolutą należy do rzadkości, doceniają ten fakt światowe antykwariaty, podnosząc cenę takiego egzemplarza niekiedy o ponad 100%<sup>213</sup>. U nas tego rodzaju sprawy nigdy nie były doceniane, nic dziwnego, że tak trudno jest odtworzyć dzieje tego ważnego elementu polskiej książki.

Dotychczasowi historycy ilustracji i zdobnictwa nie dostrzegali specyfiki okładki wydawniczej i obwoluty, traktując je marginesowo, historię opraw zaś ograniczano do książki staropolskiej i wyjątkowych okazów artystycznego rzemiosła. Okładki lekceważone, niszczone i zrywane trzeba śledzić na nielicznych egzemplarzach, które zachowały swe wyposażenie<sup>214</sup>. Czasem zdarzał się przypadek uchronienia okładki przez intrologatora, który wklejał ją do wnętrza książki bądź naklejał na zwierciadło oprawy. Egzemplarze z zachowanymi w ten sposób okładkami wydawniczymi i obwolutami zdarzały się częściej w międzywojennym dwudziestoleciu, kiedy już zapewne dostrzegano znaczenie ryciny okładkowej. Owe resztki okładek

---

<sup>210</sup> C. Tillman, *Sammelglück mit Zeitschriften und Buchumschlägen*, München 1951?; *Buchumschläge 1900–1950...*

<sup>211</sup> Por. G.K. Schauer, *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*, Königstein 1962.

<sup>212</sup> G. Groebl, A. Wyrobek-Kurkowa, *Ewolucja funkcji obwoluty*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej” 1969, nr 14 (wyd. 1970), s. 50–62.

<sup>213</sup> Jeden z amerykańskich antykwariatów trzyma się zasady, że obecność obwoluty podnosi zawsze cenę o 50%, a przy książkach starszych niż 20 lat – o 100%, za: G.T. Tanselle, *Bibliographers and the Library*, „Library Trends” 1977, vol. 25, nr 4, s. 762.

<sup>214</sup> Na brak konserwacji książki, a zwłaszcza nagminne niszczenie okładek i obwolut zwraca uwagę m.in. J. Wiercińska, *Książka – grafika – ilustracja*, [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974, s. 71.

i obwolot, które znalazły się w oprawnych tomach, zwykle nie dają obrazu pierwotnej konstrukcji całości. Niektóre biblioteki i wypożyczalnie używały obwolot i okładek do celów reklamowych bądź wywieszając je na widok publiczny, bądź wklejając do albumów, które mogli oglądać czytelnicy, aby zażądać książki, której okładka ich zainteresowała.

\*

\* \*

Wydawnicza okładka i obwoluta zaczęły stosunkowo późno odgrywać istotną rolę w sytuacji książki. Do połowy XIX wieku praktycznie całe zdobnictwo było związane z jej trzonem.

Popularniejsze było używanie zdobionych frontispisów. Okładka była elementem tymczasowym, który miał zastąpić wytwór rąk rzemieślnika. Od lat czterdziestych ubiegłego wieku zdobnictwo okładek staje się nieco bogatsze, pojawiają się na nich ryciny, ale nawet najstaranniejsze druki XIX wieku zwykły się bez nich obywać. Na przełomie XIX i XX wieku wyprodukowano więcej popularnych wydań literackich w trwałych i zdobionych oprawach wydawniczych, ale po pierwszej wojnie światowej w książkach dla dorosłych następuje zasadniczy nawrót do broszury, tyle że w tym okresie okładki są coraz barwniejsze, o charakterze plakatowym, posługują się agresywniejszą formą grafiki, równolegle rozwija się obwoluta.

Okładka i obwoluta są ważnym elementem w kontakcie książki z potencjalnym czytelnikiem, dlatego też nawet dzieła posiadające trwałe oprawy bywały nieraz zaopatrywane w kolorowe osłony nadające im efektowny wygląd i wyrównujące ich szanse z broszurami.

Przekonanie, że książka dbająca o popularność to przede wszystkim taka, która posiada kolorową okładkę, w pierwszym okresie odnosiło się głównie do obiegów niższych. Od lat trzydziestych naszego wieku rozszerzono ich użycie na większość publikacji książkowych, choć do ostatnich czasów dzieła dbające o swój prestiż, różnego rodzaju serie arcydzieł, klasyki itp. ograniczały swe zewnętrzne zdobnictwo i unikały jaskrawych efektów plakatowych. Wynikało to

zapewne z poszanowania zarówno nawyków wyrobionego czytelnika, jak i wydawcy, którzy z nieufnością podchodzili do pstrokacizny obrazkowych okładek.

Okładki wydawnicze i obwoluty są niezbadane ani z technicznego, ani z estetycznego, ani z funkcjonalnego punktu widzenia. Zwykle traktowano je wspólnie z ilustracjami jako fragment zdobnictwa książki, zapominając, że kompozycja okładkowa rządzi się własnymi prawami. Jej rola jest odmienna od tej, którą spełniają ryciny i ozdoby wewnątrztekstowe.

Obecne uwagi nie pretendują do roli historii polskich opraw wydawniczych i ich zdobnictwa. Do napisania takiej historii potrzebne są dalsze badania. Chodziło nam przede wszystkim o przypomnienie prawdy, że przy opisie książki, przy próbie oceny jej funkcji nie należy zapominać o owym zewnętrznym opakowaniu, w którym trafiła ona do księgarni, a stamtąd do rąk odbiorcy.

## VIII. KSIĄŻKA A GENOLOGIA LITERACKA

### 1. Struktura gatunkowa tekstu a publikacja

Jan Trzynałdowski w swej pracy *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie* pisał:

Jak wynika z różnorodnych obserwacji badawczych, każdy całościowy układ tekstowo-znaczeniowy odznacza się mniej lub bardziej wyrazistą strukturą gatunkową, do tego stopnia utrwaloną w świadomości powszechnej, iż – jak się twierdzi – po prostu nie umiemy myśleć o wytworach słownych w sposób pozagatunkowy<sup>215</sup>.

Z tego faktu wynikała potrzeba dostosowania form książki do rodzaju tekstu w nich zawartego, tak aby czytelnik mógł, kierując się cechami edytorskimi, nie tylko rozróżnić powieść, poezję czy dramat, ale również np. powieść historyczną od awanturkowej, utwór z gatunku romansu brukowego od poetyckiej prozy awangardowej. W tym kierunku szła też ewolucja książki, choć wykrystalizowanie się tego rodzaju form następowało stosunkowo późno. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku wyraźne jest zróżnicowanie książek wysokich i niskich obiegów, z których każdy potrzebował nie tylko odrębnego tekstu, ale i własnej formy edytorskiej.

Wydaje się, że problem obiegów literackich wolno wiązać z zagadnieniami genologicznymi – ponieważ w zasadzie każdemu z obiegów odpowiadały odrębne gatunkowo teksty, np. powieść dla

---

<sup>215</sup> J. Trzynałdowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1978, s. 39.

elity i romans brukowy nie są tylko lepszymi i gorszymi utworami tego samego rodzaju, ale wolno je traktować jako dwa odrębne, rządzące się własnymi prawami gatunki. Sprawa ta wymaga dalszych badań, wydaje się, że uprawnione jest mówienie o niskich i wysokich odmianach większości gatunków literackich.

Na wykształcenie zróżnicowanych form polska książka potrzebowała prawie stulecia. Jeszcze w latach siedemdziesiątych zeszłego wieku sensacyjne powieści drukowane przez osławioną firmę Breslauera różniły się od innych głównie tytułaturą. Nawet później, jeśli pominiemy przypadki, w których w tytule czy podtytułach zawarta jest wyraźna informacja, że publikacja zawiera np. powieść, nowelę, sagę, poemat, to trzeba przyznać, że nie wszystkie cechy gatunkowe są przez książkę jednoznacznie prezentowane.

Podczas gdy w przypadku powieści zeszytowej zewnętrzna forma dość precyzyjnie określała zawartość literacką, znormalizowany, liczący około dwustu stron tom mógł zawierać bardzo zróżnicowane gatunki i treści literackie. Przy rozpoznawaniu książki czytelnik kierował się szeregiem elementów, takich jak okładka, obwoluta, rycina, przynależność do serii itp. I tu również potwierdzało się założenie, że w początku XIX wieku książka literacka była jeszcze bardzo jednolita, zarówno powieści o wyższych aspiracjach literackich, jak i popularne romanse i utwory sensacyjne, dzieła podróżnicze i historyczne, autobiografie, a także wiersze, almanachy i noworoczniki, a nawet utwory przeznaczone dla dzieci, podręczniki i modlitewniki były zewnętrznie bardzo podobne. Odstępstwa od przyjętego wyglądu tomów występowały zwykle nie jako odbicie jakichś prawidłowości, które nakazywałyby określony rodzaj tekstów wydawać w ujednolicony sposób, a raczej były próbą wyróżnienia pewnych jednostkowych dzieł przez nadanie im bardziej luksusowego, niecodziennego charakteru.

W pierwszej połowie XIX wieku tomiki rzadko przejawiały tendencję do zwiększania formatów, typowe były 16° i 12°, przy czym zdarzały się zarówno woluminy zwężone i wydłużone, jak i nieco poszerzone, zbliżające się do kwadratu. Niektórzy wydawcy próbowali dalszego miniaturyzowania książek i tak np. powieść

*Karolina, czyli nowa Pamela, z francuskiego przez J. G. tłomaczone*, którą drukowano w Krakowie w roku 1809 w drukarni Gröbłowskiej, składała się z trzech tomików o przeciętnej objętości dwustu stron, których format po obcięciu 13 x 8 cm był typowy dla współczesnych kalendarzyków kieszonkowych. W owym czasie takich książeczek było więcej.

Od połowy XIX wieku bardzo szybko następowało formalne wyróżnienie i zróżnicowanie czasopism.

## 2. Książka prozatorska

Do końca tegoż wieku książki zawierające prozę literacką ulegały mniejszym przemianom, można stwierdzić jedynie pewną skłonność wydawców do zwiększania formatów tomów, które równocześnie stają się nieco grubsze, jednak ich format bibliograficzny utrzymuje się na granicy 16°, tj. około 18 cm wysokości grzbietu. Przez cały wiek trwa zwyczaj dzielenia większych tekstów na tomy liczące około 150–200 stron<sup>216</sup>. Dopiero w XX wieku beletrystyka poza seriami ukazywała się częstokroć w większych woluminach, z których niektóre przekraczają czterysta stron.

Odminną drogą szły beletrystyczne wydawnictwa dla ludu, zarówno te publikowane przez działaczy społecznych dla pouczenia i rozwoju maluczkich, jak i trywialne druki jarmarczne obliczone na zysk. Również pierwociny książek dla ludu nie odróżniały się zbyt wyraźnie od publikacji przeznaczonych dla bardziej wykształconych warstw. Jednak od połowy XIX wieku ich rozwój poszedł w przeciwnym kierunku niż większość literatury beletrystycznej. Gdy przeciętna objętość powieści przejawiała tendencje do zwiększania się, książki dla ludu pozostawały małe, a z czasem stawały się coraz chudsze. Takie typowe dzieło, niezależnie od tego, czy była to powieść,

---

<sup>216</sup> O zależności między objętością a popularnością powieści por. L. Lowenthal, M. Finke, *Sztuka i literatura popularna w Anglii w XVIII wieku*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 1, s. 30–31.

zbiór pieśni czy sennik, przybierało formę cienkiego, niewielkiego zeszytu w wiotkiej papierowej okładce. Przeciętna objętość tomiku od 32 do 120 stron, najczęściej ok. 64 stron.

Przyjęte wielkości różnego rodzaju książek literackich nie pozostawały bez wpływu na pracę literatów, którzy starali się zamknąć w przyjętej formie, podzielić tekst zgodnie z panującym zwyczajem na tomy. Wydawca często stosował wobec autorów naciski, skłaniając ich do skrótów lub poszerzenia tekstu, tak aby wypełnić standardowy wolumin. W wyniku tego rozbieżnego rozwoju druków beletrystycznych o różnych poziomach od drugiej połowy XIX wieku wzrastała przepaść między gatunkami przeznaczonymi dla książek ludowych a tymi, które publikowano w innych wydawnictwach.

W przeciwieństwie do tzw. gatunków wysokich, gdzie pozycja autora wobec wydawcy była mocniejsza i nakładca mógł tylko wybierać teksty, na których powodzenie można było liczyć, a co najwyżej dyskutować o poprawkach i skrótach lub rozszerzeniu objętości – osoby publikujące dziełka popularne poczynaly sobie bardzo samodzielnie, skracając teksty do znormalizowanej objętości tzw. książki ludowej (tak działo się m.in. z Rinaldo Rinaldinim) lub dokładając jakieś utwory, jeśli tekst podstawowy był za mały. Przy zamawianiu u współczesnych literatów można było wymagać, aby stosowali się do przyzwyczajień rynku druków ludowych. Można sądzić, że mała objętość dziełek była celowym zabiegiem ułatwiającym sprzedaż i lekturę.

W XIX wieku beletrystyka rozrywkowa – awanturnicza i romansowa nie wyróżniała się jeszcze wyraźnie wśród innych wydań, choć ten typ tekstów od początków był publikowany zwykle skromniej, na gorszym papierze.

Na przełomie wieków rozwinęły się wspomniane powieści zeszytowe, które rozporządzały nie tylko odrębną formą wydawniczą, ale również zawierały określony rodzaj literacki, odmienny od tego, co zwykle spotykano w innych książkach. Dopiero w XX wieku wraz z rozwojem kolorowej okładki można było łatwo rozróżnić inne rodzaje sensacji. W tym czasie specjalne miejsce zajęła powieść kryminalna, której odrębność wobec innych utworów beletrystycznych

odczuwano bardzo silnie. Fakt, że jest to właśnie taka powieść, podkreślano w różny sposób w podtytułach, rycinach okładkowych i napisach reklamowych. Powstawał swoisty styl książki kryminalnej, a tego rodzaju teksty umieszczano z zasady w odrębnych seriach, unikając mieszania ich z utworami innego typu. Wyraźnie wyróżniały się w okresie międzywojennym również powieści z Dzikiego Zachodu, tzw. kowbojskie, które miały z reguły na okładce lub obwolucie postać jeźdźca w charakterystycznym kapeluszu.

Prostym sposobem rozróżniania dzieł literackich jest kierowanie się wyglądem kolumny druku: wypełnionej od marginesu do marginesu w prozie, a postrzępionej, z dużym światłem w tekście poetyckim; odmienny, bardzo charakterystyczny układ ma tekst dramatyczny.

Rozpoznawanie tych podstawowych rodzajów literackich nie nastręcza trudności nawet mało wprawnemu odbiorcy. Niekiedy z układu strony druku można uzyskać dodatkowe informacje, np. w wypożyczalniach niektórzy czytelnicy poszukiwali powieści o większym świetle na stronach, świadczącym o tym, że w tekście są liczne i żywe dialogi, podczas gdy gęsto zadrukowane łamy mogły grozić nudnymi opisami i dywagacjami<sup>217</sup>.

Niektóre powieści jarmarczne i brukowe dla zachęcenia czytelnika wprowadzały w tekst prozy wiele światła, drukując prawie każde zdanie od akapitu, tak że strona wyglądała tak, jakby wypełniały ją same dialogi. Mogło to ułatwiać lekturę mniej wprawnemu odbiorcy, zachęcać do czytania<sup>218</sup>.

Graficzne rozwiązanie tekstu dialogów w powieści ukształtowało się w początkach XIX wieku. W książce staropolskiej nie był znany sposób zaczynania kwestii a linea z myślnikiem. W pierwszych

---

<sup>217</sup> Na sprawę tę zwracał uwagę J. Muszkowski, *Życie książki*, Kraków 1951, s. 179.

<sup>218</sup> Tak drukowano m.in. wydawnictwa księgarni Ch.I.R. Rosenweina w Warszawie, np. W. Izdebski, *Korsarze chińscy*, 1902. Podobną metodę zastosowano w powieści zeszytowej: *Wydziedziczona czyli losy pewnej hrabianki*, wyd. J. Rubinstein, Wiedeń ok. 1900.

dziesięcioleciach ubiegłego wieku załatwiano tę sprawę jeszcze często przez użycie cudzysłowu, przy czym poszczególne kwestie nie zawsze były rozpoczynane od akapitu, a umieszczane w ciągłym tekście. Oznaczanie cudzysłowami utrzymało się do dziś w anglosaskich książkach powieściowych. Innym rzadszym sposobem, którym próbowano rozwiązać druk dialogów, było stosowanie dwukropków, niektórzy wcześnie powieściopisarze stosowali w partiach dialogowych metodę używaną następnie już tylko w tekstach dramatycznych – przed każdą kwestią wymieniano wyróżnioną czcionką nazwę osoby mówiącej, np.:

A u r e l i a. Ten zamek należy do mego męża.

R i n a l d o. Więc w samej rzeczy poszłaś pani za męża?

A u r e l i a. Tak, niestety!<sup>219</sup>

Sposób zapisu rozmów powieściowych został już ustalony w latach czterdziestych XIX wieku w formie, w jakiej przetrwał do naszych dni. Ta trwała tradycja pozwala właśnie na łatwe rozpoznawanie tekstu bogatego w dialogi. Również w poezji wygląd kolumny druku może przynosić pewne wstępne informacje dotyczące rodzaju tekstu, który jest publikowany. Na przykład wiersze nierównej długości, zwłaszcza pozbawione inicjałów i wielkich liter mogły znamionować poezję trudniejszą, awangardową, regularne zwrotki zaś znamionowały teksty bardziej tradycyjne, a więc łatwiejsze.

Od końca XIX wieku wraz z wielkim rozwojem romansu i powieści obyczajowej następował względny spadek zainteresowania poezją. Wielu czytelników odrzucało z góry każdy tekst nienapisany prozą. To skłaniało wydawców do eksperymentowania, próbowano przekładać lub przerabiać poezję na prozę, istniały takie teksty *Iliady* i *Odysei*<sup>220</sup>. W roku 1905 w Łodzi opublikowano oryginalny tekst

---

<sup>219</sup> [Ch.A. Vulpius], *Rinaldo Rinaldini wielki bandyta włoski*, nowe wyd., t. 1, Lwów 1869, s. 67.

<sup>220</sup> Np. J. Parandowski, *Wojna trojańska opowiedziana dla młodzieży wg „Iliady” Homera*, Lwów ok. 1930.

*Pana Tadeusza*<sup>221</sup> bez rozbicia na wiersze; dialogi składano tak, jak w zwykłej powieści. Ten sposób prezentowania powieści poetyckiej kładł przede wszystkim nacisk na fakt, że jest to p o w i e ś ć, starając się ukryć ową „poetyckość”. Metoda ta nie przyjęła się szerzej, jedynie niektóre wierszowane utwory jarmarczne i dewocyjne były drukowane w podobny sposób bez rozbicia na wiersze i strofy, choć tu motywem działania była prawdopodobnie oszczędność papieru.

Jeśli książka zawiera więcej niż jeden utwór, jest zbiorem wierszy, nowel czy opowiadań, wówczas nawet bez zaznaczenia tego w tytulaturze bardziej wprawny czytelnik rozpoznawał to po przekartkowaniu dzieła, kierując się cechami druku.

Pewne odrębne rozwiązania stosowały książki zawierające tzw. literaturę faktu: różnego rodzaju pamiętniki, opisy podróży, reportaże, opracowania popularnonaukowe. Wiele tekstów tego rodzaju stoi na pograniczu powieści, nie tylko występują w nich próby fabularyzacji, ale sama technika pisarska – przytaczanie dialogów itp. – jest bardzo zbliżona do powieściowej. Te książki od swych pierwocin w początkach XIX wieku bywały ilustrowane, ale swym zewnętrznym wyglądem nie odróżniały się od tych, które zawierały czystą fikcję. Od połowy XIX wieku, kiedy powieść, zwłaszcza współczesna, zaczęła unikać ilustracji, nastąpiło tu wyraźne rozgraniczenie, bowiem literatura faktu przyjmuje przeciwny kierunek i coraz częściej korzysta z ilustracji, zwłaszcza w końcu wieku, gdy chemigrafia pozwala już na reprodukcję fotografii. Stosowane są często ilustracje na wkładkach, czasami całe arkusze wypełnione są tylko materiałem obrazowym. Tu też obserwujemy, podobnie jak w powieści, w miarę rozwoju gatunku skłonność do zwiększania wielkości i objętości tomów. Ze względu na dobro ilustracji ten proces przebiega tu nawet wyraźniej niż w czystej beletrystyce. Pojawiają się w takich

---

<sup>221</sup> Por. M. Szukalak, *75 rocznica podjęcia inicjatywy wydania „Pana Tadeusza” w Łodzi*, Łódź 1979 – jest skłonny przyjąć tezę, że taką formę wydawniczą zastosowano ze względu na oszczędność papieru, którego zużyto o ok. 25% mniej niż w układzie tradycyjnym. Przeciw tej tezie przemawiają jednak dobry papier i stosunkowo szerokie marginesy.

publikacjach pewne cechy znane z książek naukowych: erudycyjne wstępy, indeksy, przypisy, załączniki bibliograficzne itp.

Prawie od najdawniejszych czasów obok tego, co moglibyśmy określić jako wysoki rodzaj literatury faktu, występuje inny, bardziej dziennikarski nurt zawierający sensacyjnie ujęte teksty, opisujący wydarzenia wojenne, dramatyczne i skandaliczne wypadki przeszłe i współczesne. Jedną z pierwszych takich książeczek była *Mniemana śmierć Napoleona, albo zamach Maleta w roku 1812 przez Emila Marco de Saint-Hilare*, Warszawa 1844 – niewielki tomik nie odbiegał jeszcze od typowych wymiarów beletrystyki tego czasu. Później następowała miniaturyzacja, ukształtował się specjalny rodzaj trywialnej opowieści sensacyjnej relacjonującej mniej lub bardziej wierne rzeczywiste fakty. Przybierał on zwykle formę serii zeszytów, w których każdy tomik stanowił odrębną całość. W czasie pierwszej wojny światowej ukazywało się szereg takich wydawnictw, np. seria „Epizody Wojenne – Ciekawe Obrazki i Przygody na Terenach Walk Wojny Europejskiej” (1915–1918). Podobny charakter miały wspomniane już serie „Biblioteczka Historyczno-Geograficzna” „Roju” i „Universum”<sup>222</sup>. Zdarzały się również wydawnictwa publikowane sporadycznie, w analogicznej formie poza seriami.

### 3. Książka poetycka

Innymi drogami poszedł rozwój książki poetyckiej. W początku XIX wieku również książki z wierszami zwykle nie odbiegały objętością od ogólnego standardu. Były jednak nieco bardziej zróżnicowane. Istniała jeszcze żywa od XVIII wieku tradycja publikowania wierszy ulotnych w jedno- lub kilkukartkowych drukach. Ta forma, która później od drugiej połowy XIX wieku będzie praktycznie zastrzeżona dla płodów muzy jarmarcznej i ulicznej, pierwotnie nie

---

<sup>222</sup> Kontynuacją tej formy po II wojnie światowej są serie typu „Tygrys”.

dyskwalifikowała wartości wiersza, choć nigdy druki ulotne nie mogły być z punktu widzenia księgarza interesującym towarem. Tak drukowano przede wszystkim utwory okolicznościowe, polityczne itp., których autorzy nie dbali o zysk. W ten sposób młody Mickiewicz wydał w roku 1822 okolicznościowy wiersz skierowany *Do Joachima Lelewela*. Podobne wolanty publikowali Słowacki, Norwid i wielu innych. Podstawowe i liczące się utwory poetyckie XIX wieku starano się drukować w tomach nieodbiegających od współczesnych norm książki literackiej, a więc tych, które zawierały powieści, gawędy itp. Pierwsze *Poezje* Adama Mickiewicza wydane zostały przez J. Zawadzkiego w Wilnie w roku 1822 w dwu zgrabnych tomikach, a w dwanaście lat później ukazały się w Paryżu dwa nieco większe woluminy zawierające *Pana Tadeusza*. Można sądzić, że nie było to przypadkiem, że części poematu w swej objętości równały się typowej ówczesnej powieści, na którą bardzo często składały się właśnie dwa tomiki. Mickiewicz, komponując swój poemat, mógł brać pod uwagę nawyki polskiego edytora i czytelnika.

Mniejsze tomiki poetyckie w XIX wieku wydawali głównie debiutanci, którym brakowało funduszu lub materiału na pełny tom.

Szanujący się poeci starali się jednak o woluminy takie, jakie otrzymywały inne książki literackie. Pierwotnie granica między poezją a literaturą prozatorską wydawała się mniej ostra. Jeszcze w końcu XIX wieku popularne serie, jak np. „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, niektóre swe tomy poświęcały poezji. W nowszych publikacjach seryjnych, poza lekturowymi zbiorami tekstów klasycznych, następowało wyraźne rozgraniczenie publikacji wierszy i prozy.

Książka poetycka jako wyraźnie odrębny gatunek ukształtowała się dopiero w okresie Młodej Polski, od tego czasu trwała moda na tzw. tomiki poetyckie, które w miarę upływu czasu stawały się coraz chudsze, przybierając niekiedy formę kilkukartkowego tzw. arkusza poetyckiego<sup>223</sup>. Tomiki takie były publikowane najczęściej sumptem

---

<sup>223</sup> Arkusze poetyckie wydawał w 1939 r. F. Hoesick – opublikował m.in. Sebyłę, Kurka, Przybosa.

i na odpowiedzialność autora lub grupy literackiej. Jeśli występowała na nich instytucja wydawnicza firmująca publikację, to było to zwykle określenie składu głównego. Niektóre firmy, jak np. Hoesick, specjalizowały się w publikacjach na koszt obcy i praktycznie nie brały odpowiedzialności za poziom wierszy.

Małe książki poetyckie starały się unikać zewnętrznej standaryzacji, stosowane zróżnicowane formaty i układy graficzne miały odzwierciedlać niepowtarzalność i twórczą oryginalność poety. Jedne przybierały stosunkowo duże rozmiary, inne miniaturowe, próbowano nadawać tomikom nietypowe kształty, bywały druki wąskie i wysokie, zdarzały się kwadratowe lub w kształcie albumików. Znaczna była rozpiętość objętości: od kilkunastu do ponad stu stron. Stosowane ozdobniki, zarówno wewnątrz, jak i na okładkach, częstokroć luźno wiązały się z tekstem. Niekiedy zamieszczano dodatkowo portret autora, tradycyjnie przed kartą tytułową. Od takiego tomiku wymagano zwykle elegancji druku, inwencji w zdobnictwie, które niejednokrotnie stawało się awangardowe: nie stroniono od eksperymentów, co niesłychanie rzadko zdarzało się przy publikacji najnowocześniejszych nawet powieści. Z kolei niektóre tomiki poetyckie, jak np. Mortkowiczowska seria „Pod znakiem poetów” wybierały rozwiązania bardziej tradycyjne, klasycyzujące.

Niewielka objętość tomików poetyckich w pewnym zakresie uniezależniła je od wydawców i mecenasów, ponieważ koszt druku był mniejszy. Pozwalała też na publikowanie nowych wierszy, nie czekając aż się zbierze cały tom. Ów zbiorczy tom poetycki zaczął z czasem nabierać odmiennego znaczenia. W przeciwieństwie do tomiku, który był próbą, wolumen równy objętością tym, w których drukowano powieści, był znakiem sukcesu poety, jego nobilitacji. Zwykle następował po szeregu tomików, sumował ich zawartość i przybierał nazwę „wiersze”, „poezje wybrane” itp. Taka większa książka była świadectwem, że poeta uzyskał już swe miejsce w literaturze. Potrzebowała już fachowego wydawcy lub mecenasu i zwykle nie mogła ukazać się sumptem samego autora. W dwudziestolecium międzywojennym takie zbiorowe tomy poetyckie otrzymali m.in. Tuwim, Słonimski, Wierzyński, Gałczyński, Zegadłowicz. Stara-

no się je dodatkowo nobilitować pewnym uklasycznieniem formy, niknie w nich zdobnictwo, poza ewentualnym portretem autora wydawcy rezygnują z różnego rodzaju eksperymentów i pomysłów graficznych, całość staje się bardziej ascetyczna i jedynie tomy spod znaku awangardy, np. zawierające wiersze Peipera, utrzymują pewien styl związany z modnymi kierunkami w sztuce typograficznej, stosują tzw. druk funkcjonalny.

Zdarzało się naturalnie, że niektórzy bardziej zasobni lub obrotni grafomani potrafili zorganizować sobie takie większe tomy zbiorowe. Forma ta jednak w dwudziestoleciu międzywojennym zrosła się przede wszystkim z nazwiskami wybitnych poetów epoki i była potwierdzeniem ich literackiego sukcesu.

## 4. Dramat

Specyficzną „postrzępioną” kolumnę ma książka zawierająca dzieła dramatyczne. Pierwotnie nazwy osób prowadzących dialog były umieszczane na osi, co dodatkowo rozbijało wygląd strony. Na przełomie XIX i XX wieku wydawcy niemieccy zapoczątkowali druk tekstów teatralnych w ten sposób, że osobę działającą wyróżniano wersalikami i w tym samym wierszu następowała kwestia. Zdaniem J. Muszkowskiego<sup>224</sup> w Polsce ten sposób zapisu wprowadził Stanisław Wyspiański.

Istniały dwa wyraźnie wyodrębnione rodzaje wydawnictw teatralnych: w formacie większym, zawierające dramaty dla potrzeb czytelnika oraz teatru, jak również małe zeszytowe, zwykle w seriach, dla potrzeb przedstawień amatorskich. Nie tylko wygląd zewnętrzny, ale również zawarte w nich teksty były zwykle odmiennego rodzaju, choć zdarzały się niektóre sztuki posiadające dwie edytorsko odrębne wersje. Tak działo się m.in. z tekstami Fredry. Publikacja tekstu dramatycznego związana jest niekiedy z konkretną jego realizacją poetycką. Do tego tematu powrócimy w rozdziale IX.

---

<sup>224</sup> J. Muszkowski, *Życie książki*, s. 181.

## 5. Gatunek literacki a odbiorca

Gatunek literacki wskazuje często określony typ odbiorcy, np. powieść przygodowa – czytelnika młodzieżowego, krótka opowieść moralistyczna – ludowego. Bajki i baśnie tak silnie kojarzą się z dzieckiem, że nawet jeśli nie były przeznaczone dla najmłodszych, zwykle wcześniej lub później trafiały do ich rąk. Z kolei wykształciły się odrębne formy książki dziecięcej, młodzieżowej, ludowej, brukowej itp. W miarę upływu czasu pewne gatunki literackie ze względu na swoich adresatów coraz ściślej wiązały się z określonymi zwyczajami edytorskimi. Kształt druku był w coraz większej mierze uzależniony od rodzaju zawartego tekstu, co z kolei pozwalało na przeprowadzanie pewnych manipulacji. I tak jeśli Twainowskie *Przyczyny Hucka* publikowała „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, to były one odbierane jako arcydzieło literatury światowej. Ta sama powieść w kolorowej, półpłóciennej okładce stawała się typową książką dla młodzieży. Owo uzależnienie było zresztą zwrotne, wybór formy wydawniczej zmuszał często autora i edytora do brania pod uwagę przypuszczalnego odbiorcy, do którego książka może trafić i odpowiedniego dostosowywania samego tekstu. Proces ten najjaskrawiej występował w książkach dla ludu oraz dziecięco-młodzieżowych, ale również wyraźny był w publikacjach, których zewnętrzne cechy sugerowały, że miano do czynienia z tekstem awangardowym, żartobliwym czy brukowym.

Jeśli zdecydowano się na formę powieści zeszytowej, to aby impreza była udana, trzeba było zawiązać interesująco akcję w pierwszym zeszycie i potrafić rozciągnąć całość na kilkaset stron. Jeśli podejmowano druk serii typu „Co Tydzień Powieść”, na których umieszczano formułę: „Każdy zeszyt stanowi całość”, to wymagało to od autora zmieszczenia całości w określonej ilości arkuszy drukarskich. Wprawni autorzy wypełniali zeszyt *Buffalo Billa* czy *Sherlocka Holmesa* bez reszty, zamykając całą fabułę dokładnie na końcu ostatniej strony. Czasem w popularnych seriach umieszczano dodatkowe teksty, aby tylko wypełnić tom, ujednolicić objętość całej serii, zasugerować czytelnikowi, że ma do czynienia z większym tekstem.

Autorzy podlegali różnego rodzaju naciskom wydawców, którzy znając przyzwyczajenia rynku, w swym pojęciu lepiej wiedzieli, jakiej książki potrzebuje czytelnik. Kompozycja tomów opowiadań i wierszy w dużej mierze zależała od nawyków rynku księgarskiego, a pośrednio od samych czytelników. Przeciętna objętość tekstów różnych gatunków sugerowała wydawcy pewne rozwiązania, np. publikując zbiory aforyzmów, byli skłonni tworzyć zminiaturyzowane tomiki, a powieść rzeka wymagała dużych woluminów, choć czasem ze względów ekonomicznych decydowano się na rozbicie dużych całości na niewielkie części, np. w dwudziestoleciu międzywojennym istniały także wydania *Trylogii* Sienkiewicza czy powieści Karola Maya w miniaturowych tomikach 16°.

Ogólnie można powiedzieć, że wysoka literatura i wybitne indywidualności pisarskie mniej poddawały się manipulacjom edytorów i ich utwory częściej odbiegały od przyjętych schematów.

Sprawa współzależności gatunku literackiego i formy publikacyjnej wymaga dalszego badania. Obecne uwagi miały na celu wskazanie na problem i częściowe zsumowanie informacji na ten temat rozproszonych w poprzednich rozdziałach.



## IX. WPŁYW INNYCH ŚRODKÓW PRZEKAZU I SZTUK NA CECHY KSIĄŻKI

W roku 1914 Stanisław Lam w broszurze *Czytelnictwo współczesne w Polsce* alarmował społeczeństwo faktami świadczącymi o upadku zainteresowania książką. Wskazywał, że nawet najpopularniejsza literatura sensacyjna jest w odwrocie. „W roku 1909 wydrukowano takich »dzieł« 120 w 570 000 egzemplarzach (w Królestwie i w Galicji), zaś w roku 1910 i 1911 już tylko 57 w ilości 260 000 egzemplarzy”. Zdaniem autora przewrotu tego dokonały... kina. „Z kinoteatrami to powstała nowa możliwość »zabijania czasu«, nowa atrakcja dnia, a co nade wszystko: z filmowych przezroczy przemówiła owa fabuła, opowieść, tak przez wszystkich pożądana, jej szkielet, pozbawiony przydługich nieraz opisów autora i zbędnych dygresji”<sup>225</sup>. Z perspektywy czasu można spojrzeć nieco sceptycznie na defetystyczne prognozy autora, ale równocześnie przyszły wybitny edytor uchwycił na pewno istotną dla rozwoju książki sprawę, jaką był wpływ na nią innych środków przekazu. Musiała ona z nimi nie tylko konkurować, ale i współżyć. Wydawcy wielokrotnie próbowali wykorzystać popularność innych rodzajów przekazu i sztuk dla swoich potrzeb.

---

<sup>225</sup> S. Lam, *Czytelnictwo współczesne w Polsce*, Lwów 1914, s. 10–15. Zjawisko opisane przez Lama można próbować wyjaśnić w inny sposób: po 1905 r. nastąpiły liberalizacja cenzury i ułatwienie produkcji książki, w wyniku czego w kolejnych latach rynek zalała fala konkurujących ze sobą wydawnictw sensacyjnych i brukowych. Liczba tytułów przerosła rychło jego chłonność i doszło do załamania koniunktury.

## 1. Teatr

Kontakt książki z teatrem jest stosunkowo dawny, chociaż utwór dramatyczny, który zamierzano wystawić na scenie, nie musiał być drukowany i z zasady nie był. Między przedsiębiorcami teatralnymi krążyły odpisy setek tekstów, które powielano, budując podręczne archiwa sztuk. Jeśli publikowano dramat w wydaniu książkowym, to zwykle działo się to wówczas, gdy sądzono, że zainteresuje on, poza specjalistami, szersze grono odbiorców. Starano się stworzyć popularną książkę do lektury. Czytelnik, na którego liczone, to taki, który był miłośnikiem teatru, często ktoś, kto widział wystawioną sztukę i pragnął dodatkowo przypomnieć sobie jej tekst. W pierwszej połowie XIX wieku, kiedy jeszcze panowała rycina miedziorytnicza, starano się, aby w dramacie widniała podobizna popularnego aktora w kostiumie z zawartej w książce sztuki. Dodawano czasem na karcie tytułowej uwagę, kiedy i gdzie utwór był wystawiony, np. „Prezentowane na Teatrze Warszawskim pierwszy raz d. 23 grudnia 1814”<sup>226</sup>. Tak więc tekst wiązał się ściśle z konkretnym, zwykle opromienionym sławą sukcesu przedstawieniem, z nazwiskami ulubionych artystów sceny. Ten chwyt na pewno ułatwiał sprzedaż egzemplarzy. Około połowy XIX wieku zwyczaj zaczął zanikać, odżył on w końcu wieku w formie zbiorów tekstów z repertuaru popularnych komików. W takim wypadku główną postacią książki był nie autor, a wykonawca tekstu. Trzeba dodać, że większość tego rodzaju druków należała do obiegu niższego, humoryści i satyrycy, którzy liczyli się i pragnęli dotrzeć do wyższej publiczności, tacy jak Rodoć-Biernacki, Stebelski, a później w dwudziestoleciu Tuwim, Jurandot czy Minkiewicz – publikowali swe zbiory pod nazwiskiem, bez podpierania swych tekstów postaciami znanymi ze scen. Do ostatnich czasów było przyjęte, że zarówno popularni aktorzy humoryści, jak np. Fryderyk Jarossy, jak i wykonawcy z podrzędnych kabaretów, a nawet

---

<sup>226</sup> Przykład pochodzi z dzieła: J.U. Niemcewicz, *Jadwiga królowa polska. Drama muzyczne w 3 aktach wierszem*, Warszawa 1814.

cyrków drukowali zbiory utworów ze swego repertuaru, które częstokroć sprzedawano w czasie trwania przedstawienia. Artyści sceny fascynowali publiczność, dlatego też wydawcy chętnie posługiwali się ich imieniem i podobizną dla przyciągnięcia czytelnika. Z tą sprawą wiąże się fakt, że w dwudziestoleciu międzywojennym powstały szczególnie liczne książki poświęcone popularnym ludziom teatru, część z nich stanowiły sensacyjne powieści biograficzne, np. opublikowana już w roku 1931 Romana Herculana *Mózg i krtań, opowieść o Janie Kiepurze*<sup>227</sup>. Jako dodatkowy argument reklamowy mogły służyć okładkowe portrety tzw. ulubieńców publiczności.

We Francji i w innych krajach przyjęto ilustrowanie niektórych książek fotografiami z przedstawień lub inscenizacji specjalnych żywych obrazów wykonywanych przez popularnych aktorów. W Polsce ten rodzaj ilustracji, wiążący druk ze sceną, był rzadkością. W roku 1902 wydano w Petersburgu specjalny numer „Czytelnia Kraju”<sup>228</sup> zawierający tylko jeden tekst *Świetna panna. Szkic powieściowy przez Wincentego Kosiakiewicza* ilustrowany fotografiami, do których pozwali znani aktorzy warszawskiego Teatru Ludowego. Była to według zapewnienia wydawcy pierwsza na naszym terenie próba. W przedmowie czytamy: „Za granicą od kilku lat już fotografia znajduje zastosowanie do ilustrowania nowej powieści. Próba, którą wraz z p. Władysławem Ryfferem tu przedstawiamy, jest pierwszym o ile wiem usiłowaniem tego rodzaju u nas. Jako pierwszy krok na nowej drodze, posiada też ona prawo do względności czytelnika. Winienem podziękować artystom i artystkom warszawskiego Teatru Ludowego p.p. Rotterównie, Lorencównie, Trapszy, Werenowskiej i Kasprowiczowi za chętną ich pomoc i współudział”.

Innym przykładem takich ilustracji była w roku 1908 książeczka zawierająca opowiadanie Gabrieli Zapolskiej *Pani Dulka przed*

---

<sup>227</sup> Drukowano w Łodzi w drukarni H. Kokorzyckiej, jako miejsce wydania podano Wiedeń.

<sup>228</sup> „Czytelnia Kraju” 1902, nr 18 – numer specjalny, drukowany na lepszym papierze, zawierał tylko wspomnianą powieść, która wypełniła cały numer.

*sądem*<sup>229</sup>; „żywe fotografie” wykonano przy współudziale aktorów Teatru Małego. Ta forma ilustracji nie przyjęła się szerzej na naszym terenie. Zapewne nie tylko ze względu na znaczne kłopoty związane z koniecznością inscenizacji każdej sceny zdobyciem rekwizytów itp., efekty uzyskane w wyniku tych wysiłków nie były zachwycające, a uzyskane w ten sposób ilustracje zawierają wiele niezamierzonego komizmu. Podjęte próby były jeszcze jednym dowodem, że polscy wydawcy doceniali fascynującą siłę teatru.

W końcu XIX wieku rozszerzyły się bardzo liczne wydawnictwa zawierające różnego rodzaju sztuki, komedyjki, skecze, monologi i deklamacje, przeznaczone do amatorskiego wykonania. Liczba tych wydawnictw była rzeczywiście zaskakująca. Takie serie, jak: „Biblioteczka Deklamatora Polskiego”, „Biblioteka Miłośników Sceny”, „Biblioteka Teatrów Amatorskich”, „Teatr Amatorski”, „Teatr dla Wszystkich”, opublikowały setki broszur ze sztukami i monologami. Podobne teksty drukowały również inne serie, jak np. „Biblioteka Powszechna” Zuckerkandla, a wiele utworów ukazało się bez powiązania w cykle. Wydawnictwa te trwały do okresu drugiej wojny światowej, a nawet odrodziły się na krótko po jej zakończeniu. Wydaje się jednak, że w latach międzywojennych zaczęły przechodzić kryzys, było ich relatywnie mniej, stawały się coraz uboższe. Rozwijające się teatry i kina, a zwłaszcza radio – stanowiły rzeczywście zagrożenie dla amatorskiej sceny i związanych z nią publikacji.

Trzeba podkreślić, że druki adresowane do amatorskiego ruchu teatralnego swymi cechami formalnymi wyraźnie odróżniały się od innych wydawnictw zawierających teksty dramatyczne – były prawie bez wyjątku zeszytami małego formatu 16°, ubogo wyposażonymi, przypominającymi swym standardem edycje obiegu jarmarcznego i brukowego.

---

<sup>229</sup> Pierwotnie tekst ten z tymi samymi „żywymi fotografiami” był drukowany w czasopiśmie „Świat” 1908, R. 3, nr 22–25. Wśród aktorów Teatru Małego (dyr. Marian Gawalewicz) w inscenizacji brały udział m.in. Helena Czarnecka (Dulska) i Julia Rutkowska (Matylda Strumpf).

## 2. Muzyka

Sztuką, która od niepamiętnych czasów wiązała się z książką, była muzyka. Dodatek nutowy potrafił wzbogacić publikację, zwłaszcza w XIX wieku, kiedy to w tych środowiskach, z których rekrutowali się czytelnicy, powszechny był zwyczaj domowego muzykowania i znajomość zapisu nutowego. Skłaniało to do tworzenia odpowiednich załączników nie tylko do zbiorów pieśni i dzieł traktujących o muzyce, ale do różnego rodzaju popularnych książek literackich – almanachy, sztuki teatralne, a nawet poematy i powieści zaopatrywano w nuty – można tu m.in. przypomnieć *Witolraudę* Kraszewskiego z muzyką Moniuszki (1846). Powieściowa seria wydawana w roku 1853 przez S.H. Merzbacha w Warszawie „Skarbiec arcydzieł piśmienniczych Europy” zamieszczała na ostatniej stronie okładki nuty popularnych pieśni, niewiązanych się zresztą z tekstem książki<sup>230</sup>.

Wprowadzenie dodatkowego języka, to co dziś bywa nazywane enklawą semantyczną, rozszerzało oddziaływanie druku, książka zawierała praktycznie darmową premię dla muzykalnych. W ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego wieku zanika zwyczaj załączania nut do dzieł literackich.

Formą książki literackiej, która na zawsze związała się z muzyką, są zbiory pieśni, zarówno te zawierające nuty, jak i owe liczące na znajomość melodii z innych źródeł, które same przynosiły tylko tekst. Zastanawiająca jest obfitość kościelnych i świeckich śpiewników XIX i początku XX wieku. W tym czasie istniały setki takich publikacji, jak np. *Wielki ulubiony śpiewnik polski. Najnowszy wybór piosenek ludowych, krakowiaków, romansów i kupletów zebrał i ułożył B. ...ki* (Warszawa 1909). Czasami nazwa „Śpiewnik” była tylko pre-

---

<sup>230</sup> Np. O. Goldsmith, *Wikary wakefieldski*, Warszawa 1853 – na okładce: *Darmo nic*, muzyka F. Masiniego, słowo przerobił z francuskiego J. Chęciński, *Łzy – śpiew z towarzyszeniem fortepianu*, muzyka F. Masiniego, słowa J. Chęciński.

tekstem do podania zbioru łatwych wierszy przeznaczonych do lektury. Takie sformułowanie tytułu lub podtytułu ułatwiało zapewne rozpowszechnienie druku wśród mniej wprawnych czytelników, którzy byli przywiązani do stroficznej piosenkowej formy popularnego wiersza. Wydawnictwa tego typu były najpopularniejsze na przełomie wieków i tuż po pierwszej wojnie światowej, później nastąpiło pewne ograniczenie żywotności owej formy, co częściowo można tłumaczyć rozwojem muzyki mechanicznej i radia. Wraz z postępowaniem kultury czytelnicznej coraz mniej osób chciało się zadowalać różnymi piosenkowymi zbiorami. W latach trzydziestych XX wieku druki piosenkarskie zostały zepchnięte do małych ulotnych zbiorów tekstów sprzedawanych na ulicach wielkich miast. Śpiewnik jako forma popularnej książki literackiej przeżywał swój kres, choć naturalnie utrzymały się zbiory pieśni dla użytku szkół i różnego rodzaju chórów i solistów.

Specyficznym, krótkotrwałym a godnym wspomnienia rodzajem śpiewników były tak zwane libretta do płyt patefonowych<sup>231</sup>, które na początku XX wieku były jeszcze na tyle niedoskonałe, że słyszano muzykę, ale nie wszystkie słowa docierały do słuchacza. Książka dała jeszcze raz dowód swej żywotności, potrafiła przystosować się do nowej formy przekazu i z nią współpracować.

### 3. Film

Jak słusznie zauważył S. Lam, największym zagrożeniem dla literatury od początku naszego wieku był film, on też najsilniej oddziaływał na formę i treść publikacji, które nie tylko musiały podjąć trudną konkurencję, ale próbowały wykorzystać ów nowy środek przekazu dla swoich celów. W kinach okresu niemego sprzedawano niekiedy niewielkie książeczki, które były nie tylko programem, ale beletry-

---

<sup>231</sup> Por. Katalog – libretto do płyt Pathe Głównie, wyd. 2 uzup., Warszawa 1912, *Przedmowa*, s. III.

styczną formą opowiedzenia treści filmu ilustrowaną fotosami. Wiele osób chciało jeszcze raz przeżyć film, który zresztą nie zawsze był dostatecznie rozumiały bez dodatkowych wyjaśnień. Tu przykładem może być starannie wydana ilustrowana broszura „*Ostatnie dni Pompei*. Najmonumentalniejsze arcydzieło świata podług słynnej powieści E.L. Bulwera. Nakładem Sp. Kinemat. »Kolos« Warszawa 1926, s. 48”.

Szybko też zauważono, że film jest nie tylko konkurencją dla beletrystyki, ale po jego obejrzeniu wielu widzów chętnie sięga po książkę, która stała się podstawą do ekranizacji. Pojawiają się książki wyraźnie nawiązujące do filmu, używające jako ilustracji fotosów. W latach 1926–1927 ukazywała się „Biblioteka filmowa Roju”, której tomy „są ozdobione fotosami z odnośnych obrazów”. W bibliotece tej ukazywały się w tanich wydaniach m.in. utwory klasyków literatury, którzy byli ostatnio przenoszani na ekran: Puszkina, Merimého, Daudeta i innych. Owe skojarzenie z filmem rozszerzało odbiór literatury, kierowało książkę do tych, którzy ograniczali się zwykle do literatury obiegu trywialnego.

Publikacje literackie w rozmaity sposób korzystały ze sztuki filmowej. Często brano za temat osoby znane z ekranu. Powstawały romanse i powieści biograficzne, których bohaterami byli np. Rudolf Valentino<sup>232</sup> czy Pola Negri. W tytułach i podtytułach książki umieszczano słowa „film”, „kino”. Tu można przypomnieć powieść Jana Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera. Powieść sensacyjno-filmowa* (1931). Największy wpływ wywierało kino na formę zdobnictwa okładki, na której pojawiają się w latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku fotosy i zbliżenia twarzy zaczerpnięte z kadrów filmowych.

W obiegu brukowym polecenie książki przez film było jeszcze częstsze. Postaci znane z ekranu stawały się bohaterami popularnych serii zeszytowych. W latach dwudziestych naszego wieku ukazywały

---

<sup>232</sup> Por. np. E. Ramond, *Miłość w życiu Rudolfa Valentino*, przekł. R. Centnerszwerowej, Warszawa 1926.

się takie serie – „Pat i Patachon”, „Charlie Chaplin”, „Jackie Coogan”, „Pola Negri”, „Tom Mix” i inne. Utwory w nich zawarte w swej treści nie krępowały się zbyt filmowymi pierwowzorami. Nazwisko aktora było tylko hasłem wywoławczym. W zbiorach ulicznych piosenek ulotnych w latach trzydziestych panowały niepodzielnie przeboje filmowe, które prawie zupełnie wyrugowały dawne pieśni jarmarczne i podwórzowe śpiewy. Wpływ literatury na film był wielokrotnie przedmiotem badań. W świetle śladów, jakie pozostawiło kino na książkach, warto rozważyć temat, w jaki sposób filmowe widzenie sztuki z kolei oddziaływało na świat literatury. Jest to odrębny temat. Obecnie należy jedynie odnotować, że spotkanie z X muzą pozostawiło trwały ślad na zewnętrznej formie książki, wiele publikacji podkreślało swój kinowy rodowód w podtytułach czy nazwach serii. Zdobnictwo druków również pozostawało pod wpływem plastyki filmowej, w tym filmu rysunkowego, który w latach trzydziestych naszego wieku oddziałł szczególnie silnie na ilustracje książki dziecięcej, a zwłaszcza na specyficzną formę, jaką jest komiks. Pojawił się on w Polsce w połowie lat dwudziestych, jednak na naszym terenie ograniczył się głównie do czasopism i publikacji dla młodego odbiorcy, do roku 1939 nie zdążył się bujnie rozwijać<sup>233</sup>.

#### 4. Reklama w książce

Na marginesie rozważania powiązań świata książek z niektórymi popularnymi sztukami chcemy pokrótce wspomnieć o kontakcie książki i reklamy<sup>234</sup>. Wynalazki grafiki reklamowej, a zwłaszcza sztuki plakatu oddziaływały na ukształtowanie książki XX wieku, jednak

---

<sup>233</sup> Por. J. Dunin, *Dygresja o polskich komiksach*, [w:] tegoż, *Papierowy bandyta...*

<sup>234</sup> W nowszych opracowaniach wśród nośników reklamy marginesowo wspomina się też o „książce”, ale uwaga skupiona jest na prasie, radiu i telewizji. Por. *Reklama*, praca zbiorowa pod red. M. Stażyckiego, Warszawa 1976, s. 206–208.

uderzające jest, jak mało wykorzystywano samą książkę jako nośnik reklamy. Od dawna księgarze dodawali do książek druki reklamowe, które dokładano do paczek, a niekiedy nawet doklejało do tomów. Zdarzało się, że te dodatki introligator oprował wspólnie z dziełem. Ale w samym trzonie druku i na okładce stosunkowo niewiele znajdujemy reklam. Od połowy XIX wieku czasopisma i gazety roją się od różnego rodzaju handlowych ogłoszeń, książka pozostaje od nich prawie wolna, zamieszcza nieomal wyłącznie ogłoszenia o książkach, czasopismach i innych wydawnictwach. Naturalnie tego rodzaju teksty określały również druk, w którym się znalazły. Jeśli wydawca umieścił na konkretnej książce reklamę innego dzieła, autora, który czytelnikowi nie był obcy, mogło to wpłynąć na decyzję zakupu lub wypożyczenia. Publikacje wymieniane w części reklamowej książki, a zwłaszcza tytuły czasopism mogły sugerować, w jakim kręgu ideowym i literackim znajduje się dzieło trzymane w ręku. Ogłoszenia te znajdowały się bądź na stronach nieliczbowanych, bądź na skrzydełkach obwoluty, tak że często były traktowane jako coś do samego dzieła nienależącego. Bardzo rzadko w książce lub na niej umieszczano reklamy niezwiązane z ruchem wydawniczym. Publikacje obiegu wyższego starannie wydane unikały nawet reklam księgarskich, które przesuwało w takim wypadku do wkładek czy załączników. Książka tańsza, a zwłaszcza seryjna była mniej rygorystyczna. Od początku XX wieku pojawiały się na nich sporadyczne ogłoszenia o innych towarach, np. w roku 1925 „Biblioteka Dzieł Wyborowych” zamieszczała reklamę mydła alkalicznego Tow. Akc. „Fr. Karpiński”. Reklamy nie dotyczące książek stosunkowo najczęściej zdarzały się w publikacjach obiegu trywialnego i brukowego, a zwłaszcza na okładkach serii zeszytowych, które z natury rzeczy bliskie były wydawnictwom prasowym.

Osobnym rodzajem były reklamowe książki wydawane przez niektóre firmy i instytucje, np. książki dla dzieci z wierszykami propagującymi oszczędzanie w PKO lub dzieła literackie darowywane przez firmy swym klientom. Tu można odnotować luksusowe wydawnictwo, w którym wzięli udział liczni warszawscy pisarze: *Staroświecki sklep* wydane ku czci firmy E. Wedel (nawiasem mówiąc,

nie było to wydawnictwo darmowe). Osobne miejsce należy się wydanej starannie powieści Ferdynanda Ossendowskiego *Pierścień z krwawnikiem*, którą w roku 1938 opublikowała swym nakładem firma A. Piasecki, S.A. Fabryka Czekolady w Krakowie. Firma ta nabyła od autora wyłączne prawa do tej pozycji i traktowała książkę jako premię dla stałych odbiorców. We wstępach „Od firmy” i „Od autora” podnoszono znaczenie inicjatywy, która niezależnie od celów reklamowych miała przyczynić się do szerzenia nawyków czytelniczych. Większość tego rodzaju imprez było drukami ubogimi, należącymi do obiegu trywialnego bądź jarmarczno-brukowego, np. bardzo tandetny „*Nowy Robinson Krusoe*”. Napisał S. Żelski. Wydrukowany na żądanie Włocławskiej Fabryki Cykorii »Stella«<sup>235</sup>.

Niektórzy ludzie interesu doceniali jednak wartość książki jako popularnego nośnika reklamy. W tej formie docierała z pewnym opóźnieniem, była jednak bardziej trwała, a więc mogły ją dostrzec większe grupy czytelników. Nie mogąc wejść bezpośrednio do trzonu książki, wykonywano reklamowe zakładki, wkładki i naklejki. Przed samą drugą wojną światową jedna z firm wydała reklamowe obwoluty, którymi posługiwały się wypożyczalnie. Nawet ekslibris zaprzęgnięto do celów popularyzacji ogrzewania gazowego – na książkach z prywatnych czytelni masowo nalepiano coś na kształt ekslibrisu z rycinami i tekstami w rodzaju tego

*Kuchnia gazowa, łaskawe panie,  
zostawia dużo czasu na czytanie.*

Swoją drogą zastanawiający jest fakt, że przedmiot tak popularny i wędrujący do wielu rąk, jakim była książka, w tak niewielkim stopniu uległ inwazji reklamy. Jest to zjawisko ogólniejsze – w rozwiniętych krajach kapitalistycznych, gdzie reklama wciska się wszędzie i niejednokrotnie pojawia się w miejscach pozornie mało do

---

<sup>235</sup> Była to prawdopodobnie część nakładu jarmarcznej książki, przeznaczanej jako premia dla nabywców, którzy zbierali kupony dołączone do paczek kawy.

tego celu przydatnych, nie potrafiła opanować pełniej wydawnictw książkowych. Można sądzić, że działa tu tradycja – blisko cztery wieki książki przedkapitalistycznej wyrobiły zarówno u wydawców, jak i odbiorców wyraźne poczucie tego, co w książce może się znaleźć, a co do niej nie należy. W miarę rozwoju nowych środków przekazu książka, która musiała z nimi konkurować, wykazała zdolność przystosowania się, a nawet potrafiła wykorzystać pewne elementy zaczerpnięte z obcych jej środków dla swoich celów. Ustalona przez wieki podstawowa forma powodowała, że podlegając przemianom i kontaktując się z zewnętrznymi wobec niej zjawiskami kultury, nie uległa, pozostała sobą, jej rozwój nie zatrzymał się, a następował równoległe z postępowaniem czynionym przez konkurentów.



## X. SERIE I CYKLE WYDAWNICZE

### 1. Serializacja

Jednym z najważniejszych odkryć w dziedzinie popularyzacji książki była jej serializacja. Już dawno stwierdzono, że jeśli czytelnik był zadowolony z jakiejś książki, poszukiwał podobnej. Trzeba było ją stworzyć. Jeśli udało się przyzwyczaić odbiorcę do pewnego typu publikacji, to dodatkowo można było liczyć na jego zamilowania kolekcjonerskie. Te fakty znane już były siedemnastowiecznym Elzevierom.

Książki mogą być powiązane w serie różnymi znakami identyfikacyjnymi. Najczęściej są nimi: tytuł serii umieszczony na druku oraz kolejny numer tomu. Zdarza się dodatkowy plastyczny symbol. Niekiedy ograniczano się jednak tylko do mniej jednoznacznych elementów identyfikujących, np. charakterystyczny format, ukształtowanie druku, sformułowanie tytułu – wiązały jedno dzieło z innymi, podobnymi. W tym sensie można mówić o seriach druków so-wizdrzalskich czy serializacji wydawnictw Gröllowskich, które miały swój własny styl, faworyzowały pewne formaty i rodzaj zdobnictwa, mogły więc być przez współczesnych czytelników rozpoznawane i wyróżniane z całości produkcji wydawniczej. Serializacja ułatwia pracę wydawcy i księgarza, była i jest jednym z ważnych czynników przyczyniających się do rozpowszechniania książki.

Możemy wyróżnić cykle i serie. Z punktu widzenia odbiorcy istnieje między nimi daleko idące podobieństwo. Pierwsze z nich jest szeregiem powiązanych ze sobą publikacji, w którym istnieje wyraźny plan wydawniczy, określający z ilu części taki cykl ma się składać. Seria jest również ciągiem skończonym, prędzej lub później

jej formuła się wyczerpuje i wydawca jest zmuszony do jej zakończenia, jest jednak tak organizowana i planowana, jakby miała trwać „wiecznie”. Istnieją na świecie przykłady serii, które przechodzą różne ewolucje, istnieją już ponad stulecie.

Jeżeli cykl nie jest wyraźnie oznakowany i na kolejnych tomach nie jest uwidoczny, np. na karcie przedtytułowej, pełny plan publikacji, to zwykle trudno, nie sięgając do źródeł pomocniczych, określić, czy publikacja ma z góry zaplanowany kres.

Zbliżone do cyklów są wybrane i zebrane dzieła poszczególnych pisarzy. Ich tomy są formalnie ujednolicane, numerowane, częstokroć można je prenumerować. W wypadku tak płodnych twórców, jak Kraszewski, Jeź, Sienkiewicz czy May, inicjatywa wydawnicza ma cechy ciągłości. Wydawca starał się niekiedy nadać utworom popularnych twórców, jak na przykład Antoni Marczyński czy Edgar Wallace, ujednolicony wygląd oraz zaopatrzyć je w pewne oznaki identyfikacyjne, choć takie ciągi były zwykle nienumerowane, a często nie posiadały żadnego nadtytułu. W świadomości bibliografa i bibliotekarza istnieje wyraźna przepaść między serią i cyklem a zbiorem dzieł jednego autora. Wydaje się jednak, że z punktu widzenia rynku księgarskiego i odbiorcy te dwa rodzaje publikacji mają wiele podobieństw.

Teksty w serii mogą być zbiorem utworów dawnych i nowych powstałych poza serią bądź są zaprogramowane przez koncepcję serii czy cyklu, zamówione u autora przez wydawcę i muszą się ściśle dostosować objętością i innymi cechami do ogólnej koncepcji serii. W takim wypadku cały zbiór przybiera jeszcze wyraźniej ujednolicony charakter – w brukowych powieściach zeszytowych potrafiono uzyskiwać nieomal idealną zgodność tekstu z przeznaczonym nań miejscem. Jednak przeważająca liczba serii literackich była składanką utworów zróżnicowanych, woluminy próbowano normalizować w różny sposób, skracając lub dzieląc tekst, dołączając dodatkowe krótkie prace lub zmieniając rodzaj druku. I w takich seriach znajdowały się niektóre utwory napisane specjalnie na zamówienie redaktorów. Charakter serii, wygląd poszczególnych tomów w znacznym stopniu zależały od tego, w jakiej mierze wydawca serii mógł panować nad zamieszczonymi w niej tekstami.

Liczne są walory serializacji. Jeśli czytelnik ma zaufanie do sprawdzonego już rodzaju publikacji, chętnie je prenumeruje lub gromadzi. Jest to również forma bardzo wygodna dla edytora i księgarza. Raz opracowana koncepcja może być tanio powielana. Przy sprzedaży łatwo operować znormalizowanymi cenami i woluminami, można posługiwać się numeracją w obrębie serii miast pisać w zamówieniach i rachunkach pełne tytułatury. Przy książkach taniach jedynie serializacja zapewniająca stałą sprzedaż mogła gwarantować minimum księgarskiego zarobku. Apelowano do naturalnego u człowieka poczucia porządku, skłonności kolekcjonerskich. Osoba decydująca się na kupno cyklu czy serii gotowa była kupować również towary słabsze, np. w zbiorze pism jednego autora można było sprzedać również mniej interesujące juvenalia czy inedita, kupowano je, aby nie dopuścić do powstania Luk w całości. Dlatego też często bardzo wyraźnie na druku zaznaczano kolejność i powiązanie tomów serii. Miało to jednak i pewne ujemne strony: czytelnik, który zauważa, że dzieło stanowi część większej całości, jeśli nie planuje zakupu pełnego Zbioru, może poczuć się zniechęcony, obawia się nabycia „niekompletu”, nienadającego się np. na prezent. W związku z tym niektórzy wydawcy starali się nie podkreślać zbyt silnie kolejności tomów, unikali numerów i nadtytułów sugerujących niekompletność lub umieszczali je na mniej eksponowanych miejscach, np. na odwrocie karty tytułowej. W ten sposób nie tracąc korzyści płynących z ujednolicenia publikacji, nie pozbawiali się sporadycznych odbiorców. Niektórzy producenci literatury jarmarcznej traktowali numer serii jedynie jako element ułatwiający rozliczanie z kolporterami, cechy identyfikacyjne zaś były ukryte przed okiem czytelnika.

Za pierwszą polską serię uznano „Zebrania rytmów, przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych”, założoną przez Andrzeja Załuskiego (1752–1756)<sup>236</sup>. Jednak forma ta utrwa-

---

<sup>236</sup> Załuskiego jako założyciela polskich serii wskazuje A. Morawska, *Wstęp*, [w:] *też*, *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Warszawa 1971, s. XV; *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, szp. 2147–2148 – wywodzi polskie serie od Mostowskiego.

liła się w naszym ruchu wydawniczym z chwilą powołania przez Tadeusza Mostowskiego w latach 1803–1808 „Wyboru Pisarzy Polskich”. Prawdziwa eksplozja zróżnicowanych form serii nastąpiła w drugiej połowie XIX wieku, nasilając się ku jego końcowi. Na ponad 130 dziewiętnastowiecznych serii popularnych zanotowanych przez Bibliografię Estreichera, których tytuły rozpoczynały się słowem „Biblioteczka” i „Biblioteka” – tylko kilka ukazywało się przed rokiem 1850. Sprawę tę częściowo można wyjaśnić skłonnością wcześniejszych edytorów do nazywania swych serii i cyklów „Zbiorem” lub „Wyborem”. Nawet po uwzględnieniu tej poprawki należy stwierdzić, że serializacja książki powstała w początku XIX wieku utrwaliła się i rozwinęła w drugiej jego połowie, a od tego czasu stanowiła tendencję w ruchu wydawniczym.

Nadzieje, jakie wiązano z seriami, czasami bywały zawodne. Liczne polskie inicjatywy wydawnicze kończyły swój żywot po kilku tomach, a czasem już po pierwszej próbie. Nie spełniały one warunków wymaganych od tego rodzaju publikacji, nie potrafiły zdobyć autorytetu, przywiązać do siebie czytelnika. Poważny wydawca, podejmując taką inicjatywę, miał zapewnione fundusze na szereg kolejnych tomów, bo rozumiał, że aby mogła się ona przyjąć w społeczeństwie, potrzeba było pewnego czasu. Tylko nieliczne cykle i serie mogły pochwalić się trwałym sukcesem, zapewne z winy sytuacji kultury i oświaty w dziewiętnastowiecznej Polsce. Trudności nie znikły również w II Rzeczypospolitej. Los wydawcy w naszym kraju był niełatwy, a kariera książki niepewna, dlatego warto przyjrzeć się tym seriom, które potrafiły odnieść sukces i utrzymały się przez wiele lat, osiągnęły dziesiątki i setki tomów. Co w ich formule wydawniczej przesądzało o powodzeniu? Rzadko był to bogaty mecenas. Tacy zniechęcali się lub bankrutowali już po kilku czy kilkunastu deficytowych tomach. Nie znaczy to, że długotrwałe inicjatywy zawsze przynosiły wielki sukces finansowy. Trwały te biblioteki i biblioteczki, które mimo załamań i kryzysu zdobyły sobie poparcie czytelników, potrafiły do nich trafić, bowiem tylko stałe grono odbiorców mogło dać trwałe podstawy istnienia. Najwdzięczniejszą rolę miały u nas, zresztą tak jak i na całym świecie, biblioteki specjalizujące się

w przedrukach dawniejszej, już sprawdzonej, zwykle klasycznej literatury. Sytuacja ich była tym łatwiejsza, że odpadała konieczność obdzielania zyskiem autora. Podstawowy kłopot wydawców tekstów klasycznych stanowiła konkurencja, bowiem każdy mógł podjąć się takiego przedruku. Seria, która zdobyła sobie zaufanie klienteli, w pewnym stopniu chroniła księgarza przed działalnością osób dokonujących sporadycznych przedruków.

Próba opisu dziejów serii pod kątem naszych zainteresowań nie jest łatwa – z jednej strony brak obszerniejszych opracowań tematu, z drugiej – przygotowawcze prace bibliograficzne ujawniły ogrom materiału, który nie mógł być do końca zanalizowany. Trzeba było znaleźć klucz do zebranych informacji, wprowadzić pewną, choćby prowizoryczną klasyfikację. Wejście w temat nasunęło myśl, że podział serii według tematyki lub obiegu byłby trudny. Niektóre z nich mają pograniczny charakter, formalnie podobne do siebie uczestniczyły w różnych obiegach. Narzuciła się obserwacja, że wśród serii wyodrębniają się trzy ciągi: 1) te, których części stanowiły normalną, standardową książkę i w oderwaniu od serii każdy tom mógł być odczuwany jako samodzielna publikacja; 2) o formach zminiaturyzowanych, zeszytowych, odbiegających od obiegowego pojęcia książki; 3) formy inne, rzadziej stosowane, głównie większe o druku dwuszpaltowym, zbliżone swą konstrukcją do numeru czasopisma.

Podjęto decyzję opisanie każdej z tych odmian kolejno w ujęciu historycznym.

## 2. Serie książek standardowych

Dzieje serii książkowych w XIX wieku należy rozpocząć od wspomnianego „Wyboru Pisarzy Polskich”, w którym w latach 1803–1808 ukazało się 26 tomów, piękne bibliofilskie wydanie wzrowano na drukach Didota. Jego forma i stosunkowo wysoka cena nie pasowały do obiegowych pojęć o książce popularnej, ale zarówno dobór tekstów, jak i wysoki jak na owe czasy nakład, sięgający

1500 egzemplarzy<sup>237</sup>, mówią, że mieliśmy do czynienia z próbą popularyzacji literatury polskiej, rozszerzeniem jej zasięgu. Tomy, którym próbowano nadać monumentalny charakter, odbiegały nieco od przeciętnych publikacji tego czasu, format był większy, objętość zaś tomu wynosiła często 500 stron. Dobry papier i staranny druk pociągały za sobą, mimo stosunkowo wysokiego nakładu, znaczną cenę. Próba ta przyniosła Mostowskiemu jako wydawcy klęskę finansową, ale książki sprzedawano jeszcze wiele lat i rzeczywiście przyczyniły się one do rozpowszechnienia klasyki polskiej. Dla uzyskania jednolitego wyglądu tomu edytor łączył w niektórych woluminach dzieła kilku pisarzy.

Mostowski rozpoczął również wydawanie serii popularniejszej, obliczonej na rozszerzenie czytelnictwa; w latach 1804–1806 publikował „Wybór Powieści Moralnych i Romansów”, który stał na pograniczu czasopisma, ponieważ co miesiąc wydawano tom, w którym znajdowały się, obok zapowiedzianych romansów, przegląd mód paryskich oraz szarady, a sporadycznie również inne artykuły. W tych samych latach podjął się wydawnictwa „Wybór Podróży”, obliczonego głównie na młodego czytelnika. Serie te cieszyły się powodzeniem. Przerwały je jednak wojny napoleońskie. Rodzajem kontynuacji tej serii podróżniczej był rozpoczęty w 1808 roku dwunastotomowy cykl „Biblioteka Geograficzna i Innych Wiadomości dla Młodzieży”, publikowany przez W.B. Korna we Wrocławiu.

W roku 1820 podjęto kolejną próbę wydania typowej popularnej „Biblioteki Romansów”. Miała się ona ukazywać od początku roku w Warszawie, w drukarni przy ulicy Gęsiej. Planowano wydawać ją oddziałami, z których każdy miał się składać z 10 tomów po ok. 200 stron. Do publikacji wybierać miano klasyczne i nowe romanse, francuskie, niemieckie, angielskie i włoskie. Prenumerata 10 tomów na białym, pięknym papierze miała wynosić 40 zł polskich, czyli po 4 zł za tom. Skończyło się na ogłoszeniu prenumeraty, wi-

---

<sup>237</sup> J. Platt, *Tadeusz Mostowski jako wydawca, „Ze Skarbca Kultury”* 1960, z. 1, s. 93 i n.

docznie ze względu na zbyt wysoką cenę czy z innych powodów wydawnictwo nie zebrało dostatecznej liczby chętnych<sup>238</sup>.

Jednak za rzeczywistego twórcę polskich serii popularnych uważany jest powszechnie Franciszek Salezy Dmochowski<sup>239</sup>, który podjąwszy pracę edytorską w roku 1820, przez ponad pół wieku uczestniczył w próbach popularyzacji czytelnictwa, aktywnie walcząc o obniżenie ceny książki poprzez zwiększanie nakładów, dbał o dobór poczytnych tekstów, prowadził szeroką działalność reklamową oraz różnego rodzaju akcje wydawnicze, zmierzające do wytworzenia nawyku nabywania druków. Do tego celu powoływał różne cykle, które rozpowszechniał w prenumeracie. Charakterystyczną cechą tych cyklicznych publikacji Dmochowskiego było to, że z jednej strony były one dziełami o z góry założonym zakończeniu, których prenumerata obejmowała określoną liczbę tomików, z drugiej zaś kolejne cykle nawiązywały do siebie, tworząc trwałą szereg inicjatyw wydawniczych.

Pierwsze ukazały się w latach 1827–1829 „Wybrane romanse Waltera Scotta”. Całość składała się z 7 oddziałów publikowanych w 37 tomikach małej 12°, zawierających od 212 do 302 stron. Cena przedpłaty za każdy tomik wynosiła 2 zł, podczas gdy inne książki tego typu kosztowały około 5 zł. Prenumerata, którą zbierali księgarze i urzędy pocztowe, dała zadowalające rezultaty i wydawca, będący w jednej osobie tłumaczem dzieł, zakończył imprezę z niewielkim co prawda zyskiem. Według jego informacji nakład 1500 egzemplarzy rozchodził się w liczbie 1200 w ciągu roku, w następnych trzech latach sprzedawano około 200 dalszych egzemplarzy, ale jeszcze w roku 1844 resztkę nakładu zakupił hurtem księgarz Merzbach<sup>240</sup>. Ale nie tylko spodziewany zarobek był motorem działalności Dmochowskiego. Pragnął on w szerszych kręgach społecznych rozwinąć nawyk czytania. Następną serią Dmochowskiego była w roku 1828

---

<sup>238</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 2, Kraków 1961, s. 288.

<sup>239</sup> A. Morawska, *Wstęp*, [w:] *tejsze, Serie wydawnicze...*

<sup>240</sup> E. Słodkowska, *Działalność wydawnicza...*

„Biblioteka Narodowa”, w której zawarto dzieła Książnina, Zabłockiego i innych. Mimo skromnego druku biblioteka ta nie rozchodziła się tak szybko; zawarta w VI tomie dzieł Zabłockiego lista prenumeratorów wymieniała tylko 314 nazwisk. W roku 1829 Dmochowski wydawał „Wybrane romanse Waltera Scotta i Wiktora Ducange’a” – 4 dzieła w 15 tomikach.

W latach 1834 do 1835 oraz 1837 do 1838 ukazywało się poszytami ilustrowane wydawnictwo „Podróż Malownicza”.

Poza wymienionymi seriami Dmochowski wydawał szereg dzieł popularnych, głównie romansów de Kocka, Balzaca, Scotta i innych, których stosunkowo ujednoczony wygląd przez podział większych tekstów na tomy około dwustustronicowe oraz wyraźnie podkreślone nazwisko wydawcy tworzyły coś w rodzaju luźnego ciągu, który mógł liczyć na wiernych czytelników. Teksty czerpał Dmochowski najczęściej z książek francuskich, za których pośrednictwem przekładał również autorów angielskich. We Francji poszukiwał też wzorów formalnych dla swych edycji.

Dmochowski wprowadził również na nasz teren rodzaj wydawnictwa zeszytowego, zawierającego zbiór krótszych powieści, jakim była „Czytelnia Najnowszych Powieści” (1834), sprawa ta zostanie omówiona przy okazji poruszania problemu pogranicza książka/czasopismo.

Próby bibliografowania serii Dmochowskiego, jak i wielu podobnych dzieł tego typu nie są łatwe. W wydawcy walczyły dwa sprzeczne pragnienia. Pierwsze – aby przywiązać czytelnika do swych serii przez ich cechy zewnętrzne, wskazać ich ciągłość, zachęcić do prenumeraty, ale również nie stracić klienta, który zamierzał kupić jedną tylko książkę, a widząc na druku napis „oddział II, tom 7” mógł mieć wątpliwość, czy nabywa całość. Dlatego też seryjność podkreślano najchętniej w reklamie prasowej, na samym zaś druku ograniczano się do danych na okładce lub łatwych do usunięcia kartach przedtytułowych. Niejednokrotnie też po zakończeniu prenumeraty drukowano dla reszty nakładu nowe karty tytułowe, aby zerwać łączność książki z serią, nadać jej pozór nowości. Tak zresztą czynił już Mostowski.

Działalność F.S. Dmochowskiego rozpoczęła okres nieprzerwanego rozwoju wydawnictw cyklicznych i seryjnych. Od jego czasu możemy obserwować ciąg prób powoływania różnych inicjatyw tego typu. Przykładowo można wymienić:

1828 – „Powieści i Romanse z Dzieł Cenniejszych Pisarzy Tłumaczone”. Wilno. Nakład Józefa Zawadzkiego.

1830 – „Biblioteka Nowych Romansów” (17 tomów). Warszawa. Drukarnia Stereotypowa. Tom po 3 złote.

1835–1853 – „Biblioteka Kieszonkowa Klasyków Polskich” (40 tomów), wydawana przez J. Bobrowicza w Lipsku.

1837–1845 – „Biblioteka Klasyków Łacińskich na Język Polski Przełożonych” (16 tomów), wydawana przez hr. Raczyńskiego.

1843–1846 – „Biblioteka Najnowszych i Najlepszych Romanów” (18 tomów). Lipsk, Breitkopf i Härtel (autorzy: George Sand, Eugène Sue, Charles Dickens).

Stosunkowo wczesnym wydawnictwem, które potrafiło utrzymać się nie tylko przez blisko siedem lat, ale również wydać ponad sto dzieł głównie pochodzących z zasobu dawnego piśmiennictwa polskiego, była powstała w roku 1855 „Biblioteka Polska”, wydawana przez Kazimierza Józefa Turowskiego<sup>241</sup>, zwana potocznie biblioteką Turowskiego.

Wydawca rozpoczął swoją pracę szeroką akcją reklamową, przedstawiając obszerny plan wydawnictwa, publikując „Wykaz autorów i dzieł przeznaczonych do przedruku w Bibliotece Polskiej”. Późniejszy badacz napisze: „Przedstawiony program wydawniczy stanowił w ogólności prawdziwy galimatias, bróg zupełnie nie plewiony”<sup>242</sup>. Obok rzeczy polskich planowano autorów zagranicznych i to nie zawsze pierwszorzędnych, obok dzieł historycznych teksty przyrodnicze i rolnicze i nawet romanse. Czy słusznie sądził jednak ów badacz, że wydawca nie liczył się zbyt z gustami odbiorców?

---

<sup>241</sup> H. Barycz, *Kazimierz Józef Turowski i jego „Biblioteka Polska”*, [w:] tegoż, *Wśród gawędziarzy, pamiętnikarzy i uczonych galicyjskich*, t. 1, Kraków 1962, s. 240–317.

<sup>242</sup> Tamże, s. 269.

Ten pozornie rozstrzelony program nie zniechęcał, a przeciwnie – w wyniku starannie przeprowadzonej akcji propagandowej udało się pozyskać aż 1000 prenumeratorów, później zaś cyfra ta wzrosła do 1200. Był to zaskakujący sukces. Wydawca osiągnął go akcją reklamową oraz tym, że zawsze był gotów dostosować się do żądań publiczności. Głównym jego atutem była niska cena. Tomy dzielone były na zeszyty, przy czym wystarczyło zaprenumerować 6 zeszytów po 18 krajcarów. Nakłady niektórych tomów „Biblioteki Polskiej” osiągnęły jakoby 5000 egzemplarzy, co było na owe czasy liczbą zawrotną<sup>243</sup>.

Formuła wydawnicza nie była prosta. Jak sądzi H. Barycz, została ona zaczerpnięta z jakiegoś wydawnictwa niemieckiego, wydaje się jednak przynajmniej częściowo oryginalnym pomysłem wydawcy. Ktokolwiek zetknął się z egzemplarzami tego wydawnictwa wie, jak jest ono skomplikowane i trudne do gromadzenia. Prenumeratory otrzymywali zeszyty, z których budowano tomy, zawierające niejednokrotnie po kilka utworów z odrębnymi kartami tytułowymi i numeracją stron. Całość ukazywała się w zeszytach po 5 arkuszy, które tworzyły roczną tak zwaną serię (z tym że „seria” pierwsza obejmuje 104 zeszyty za lata 1855–1856). „Bibliotece Polskiej” nie udało się osiągnąć pełnej rytmiczności publikacji, czasami zaległe zeszyty ukazywały się od razu po kilka, a w poszczególnych „seriach” liczba zeszytów wahała się, przeciętnie było ich 60. Do tego dodamy, że jedno dzieło mogło być kontynuowane w różnych „seriach”. Dla ułatwienia częściowej prenumeraty wprowadzono dodatkowo „oddziały”, na które podzielono serie. Można sobie wyobrazić, jaki to wszystko wprowadzało zamęt i zniechęcało do kolekcjonerstwa. Nawet wprawni bibliografowie mają pewne trudności z rozszyfrowaniem tajemnic tej serii. Okładka broszurowa wykonywana z kolorowego papieru ulegała często zniszczeniu, a wraz z nią informacje o przynależności do „serii” i „oddziałów”. Głównym elementem identyfikacyjnym pozostawała widniejąca na karcie tytułowej po-

---

<sup>243</sup> A. Kłossowski, dz. cyt., s. 198.

między tytułaturą a adresem wydawniczym formuła: „Wydanie Kazimierza Józefa Turowskiego”.

Przystępując do wydawnictwa, Turowski liczył na atrakcyjność swego nazwiska, cieszył się bowiem pewną popularnością w środowisku galicyjskim. W wyniku popełnionych w jego publikacjach błędów stracił kredyt zaufania, był ostro krytykowany w prasie i w innych źródłach. Działając w galicyjskim partykularzu, wydawca nie miał dostatecznego warsztatu bibliotecznego, zespołu doradców, odpowiednich drukarni do prowadzenia pracy tak szeroko zakrojonej, szybko nastąpiło wyczerpanie się inwencji wydawcy i naturalne zniechęcenie czytelników.

Po paru latach trudności zaczęły narastać. Turowski próbował ratować swą inicjatywę, m.in. powołał przy „Bibliotece Polskiej” czasopismo „Rozmaitości”, które miało uzupełniać serię i utrzymywać kontakt z czytelnikami. Takie czasopisma powiązane z wydawnictwami seryjnymi będą się pojawiały również w przyszłości. Próbował też przy „Bibliotece” uruchomić cykl popularnych „Romansów”, aby zaspokoić potrzeby czytelnicze kobiet. Wbrew opiniom o dużym zmyśle reklamowo-handlowym redaktora same druki były nie tylko tanie i ubogo drukowane, ale mogły odstręczać oschłością roboty edytorskiej. Jedynie przedruk B. Paprockiego *Herbów rycerstwa polskiego* dokonany w latach 1858–1859, opatrzony drzeworytami, wypadł nieco okazalej.

Części „Biblioteki Polskiej” skomponowane wysiłkiem introligatorów w tomy, tworzące dziwne nieraz całości, przez wiele lat stanowiły ważny składnik polskich księgozbiorów. Niektóre z opublikowanych tu dzieł nie doczekały się już późniejszych wznowień. Odwrócenie się odbiorców od wydawnictwa Turowskiego spowodowało, że niesprzedane części nakładu były do nabycia w antykwariatach jeszcze w XX wieku. Popowstaniowe czasy były niełaskawe dla tego rodzaju inicjatyw, pomijając ogólny zastój w życiu kulturalnym wszystkich zaborów i działanie ostrej cenzury, brak było również głównego bodźca, który stymulowałby rozwój popularnych przedruków literatury klasycznej – nie istniały szkoły i uniwersytety, w których wykładano by szerzej li-

teraturę ojczystą. Wydawcy więc mogli liczyć na wąską grupę patriotycznej inteligencji.

Następne inicjatywy w tej dziedzinie, te które pozostawiły trwały ślad, musiały liczyć się z realiami i znaleźć odpowiednią formułę wydawniczą, wprowadzić różnego rodzaju oszczędnościowe ograniczenia. Dopiero w końcu XIX wieku wraz z rozwojem polonistyki na uniwersytetach galicyjskich będą mogły powstawać ambitniejsze serie przedruków literackich.

Większość istotnych dla rozwoju czytelnictwa serii zachowało przynajmniej w zakresie formatu i ogólnej budowy cechy tradycyjnej książki zawierającej zwykle 120–200 stron formatu 16°, o wysokości grzbietu około 18 cm. W tym zakresie nowsze serie kontynuowały tradycje zapoczątkowane jeszcze przez Dmochowskiego i Turowskiego.

Ważną inicjatywą była m.in. „Biblioteka Pisarzy Polskich” wydawana w Lipsku w latach 1860–1886; opublikowano w niej 81 tomów, na dobrym papierze i starannym drukiem. Część nakładu ukazała się w skromnych i bezbarwnych okładkach broszurowych, a część w starannych oprawach z bordowego kaliko. Wydawana poza etnicznym terenem Polski seria była istotnym wydarzeniem w popowstaniowym życiu kulturalnym. Wydawnictwo nastawione było na kolportaż w kraju i bardzo wiele egzemplarzy rzeczywiście dotarło do rąk polskich czytelników. Seria ta częściowo zastąpiła przetrwaną w roku 1862 „Bibliotekę Polską” Turowskiego. Należy ona dotychczas do stosunkowo popularnych zarówno w bibliotekach, jak i antykwariatach.

Inną godną wspomnienia inicjatywą była „Biblioteka Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej”<sup>244</sup>, wydawana nakładem S. Lewentala w powiązaniu z „Kłosami” i tygodnikiem „Romans i Powieść”. Od roku 1874<sup>245</sup> przynajmniej do 1900 co miesiąc

---

<sup>244</sup> Redaktorem serii był P. Chmielowski, por. H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk*, [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1976, s. 159.

<sup>245</sup> K. Estreicher, dz. cyt., s. 296 – podaje mylną datę rozpoczęcia publikacji.

publikowano tom zawierający poszyty kilku utworów, które tworzyły serię dopiero po oprawieniu (ten typ wydawnictw będzie omówiony oddzielnie).

Wszystkie wspomniane serie miały wybitnie literacki charakter, choć zdarzały się w nich rozprawy historyczno-publicystyczne, pamiętniki i inne dzieła paraliterackie. Dla polskich serii była niesłychanie charakterystyczna skłonność do przemieszania materii. Popularna biblioteka składająca się z samych pamiętników, rozpraw lub opisów podróży nie mogła się dłużej utrzymać, choć utwory takie były chętnie widziane w seriach ogólnoliterackich, o przewadze beletrystyki<sup>246</sup>.

Taki mieszany program wydawniczy przyjęła również zapoczątkowana w roku 1898 „Biblioteka Dzieł Wyborowych”, seria, która uzyskała największy sukces i najdłużej utrzymała się w polskim ruchu wydawniczym. Biblioteka ta, starając się dać książkę możliwie tanio, dokładała wszelkich starań, aby zachować zewnętrze daleki od jarmarcznej tandety, nobliwy i solidny wygląd. Znaczna część nakładu była rozpowszechniana w oprawie z bordowego kaliko, starannie zdobionej ślepym tłokiem i napisem na grzbiecie. Być może nie przypadkiem nawiązywano do wyglądu lipskiej „Biblioteki Pisarzy Polskich”. Okładka wersji broszurowej była zdobiona stosunkowo skromnie i tylko w owalnym medalionie umieszczano miniaturowy portret autora. W tomach oprawnych to samo zdobnictwo wykorzystywano jako wyklejkę książki, tworząc przed kartą tytułową rodzaj frontispisu. Nie najgorszy papier, druk staranny, tworzyły całość, której nie musiał się wstydić żaden księgozbiór.

„Biblioteka Dzieł Wyborowych” wymagałaby dokładniejszego zbadania. Dziś nie budzi ona szerszego zainteresowania ani zbieraczych namiętności, ale trudno przecenić jej rolę w rozwoju kultury czytelniczej. Liczni prenumeratorzy otrzymywali co tydzień tom około 150 stron druku – aby uzyskać tę jednolitość, wiele utwo-

---

<sup>246</sup> „Biblioteka pamiętników i podróży po dawnej Polsce”, wydana przez J.I. Kraszewskiego 1870–1871 składała się tylko z 6 tomów.

rów rozbijano na mniejsze części, operowano też rodzajem druku, jedne strony zawierały 38 wierszy, innym razem było ich tylko 31. Prenumeratorem otrzymywał więc rocznie blisko osiem tysięcy stron lektury, na którą składały się dzieła polskie i obce – powieści klasyczne i inne, trochę poezji, podróże, książki popularnonaukowe, głównie humanistyczno-społeczne, bardzo rzadko przyrodnicze. Wyboru dzieł dokonywano z uwzględnieniem wymogów utrzymania odpowiedniego poziomu, a równocześnie poszukiwano pozycji niezbyt trudnych, jak np. dzieła Rodziewiczówny czy Twaina, nierazących masowego czytelnika nadmierną awangardowością czy etyczną dwuznacznością. Analiza treści pozwalałaby wykryć artystyczne i ideowe preferencje redakcji, którą pierwotnie firmował Klemens Szaniawski, a później przez wiele lat Franciszek Juliusz Granowski. W pierwszym okresie jako „głównych współpracowników” wymieniano na każdym tomie: dr. Piotra Chmielowskiego, Teodora Jeske-Choińskiego, dr. Juliana Ochorowicza, Juliana A. Świącickiego. Cena serii w prenumeracie wynosiła 10 rubli za 52 nieoprawne tomy, poprawne – 16. Pojedynczy tom kosztował 25 kopiejek (w oprawie 40 kopiejek). W prenumeracie cena kształtowała się odpowiednio 19 i 1/4 kopiejki i 30 i 1/3 kopiejki. Istniała odmienna wersja okładki z cenami przeznaczonymi dla odbiorców w państwie austriackim.

Biblioteka starała się uzyskać kontakt ze swymi czytelnikami. W tomie 564 z listopada 1908 roku redakcja ogłosiła wśród czytelników ankietę mierzącą do uzyskania ich opinii o programie wydawniczym serii, poprzedziły ją uwagi programowe stwierdzające, że jednym z celów publikacji było przeciwstawienie się zalewowi literatury sensacyjnej.

W czasie swego trwania seria zmieniała redaktorów, doradców i właścicieli. Kolejni kierownicy podejmowali próby jej unowocześnienia i dostosowania do zmieniających się warunków ekonomicznych i społecznych, choć zawsze starano się zachować pewien styl wydawnictwa, unikano ilustracji i krzykliwych okładek. Próbowano jedynie nieco innego rodzaju rozwiązania opraw, w latach dwudziestych naszego wieku, po wojennej przerwie, wprowadzono reklamo-

wą obwolotę. W celu obniżenia ceny zmieniano też w kryzysowym okresie materiał oprawy sztywnej na imitację płótna wykonaną z papieru, stosowano też półpłótno. W roku 1923 seria zmieniła swój charakter, nazwa „Biblioteka Dzieł Wyborowych” znalazła się na karcie tytułowej na miejscu wydawcy, nazwa serii zaś brzmiała: „Książki Ciekawe”. W roku 1924 redakcję przejął Stanisław Lam<sup>247</sup>, przywrócił dawną nazwę, próbował odnowić formułę wydawniczą, wprowadzić nowe życie, a również nieco sensacji. Przy serii uruchomił czasopismo przeznaczone dla prenumeratorów „Z całego świata. Polski Magazyn Ilustrowany”. Inicjatywy Lama spotkały się z krytyką niektórych czytelników, zwłaszcza z terenu poznańskiego<sup>248</sup>, gdzie powieść Zofii Nałkowskiej wzbudziła sprzeciw pewnych środowisk. Właściciel wydawnictwa Feliks Gadomski uznał sposób prowadzenia serii za zbyt rozrzutny i niebezpieczny, zwolnił Lama z funkcji redaktora. Tańsza redakcja jednak nie potrafiła utrzymać serii, która stawała się anachronizmem i wydawnictwo upadło w roku 1927, nie osiągając tysiąca tomów.

Ten typ nobliwych wydawnictw seryjnych liczących na statecznego, choć nie zawsze najbardziej zasobnego ziemiańskiego i mieszczańskiego odbiorcę, nie był naturalnie monopolem „Biblioteki Dzieł Wyborowych”. Istniały bardziej i mniej udane serie konkurencyjne, jak np. wydawana przez Bondego w Wiedniu już ok. 1890 roku „Biblioteka Rodzinna. Wybór najlepszych powieści wszystkich narodów”. Wzorem wydawnictw niemieckich posiadała okładkę płócienną, zdobioną nadrukiem, ale zarówno wielkością tomu, jak nawet kolorem kaliko była podobna do „Biblioteki Dzieł Wyborowych”. Gebethner i Wolff publikowali głównie dla prenumeratorów „Bibliotekę Tygodnika Ilustrowanego”, również bardzo przypominającą „Bibliotekę Dzieł Wyborowych”. Później zmieniono ją na „Ciekawe powieści. Miesięcznik poświęcony najwybitniejszym powieściom i romansom polskim i obcym”. Obie serie wycho-

---

<sup>247</sup> S. Lam, *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968, s. 310 i n.

<sup>248</sup> szund, „Przegląd Księgarski” 1928, s. 77.

dziły w dwóch wersjach: oprawnej i broszurowej. Miały okładki bez ozdób i ilustracji, za to czasem bywały ilustrowane.

Po roku 1900 zwiększyła się liczba serii o charakterze bardziej popularnym i sensacyjnym, które stały się zagrożeniem dla „Biblioteki Dzieł Wyborowych”, musiała ona podjąć walkę o swe istnienie. W roku 1913 wydała ulotkę pod tytułem „Kto chce w tani sposób urządzić sobie bibliotekę domową”. Zapewniano w niej prenumeratorom opłacającym za rok z góry bezpłatne premie „Żywot i czyny X. Józefa Poniatowskiego”, a nowe hasło reklamowe serii brzmiało: „Nudnych książek nie drukujemy, każda książka jest zajmująca”.

Serie nastawione na popularyzację tzw. literatury wysokiej ze względu na konieczność ekonomiczną musiały nieraz iść na kompromis z gustami swych odbiorców. Istniały jednak liczne inicjatywy z góry obliczane na literacką łatwiznę, pragnące trafić do mniej wymagającego czytelnika. Pierwotnie takie mniej ambitne inicjatywy wydawnicze nie były wyraźnie wyróżniane cechami formalnymi. Nurt, z którego później narodziły się publikacje przeznaczone dla obiegu trywialnego, w którym znajdowały się głównie historie romansowe i sensacyjne, sięgał książki staropolskiej, tego rodzaju serie istniały jak wiemy już w pierwszej połowie XIX wieku. Jednak pierwotnie granice między obiegami były bardzo płynne. Oprócz wymienionych zbiorów romansów wydawanych przez Dmochowskiego, Mostowskiego czy firmę Zawadzki można wspomnieć przeznaczoną do kolportażu w kraju serię „Zbiór Powieści i Romansów”, wydaną przez B. Korna we Wrocławiu (1834). Publikowano tu m.in. Aleksandra Bronikowskiego. „Bibliotekę Najnowszych i Najlepszych Romansów Zagranicznych” wydawano w Lipsku u Breitkopfa, ukazał się w niej m.in. *Żyd wieczny tułacz* Suego i *Oliver Twist* Dickensa. W roku 1869 istniała krótkotrwała „Biblioteka procesów kryminalnych wszystkich narodów” (3 tomy).

Do najtrwalszych inicjatyw tego rodzaju zaliczyć należy wydawnictwo Księgarni Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie „Biblioteka Najcelniejszych Powieści i Romansów”, później znana pod tytułem „Biblioteka Powieści, Opowiadań Historycznych, Pamiętników i Podróży” – w latach 1869–1890 opublikowała ona około

100 tomów. Była to jedna z pierwszych serii, która rozpoczęła druk okładek z ryciną.

Te serie, stojące na pograniczu obiegu trywialnego, były często przedmiotem krytyki, ale miały również swoich obrońców. Andrzej Józef Rogosz, inicjator „Biblioteki Najcelniejszych Powieści i Romansów”, w artykule z roku 1869<sup>249</sup> przeciwstawiał się pogładowi, że seria ta stanie się konkurencją dla „Biblioteki Mrówki”. Twierdził on, że „pójdzie ona w inne sfery”, tam gdzie bardzo mało czytają.

Liczba sensacyjnych wydawnictw seryjnych rozrastała się lawinowo i na początku XX wieku zaczęły one wytwarzać swój własny coraz wyraźniejszy styl edytorski. Były sprzedawane zwykle w wersji broszurowej, podczas gdy biblioteki o wyższych aspiracjach dysponowały dwiema wersjami okładek.

Po uzyskaniu niepodległości wraz z rozszerzeniem się podstawowego wykształcenia zwiększyła się potencjalna grupa publiczności poszukującej łatwej lektury. Rozpowszechniały się serie, które pragnęły zaspokoić nowo powstałe potrzeby. Jedne inicjatywy były obliczone głównie na prenumeratorów, inne większy nacisk kładły na sprzedaż pojedynczych tomów, były i takie, które liczyły jedynie na księgarnie. Niektóre rozpowszechniały swe publikacje na zasadach, jakie obowiązują w nowoczesnych klubach książki. Z opublikowanych tomów czytelnik mógł wybierać i zamawiać dowolne zestawy. Jeśli jednak kupił większą ilość tomów, otrzymywał pozycje premiowe lub znaczną zniżkę. W ten sposób unikano jednej z niedogodności prenumeraty, jaką był fakt, że nabywając książki z wyboru wydawcy, czytelnik otrzymywał część pozycji nieinteresujących go, szczególnie że większość serii umieszczała w swym repertuarze liczne przedruki dawnych dzieł, np. powieści Kraszewskiego, które prenumeratorowi mogły być już znane, a nawet mógł je posiadać.

W XX wieku, a zwłaszcza w okresie II Rzeczypospolitej, nastąpił prawdziwy zalew serii i cyklów zawierających utwory beletrystycz-

---

<sup>249</sup> „Mrówka” 1869, nr 30, s. 491.

ne: w latach 1900–1939 istniało ich nie mniej niż 600<sup>250</sup>, w tym bardzo nieliczne o charakterze elitarnym, większość z nich apelowała do mniej wyrobionych czytelników. Niektóre zdołały wydać w tym okresie po kilkaset tomów, choć nie brak było takich, które skończyły swą karierę po jednej lub paru publikacjach.

Książki literackie publikowane od końca XIX wieku, poza seriami, ulegały fizycznemu powiększeniu, przestano dzielić je na małe tomiki. Przeciętny wolumen powieści zawierał ponad 200 stron. Dotyczyło to również niektórych serii, szczególnie tych, które mieściły literaturę o wyższych ambicjach, jak np. „Biblioteka Laureatów Nobla” wydawana przez wydawnictwo polskie R. Wegnera w Poznaniu czy publikowane przez „Rój” „Dzieła XX Wieku”. Tego rodzaju serie nie były przeznaczone do prenumeraty i mimo ujednocionej formy zewnętrznej różniły się objętością tekstu i ceną. Inaczej miała się sprawa z seriami prenumerowanymi. Musiały one rozczłonkować utwory na mniejsze części, aby dostarczać regularnych, a niezbyt kosztownych porcji lektury. Praktykowane w XIX wieku wydawanie popularnych powieści poszytami w XX wieku zostaje ograniczone do wydań ściśle brukowych. Konkurujące serie upodabniały się do siebie, większość z nich publikuje woluminy w objętości 100–150 stron. Zbliżone formatem różniły się od „Biblioteki Dzieł Wyborowych” gorszym papierem, tandetniejszą, zwykle broszurowaną okładką, tylko niektóre miały droższą wersję, oprawną w półpłótno. Były one natomiast najczęściej bardzo barwne i atrakcyjnie prezentowały swą zawartość treściową.

Największą z nich popularność, publikując ponad 730 tomów, zdobyła sobie założona w roku 1925 „Biblioteka Groszowa”, zapoczątkowana przez wydawnictwo E. Wendego, a właściwie właściciela tej firmy Ludwika Fiszer, który tak pisał o tej inicjatywie we *Wspomnieniach starego księgarza*<sup>251</sup>:

---

<sup>250</sup> Według badań dokonanych w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego w latach 1901–1939 istniało nie mniej niż 600 serii literackich.

<sup>251</sup> L. Fiszer, *Wspomnienia starego księgarza*, Warszawa 1959, s. 237–238.

Ażeby ratować sytuację finansową, zacząłem wydawać serię tanich powieści po 95 groszy (dotychczas kosztowały one od 4 do 5 złotych). W serii tej z autorów obcych ukazały się dzieła Londona, Conrada, Shawa, Kiplinga, Dickensa, Maupassanta i wielu innych; z pisarzy polskich – utwory Kraszewskiego, Dygasińskiego, Sieroszewskiego, Grubińskiego, Winawera itp.

Książki po 95 groszy miały olbrzymie powodzenie i nakłady ich osiągały rekordową, jak na ówczesne stosunki, cyfrę 60 tysięcy egzemplarzy.

Jednocześnie rozpocząłem druk powieści Dumasa (ojca) w ramach „Biblioteki Przygód Romantycznych” – również w cenie 95 groszy. Na pierwszy ogień puściłem *Pamiętnik lekarza*.

Tymczasem antykwariusze ze Świętokrzyskiej zaczęli naśladować moje wydawnictwa i z czasem ich nieuczciwa konkurencja doprowadziła „Bibliotekę Groszową” do upadku. Książki, wydawane przez pokątnych wydawców, były na pierwszy rzut oka podobne do moich. Klientela, o ile świetnie odróżniała czekoladki Wedla czy Fuchsa od czekoladek produkowanych przez partaczy, o tyle nie zwracała uwagi na firmy wydawnicze, produkujące „dziewięćdziesięciopięciogroszówki”. Każda książka, wydawana przez moją firmę, miała co najmniej 160 stron druku, dobry papier i doskonałe opracowanie literackie, natomiast książki wydawane przez pokątnych wydawców drukowane były na najgorszym papierze gazetowym i liczyły przeważnie tylko 96 stron. Były to wyłącznie tłumaczenia, pod względem literackim, na bardzo niskim poziomie. Wszystko to sprawiło, że w oczach czytelników wydawnictwa tego rodzaju uległy zdeprecjonowaniu.

Rewolucja, której w książce polskiej dokonał Fiszer, nie była aż tak radykalna, jak ją przedstawiał. Papier, druk i oprawa były znacznie mniej staranne, niż je po latach pamiętał. Jedynie jaskrawe, ilustrowane okładki, mimo że papierowe, przedstawiały się imponująco. Zresztą tanie serie były już znane znacznie wcześniej. Trwająca jeszcze „Biblioteka Dziel Wyborowych” analogiczne co do wielkości tomy sprzedawała w tym czasie w cenie 1,25 zł za wolumen broszurowy i 1,90 zł za oprawny.

Krytykowane za swą tandetną robotę edytorską wydanie Gabrieli Zapolskiej produkowane w roku 1922 przez firmę „Lektor” było jednym z wzorów, na których oparto techniczne rozwiązania „Biblioteki Groszowej”. Efektowna wiotka okładka, słaby papier, niezszyty trzon. Formuła Fiszera opierała się bowiem na wprowadzeniu jaskrawych okładek z ryciną wykonaną zwykle przez doświadczonego grafika, takiego jak np. S. Norblin. Cenę ustalano poniżej pewnego progu psychologicznego, jaki stanowiła złotówka. Ta prosta formuła nie wymagała od księgarza zbyt wielkich nakładów, zwłaszcza jeśli wykorzystywał starsze teksty, za które nie musiał płacić honorarium. Nic też dziwnego, że z miejsca powołała sporą konkurencję.

Powstała w tymże 1925 roku „Biblioteka Domu Polskiego” korzystająca z tej samej formuły wydawniczej publikowała tomy objętości ok. 120–130 stron, które sprzedawano po 80 groszy, w prenumeracie po 50, a nieco później 40 groszy, podczas gdy „Biblioteka Groszowa” w prenumeracie kosztowała ok. 76 groszy za tom. Od roku 1927 „Biblioteka Domu Polskiego” zwiększyła format i podniosła cenę również do 95 groszy za tom.

Nazwa „Biblioteka Groszowa”<sup>252</sup> przestała znaczyć konkretną serię, mówiono raczej „Biblioteki Groszowe”. Różne serie umieszczały na okładce znak – cenę 95 groszy. Spowodowało to nawet ostrzeżenie umieszczane na tomikach tej prawdziwej „Biblioteki Groszowej” – „Znak 95-groszowego wydawnictwa prawnie zarejestrowany i naśladownictwa będą sędownie ścigane”. Nie na wiele się to zdało. Po roku 1925 powstawały coraz to nowe serie popularne i sporadyczne wydawnictwa, które w ten czy inny sposób konkurowały z „Biblioteką Groszową”: „Biblioteka Nowości w Warszawie”, wydawana przez Stanisława Cukrowskiego (1926–1937), pierwotnie tomy po 95 groszy, a po paru latach po 1,50 zł; „Biblioteka Powieści i Romansów”, Warszawa 1928, zapewne jakaś spekulacyjna firma żydowska; „Godzina Czytania – tom złoty jeden”; „Biblioteka Premiowa”, tom 1 zł; „Biblioteka Dobrych Książek”, Łomża 1936–

---

<sup>252</sup> Por. *30-lecie Biblioteki ...*, s. 77.

1939<sup>253</sup> i „Biblioteka Humoru”, wydawana przez Mortkowicza pod redakcją Juliana Tuwima – również sprzedawały pojedyncze tomy po złotówce, a w prenumeracie odpowiednio taniej. Znakiem „95 gr” na okładce popularnych wydawnictw posłużyła się w roku 1927 m.in. spółdzielnia księgarska „Książka”<sup>254</sup>.

Do standardu powieści groszowych nawiązywały też liczne serie premiowe przeznaczone dla prenumeratorów pism. Wszystko to spowodowało dezorientację odbiorców i upadek większości tanich serii. Częściowo zastąpiły je duże zeszyty „Co tydzień powieść”, które sprzedawano od 1933 roku po 30, a od 1937 roku nawet po 10 groszy<sup>255</sup>.

Część publiczności zwróciła się do serii nieco droższych, ale prezentujących wyższy standard wykonania, szczególnie po roku 1930 wraz z wygasaniem kryzysu nie brak było lepiej sytuowanych odbiorców. Trzeba tu wspomnieć liczne serie „Roju”, np. „Bibliotekę Powieściową”, która również nawiązywała do „Biblioteki Groszowej”, ale kosztowała już 1,95 zł, oraz bardzo ambitną „Bibliotekę Beletrystyczną Towarzystwa Wydawniczego” (Mortkowicza) powstałą w roku 1927 (cena tomu wynosiła 2 złote, a 2,50 w półpłótnie, drukowano tu utwory Ewy Szelburg, Zofii Nałkowskiej, Janusza Korczaka itp.); liczne serie wydawnictwa Węgnera w Poznaniu, Księgarni Świętego Wojciecha, jak np. starannie wydana „Jasne Książki” (1939). Charakterystyczne jest, że resztką nakładu dwóch tomików K. Tętmajera *Romans panny Opolskiej*, które pierwotnie kosztowały 95 groszy, następnie oprawiono w jeden tom i również w broszurowej okładce

---

<sup>253</sup> „Biblioteka Dobrych Książek” wydawana przez ks. A. Roszkowskiego stosowała niespotykaną formę reklamy. Wiersz skierowany do czytelnika:

„Idziemy do Was z ziarnem zdrowych myśli  
Do miejskich domów i wiejskich chat  
Idziemy służyć słowem i przykładem  
Jakby do młodych braci starszy brat” itd.

<sup>254</sup> A. Czechow, *Zapałka szwedzka*, Warszawa 1927.

<sup>255</sup> Zmiany ceny dokonano od nr 195 – 4 IV 1937; reklamowy zeszyt był bezpłatny.

sprzedawano całość za 2,50 zł. Taki większy i droższy wolumen mógł bardziej liczyć na zainteresowanie odbiorcy. W roku 1935 „Wydawnictwo Nowoczesne” próbowało również w prenumeracie rozprowadzać książki znacznie droższe, ponad 200 stron dobrego papieru, starannie broszurowane tomy „Biblioteki Powieści Wyborowych” kosztowały 5 zł, prenumeratorzy płacili „tylko” 4 złote i otrzymywali co kwartał premię, „złota seria” zaś tegoż wydawnictwa – tom 6 zł (w oprawie 8), 3 tomy kwartalnie 16,20 zł (lub 21,60 zł).

Od pierwszych lat XIX wieku nastąpił nie tylko wielki rozwój serii, ale i znaczne jej zróżnicowanie. Obok tanich publikacji przeznaczonych często do prenumeraty lub premiowej sprzedaży całych zespołów – pojawiały się cykle, często nienumerowane, o zróżnicowanych, zwykle znacznie wyższych cenach. Takie droższe serie wydawały w dwudziestoleciu międzywojennym firmy „Rój”, „Renaissance”, „Wydawnictwo Polskie R. Wegnera”, „Św. Wojciech”, „Atlas” i inne. Wybitni i poczytni pisarze unikali tanich serii, najwyżej godząc się na przedruk w nich swych starszych dzieł.

Powstawały również publikacje seryjne, bardziej elitarne, poetyckie i dramatyczne, jak np. klasycyzujące „Pod znakiem poetów” wydawane przez Mortkowicza czy publikacje grup awangardowych, jak „Biblioteka »ar«”.

W większości dziewiętnastowiecznych serii przedruki dzieł klasycznych mieszały się z utworami aktualnymi. Nigdy nie zrezygnowano z zamieszczania w tanich wydawnictwach dawnych, sprawdzonych już lektur – Kraszewskiego, Jeża, Dickensa i innych. W końcu wieku wyodrębniły się jednak biblioteczki przeznaczone dla użytku uczniów, studentów i nauczycieli, specjalizujące się w druku klasyków. W Galicji, gdzie rozwijało się najwcześniej polskie szkolnictwo, taką serią były „Arcydzieła Pisarzy Polskich i Obcych”, wydawane od roku 1902 przez Feliksa Westa w Brodach. Za największe osiągnięcie w tej dziedzinie uznawana jest „Biblioteka Narodowa”<sup>256</sup>,

---

<sup>256</sup> Por. *Almanach Biblioteki Narodowej w dziesięciolecie wydawnictwa 1919–1929*, Kraków 1929.

publikowana od roku 1919, której pierwsze tomy w swej materialnej warstwie, papierze, konstrukcji oprawy, przypominały „Biblioteki Groszowe”. Równolegle istniały inne, częściowo konkurujące, a po części uzupełniające się inicjatywy, jak np. „Wielka Biblioteka”. Te serie, stosunkowo dobrze znane, wydawane i zdobione były bardzo skromnie, mniej bowiem liczyły na sporadycznych miłośników lektury klasyków, a bardziej były nastawione na zaspokojenie tych, dla których poznanie tekstu było koniecznością ze względów zawodowych, naukowych lub dydaktycznych. Dlatego też w tego rodzaju publikacjach kładziono większy nacisk na dobór, opracowanie i wyjaśnienie tekstu niż na zewnętrzne walory książki, które w tym wypadku odgrywały mniejszą rolę.

### 3. Serie zminiaturyzowane

Nieco odmiennym trybem poszedł rozwój tanich serii, które publikowały małe tomiki – zeszyty w 16°.

W parę lat po zamknięciu biblioteki Turowskiego w roku 1866 w Paryżu w Księgarni Luxemburskiej prowadzonej przez Władysława Mickiewicza rodzi się „Biblioteka Ludowa Polska”, seria małych książeczek stanowiących głównie przedruki dawnych dzieł polskich. Już osoba redaktora określała ideowy ton tych publikacji, preferowano nurt romantyczny i problematykę powstaniową, utwory ściśle beletrystyczne mieszano z publicystyką, wszystko służyło jednak wspólnemu patriotycznemu celowi. Program wydawnictwa był szeroki, obok przedruków Kochanowskiego i Mickiewicza publikowano nowe prace Kraszewskiego.

Zewnętrzny wygląd określał rolę, jaką wyznaczał serii jej wydawca. Mała 12° w formacie 18 x 8 cm. Na okładce stała ta sama kompozycja sygnowana „J. Frankel”, ze sceną pożegnania kosyniera udającego się do powstania, herbami Korony i Litwy oraz ozdobną nazwą serii. Kompozycja drzeworytnicza stanowiła rodzaj ramki, w którą wdrukowywano tytułaturę tomiku. Na czwartej stronie okładki umieszczano sygnet Księgarni Luxemburskiej, przedstawia-

jący mapę niepodległej Polski „od morza do morza”, w otoku którego umieszczone było hasło „Wolność, równość, całość”, drukowano oszczędnie drobną czcionką (nonparel na nonparelu bez interlinii), tak że w niewielkim tomiku o przeciętnej objętości czterech arkuszy potrafiło zmieścić stosunkowo duży tekst, odpowiadający objętości typowego tomu z początku wieku. Jeśli tekst był obszerniejszy, poświęcano mu dwa lub więcej tomików. Osoba Władysława Mickiewicza nie była na drukach uwidaczniana, ale zapewne wielu czytelników kojarzyło owe książeczki z tym tak ważnym dla Polaków nazwiskiem.

Mimo że mamy tu do czynienia z publikacją wydawnictwa emigracyjnego, należy ją widzieć również w ciągu krajowych prób popularyzacji czytelnictwa. Wysiłek kolporterski wydawcy był skierowany przede wszystkim do Polski. Wykorzystywano przy tym zarówno drogi legalne, jak i nielegalne, co odpowiednio odbiło się w samej formie druku. Zastosowany bowiem zminiaturyzowany format i mała czcionka utrudniały zapewne lekturę mniej wprawnemu czytelnikowi, ale ułatwiały przerzut druków przez granice i kordony. Część nakładu odbijano na cienkiej bibułce, co dodatkowo ułatwiało ukrycie. Niektóre egzemplarze drukowano w dwóch wersjach, zaopatrując je dodatkowo w zwykle nic niemówiące okładki bez ryciny. Tak zbroszurowane druki nie raziły zaborców i mogły być legalnie sprzedawane w kraju.

Sama nazwa „Biblioteka Ludowa Polska” wydaje się nieco myląca, gdyż pomimo znacznego nakładu, który prawdopodobnie był nie mniejszy niż 5–7 tysięcy egzemplarzy<sup>257</sup>, oraz ludowego motywu okładki seria nie dotarła i nie mogła dotrzeć do ludu. Nie była też praktycznie dla niego przeznaczona. Repertuar wydawnictwa sugeruje, że mamy do czynienia z kolejną próbą rozszerzenia czytelnictwa wśród klas średnich. W latach 1866–1871 ukazało się 67 numerów tej serii w 37 tomach (niektóre tomiki obejmowały po kilka numerów). Upadek serii, która nie w pełni zrealizowała zamierzenia

---

<sup>257</sup> A. Kłossowski, dz. cyt., s. 199.

wydawcy, był wynikiem trudności kolportażu. Nie było to równoznaczne z przerwaniem w piśmiennictwie polskim tego rodzaju inicjatywy. Popularne biblioteki składające się z niewielkich zeszytów, zawierające za niską cenę, godną polecenia lekturę, stały się trwałym elementem naszego ruchu wydawniczego.

W roku 1869 jeszcze przed zakończeniem serii paryskiej powstała „Biblioteka Mrówki”, powiązana z lwowskim czasopismem o tej nazwie. Biblioteka ta w świadomy sposób nawiązywała do inicjatywy W. Mickiewicza, z którym czasopismo „Mrówka” ściśle współpracowało. Administracja pisma nie tylko reklamowała i sprzedawała tomiki paryskie, ale w ogłoszeniach umieszczała je wśród pozycji „naszym nakładem wydanych”. „Biblioteka Mrówki”<sup>258</sup>, jako ukazująca się na terenie Polski w zaborze austriackim, miała sytuację ułatwioną. Potrafiła ona utrzymać się 43 lata i wydać nie mniej niż 364 numery. Biblioteka ta pierwotnie postawiła na prenumeratorów, oni mieli dać jej główne utrzymanie, tym bardziej że część księgarzy odnosiła się do idei tanich serii sceptycznie, handel małymi zeszytami był kłopotliwy i nie mógł przynosić większego obrotu. Nieliczni tylko handlowcy rozumieli, że los księgarstwa zależy przede wszystkim od wyrobienia nawyku kupowania i czytania książek. Redakcja starała się utrzymywać stały kontakt z odbiorcami, na niektórych tomikach zamieszczano odpowiedzi na listy, wyjaśnienia, spisy prenumeratorów i różnego rodzaju teksty reklamowe. W tomiku XVIII z roku 1869 redaktorzy pisali<sup>259</sup>:

Zdawaloby się nam, że wydawnictwem „Biblioteki Mrówki” oddamy prawdziwą przysługę współziomkom, wszakże, czego nie umiemy wytłumaczyć, liczba prenumeratorów jest bardzo małą. Skorośmy kończyli druk pierwszej pół serii mieliśmy 257 prenumeratorów z tej liczby na drugie pół serii 125 nie zaprenumerowało (a ze 40 nie za-

---

<sup>258</sup> Por. Z. Zmogus, *Przegląd piśmiennictwa ludowego*, „Mrówka” 1868, nr 8, s. 137–138.

<sup>259</sup> W tomie: G. Puzynina, *Jadwiga. Dramat historyczny*, Lwów 1869, s. I–XXII, I–VI.

placiło nam dotąd na drugą ćwierć serii). Na miejsce tych przybyli nowi prenumeratorowie, ale pytanie dla nas pozostaje nierozwiązanym, co jest powodem odpadnięcia tak znacznej liczby prenumeratorów i czy obecnie przy końcu serii znowu ma się powtórzyć podobny wypadek?

Niesłychanie interesująca jest zamieszczona w tymże tomiku lista prenumeratorów I serii z rozbiem na powiaty. Przy niektórych nazwiskach podano zawód i stanowisko. Kierując się informacjami zawartymi w tej liście, a także brzmieniem nazwisk, można sądzić, że w pierwszym okresie nie udało się sięgnięcie po zupełnie nowych czytelników. Większość prenumeratorów stanowili ziemianie i inteligencja; lekarze, adwokaci, księża itp. Było tylko kilka bibliotek i czytelń, sporadycznie pojawiały się na liście takie zawody, jak poczmistrz, nauczyciel ludowy, kancelista, porucznik. Jedynie na terenie powiatu cieszyńskiego spotykamy nazwiska: Jan Glajcar – właścianin i Roman Krzysik – rękodzielnik.

Czasopismo „Mrówka” zajmowało się aktywnie nie tylko promocją swej serii, ale również w szerszym aspekcie sprawą taniej, popularnej książki polskiej. Z okazji ukazania się w roku 1869 „Taniej Biblioteki” nakładem Księgarni Seyfartha i Czajkowskiego, która skończyła się po pierwszym tomiku, użalano się<sup>260</sup>: „Więc Słowacki, Kraszewski, kiedy tanio kosztują już im podwójnie trudno o czytelników”. Zdaniem autora artykułu lud nie czuł potrzeby druku, inteligencja zaś nie lubiła ubogich wydawnictw. Proponowano, aby inteligenci, jeśli brzydzą się taniej „Biblioteki Mrówki”, niech jej do rąk nie biorą, ale przynajmniej zaprenumerują ją dla służby, w ten sposób rozszerzając nawyk czytelnictwa. Bardziej realistyczna była myśl, że takie biblioteczki mogą liczyć na zainteresowanie inteligentnej młodzieży. Jak się wydaje, w rzeczywistości ona przyczyniła się do utrzymania tanich serii i ich rozwoju.

W różnych tekstach reklamowych podkreślano społeczny, niemarkantylny charakter serii. „Mrówka” m.in. wyjaśniała na tomikach

---

<sup>260</sup> „Mrówka” 1869, nr 16, s. 226.

swoją sytuację finansową i przejściowe trudności. W roku 1870 na przykład skarżono się na trudności redakcyjne spowodowane strajkiem zecerów<sup>261</sup>. Apelowano do czytelników o współpracę i pomoc w utrzymaniu wydawnictwa. „Biblioteka Mrówki” istniała również po upadku pisma, które dało jej nazwę. Rozpowszechniana była we wszystkich zaborach. Niektóre numery tomików ze względu na ostrą cenzurę zaboru rosyjskiego były drukowane podwójnie, aby prenumeratorzy i kolekcjonerzy za kordonem nie mieli luk w swym zbiorze – zamiast dzieł zakazanych drukowano inne dozwolone utwory. Obok klasyków pojawiali się coraz częściej pisarze współcześni, jak np. Mikołaj Rodoć-Biernacki czy Antoni Lange. W ostatnich latach próbowano zmienić nieco profil wydawnictwa, zapowiadając w roku 1898, że „więcej niż dotąd uwzględniać będziemy płody literatury społecznej”<sup>262</sup>, a obok tego pomieszczano krótkie samouczki językowe. W związku z nastawieniem się na sprzedaż pojedynczych tomów coraz częściej wydawano grube tomiki, zbliżające się wyglądem do standardowej książki. Tomiki takie łączyły w sobie po kilka numerów (do sześciu) i odpowiednio drożej kosztowały.

W ostatnich latach istnienia „Biblioteki Mrówki” już w XX wieku unowocześniono okładkę, która pozostała cienkim, żółtym papierem, ale zamiast skromnej ramki pojawił się na niej ozdobny nagłówek z tytułem i znakiem serii zaś mrówką. W ten sposób blisko pięćdziesiąt lat przed rozpowszechnieniem się pingwinów, kolibrów, piesków, sów i innych zwierzęcych oznaczeń serii, istniała skromna polska mrówka. Byłoby naturalnie megalomanią twierdzenie, że to ona poruszyła całą ową lawinę – po prostu analogiczne były potrzeby znaków identyfikacyjnych dla serii, stąd podobieństwo niezależnych pomysłów.

Na marginesie tej sprawy warto przypomnieć, że zapewne pierwszą polską serią posługującą się graficznym znakiem identyfikacyjnym był nienumerowany cykl „Biblioteczka Kolei Żelaznych”, wydawana jeszcze w roku 1867 przez tegoż Adama Wiślickiego, za-

---

<sup>261</sup> „Biblioteka Mrówki”, t. 19.

<sup>262</sup> Informacja w tomiku A. Kurcysz, *O kwestii kobiecej*, Lwów 1898, „Biblioteka Mrówki”, t. 335.

wierająca łatwiejsze utwory mogące służyć do lektury w pociągu. Tomiki tej serii zdobiła mała lokomotywa umieszczona na środku okładki. W XIX wieku było na świecie więcej takich serii, które potrafiły dla swych celów wykorzystać nowość, jaką stały się koleje. Wytworzył się nawet specjalny rodzaj literatury wagonowej, sprzedawanej na dworcach i w pociągach.

Do dużej rodziny tanich zminiaturyzowanych serii popularnych, które rozpoczął W. Mickiewicz, należały dziesiątki mniej i bardziej długotrwałych inicjatyw edytorskich. Takie małe książeczki sporadycznie wydawano poza seriami, jednak rozsądna kalkulacja podsuwała, że tanie druki mogły się opłacać jedynie, jeśli można było liczyć na ciągłą ich produkcję i stałą sprzedaż. Dlatego też niewielkie broszury z reguły ukazywały się w seriach. Rozwój form książki popularnej w naszym kraju szedł paralelnie z tendencjami ogólnościowymi. W roku 1867 rozpoczęła swój długi żywot niemiecka „Universal-Bibliothek”, którą zapoczątkował w Lipsku Philipp Reclam<sup>263</sup>, seria ta w zmienionej formie przetrwała do naszych dni. Była ona uważana przez wielu historyków za zwrotny punkt w dziejach książki popularnej. „Biblioteka Mrówki” pojawiła się tylko dwa lata później, jeśli jednak uwzględnimy próbę Mickiewicza, seria nasza nie wyda się czymś całkiem wtórnym wobec inicjatywy niemieckiej. Istotna była różnica w sposobie sprzedaży. „Biblioteka Mrówki” liczyła głównie na prenumeratorów, „Universal-Bibliothek” świadomie rezygnowała z tej formy; publikując bardzo wiele tytułów, zachęcała czytelników nie do gromadzenia całości, a do wyboru interesujących tomów.

W roku 1879 ukazały się w Warszawie małe tomiki „Wydawnictwa Dzieł Tanich Wiślickiego Adama” wprost w niewolniczy sposób naśladowujące „Universal-Bibliothek”, skopiowano nawet kompozycję zdobniczą okładki. W zamieszczanym na okładkach programie wydawniczym, który obiecywał druk dawnych i nowych arcydzieł, czytamy<sup>264</sup>:

---

<sup>263</sup> Por. G. Jeremias, *Das billige Buch*, Berlin 1938.

<sup>264</sup> Tekst ten był powtarzany na okładkach serii.

Ponieważ nie tworzymy żadnego zbiorowego wydania, a jedynym związkiem między pojedynczymi tomami będzie jednostajność formatu i okładki, przeto nie ogłaszamy żadnej periodyczności w wychodzeniu tomów, ani żadnej z góry uiszczać się mającej prenumeraty. Każdy tomik złożony z 5–6 arkuszy druku 16° wyraźnym *bourgeoisem* zadrukowanej na czystym papierze kosztuje w Warszawie i we wszystkich agenturach księgarskich 12 kopiejek srebrem.

„Wydawnictwo Dzieł Tanich” wysuwało na czoło nazwisko wydawcy, którego osoba, jako redaktora pozytywistycznego „Przeglądu Tygodniowego”, była powszechnie znana. Seria osiągnęła około stu tomików i została zakończona w roku 1893. Galicyjska „Biblioteka Mrówki” przetrwała o lat parę swego konkurenta. Z reklam można wnioskować, że w późniejszych czasach również ona liczyła głównie na zakup pojedynczych tomików.

Obie inicjatywy, lwowska i warszawska, zarówno w formie zeszytów, jak i w formule redakcyjnej, były zbliżone.

Sytuacja czytelnicza w Polsce na przestrzeni półwiecza uległa zmianie, następna seria, nawiązująca do tego samego nurtu, nie potrzebowała już apelować do społecznego poparcia. „Biblioteka Powszechna” publikowana była od 1890 roku nakładem i drukiem Ozjasza (a następnie jego syna Wilhelma) Zukerkandla w Złoczowie.

Tomiki tej serii zewnętrznie niewiele odbiegają od zeszytów „Biblioteki Mrówki”. Ogólnopolski sukces prowincjonalnego galicyjskiego wydawnictwa był jednym z najbardziej zadziwiających fenomenów naszego rynku księgarskiego. Zukerkandel pracował szybko, w dziesięciolecie do końca XIX wieku było już tomików ponad czterysta, czyli cztery razy tyle co w serii Wiślickiego w ciągu lat czternastu i nieco więcej, niż opublikowała „Biblioteka Mrówki”, istniejąca ponad trzydziestolecie. „Biblioteka Powszechna” przetrwała do lat międzywojennych i wydała nie mniej niż 1176 zeszytów, które w miarę potrzeby były wznawiane. Ze względu na brak dat wydania trudno odtworzyć w pełni dzieje tej serii. Prawdopodobnie niektóre tomy otrzymywały jedynie odnowioną i ak-

tualizowaną okładkę. Tekst reklamowy drukowany w niektórych tomikach mówił:<sup>265</sup>

Biblioteka Powszechna wychodzi tomikami, z których każdy stanowi dla siebie odrębną całość. Wyjątkowo obszerniejsze dzieła składają się z dwóch lub kilku tomików. Każdy tomik nabywać można w księgarniach broszurowany lub oprawny. Na treść tomiku Biblioteki Powszechniej składa się wszystko, co umysł ludzki zająć potrafi. Więc zawiera ona: dzieła poetyczne, opowieści, nowele, humoreski, dzieła sceniczne (tragedie, dramaty, komedie) tak polskich, jak obcych pisarzy. Zawiera Biblioteka dzieła wszystkich dziedzin wiedzy i nauki, jak z historii, historii literatury itp., z nauk przyrodniczych itd. Zawiera podręczniki do nauki języków, z zakresu rozmaitych sportów, zabaw i gier, uwzględniając wszystkie potrzeby życia społecznego [...]. Nie ma człowieka, który wśród tych tomików nie znalazłby rzeczy pożądaných i zajmujących [...]. Biblioteka Powszechna już w trzecim roku swego istnienia odznaczona została medalem Wielkiej Wystawy Krajowej we Lwowie, a w bardzo licznych głosach prasy odzywało się żywe uznanie dla jej zasług około szerzenia oświaty.

A więc pełna homogenizacja. Zbiór rzeczy nie tylko różnego gatunku i tematu, ale również o bardzo zróżnicowanym poziomie. Obok klasyków publikowano debiutanckie tomiki, zbiory monologów, poradniki itp. Wszystko to przemieszane, w znormalizowanych żółtych zeszytach ze stałą alegoryczną ozdobą na okładce – muzą projektu Stanisława Dębickiego. Niektóre tomiki otrzymywały dodatkowo wersję oprawną w pełne płótno z takim samym ozdobnym nadrukiem. Seria potrafiła się utrzymać do czasów drugiej wojny światowej, jedynie po pierwszej wojnie zrezygnowano z anachronicznej już ryciny na rzecz prostej ramki i księgarskiego sygnetu. Wszystkiego tego dokonała firma założona przez Żyda samouka w niewielkim miasteczku, bez zaplecza bibliotecznego. Jak się stało, że inicjatywa utrzymała się przez tyle lat? I równocześnie nie posu-

---

<sup>265</sup> Teksty reklamowe były drukowane na okładkach wielu tomików „Biblioteki Powszechniej”, por. np. t. 1, 102.

nęła się do produkcji pełnej tandety, cieszyła się zaufaniem i przywiązaniem czytelników? To pytania, na które odpowiedź wymagałaby odrębnych badań. Pamiętniki i wspomnienia świadczą o tym, że seria odegrała znaczną rolę w rozwoju kultury polskiej. Przytoczmy charakterystyczny głos Jerzego Andrzejewskiego:<sup>266</sup>

Chyba już tylko sześćdziesięcioletni i starsi pamiętają złoczowskie wydawnictwo Zukerkandla. Musiał mieć dobrą głowę do interesów ten galicyjski małomiasteczkowy wydawca. Pojęcia nie mam, czy sam się orientował w europejskim piśmiennictwie, czy też zatrudniał czytanego doradcę, redaktora literackiego, jakby się dzisiaj powiedziało, nie przypuszczam jednak, aby ich było kilku, interes by się nie opłacał. Jakkolwiek było – niewysoko notowany na wydawniczej giełdzie Zukerkandel najpierw Galicję, a po I wojnie całą Polskę zarzucał swymi książeczkami. Były to numerowane tomiki małego formatu (prawdziwe kieszonkowce), drukowane na tandetnym papierze, w lichych, żółtych i graficznie obskurnych okładkach, ale były rzeczywiście tanie i choć często w kiepskich przekładach rozpowszechniały arcydzieła światowej literatury oraz dzieła zaliczane w swojej epoce do wybitnych. Dzięki „Bibliotece” Zukerkandla zetknąłem się po raz pierwszy nie tylko z Lessingiem, Goethem i Schillerem, ale również z Hauptmannem, Ibsenem, Strindbergiem, d’Annunziem i Maeterlinkiem.

Od czasu „Biblioteki Mrówki” nieprzerwanie trwa typ taniej serii składającej się z niewielkich zeszytów zwykle w 16°. Serie te różniły się między sobą niektórymi cechami zewnętrznymi i koncepcją redakcyjną. Na przykład „Książki dla wszystkich” wydawane przez Michała Arcta, których ukazało się ok. 782 tomików w latach 1901–1930, wyróżniały się staranniejszą szatą graficzną, miały papier nieco lepszy, druk staranniejszy, okładkę broszurową, ale z kartonu, a nie papieru, ceny tomików wahały się od 10 do 50 kopiejek ze względu na różne objętości. W serii tej większość pozycji można zaliczyć do wydawnictw popularnonaukowych zarówno humanistycznych, jak

---

<sup>266</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, „Literatura” 1974, nr 31, s. 16.

i z innych dziedzin. Choć były tu drukowane również powieści, nowele, poezje i dramaty.

Obok tych nieco droższych pojawiały się bardzo małe biblioteczki o charakterze specjalnym, jak np. wydawana przez Gebethnera i Wolffa „Biblioteka Uniwersytetów Ludowych” czy „Biblioteczka Młodzieży Szkolnej”. Ta ostatnia w dwóch wersjach kolorystycznych, zielonej dla starszej młodzieży i pomarańczowej dla najmłodszych. Serie te zostały następnie połączone. Tego rodzaju publikacji składających się z zeszytów zawierających klasyków i inne teksty, przeznaczonych dla uczących się, było więcej. Szczególnie wielkie znaczenie miały one po roku 1918, kiedy to na terenie całego kraju rozwinęło się szkolnictwo polskie potrzebujące masy lektur<sup>267</sup>. W znacznej mierze lekturowy charakter tych biblioteczek powodował konkurencję. Produkcja była tu niekosztowna, a równocześnie pozornie łatwa, nie wymagała ani płacenia honorariów, ani większych prac redakcyjnych. Kupujący lekturę obowiązkową nie troszczył się zwykle o zewnętrzny wygląd dzieła. Zarówno wydawnictwo Zukerkandla<sup>268</sup>, Gebethner i Wolff i wielu innych edytorów uzyskiwało zatwierdzenie swych produktów do użytku szkolnego.

Istniały również analogiczne serie małych książeczek o wyraźnie rozrywkowym charakterze. Na przykład „Zajmujące Czytanki” wydawane od ok. 1910 roku dla młodzieży; szereg publikacji o charakterze ludowym na najróżniejszym poziomie, jak „Biblioteka Tanich Książeczek dla Ludu i Młodzieży”, wydawana od roku 1884 przez E. Feitzingera w Cieszynie, z których większość można zaliczyć do literatury jarmarcznej. W podobnej formie małych zeszytów pojawiały się dziesiątki małych powieści brukowych. Jedne z najwcześniejszych tego typu wydawnictw to publikowane we Lwowie ok. 1910 roku „Niemile Historyjki” i „Czarna Biblioteka”; później takie

---

<sup>267</sup> W. Dynak, *Literatura w obiegu szkolnym*, Wrocław 1978.

<sup>268</sup> Katalog Księgarni Wydawniczej W. Zukerkandla w Złoczowie (Małopolska) z 1935 r. wymieniał 60 tomów „Biblioteki Powszechnej”, które zostały aprobowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego do użytku w szkołach.

brukowe serie były zwykle powiązane osobą bohatera, np. „Bob Hunter – biały jeździec prerii”.

Nie brak było serii małych zeszytów o wyraźnie publicystycznym charakterze, jak „Biblioteka Nowości Towarzystwa Szerzenia Oświaty Drukowanym Słowem – »Czytaj«”.

Przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego ten typ publikacji był niesłychanie żywotny, świadczą o tym m.in. losy „Biblioteczki Historyczno-Geograficznej Roju”, która ukazywała się pod hasłem „Nie kłamać – bawiąc, nie nudzić – uczyć”. Niewielkie 64-stronicowe książeczki ukazywały się co tydzień od roku 1925 do 1936 na gazetowym papierze (ogółem 248 zeszytów), w żółtych cienkich okładkach w kolorze zbliżonym do tego, który przez lata zdobił „Bibliotekę Mrówki” i „Bibliotekę Powszechną” Zukerkandla. Nie miały one na ogół rycin, a jedynie na okładkach kilku ostatnich tomików, zapewne pod wpływem konkurencji bardziej sensacyjnie redagowanych biblioteczek, jak „Universum” (1932–1935)<sup>269</sup> i „Kosmos” (1935), umieszczano fotosy. Cena biblioteczki „Roju” w prenumeracie równała się numerowi gazety w Warszawie, pierwotnie 15 groszy, później 20, cena pojedynczego tomu – 30 groszy (od numeru 230 – 20 groszy). Redakcja prowadziła szereg akcji reklamowych, prenumeratorzy mogli otrzymywać biblioteczkę łącznie z innymi seriami „Roju”. Przy zakupie większej liczby dawnych tomów otrzymywano znaczny rabat. Wśród autorów tej serii spotykamy Juliana Tuwima, Olgierda Górkę, Stanisława Strumpf-Wojtkiewicza, Juliana Ejsmonda, Wandę Melcer-Rutkowską i szereg innych popularnych nazwisk. Mimo pierwotnego powodzenia czytelnicy zniechęcili się do serii, którą przerwano w roku 1936, a resztki nakładu sprzedawano po 10 groszy. Jeszcze raz przekonano się, że skrajna taniość związana z najgorszym papierem, najskromniejszą oprawą i najlichszym drukiem, nie zawsze prowadziła do sukcesu czytelniczego. Wydawnictwo „Rój” rozwijało się w innym kierunku. Zna-

---

<sup>269</sup> W okresie dziesięciolecia wydano nie mniej niż 248 tomików „Roju”, 126 – „Universum”, 20 – „Kosmosu”. Nakład ogólny nie mógł być mniejszy niż 5 mln egz.

mienne jest, że po ustaniu kryzysu w roku 1936 kończy swój byt nie tylko biblioteczka „Roju”, ale również główne konkurencyjne serie tego typu: „Universum” i „Kosmos”. Wszystkie te biblioteczki należały do dużej rodziny publikacji literackich zawierających reportaże i sprawozdania z historycznych i współczesnych autentycznych zdarzeń i wypadków.

Ogólnie można powiedzieć, że serie składające się z małych zeszytów w formacie 16°, zawierające zwykle 32–64 stron (rzadko mniej lub więcej), zapoczątkowane przez Władysława Mickiewicza, utrwaliły się na polskim rynku, wiążąc się zawsze w świadomości społecznej z pojęciem książki taniej, a więc były adresowane głównie do gorzej sytuowanych grup społecznych oraz młodzieży. Forma ta nie przesądzała jednak o charakterze zawartego tekstu, publikowano tu zarówno arcydzieła, jak i teksty brukowe i jarmarczne. Dopiero po drugiej wojnie światowej będzie ona zanikała na korzyść nieco większej książki kieszonkowej.

#### 4. Nietypowe formaty

W drugiej połowie XIX wieku w okresie szybkiego różnicowania się form książki obok serii zminiaturyzowanych pojawiały się próby oparte na założeniu przeciwnym – zamiast zmniejszać książki, starano się powiększać ich format do wielkości 4°, takiej, jaką pamiętano ze starodruków i jaką dziś mają ilustrowane czasopisma. Wprowadzając druk dwułamowy, można było na jednej stronie zmieścić znacznie więcej tekstu, oszczędzając papier i upraszczając sprawę druku i broszurowania. W wyniku tych zabiegów na kilkunastu kartach można było zmieścić pełen tekst standardowej książki. Dzieła publikowane w ten sposób przybierały formę cienkich dużych zeszytów. Pierwszą taką serią był wymieniony już uprzednio „Skarbiec Arcydział Piśmienniczych Europy” publikowany przez Merzbacha od roku 1853.

Zeszyty takie łatwo się gniotły i ulegały zniszczeniu. Można je było jednak oprawiać wspólnie po kilka, tworząc większe trwałe

tomy, przy czym dodatkowo oszczędzano na intrologatorze. Jak się wydaje, w tej formie oprawnej, zawierającej zestawy kilku utworów, znajdowały się one później w handlu. Ta nienumerowana seria stanowiła w tym czasie na terenie Polski zjawisko wyjątkowe, również w Niemczech nie rozwinęły się publikacje tego rodzaju. Wzór ich płynął z Francji, gdzie zdobyły sobie długotrwałą popularność i jeszcze w XX wieku renomowane dzieła ukazywały się w dużych zeszytach serii „Petit Illustration”.

W dziewiętnastowiecznej Polsce, chcąc obniżyć cenę, wybierano raczej miniaturyzację formatów. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero w początku naszego wieku, kiedy to ze Stanów Zjednoczonych poprzez Niemcy przywędrowały wzory „Dime novel”<sup>270</sup> – serie dużych kolorowych zeszytów, które w świadomości społecznej na stałe powiązały się z literaturą brukową. Tak wydawano *Buffalo Billa*, *Sherlocka Holmesa* i inne. Fala tych wydawnictw rozpoczęła się w Polsce około 1908 roku i z pewnymi przerwami trwała do roku 1939. Tę formę serii przejął łódzki koncern prasowy „Republika”, publikując obok przygód *Buffalo Billa*, *Lorda Listera* itp. serię „Co tydzień powieść”, publikującą utwory różnych, zwykle trzeciorzędnych autorów w najtańszej gazetowej szacie.

Wielka popularność zeszytowych serii kolportowanych przez sieć sprzedaży prasy, które docierały do nowych czytelników dotychczas nieczytających nic lub tylko małe jarmarczne broszurki, wywołała próbę wykorzystania ich do popularyzacji literatury wyższego rzędu – w roku 1913 rozpoczęto wydawanie „Skarbnicy Polskiej”, ilustrowanego tygodnika arcydzieł literackich. Czasopismo to oferowało w każdym numerze pełną powieść za rewelacyjnie niską cenę 8 kopiejek, 16 halerzy lub 20 fenigów. Pierwszy numer drukowano w oszalemiającym jak na polskie stosunki nakładzie 50 tysięcy egzemplarzy, co zostało wyraźnie nad tytułem uwidocznione. Karta tytułowa była zdobiona zapewne świadomie – prymityz-

---

<sup>270</sup> A. Johansen, *The House of Beadle and Adams and its Dime and Nickel Novels*, vol. 1–2, Norman 1950.

wanymi jednobarwnymi rycinami, nawiązującymi do zdobnictwa literatury brukowej, ale publikowano tu m.in. Seweryna Goszczyńskiego *Króla zamczyska*, Maurycego Maeterlincka *Błękitnego ptaka* w przekładzie Jana Kasprowicza, Słowackiego *Mazepę*, Kraszewskiego *Chatę za wsią* itd. Każdy zeszyt „Skarbnicy” był zaopatrywany w hasła reklamowe apelujące o poparcie i kupno – w numerze 18 czytamy: „Rzecz niebywała! – Nieprawdopodobne a jednak prawdziwe... Cud nowoczesnej techniki wydawniczej”, a obok tego w tym samym numerze zamieszczono „nasz program” – artykuł redakcyjny, w którym wyraźnie przedstawiono chęć konkurowania z *Sherlock Holmesami* i *Nick Carterami*. W obszernej wypowiedzi zwracano uwagę, że obok ceny istotna jest łatwość nabycia wszędzie w trafikach i innych miejscach, tam gdzie się kupuje gazety. Autorzy stwierdzali, że *Dziewczę z Sącza* Mieczysława Romanowskiego, którego w pierwszym wydaniu w ciągu blisko 50 lat sprzedano 2,5 lub 3 tysiące egzemplarzy, w ciągu tygodnia w „Skarbnicy” rozprzodowano cztery razy tyle, czyli 10 tysięcy w samej Galicji. Seria istniała do pierwszej wojny światowej i wydała nie mniej niż 57 zeszytów. Jednak mimo zapewnień o czytelnicznym sukcesie ta forma publikowania arcydzieł nie przyjęła się. Pismo jest dziś rzadkością i niewskrzeszone po wielkiej wojnie stało się tylko trwającym niewiele ponad rok epizodem, który nie potrafił zmienić ogólnego obrazu – powieści w zeszytach w formacie 4° niezmiennie traktowano jako lektury tandetne i brukowe.

Wspomniane dwa typy serii, które odbiegały od pierwotnej formy książki panującej w pierwszej połowie XIX wieku – nie były jedynymi. W ramach zróżnicowania się form publikacji można wskazać na parę jeszcze innych odbiegających od standardowych formatów i objętości, jedno z nich były stosunkowo wąskie i wysokie, inne kwadratowe, jak np. charakterystyczne tomiki wydawane przez czasopismo „Przyjaciel Dzieci” (ok. 1910 r.)<sup>271</sup>. Istniały też miniaturowe edycje poetyckie wydawanej około 1882 roku „Liry

---

<sup>271</sup> Później od ok. 1910 r. „Biblioteka dla Młodzieży”.

polskiej” – tomików w formacie 9 1/2 cm x 6 1/2 cm<sup>272</sup>, czy seria „Miniatury” publikowana przez firmę Hulewicz i Paszkowski w roku 1924. W takim wypadku głównym elementem wyróżniającym serię stawał się właśnie ów nietypowy format.

Były i takie cykle, które wyróżniały tytuły kolejnych tomów. W roku 1847 S.H. Merzbach wydał cykl książeczek o charakterystycznym małym formacie. Wyszły one spod piór różnych autorów francuskich, ale wiązał je dodatkowo analogicznie sformułowany tytuł: „Fizjologia wierzyciela i dłużnika”, „Fizjologia wiercipięty”, „Fizjologia prowincjała”.

Pomysł łączenia książek w serie i cykle okazał się bardzo płodny i był jednym z elementów sprzyjających rozwojowi czytelnictwa. Serie rozwijały się na wszystkich piętrach literatury, od jarmarcznej i brukowej po dzieła klasyków i eksperymentalne utwory awangardy.

W rozwoju historycznym pierwotnie publikowane były cykle zwane najczęściej zbiorami lub wyborami o zaplanowanym zakończeniu. Z czasem, w drugiej połowie XIX wieku, typową formą stała się seria przybierająca nazwę „biblioteki”, która była przewidywana na dłuższy czas, choć niesprzyjające warunki powodowały, że wiele z nich szybko kończyło swą działalność. Jak wspomiano, rozróżnienie serii i cyklu nie zawsze jest łatwe, ponieważ program wydawnictwa rzadko był wyraźnie uwidoczniiony na książce. Często o zamiśle serii możemy dopiero wnioskować z oglądu kilku woluminów. Dlatego też problemy bibliograficzne nastroczają tu tak wiele trudności. Byłoby jednak uproszczeniem wzorem praktyki bibliotekarskiej uznawać za wydawnictwa seryjne lub cykliczne tylko te publikacje, które zostały przez wydawcę opatrzone wyraźnym numerem oraz nazwą, taką jak np. „Biblioteka”, „Cykl”, „Skarbiec”, „Zbiór” itp. Wydawnictwa seryjne miały często zróżnicowane ceny i nie było mowy o możliwości ich prenumeraty.

Dla bibliografa dodatkowy problem stanowi fakt publikowania przez *ad hoc* powoływane firmy, których nazwy były analogiczne do

---

<sup>272</sup> Nakł. Lesman i Świerczewski.

nazw serii, takie jak na przykład „Biblioteka Groszowa”, „Biblioteka Domu Polskiego”. Jeśli w adresie wydawniczym czytamy: „Biblioteka Rodzinna” (wydawała w roku 1928 Dostojewskiego), „Biblioteka Literacka” (publikowała tandetne powieści Stanisława Wotowskiego itp.) – to możemy przyjąć, że owo słowo „biblioteka” w nazwie instytucji wydawniczych zakłada pewne ujednoczenie i serializację ich produkcji.

Różne znaki wiązały ze sobą poszczególne człony, mogły być one bardziej lub mniej jednoznaczne – całkowicie skodyfikowane lub tylko sugerujące seryjność. Dla większości serii było niesłychanie ważne, aby jej cechy identyfikacyjne były odbierane przez czytelnika jednoznacznie. Jednym z powodów kryzysu polskich bibliotek groszowych lat dwudziestych naszego wieku był nie tylko fakt powstania licznej konkurencji, ale i to, że ta konkurencja zacierała granice między seriami tak, że czytelnik praktycznie przestał je rozróżniać.

Względ na wygodę edytora, księgarza i odbiorcy książki powoduje, że zapoczątkowana w pierwszych latach XIX wieku serializacja stała się jedną z trwałych tendencji ruchu wydawniczego.

Przy opisie konkretnej książki czy zawartego w niej tekstu warto nie zapominać o kontekście, w jaki je wprowadzono, umieszczając w takim, a nie innym cyklu lub serii.

# XI. FORMY KSIĄŻKOWE A CZASOPISMA

## 1. Czasopismo a literatura

W ciągu XIX wieku w kulturze literackiej społeczeństwa coraz większą rolę zaczęły odgrywać czasopisma. Uproszczone byłoby jednak twierdzenie, że rozwój periodyków odbywał się kosztem książki: jak wiemy, w tym okresie obie te formy rozwijały się równolegle dynamicznie, choć w konkretnych sytuacjach czytelnik mógł stawać przed wyborem.

Czasopismo ma wobec tzw. druku zwartego przewagę ze względu na to, że przywiązuje do siebie czytelnika, ma z nim zwykle nie sporadyczny, a stały kontakt i to nie tylko redakcja proponuje pewne treści, ale następuje sprzężenie zwrotne, czytelnicy reagują w różny sposób, piszą listy, zwiększa się lub zmniejsza zainteresowanie piśmem, co natychmiast odbija się na prenumeracie. Odbiorca płacił za czasopismo niewielkimi ratami, co nie było odczuwane w budżecie tak jak kupno droższej książki.

Rozwój prasy, a zwłaszcza tygodników i innych form czasopiśmienniczych, stworzył dla książki nową sytuację. Współzycie tych dwóch zbliżonych do siebie środków przekazu było tym łatwiejsze, że pierwotnie czasopisma z reguły wydawali księgarze, którzy zajmowali się równocześnie produkcją i rozpowszechnianiem książki. Istniało wiele wewnętrznych powiązań między periodykami a tzw. drukami zwartymi oraz cały szereg form pośrednich – pogranicznych; niektóre z nich okazały się trwałe, inne są zapomniane, ale odegrały swoją rolę w rozwoju czytelnicznej kultury.

Jak się zdaje, pierwotnie w świadomości społecznej nie istniała wyraźna granica między periodykiem a książką. Czasopismo było

stosunkowo kosztowne, tam gdzie je prenumerowano z zasady zbierano je, oprawiano lub zszywano; taki wolumen włączony do prywatnej biblioteki czytały następne pokolenia. W pierwszej połowie XIX wieku w ten sposób oprawiano również dzienniki, które przechowywano w domach, później zwyczaj zanikał, ale takie pisma, jak „Tygodnik Ilustrowany”, „Bluszcz”, „Kłosy” itp. gromadzono i oprawiano nadal. Zwyczaj tworzenia z roczników popularnych czasopism trwałej części składowej domowej biblioteki nie zanikł aż do czasu drugiej wojny światowej.

Znaczna była też rola czasopism w rozpowszechnianiu książki literackiej, wczesne gazety i tygodniki z pierwszej połowy XIX wieku dużo miejsca przeznaczały na doniesienia księgarskie<sup>273</sup>, periodyki nie tylko informowały o nowościach wydawniczych, ale też często pośredniczyły w ich sprzedaży. Z czasem pojawiły się czasopisma poświęcone wyłącznie bibliografii i propagandzie książki. Poważne firmy wydawnicze, jak Gebethner i Wolff, Mortkowicz, Księgarnia Świętego Wojciecha i inne publikowały stałe czasopisma reklamowe, w których obok zawiadomień o nowościach umieszczano także artykuły i teksty literackie. Niektóre pisma ściśle powiązały się z określonymi inicjatywami edytorskimi, np. „Mrówka” patronowała bibliotece pod tym samym tytułem i wiele miejsca poświęcała propagandzie swej inicjatywy. Zdarzało się, że czasopismo powoływano li tylko jako pomocniczy organ serii, np. J. Turowski założył w roku 1856 wspomniane nieperiodyczne „Rozmaitości Biblioteki Polskiej”. Pismo to uległo rychłej likwidacji, ale analogiczne inicjatywy będą sporadycznie ponawiane, np. od roku 1925 za redakcji Stanisława Lema „Biblioteka Dzieł Wyborowych” dostarczała swym prenumeratorom dodatkowo czasopismo „Z całego świata”. Jak się przekonamy, częsty był jednak inny układ: symbioza między książką a czasopismem tworzyła sytuację, w której nie periodyk miał służyć książce, ale książka miała wzmacniać i uzupełniać czasopismo.

---

<sup>273</sup> Por. A. Pilak, *Prasowe ogłoszenia księgarskie jako źródłowe do dziejów książki (na podstawie ogłoszeń prasowych z pierwszej połowy XIX w.)*, „Studia o Książce” 1976, t. 6, s. 69–79.

## 2. Beletrystyka w czasopiśmie

Można zauważyć, że pierwotnie zarówno w XIX, jak i w początkach XX wieku prozę beletrystyczną – powieści i nowele traktowano zwykle w czasopismach jako ciało obce, podczas gdy artykuły, rozprawy, recenzje, opisy podróży itp., a nawet wiersze wmontowywano w całość materii czasopisma; liczne periodyki bądź nie zamieszczały zupełnie prozy fabularnej, bądź uważały za konieczne w wyraźny sposób izolować ją od innych materiałów, stworzyć dla niej wydzielony teren, np. w formie wkładki, jak w „Tygodniku Ilustrowanym” lub „Bluszczu”. Innym rozwiązaniem było stworzenie odrębnego działu – dodatku, w którym drukowano tego rodzaju teksty, np. „Czytelnia Kraju” – dodatek do petersburskiego pisma o tym tytule (1901–1903), „Romans i Powieść” – dodatek do „Świata” (1909–1931).

Odcinek powieściowy w gazetach rozwinął się w Polsce stosunkowo późno, w drugiej połowie XIX wieku<sup>274</sup>. Pierwszy z dzienników drukował powieść odcinkową krakowski „Czas” od roku 1848, w stolicy zwyczaj ten wprowadził „Dziennik Warszawski” w roku 1851. Odcinek taki był drukowany w stałym miejscu, w znormalizowanej objętości, w sposób wyraźny, grubą linią demarkacyjną oddzielony od innych treści gazety. To pozwalało na wycinanie ich i oprawianie w charakterystyczne podłużne albumowe tomy.

Tak więc poza drukami samoistnie publikowanymi czasopisma dostarczały szeregu popularnych literackich materiałów czytelnicznych, które nie umierały natychmiast, wraz z ustaniem aktualności rocznika, ale często trwały w prywatnych księgozbiorach i niektórych wypożyczalniach, gdzie były wielokrotnie czytane, o czym świadczą ich egzemplarze ze śladami wielokrotnego użycia. Jednym z wczesnych czasopism, które nie wyodrębniały od-

---

<sup>274</sup> J. Rudnicka, *Odcinek powieściowy w „Dzienniku Warszawskim” i w jego kontynuacjach (1851–1862)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1965, nr 1, s. 198–223.

cinika powieściowego od części artykułowej, był „Tygodnik Mód i Nowości”, który pierwotnie ok. roku 1860 wydawał specjalny „Dodatek do Nr... Tygodnika Mód”, zawierający odcinki powieści. Od roku 1868 zlikwidowano ten dodatek i rozpoczęto druk odcinka powieściowego wśród artykułów i innych materiałów, w związku z czym w roku 1871 nastąpiła zmiana nazwy pisma na „Tygodnik Mód i Powieści”.

Specyficzną formę załącznika beletrystycznego stanowiły utwory dołączane w formie arkuszy do numerów, tak że prenumerator mógł zebrać, złożyć i oprawić tom; taką formę znano już w pierwszej połowie XIX wieku. Dzieła załączone w arkuszach do czasopism po oprawieniu często nie różniły się od pozostałych wydawnictw beletrystycznych, jedynie na karcie tytułowej lub w innym miejscu umieszczano niekiedy wiadomość, że jest to dodatek do takiego a takiego czasopisma. Forma ta utrzymała się długo, wiele popularnych gazet zamieszczało tego typu wkładki literackie. Częstokroć stanowią one prawdziwe zagadki bibliograficzne, niełatwo bowiem dociec, jakie były relacje między dodatkiem i czasopismem. Niejednokrotnie nawet wprawny bibliograf nie jest w stanie określić rodzaju powiązania publikacji z czasopismem, ponieważ na karcie tytułowej częstokroć pomijano informację o tym, że mamy do czynienia z dodatkiem, podając jedynie redakcję pisma jako wydawcę, a jak wiemy, redakcje czasopism podejmowały również inne publikacje. W rocznikach czasopism często trudno doszukać się wzmianek o załączanych dodatkach. Niekiedy jedynie gazetowy papier i druk mogą wskazywać na pochodzenie książki. Tylko mała część tego typu publikacji miała szanse dotrwania do naszych czasów, część odbiorców nie składała całości bądź nie oddawała ich do oprawy i po kilku lekturach słaby papier rozsypywał się. Musiało ich być wiele w obiegu, bowiem do dziś stosunkowo łatwo można w bibliotekach i antykwariatach odszukać przykłady takich publikacji złożonych z arkuszy załączanych do czasopism.

Utwory zamieszczane w załączanych do numerów czasopisma arkuszach w zależności od poziomu i ideowo-politycznego kierunku pisma, do którego były przywiązane, miały naturalnie bar-

dzo zróżnicowany charakter. Jedną z wcześniejszych takich serii „Biblioteka Wieku”, w której w latach 1887–1898 opublikowano 45 tomów powieści, opisów podróży itp., była inicjatywą o wyraźnych ambicjach literackich i poznawczych. Późniejsze publikacje tego typu zaliczały się zwykle do literatury popularnej, a nawet tandetnej i były przeznaczone dla mniej wymagającego odbiorcy. Oto kilka dalszych przykładów: Stanisław Babiński, *Winko Saladyń. Z walk wolnościowych Chorwatów o Zadar z roku 1311*. Bezpłatny dodatek do „Orędownika Polskiego”, Poznań 1925; J. Siewicz, *Upiory Łodzi*. Powieść detektywno-kryminalna. Biblioteka 7 Groszy, Katowice 1938.

Inną formę wkładki powieściowej stosował przez lata „Tygodnik Ilustrowany”, utwory drukowano w trzech szpaltach, w normalnym formacie tygodnika, wyłączano je jedynie z ogólnej numeracji stron pisma; taki odcinek można było oprawić osobno, tworząc co prawda ze względu na format nieco niewygodną w użyciu, ale nadającą się do wielokrotnego czytania samoistną książkę. Tak opublikowano m.in. T.T. Jeża, *Helena. Powieść w dwóch tomach* (1867), tak drukowano również pierwodruk Sienkiewiczowskich *Krzyżaków* (1897), których całość zamieszczono na 105 stronach tygodnika. Można mniemać, że choć owe książki wyłączano z czasopism i gazet, w świadomości odbiorcy nigdy nie oderwały się w pełni od periodyku, który je przyniósł. Fakt, że był on pismem ogólnie szanowanym czy też brukową gazetą, musiał oddziaływać na losy ich dodatków, na to, do jakich rąk one trafiają. Każda taka publikacja nosiła bowiem mniej lub bardziej jawne znaki mówiące o jej pochodzeniu.

Czasopisma eksperymentowały z formą dodatków, np. „Bluszcz” do roku 1881 publikował powieści folio, tak jak czynił to „Tygodnik Ilustrowany”, od roku 1882 w postaci wkładki, z której można było składać tomiki<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Estreicher podaje mylnie, że od 1882 r. dodatek ten wychodził w postaci książkowej. K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 2, Warszawa 1961, s. 377.

W większości czasopism dodatek powieściowy był czymś rzeczywiście dodatkowym i marginesowym, zdarzały się i takie periodyki, w których wkładka beletrystyczna stanowiła podstawową część pisma, np. „Czytanie dla Wszystkich” – tygodnik literacko-powieściowy dla rodzin polskich, Warszawa 1898–1905.

### 3. Rozpowszechnianie książek przez czasopisma

Oprócz rozpowszechniania książek, które mógł sobie prenumerator złożyć, oprawiając części wyłączone z czasopisma, redakcje dokonywały znacznej pracy popularyzatorskiej, wydając własnym nakładem różne publikacje i rozprowadzając je wśród swych prenumeratorów<sup>276</sup> według zapewnienia wydawców darmo, jako tzw. premie, bądź ze zniżką ceny. Większość z tych publikacji była firmowana nazwą pisma, które występowało zwykle jako wydawca.

Rozpowszechniane w ten sposób książki trafiały już w XIX wieku do stosunkowo licznych odbiorców, docierały łatwo na prowincję, gdzie nie było księgarń, choć naturalnie reklama mówiąca o tym, że książka jest darmowa, była przesadą. Po prostu premię w kalkulowano w roczną lub miesięczną prenumeratę. Nieco rzadziej w cenę prenumeraty serii książek było wliczane dodatkowe świadczenie w postaci „bezpłatnego” czasopisma. Książki otrzymywane jako premie pochodziły niekiedy z resztek nakładów, które znalazły się w posiadaniu redakcji, ale najczęściej były to druki publikowane specjalnie do tego celu jednorazowo lub w specjalnych seriach. Teoretycznie można je było zwykle nabywać również bez czasopisma, ale na to wydawcy prawie nie liczyli. Chodziło tu głównie o poparcie periodyku, związanie z nim czytelników. Jak wyglądała kalkulacja takiej premii, niech świadczy żartobliwa notatka z pisma „Kolce” z roku 1871<sup>277</sup>:

---

<sup>276</sup> Wśród książek polskich XIX i XX w. istniało wiele takich, które jako nakładcę podawały nazwę czasopisma. Szereg publikacji wydały w ten sposób „Przegląd Tygodniowy”, „Ziarno”, łódzka gazeta „Rozwój”.

<sup>277</sup> „Kolce. Kartki humorystyczno-satyryczne” 1871, nr 1, s. 38.

Jeden z biegłych matematyków tutejszych zrobił następujące obliczenie:

Dzieła Korzeniowskiego wraz z „Tygodnikiem Romansów i Powieści” kosztują kwartalnie ... .. rsr. 1 k. 75.

Dzieła Korzeniowskiego bez „Tygodnika Romansów i Powieści” kosztują kwartalnie ... .. rsr. 2 k. -

Odejmując drugą cyfrę od pierwszej, otrzymamy wartość „Tygodnika Romansów i Powieści” bez dzieł Korzeniowskiego.

Wartość ta wynosi kwartalnie ... .. minus rsr. - k. 25.

Ponieważ te cyfry wyjęte są z własnych, autentycznych ogłoszeń p. Lewentala, a zatem obowiązywać go powinny. Godzi się więc, żeby p. Lewental nie brał żadnej przedpłaty za „Tygodnik Romansów i Powieści”, lecz żeby tym, którzy to pismo bez dzieł Korzeniowskiego odbierać pragną, dopłacał po rublu rocznie.

Od roku 1874 nakładem S. Lewentala ukazywała się miesięcznie wspomniana już „Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej” pod kierunkiem redakcji „Kłósów”<sup>278</sup>. Ze zniżki w prenumeracie korzystali stali odbiorcy tego pisma oraz „Tygodnika Romansów i Powieści”. Publikacja ta stojąca na pograniczu czasopiśmiennictwa ukazywała się miesięcznymi tomami, które zawierały poszyty różnych utworów. Prenumeratorzy musieli rozrywać takie tomy i tworzyć nowe woluminy zawierające poszczególne dzieła. Część nakładu sprzedawano już w tej formie – pierwotne tomy z okładką informacyjną należą do rzadkości.

---

<sup>278</sup> Podajemy odpis pierwszej strony okładki zeszytu: „Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej” 1877, R. 4, t. XLVII (listopad). Treść: Literatura polska 1) Dzieła Franciszka Zabłockiego s. 305–402. 2) *Elekcyja*. Powieść Aleksandra Bronikowskiego s. 1–32. Literatura niemiecka: *Lukrecya Borgia* przez Ferdynanda Gregoroviusa s. 145–176, Warszawa, Nakład i druk S. Lewentala (Pod kierunkiem Redakcji „Kłósów”) 1877. Na stronie trzeciej okładki: Wskazówka przy oprawie „Biblioteki Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej”; na stronie czwartej okładki: Spis utworów drukowanych dotąd w „Bibliotece Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej”.

„Tygodnik Ilustrowany” rozpoczął w roku 1904 publikowanie „Biblioteki Tygodnika Ilustrowanego”, tym razem odrębnej serii niewielkich książek, bezpłatnych dla prenumeratorów (jedynie za wersję oprawną trzeba było dopłacać). W roku 1910 „Biblioteka” ta została zastąpiona przez „Ciekawe Powieści. Miesięcznik poświęcony najwybitniejszym romansom polskim i obcym”. Seria ta redagowana przez A. Oppmana również wychodziła w dwóch wersjach (oprawna w kaliko za dopłatą). Można było kupować je również niezależnie od prenumeraty w cenie rocznej 5 rubli, kiedy według oferty na rok 1914 wraz z rocznikiem „Tygodnika” koszt wynosił rubli 8 i do tego otrzymywano album z rycinami oraz pismo „Przewodnik Bibliograficzny”.

Na przełomie wieków również dzienniki rozpoczęły wydawanie premii dla prenumeratorów w postaci serii książek, zwykle zawierających powieści, których poziom różnicowany był w zależności od adresata samego dziennika.

Od roku 1898 ukazywał się bezpłatny dodatek tygodniowy do „Gazety Polskiej”. Prenumerata tego dziennika kosztowała 9 rubli 60 kopiejek rocznie, czyli 80 kopiejek miesięcznie. Za tę sumę otrzymywano nie tylko gazetę, ale również cztery tomy powieściowe; mimo skromnej okładki można było przyjąć, że prawdę mówi reklama: „pismo codzienne i prócz tego 52 tomy książek w ciągu roku jest wydawnictwem najtańszym nie tylko u nas, ale w ogóle w prasie europejskiej. Nie potrzebujemy zaś dowodzić, jak wielka jest społeczna i moralna doniosłość tanich wydawnictw” i za dopłatą 10 kopiejek można było otrzymywać tomy oprawne w kaliko. Repertuar wydawniczy serii był daleki od taniej tandety, drukowano zarówno klasyków, jak i wybitnych pisarzy współczesnych. Publikował ją Jan Gadomski, ten sam, który od roku 1904 przejął „Bibliotekę Dziel Wyborowych”. Doboru książek do publikacji dokonywano przy współudziale Zygmunta Glogera, Kazimierza Kaszewskiego i Ignacego Matuszewskiego. Seria ta przez trzy lata swego istnienia wydała nie mniej niż 116 tomików, których nakład zapewne przekraczał 5000 egzemplarzy. Inne gazety nie chciały pozostać w tyle. Około roku 1900 „Kurier Codzienny”, którego prenumerata była tańsza, bo

wynosiła rocznie tylko 6 rubli, oferował bezpłatnie 12 tomów powieściowych. Gazety adresowane do mniej wyrobionego czytelnika, np. „Goniec Krakowski” (1919), jako premie dołączały powieści sensacyjne i romanse.

Zwyczaj wydawania dodatków – premii do gazet istniał przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Od roku 1931 ukazywała się „Biblioteka Echa Polskiego” (pierwotnie „Bezpłatny Dodatek dla Prenumeratorów Echa Polskiego”). W swych cechach zewnętrznych naśladowała ona tzw. biblioteki groszowe tego czasu, wykorzystywała też niektóre tego rodzaju wydawnictwa, kupując resztkę nakładu i zmieniając kartę tytułową<sup>279</sup> bądź drukując dla potrzeb serii odbitkę części nakładu wykonanego dla innych potrzeb. Dodatki dla prenumeratorów „Echa” ukazywały się jako dwutygodnik i wbrew zapewnieniom nie były bezpłatne, ponieważ ci odbiorcy pisma, którzy z nich rezygnowali, otrzymywali zniżkę prenumeraty w wysokości 1 zł miesięcznie, co czyniło za tom 50 groszy<sup>280</sup>, czyli nie taniej niż oferowały analogiczne wydawnictwa – serie niebędące „bezpłatnymi dodatkami”.

Niektóre pisma ofiarowywały swym prenumeratorom cienkie broszurki, zeszytowe powieści brukowe, tak czyniły np. „Najnowsze Wiadomości” (ok. 1910), inne większe tomy, np. cztery razy do roku, jak czynił to „Kurier Poranny”, którego „Bibliotekę” otrzymywali prenumeratorzy co kwartał; wydano w niej m.in. Johana Bojera *Nową świątynię* w przekładzie Leo Belmonta (1936).

Mimo zróżnicowania poziomu literackiego dodatków do gazet prawie wszystkie one dbały o teksty stosunkowo popularne, a drukowane były jak najtaniej, często na rotacyjnych maszynach

---

<sup>279</sup> Np. M.B. Lepecki, *W selwasach Paragwaju*, Bezpłatny dodatek dla prenumeratorów „Echa Polskiego” 1931, R. 1, t. 7S, Warszawa, Biblioteka „Echa Polskiego”. Był to t. 502 „Biblioteki Powieściowej” „Roju” – ze zmienioną okładką i kartą tytułową.

<sup>280</sup> Warunki prenumeraty por. na okładce – A. Segre, *Dom Handlowy Abram Lewis*, Warszawa 1935, Biblioteka „Echa Polskiego”, R. 5, t. 106–107.

gazetowych, oprawne w bezbarwne okładki, rzadko ozdobione skromną ryciną – jakby wydawcy wychodzili z założenia, że z góry zakupione przez prenumeratora pozycje nie muszą już kokietować swych odbiorców.

Bibliograficzne i statystyczne ujęcie masy powieści i innych książek rozpowszechnianych jako premie przez czasopisma i gazety od drugiej połowy XIX wieku jest trudne, zwłaszcza jeśli były to resztki nakładów innych wydawnictw lub ich wydania tytułowe.

Otrzymywane w pojęciu odbiorcy darmo, nieefektywne z wyglądu, wykonane z lichego papieru, zszyte drutem lub jedynie klejone, rozpadające się przy pierwszej lekturze publikacje były masowo niszczone, ale nie wolno nie doceniać ich wpływu na czytelnictwo, stanowiły one bowiem jeden z istotnych składników tego, co można określić jako popularny materiał czytelniczy swego czasu.

#### **4. Wpływ formy czasopiśmienniczej na książkę**

Kiedy w XIX wieku nastąpiła prawdziwa eksplozja periodyków, książka, by z nimi konkurować, musiała przejąć niektóre ich metody. Powstają cykle i serie, które próbują również utrzymać stały kontakt z czytelnikiem, przywiązać go do siebie; proponują mu prenumeratę, współpracę, oczekują jego reakcji. Niektóre serie zaczynają zamieszczać listy do redakcji, apele do czytelników, ankiety, czasami pojawiają się w nich działy typowo czasopiśmiennicze, na wolnych stronach drukowane są żarty, zagadki, ciekawostki. W takim wypadku zaciera się granica między książką a czasopismem.

W pierwszej połowie XIX wieku niektóre periodyki swym zewnętrznym wyglądem imitują książki. Później pojawiają się serie, jak np. „Skarbica Polska”, które przybierają zewnętrzną formę czasopisma-tygodnika. Wiele serii powieściowych w swych tytułaturach umieszczało typowo czasopiśmienniczy podtytuł: miesięcznik, dwutygodnik, tygodnik.

## 5. Kalendarze i almanachy

O seriach pisano już obszernie. Obecnie warto zwrócić uwagę na inne periodyczne formy, twory pograniczne między książką a czasopiśmem.

Takim najdawniejszym i obarczonym największymi tradycjami zjawiskiem pogranicznym jest kalendarz. W XIX wiek wszedł on wyraźnie ukształtowany w okresie staropolskim<sup>281</sup>. Obok kalendarium i części informacyjnej o pogodzie, rolnictwie, zdrowiu, jarmarkach itp. już w XVIII wieku w kalendarzach znajdowały się utwory beletrystyczne i parabeletrystyczne, dla niektórych środowisk stanowiące główne, jeśli nie jedyne, źródło lektury. Nie istniały jednak jeszcze kalendarze ściśle literackie, a utwory beletrystyczne traktowano zwykle marginesowo. Zewnętrzny wygląd pozwalał już w początkach XIX wieku wyróżnić kalendarz z masy publikacji, nie tylko dlatego, że zawierał zwykle wyraźną informację o charakterze wydawnictwa w tytule oraz rozpoczynał się kalendarium. Nawet w pozbawionym tych części druku, a czyniono to czasami, usuwając przy oprawie nieaktualne już części, można było rozpoznać rodzaj publikacji: była ona w proporcji do swego formatu tomem niewielkim przypominającym zeszyt wypełniony szeregiem utworów piśmienniczo samoistnych, drukowanych bardzo ściśle, z wielką oszczędnością papieru. Ta forma kalendarza przeznaczona pierwotnie na terenie Polski dla mniej wykształconego odbiorcy szlacheckiego nie była jedyną; na przełomie XVIII i XIX wieku rozprzestrzeniła się w całej Europie moda na zminiaturyzowane kalendarzyki w formacie małych 16° i 12°, przypominały one produkowane później modlitewniki. Literacki rodzaj takich kalendarzyków przybrał we Francji nazwę „Almanach des muses” u schyłku XVIII wieku,

---

<sup>281</sup> Treść i formę kalendarzy z okresu poprzedzającego przedstawia antologia: *Kalendarz półstuletni 1750–1800*, oprac. B. Baczeko, H. Hinz, Warszawa 1975. Por. też I. Turowska-Bar, *Polskie kalendarze XIX wieku*, Łódź 1967 (powielone streszczenie pracy habilitacyjnej).

w Niemczech zaś – „Musenalmanach”<sup>282</sup>. Obok tego w podobnych małych formatach pojawiały się pod różnymi tytułami kalendarze wojskowe, polityczne, a przede wszystkim genealogiczne, w tym sławny Almanach Gothajski.

Na początku XIX wieku europejskie kalendarze się rozwarstwiły, większe płaskie zeszyty prymitywnie zdobione przeznaczano głównie dla pospólstwa, kalendarze mniejsze literackie i specjalistyczne, nieraz bogato ilustrowane, kierowano do bardziej wymagającego odbiorcy. W nazwach tego rodzaju publikacji słowo „kalendarz” zastępowano, zwykle pisząc: almanach, rocznik lub noworocznik. Czasami pomijano również kalendarium, choć zwykle podkreślano fakt, że wydanie jest przeznaczone na rok ... Wydaje się, że z tych właśnie publikacji zrodziły się później fachowe informatory, jak kalendarz lekarza, inżyniera itp.

W Polsce w początkach XIX wieku zminiaturyzowany format przyjął się głównie w publikacjach urzędowych i wojskowych, podających strukturę organizacyjną administracji i armii oraz ich aktualną obsadę personalną. Polskie almanachy literackie pierwszej połowy XIX wieku również były niewielkimi tomami, ale nie posuwały swej miniaturyzacji tak daleko. Po prostu drukowano je podobnie do innych książek literackich tego czasu, w niewielkich objętościowo woluminach. Narodzone z kalendarzy, spokrewnione ze szlacheckimi sylwami i albumami pamiątkowymi – sztambuchami, były odrębnym rodzajem publikacji, który swego czasu odegrał znaczną rolę w naszej kulturze, zwłaszcza że władze zaborcze niechętnie zezwalały na zakładanie polskich czasopism; tak więc owa forma almanachowa stawała się namiastką stałych periodyków. Almanachy i noworoczniki, będące zbieraniną utworów literackich i paraliterackich, przez kilka dziesięcioleci stanowiły w naszym kraju ważny rodzaj publikacji, w istotny sposób uczestniczących w życiu literackim kraju<sup>283</sup>. W przeciwień-

---

<sup>282</sup> We Francji „Almanach des Muses” 1763–1833; w Niemczech „Musenalmanach” 1769–1805.

<sup>283</sup> J. Kamionkova, *Almanachy literackie jako przejaw dziewiętnastowiecznej kultury popularnej*, [w:] *Formy literatury popularnej*, Warszawa 1973, s. 138 i n.

stwie do kalendarza nazwy: „almanach”, „noworocznik”, rzadziej „album” znamionowały literacki charakter zawartych tekstów, choć terminologia nie była tu ostatecznie ustalona, a pod nazwą noworocznika mógł się również kryć kalendarz informacyjny.

Almanachy literackie znacznie różniły się między sobą. Już w tytularze niektórych z nich podkreślano, że są one przeznaczone dla „płci pięknej” lub dla „młodych”. Układ wewnętrzny wydawał się dowolny – składały się nań wiersze, opowiadania, szkice, fragmenty dramatyczne, czasem artykuły. Zdaniem J. Kamionkowej, która dokładniej badała zawartość almanachów, najczęściej pojawiały się w nich utwory wtórne, które nie odegrały większej roli w rozwoju literatury narodowej. Jednak wszystkie te Albumy literackie, Melitele, Niezabudki, Pierwiosnki, Rusalki, Znicze itp., mimo swej wtórności, przed rokiem 1863 odegrały swą rolę i choć żaden z tytułów nie utrzymał się dłużej niż kilka lat, potrafiły zdobyć czytelników, a zwłaszcza czytelniczki i zmobilizować wiele piór krajowych. Krótkotrwałość poszczególnych publikacji i fakt, że ukazywały się one nie częściej niż raz na rok, powodowały, że w Polsce żadna z nich nie wytworzyła sobie trwałej tradycji. Można raczej mówić o przywiązaniu czytelników do formy tego rodzaju zbiorowych publikacji. Wielość autorów, wśród których obok pisarzy o wyrobionych nazwiskach byli debiutanci, sprzyjała kolportażowi, przynajmniej w środowiskach, z którymi byli powiązani twórcy tekstów. Ogólna sytuacja ekonomiczna i mimo wszystko stosunkowo wąski krąg odbiorców powodowały, że starania o nadanie noworocznikom literackim bardziej luksusowej szaty graficznej nie przynosiły efektownych rezultatów. Były to publikacje najczęściej skromne, o ubogich okładkach, niektóre z nich zdobyły nieliczne ryciny, miedzioryty lub litografie, wiele jednak musiało odbyć się bez ozdób.

Czytelnicza atrakcyjność tej formy powodowała, że niektórzy autorzy próbowali tworzyć jednoosobowo rodzaj almanachu, mieszając gatunki i używając na karcie tytułowej formuły „na rok...” (zwykle takie dzieło było drukowane w roku poprzedzającym, bowiem, jak już wspomniano, w większości almanachów rok, na który

był on przygotowany, stanowił jedyny, szcztątkowy ślad kalendarzowego pochodzenia publikacji).

Noworoczniki literackie stały się jednym z rodzajów wydawniczych, które bywały określane mianem „popularnych”<sup>284</sup>, niektóre z nich wolno potraktować jako poprzedników obiegu trywialnego. Rozwój prasy literackiej w drugiej połowie XIX wieku odebrał im ich znaczenie, powstawały one nadal, powoływane przez grupy debutantów, bądź jako księgi pamiątkowe, bądź też okazjonalne publikacje dla upamiętnienia pewnych wydarzeń lub zdobycia funduszy na pogorzalców, ofiary powodzi. Później tego rodzaju publikacje częściej przybierały charakter jednodniówek, wydawnictw jednorazowych, których zewnętrzne i wewnętrzne ukształtowanie nie było wzorowane na książce, ale na numerze czasopisma.

Kalendarze ogólne z działami literackimi trwały; w miarę rozwoju możliwości technicznych ich format ulegał powiększeniu, choć nadal drukowane były oszczędnie, pozostawały zwykle płaskimi tomami przypominającymi formę zeszytu. Wraz z rozwojem drzeworytu ilustracyjnego i chemigrafii stawały się coraz bogaciej ilustrowane. W przeciwieństwie do almanachów niektóre tytuły potrafiły się utrzymywać przez wiele lat, wychowały się na nich kolejne pokolenia czytelników, np. „Kalendarz Warszawski” założony przez J. Ungera ukazywał się od roku 1846 do 1917. Jednak ich rola w kulturze ulegała redukcji. Wraz z rozwojem prasy i produkcji książek traciły swój prestiż, stawały się materiałem czytelniczym coraz to niższych kręgów społecznych, coraz większy w nich udział miały utwory sensacyjne, humorystyczne i dewocyjne, stawały się coraz wyraźniej składnikiem niższych obiegów literackich, wiązały się z prasą popularną swego czasu. Do roku 1939 publikowano ich ciągle bardzo wiele, bowiem wraz z rozwojem powszechnego szkolnictwa rosła rzesza prymitywnych czytelników, a oni pozostawali wiernymi odbiorcami kalendarzy.

---

<sup>284</sup> Tamże.

W środowiskach bardziej wykształconych miejsce kalendarzy ogólnych zajmowały z czasem rozwijające się fachowe roczniki informatory: nauczycielskie, techniczne itp., pozbawione jakichkolwiek treści literackich.

## 6. Inne formy pośrednie

Doceniając wagę rozwijającej się formy czasopiśmienniczej, nie ustawano w próbach tworzenia różnych form mieszających gatunki ściśle dziennikarskie z beletrystyką, wyzbytą zwykle jawnej, doraźnej aktualności.

Zapewne najwcześniejszym takim hybrydalnym tworem był „Wybór Powieści Moralnych i Romansów” publikowany przez T. Mostowskiego<sup>285</sup>, 20 tomików tego wydawnictwa ukazało się w Warszawie w latach 1804–1805. Niewielkie woluminy w 16° zawierały zwykle około dwustu stron druku, na których zamieszczano zwykle kilka, najczęściej cztery krótkie lekkie powieści (a raczej opowiadania), tłumaczone, rzadziej oryginalne. Zdarzało się jednak, że cały tomik wypełniał jeden utwór. Zasadniczo wszystkie teksty kończono w woluminie, jedynie *Tysiąc dni i jeden* drukowano w szeregu kolejnych tomikach. Publikacja nie miała z góry określonej częstotliwości, redaktorzy zapewniali, że „wyjdzie przez rok 12 przynajmniej takich tomików”. Na końcu woluminu znajdowały się mody paryskie, zagadki, szarady, logogryfy itp. – ich rozwiązania zamieszczano w kolejnych tomikach. Okładki z grubego papieru, takie jak w większości książek i czasopism owego czasu, były rozwiązane również w sposób, który przypominał wczesne periodyki, jak np. „Pamiętnik Warszawski”. Umieszczano bowiem na zewnątrz nie tylko tytułaturę, ale szereg tekstów informacyjnych i reklamowych. Dotyczyły one prenumeraty, cen poszczególnych tomów, które ukazywały się w dwóch wersjach: na papierze lepszym, francuskim i ordynaryj-

---

<sup>285</sup> Por. J. Platt, dz. cyt., s. 73–119.

nym. Na niektórych okładkach umieszczano także zawiadomienia: „pragnący co umieścić w niniejszym wyborze udać się zechce do wzmiankowanego kantoru”, świadczyło to nie tylko o tym, że wydawca pragnął pobudzić polską twórczość w dziedzinie powieści i romansów, które były dotychczas niemal wyłącznie towarem importowanym, ale również ściślej powiązać odbiorców z wydawnictwem. Zwracał on się również, wzorem redaktorów czasopism, do czytelników w wypowiedziach programowych: „Celem wydawców tego zbioru powieści i romansów jest także przysłużyć się wiejskim mieszkańcom, którzy nieświadomi obcych języków znajdują w społecznym czytaniu w małym kole i zwłaszcza zimą przepędzenie kilku godzin przyjemnie i pożytecznie”<sup>286</sup>. Mieliśmy do czynienia z jedną z wczesnych świadomych prób rozszerzenia czytelnictwa poprzez dostarczenie łatwej i atrakcyjnej lektury. Być może inicjatywa była jeszcze przedwczesna, w ostatnim tomie oferowano sprzedaż poprzednich, ale znikła informacja o prenumeracie.

Nieco później analogiczną próbę podjął J. Zawadzki, wydając w Wilnie od roku 1827 „Powieści i Romanse z Dzieł Celniejszych Pisarzy Tłumaczone” – ukazało się nie mniej niż 6 tomików w 16°, zawierających po kilka krótkich powieści popularnych pisarzy tego czasu, jak Klauren, Zschokke, Van der Velde, zamieszczono również tłumaczenia wczesnych romansów rosyjskich Mikołaja Karamzina oraz Tadeusza Bułharyna. We wstępie wydawca wskazywał na kraje, w których „czytanie stało się potrzebą wszystkich klas narodu”, a najlepsi pisarze pragną dostarczyć czytelnikowi godziwej rozrywki, tworząc powieści i romanse. Polski edytor traktuje swoją inicjatywę jako eksperyment i zastrzega, że nie może określić liczby tomów, z których ma się składać cały zbiór: „Zależać to będzie od dobrego przyjęcia, które nam wskaże drogę dalszego postępowania w tym przedsięwzięciu”. Liczba czytających i kupujących książki okazała się za mała i ta inicjatywa uległa rychłemu przerwaniu.

---

<sup>286</sup> „Wybór Powieści Moralnych i Romansów” 1804, t. 1 (*Przedmowa*).

Następne próby analogicznych wydawnictw podjął Franciszek Salezy Dmochowski, publikując w roku 1834 osiem tomików „Czytelnia najnowszych powieści rozmaitego rodzaju i przedmiotu” oraz w tym samym roku „Gabinet to jest zbiór powieści, romansów tudzież artykułów nauce poświęconych” – 3 tomy. W roku 1835 „Gabinet powieści i romansów zebranych z najcelniejszych autorów przez F. S. Dmochowskiego” – t. 8 – wszystkie te wydawnicze inicjatywy są trudne do bibliograficznego rozszyfrowania. Obok tomów zawierających po kilka powieści z odrębną numeracją stron dla każdej, ukazywały się sprzedawane oddzielnie odbitki poszczególnych utworów. Nie wiemy, czy miały to być wydawnictwa ciągłe, czy cykl o z góry zaplanowanym zakończeniu. Wydaje się, że można potraktować kolejne następujące po sobie analogiczne inicjatywy Dmochowskiego jako pewną kontynuację. Wydawca, zmieniając tytuł i rozpoczynając nową kolejność tomów, chciał tworzyć całości, które można by było sprzedawać jako komplety, a nie jako zdezaktualizowane tomy wydawnictwa ciągłego. Kolejne próby pod nieco zmienionym tytułem mogły zapewne liczyć na wiernych czytelników, a także jako nowość stać się atrakcyjne dla tych, którzy nie chcieli rozpoczynać kolekcji od któregoś z kolejnych tomów. Prawdopodobnie wszystkie, a na pewno dwie ostatnie publikacje, ukazywały się poszytami. Następną analogiczną inicjatywę podjął Dmochowski, publikując w latach 1838–1839 „Czytania Przyjemne” jako pismo dodatkowe do „Muzeum”.

Ten rodzaj beletrystycznych wydań zbiorowych, stojących na pograniczu druku zwartego i periodyku, niełatwy jest do określenia, ponieważ nieomal wszystkie zachowane egzemplarze zostały oprawione i zatraciły swój pierwotny charakter. Szczególnie trudno jest odszukać okładki wydawnicze, które zawierały szereg informacji przeznaczonych dla odbiorców. O charakterze tego rodzaju publikacji informuje dobrze zachowany zeszyt wydawnictwa „Wieczory w Domowym Zaciszu, czyli zbiór powieści rozmaitych z najnowszych autorów”, wydawanego „w Warszawie w Biurze Zleceń przy ulicy Wierzbowej No 473. Litt; C”. Publikacja ta, ukazująca się w roku 1834, pierwotnie uważana była za jeszcze jedną z inicjatyw

Dmochowskiego. Obecnie uznawana jest za próbę konkurencji wobec jego wydawnictw. Składała się ona z tomów po ok. 250 stron, w których znajdowało się kilka krótkich powieści. Tomiki ukazywały się zeszytami składającymi się z 6 dwunastostronicowych składek, czyli 72 stron. Na szarej okładce obok nazwy serii figurowała informacja, fragment jakiego tekstu znajduje się wewnątrz zeszytu, np. na czwartym zeszycie tomu drugiego czytamy: „Mieszkanie naprzeciw. Powieść Klaurena (ciąg dalszy)”, a na stronie czwartej okładki tegoż zeszytu umieszczono informację:

Na WIECZORY W DOMOWYM ZACISZU wychodzące zeszytami, co 1szy i 15ty każdego miesiąca prenumerować można kwartalnie, za zł: 4. gr: 24.

1. mo. w Biurze Zleceń przy ulicy Wierzbowej Nro 473. Litt: C.
2. do. w księgarniach warszawskich
3. tio. w kantorach pism periodycznych, tudzież:
4. to. w wielu miastach wojewódzkich.

Na Pocztaamtach i stacjach Pocztowych Prenumerata kwartalna wynosi zł: 6. Pojedyncze zeszyty sprzedają się po zł: 1. jedynie w Biurze Zleceń.

Sześć zeszytów składać będą tom jeden.

## 7. Tygodniki powieściowe

Nową formę rozpowszechniania beletrystyki zapoczątkował w roku 1869 „Tygodnik Romansów i Powieści” wydawany przez S. Lewentala. W tego typu publikacji teksty literackie nie stanowiły dodatku ani odcinka, ale całe czasopismo było wypełnione utworami beletrystycznymi, jedynie na końcu zamieszczano czasem rodzaj felietonu, aktualną kronikę.

Odcinki poszczególnych powieści były tu przemieszane, tak że nie można ich było z rocznika wydobyć i osobno oprawiać. Utwory kończyły się i zaczynały w różnych numerach, tak że praktycznie nie można było zaprzestać prenumeraty, nie tracąc niektórych powieści, które kontynuowano w następnych latach. Pismo takie, drukowane

w dużym formacie 4°, tak jak większość tygodników tego czasu, zawierało rocznie ponad 10 większych i mniejszych powieści, które po oprawie dawały dwa duże tomy 4° lektury. Jak świadczą zachowane egzemplarze, oprawne woluminy bywały później wielokrotnie czytane. „Tygodnik Romansów i Powieści” przetrwał 32 lata – do roku 1900 – publikując 64 tomy. Uległ likwidacji prawdopodobnie wskutek konkurencji tanich magazynów i popularnych serii.

Tygodniki powieściowe były jednym z ważkich źródeł lektury, zwłaszcza na prowincji odległej od księgarń i stanowiły istotną formę rozpowszechniania literatury, jak się zdaje niedocenioną przez badaczy życia literackiego. Należy założyć, że objętość całego rocznika była zbliżona do kilkunastu znormalizowanych tomików powieści, a liczba drukowanych egzemplarzy musiała przekraczać przeciętne nakłady książki literackiej. Że ta forma, znana zresztą nie tylko w Polsce, była dla odbiorców atrakcyjna, może świadczyć fakt mnożenia się tego rodzaju czasopism. W Poznaniu<sup>287</sup> ukazywał się w latach 1878–1897 „Tygodnik Powieści”, później pod tytułem „Biblioteka Powieści”, która utrzymała się do roku 1918, kiedy to jej redaktor postanowił przekształcić ją w serię powieściową pod tym samym tytułem. Od roku 1881 do 1898 ukazywał się w Warszawie, obok „Tygodnika Romansów i Powieści”, tygodnik „Romans i Powieść”<sup>288</sup>, w roku 1900 zaś zaczęto we Lwowie wydawać pismo pod takimże tytułem. W latach 1905–1915 ukazywała się w Poznaniu wydawana przez Z. Marweja „Kraina Powieści”. Następne, podobne w założeniach pisma tygodniowe, to: publikowany w latach 1909–1931 samoistny dodatek do „Świata” „Romans i Powieść” pod redakcją Józefa Jankowskiego<sup>289</sup>, „Wolne Chwile. Ilustrowany tygo-

---

<sup>287</sup> S. Wegner, *Czterdzieści lat wydawnictwa „Tygodnika Powieści” i „Biblioteki Powieści”*, Poznań 1919.

<sup>288</sup> „Romans i Powieść” zostały zastąpione przez „Czytelnię dla Wszystkich” 1898–1905, która drukowała powieści w arkuszach, z których odbiorcy składali książki.

<sup>289</sup> Następne ok. 1930 r. publikowane „Premie Powieściowe Świata” w postaci książkowej.

dnik powieściowy z dodatkiem Kinematograf” (ok. 1914), „Róże i Kolce. Ilustrowany tygodnik powieściowy” (ok. 1930), „Moje Powieści” wydawane w Żninie od roku 1933. Listę tę można by zapewne pomnożyć. Długotrwałość tej zapomnianej formy wydawania beletrystyki świadczy o jej atrakcyjności.

Tygodnik zawierający odcinkowe powieści jest odczuwany jako forma przekazu nie tylko popularnej literatury, ale wręcz tandetnej. Nawet poważne opracowanie *Prasa polska 1864–1918*<sup>290</sup>, pisząc o pismach warszawskich, króciutko odnotowuje: „beletrystyczne były dwa – »Tygodnik Romansów i Powieści« 1869–1900 oraz »Romans i Powieść« 1881–1898. Wydawcy tych pism dawali w nich przeważnie mniej wartościowe utwory autorów zagranicznych o tematyce sensacyjnej”. Rzeczywistość była nieco inna. Pisma te zabiegały o popularność i nie należały do obiegu wysokiej literatury awangardowej, ale szczególnie warszawski „Tygodnik Romansów i Powieści” i czasopisma poznańskie drukowały wiele nowszej i starszej literatury uznawanej za wartościową i nie odbiegały swym poziomem od przeciętnego repertuaru szanowanych serii wydawniczych. Wspomniany tygodnik zamieszczał Kraszewskiego, Jeża, Orzeszkową, A. Dumasa, Wilkońską, ale również tandetnego Marcha. Ze względu na potrzebę dużej ilości powieści do zapełniania szpalt obserwował nowości światowe – on to nie tylko przyniósł wiadomość o piszącym w Anglii rodaku, ale pierwszy w kraju już w roku 1897 wydrukował powieść Conrada Wyrzutek<sup>291</sup> (pierwodruk angielski *An outcast of Islands* 1896). Wydawnictwa poznańskie zamieszczały Turgieniewa, Jókay M., Dickensa, Rodziewiczównę, Glińskiego, Tołstoja i innych nie mniej znanych pisarzy. Wydawcom tych pism nie można odmówić nie tylko dobrej woli w dostarczaniu „zdrowej lektury”, ale i rzeczywistych zasług w roz-

<sup>290</sup> Z. Kmiecik, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1864–1904*, [w:] *Prasa polska w latach 1864–1918*, Warszawa 1976, s. 51.

<sup>291</sup> W tymże roku ta powieść w innym tłumaczeniu w „Tygodniku Mód i Powieści” pt. *Wygnanie*.

powszechnianiu czytelnictwa. Dziesiątki roczników pełniło przez lata swą służbę w bibliotekach prywatnych i wypożyczalniach. Dziś, jak większość użytkowej beletrystyki XIX wieku, liczne z zawartych w nich tekstów wydadzą się martwe, ale znajdowały one drogę do czytelników swego czasu. Według obliczeń wydawcy Stanisława Wegnera<sup>292</sup> w 23 rocznikach „Biblioteki Powieści” zamieszczono 846 mniejszych i większych powieści i opowiadań. Dopiero ostatnie tego typu publikacje, zwłaszcza te z międzywojennego dwudziestolecia, były typowymi wydawnictwami tandetnymi, których zarówno wykonanie typograficzne, zdobnictwo, jak i poziom literacki, wiązały się z literaturą brukową.

Tygodniki powieściowe nie były jedyną formą pogranicza czasopisma i książki literackiej. Od czasu rozwoju almanachów pojawiały się sporadycznie publikacje periodyczne, które przybierały kształt znormalizowanej książki. W latach 1872–1897 J. Kaufman publikował „Bibliotekę Romansów i Powieści” (od roku 1879 „Biblioteka romansów, powieści, podróży i utworów poetyckich”), która wychodziła tygodniowo tomikami od 4 do 6 arkuszy. W roku 1891 nakładem Franciszka Bondego w Wiedniu zaczęła się ukazywać „Ilustrowana Biblioteka Rozmaitości” – czasopismo poświęcone beletrystyce i literaturze, redagowane przez Stanisława Brandowskiego. Periodyk ten w układzie materiału będący typowym czasopismem, drukujący opowiadania, powieści w odcinkach, felietony oraz rozmaitości – zewnętrznie przybrał formę książki. Tomiki o typowej dla współczesnych mu serii objętości około 150 stron posiadały kartę tytułową i były oprawne w czerwone, zdobione kaliko, zaopatrywane w kolorowe, reklamowe wyklejki. Wśród współpracowników, którzy według zapewnienia redakcji przyrzekli swą współpracę, znajdowali się m.in.: Adam Asnyk, Michał Bałucki, Kazimierz Bartoszewicz, Józef Bliziński, Teodor Jeż oraz Henryk Sienkiewicz. Efektowna szata graficzna, stosunkowo dobry papier, sztywna okładka spowodowały zapewne zbyt duże koszty produk-

---

<sup>292</sup> S. Wegner, dz. cyt., s. 6.

cji miesięcznika, którego ukazało się siedem tomików. Publikujące oprawne tomy, tzw. czasopismo w formie książki<sup>293</sup>, było w owym czasie popularne w Niemczech. Polska publiczność nie mogła sobie pozwolić na utrzymanie takiego wydawnictwa.

Odwrotny proces obserwowaliśmy we wspomnianych poprzednio seriach zeszytowych, które jak „Skarbnica Polska” czy „Co Tydzień Powieść” przybierały zewnętrzną szatę czasopisma, były drukowane na papierze gazetowym, technikami używanymi do produkcji wydawnictw prasowych i były rozpowszechniane przez kolportaż prasy. Wydawnictwa tego typu zbliżały się do periodyków przez używanie w podtytułach słowa „tygodnik” oraz zamieszczanie obok podstawowego tekstu, wypełniającego zeszyt, pewnego materiału dziennikarskiego, jak np. listy do redakcji, zagadki, żarty itp.

Rozwój czasopiśmiennictwa XIX i XX wieku nie pozostał bez wpływu na losy książki literackiej, wiele wydawnictw książkowych pozostawało w symbiozie z publikacjami prasowymi, jak przekonaliśmy się, istniało szereg form przejściowych. Ta współzależność wydawnictw periodycznych i nieperiodycznych była jednym z elementów sprzyjających rozwojowi powszechnego czytelnictwa. Seryjne i periodyczne formy druku beletrystyki przynosiły nie tylko dostępną lekturę, ale utrwały nawyk regularnego czytelnictwa. Z czasem jednak tanie serie książek z jednej strony i rozwój nowoczesnej prasy ilustrowanej z drugiej powodowały zanikanie form pośrednich i zrywanie tradycyjnych kontaktów między wydawcami książek i czasopism. Następowало coraz wyraźniejsze rozgraniczenie kompetencji. Literackie publikacje zbiorowe: almanachy, kalendarze, jednodniówki, tygodniki powieściowe – traciły swoje znaczenie. Postępował proces redakcyjnego i technicznego różnicowania form

---

<sup>293</sup> Od 1876 roku „Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens” określana jako „Zeitschrift in Buchform” – formalnie bardzo podobna do „Ilustrowanej Biblioteki Rozmaitości”. O formie tej por. H. Sakowski, *Vom Kolportagebuchhandel zur Buchgemeinschaft*, [w:] *Das Buch zwischen Gestern und Morgen*, Stuttgart 1969.

książkowych i periodyków. Procesowi temu towarzyszyły jednak nieustanne eksperymenty, przeciwne mu próby integracji, tworzenia form wydawniczych, które łączyłyby walory obu rodzajów publikacji.

Postępująca specjalizacja badawcza, podział na księgoznawców i prasoznawców sprzyjają niedocenianiu form edytorskich, które wydają się znajdować na marginesach obu tych dziedzin. A przecież wspólne wysiłki książki i prasy literackiej stwarzają dopiero pełen obraz czytelniczej kultury społeczeństwa.



## XII. PRZEKŁAD – KSIĄŻKA DZIECIĘCA I MŁODZIEŻOWA

### 1. Czwarty obieg literacki

W jaki sposób rodzaj tekstu i jego adresat mogły oddziaływać na formę publikacji, warto dodatkowo prześledzić na przykładzie książki dziecięco-młodzieżowej. Jej rozwój przebiegał własnymi drogami, ale pozwala zaobserwować pewne ogólne tendencje w ewolucji książki literackiej. Ujawnia się w niej bardzo silnie owo powiązanie elementów treści tekstowych z ich edytorskim opracowaniem.

Przyjmując założenie, że każdemu obiegowi literackiemu przysługuje odrębny rodzaj książki, publikacje przeznaczone dla dzieci można traktować obok wysoko artystycznej, trywialnej i jarmarczno-brukowej, jako czwarty wyraźnie wyróżniony rodzaj książki literackiej<sup>294</sup>. Nie może ona abstrahować od gustów i ekonomicznych możliwości dorosłych, oni to bowiem najczęściej wybierają i kupują swym pociechom książeczki. Najmłodszy czytelnik jest zwykle skazany na to, co zdecydują ludzie już ukształtowani. Tak więc obieg dziecięco-młodzieżowy rozwarstwia się analogicznie do pozostałych grup na dziecięce książki wysoko artystyczne, a nawet awangardowe, trywialne, a wreszcie dziecięco-brukowe i ludowe. Z jednej strony mamy książki wydawane starannie, zdobione przez najwybitniejszych grafików, a z drugiej – ubogie, prymitywnie drukowane i zdobione, czasem po prostu nadużywające zaufania swych odbiorców. Na przykład w roku 1855 „Gazeta Warszawska”<sup>295</sup> w felietonie Gwiazdki (Niewiarowskiego) krytykowała *Złote abecadło* wydane

---

<sup>294</sup> J. Cieślikowski, dz. cyt., s. 3–14.

<sup>295</sup> „Gazeta Warszawska” 1855, nr 286, s. 2.

przez Frühlinga: „Książeczka ta spekulacyjnie wydana, a ryciny w niej – to po prostu wklejone okładki wycięte z kajetu bez żadnego gustu i ordynarnie wykonane”. Publikacja ta kosztowała z okładką złożoną rubla, w wersji mniej ozdobnej 75 kopiejek, a najskromniejsza – 50 kopiejek.

Dziecko jako odbiorca literatury jest bardzo wyczułone na formę książki. Nie umie jeszcze abstrahować tekstu z jego widzialnego opakowania, prosi o poczytanie książeczki – kocha jedne książki, czuje awersję do innych, umie bawić się książkami. Praktycznie więc trudno rozgraniczyć pojęcia „literatura dziecięca” i „książka dziecięca”. Terminy te bywają używane zamiennie. Najpopularniejsze opracowanie historii piśmiennictwa dla młodego czytelnika nosi tytuł *Europejskie książki dziecinne trzech stuleci*<sup>296</sup>.

Egzemplarze publikacji dla najmłodszych ulegały szybkiemu zacytaniu przez gorliwych a niewprawnych czytelników. To powoduje, że dawne ich okazy rzadko znajdują się w zbiorach bibliotek i stało się to bodźcem do tworzenia specjalnych kolekcji, tak zwanych muzeów książki dziecięcej. Pojawili się również prywatni zbieracze. Wyspecjalizowane zbiory bardzo ułatwiają wyrobienie poglądu na rozwój tego rodzaju edytorstwa i mimo braku specjalnej bibliografii, umożliwiają dotarcie do sporej liczby oryginalnych egzemplarzy<sup>297</sup>.

## 2. Kształtowanie się książki dziecięcej

Dziecięce potrzeby nie od razu były dostrzeżone. Pierwsze dziewiętnastowieczne książki dla młodocianego czytelnika nie różniły się swymi cechami edytorskimi od przeznaczonych dla dorosłych.

---

<sup>296</sup> B. Hürlmann, *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten*, Zürich 1959 (też po angielsku).

<sup>297</sup> Wykorzystano następujące zbiory: Muzeum Książki Dziecięcej, Biblioteka Publiczna Miasta St. Warszawy; Muzeum Książki Dziecięcej Miejskiej Biblioteki Publicznej im. L. Waryńskiego w Łodzi; kolekcja doc. dr J. Wiercińskiej z Warszawy; kolekcja własna.

Romantyczna książka młodzieżowa była często ubożej ilustrowana niż analogiczne dzieła dla dorosłych. Sam styl ilustracji dziecięcej nie był jeszcze wyraźnie skryształizowany. Typowe dla wczesnej fazy formowania się książki dziecięco-młodzieżowej prace Klementyny z Tańskich Hoffmanowej czy Stanisława Jachowicza były najczęściej pozbawione ilustracji. Inne zdobiono podobnie jak dzieła dla dorosłych i dopiero tytuł czy podtytuł precyzował adresata książki. Na przykład: *Zapusty dziecinne czyli małe towarzystwo. Dziełko dziecinne naśladowane z Pani Delafaye-Brfehier przez F.S. Dmochowskiego* (1835) czy wydana w roku 1846 *Mitologia dla dzieci*. Niektóre książki potrafiły nadać swym rycinom bardziej „dziecięcy” charakter, np. wydane przez Bogumiła Korna we Wrocławiu w roku 1819 *Przypadki Robinsona. Dziełko dla zabawy i nauki młodzi* posiadało miedzioryty ręcznie kolorowane, bardzo jaskrawe, takich pstrych kolorów nie użyto by zapewne w książce dla dorosłych. Z czasem pojawiły się publikacje, jak np. B. Leśniewskiej *Dobre chęci. Zbiór powiastek moralnych* (1857), które potrafiły wypracować już pewien styl dziecięcej ilustracji. Sprawy te wymagałyby szczegółowego zbadania i określenia na czym polega owa estetyczna kategoria „dziecięcości”.

Zabawkowy charakter książki próbowano czasami podkreślić przez jej miniaturyzację. Wspomniane *Zapusty dziecięce* wydano starannie w formie kalendarzyków kieszonkowych, jeszcze mniejszy był opublikowany w roku 1828 *Podarek dla dobrych dzieci ułożony przez F.S.D. (Franciszka Salezego Dmochowskiego)*, zawierający wiadomości z mitologii i historii starożytnej. Ryciny i tekst tej książeczki nie świadczą poza tym o wyczuciu psychiki młodocianego odbiorcy. Nieco większe, ale również zminiaturyzowane, tomiki książek dla najmłodszych produkował w tym czasie Kom we Wrocławiu. Później od połowy XIX wieku nadal będą sporadycznie pojawiać się książki zabawki-miniaturki. Jednak ogólnie przyjmuje się większy format książek dla dzieci niż analogicznych druków przeznaczonych dla dorosłych.

Kiedy brak było jeszcze jasnych wyróżników formalnych pozwalających wyodrębnić książkę dla młodego czytelnika, jeśli jej adresat nie był wyraźnie zaznaczony w tytule, powstały dzieła, które trudno współczesnemu badaczowi jednoznacznie zakwalifikować. Historycy

literatury młodzieżowej są skłonni anektować część wydań mogących zaciekać młodych, które nie były jednak wyłącznie dla nich przeznaczone. Szczególnie mylące było słowo „Bajka”<sup>298</sup>, użyte w tytule lub podtytule dzieła z początku XIX wieku. Może też powstać pytanie, dla kogo przeznaczano w pierwszej połowie XIX wieku wydania przygód Robinsona, Guliwera czy Münchhausena, książki Coopera itp. Czasem, jak w wypadku wspomnianego Robinsona, podtytuł lub przedmowa wskazywały wyraźnie odbiorcę młodzieżowego, innym razem, kiedy umieszczono Guliwera w cyklu „Skarbiec Arcydział Piśmienniczych Europy” (1853), wyraźnie sugerowano czytelnika dorosłego. Polska wersja Münchhausena *Pana Prawdzickiego z Wymysłowa dziwne podróże i przygody na lądzie i na morzu przez niego samego w wesołym gronie przyjaciół opowiedziane, a przez jednego z tychże skreślone* (Wrocław 1840) – żartobliwa książeczka – jak wynika z treści – mogła liczyć na zainteresowanie zarówno młodzieży, jak i starszych, dopiero okładka z wytłoczonym napisem „Nagroda pilności” świadczy, że ten egzemplarz był darowany uczniowi.

Znamienne jest, że aktualny podręcznik historii i literatury dla dzieci obejmujący okres do 1864 roku<sup>299</sup> w doborze materiału ilustracyjnego sięga do książek obcych – m.in. wykorzystuje czarne sylwetki tak charakterystyczne dla wczesnej książki niemieckiej<sup>300</sup>, jakie o ile wiemy nie pojawiły się na polskim terenie, wybiega też w przyszłość, umieszczając ryciny wykonane do późniejszych wydań omawianych tekstów, które praktycznie należą do historii czytelnictwa okresu popowstaniowego. Nie zamieszczono tu żadnej typowej

---

<sup>298</sup> W tym zakresie charakterystyczna jest *Rozprawa o bajce*, czytana na publicznym posiedzeniu Tow. Kr. P. N. przez J.U. Niemcewicza dn. 30 kwietnia 1814 r., [w:] J.U. Niemcewicz, *Bajki i powieści*, Warszawa 1817. Z toku wywodu wynika, że autor traktuje gatunek jako przeznaczony dla dorosłych – a równocześnie – jak pisze: „W dzieciństwie bajki dają nam pierwsze moralności pojęcie” (s. 36).

<sup>299</sup> J. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*, Warszawa 1973.

<sup>300</sup> Por. H. Kunze, *Schazbehalter*, Berlin 1976.

ilustracji dziecięcej sprzed 1850 roku. Nie działo się to przypadkowo. Rycina dziecięca w okresie przed rokiem 1864 należała do rzadkości, a nawet te nieliczne, miedzioryty i litografie ze względów technicznych trudne były do reprodukcji w tanim podręczniku.

Formowanie odrębnie książki dziecięcej i młodzieżowej odbyło się w Anglii w końcu XVIII wieku<sup>301</sup>, w Niemczech w początkach XIX wieku. W Polsce procesy te następowały z niewielkim opóźnieniem. Przełom wieków XVIII i XIX dopiero przygotowywał grunt w środowiskach elitarnych, były też znane dziełka przywożone z zagranicy, zwłaszcza Francji. W pierwszych dziesiątkach lat tego wieku dokonano przekładów, rozpoczęła się również oryginalna twórczość dla dzieci, powstawały m.in. dydaktyczne dziełka Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i Stanisława Jachowicza. Poczyniono pierwsze eksperymenty z ilustracjami dla dzieci. W roku 1826 opublikowano pierwszą zapewne książkę obrazkową *Książka dla dobrego chłopca*. Przeznaczona dla bogatszych rodziców, stanowiła ona jeszcze zjawisko odosobnione i w swej oryginalnej koncepcji dydaktycznej, nastawionej głównie na ćwiczenia w czytaniu różnego rodzaju pism drukarskich, zajmuje niepowtarzalne miejsce w naszej produkcji edytorskiej<sup>302</sup>.

### 3. Cechy książki dziecięcej

Pełniejsze ukształtowanie się książki dziecięcej i młodzieżowej nastąpiło u nas dopiero w drugiej połowie XIX wieku. W tym czasie dokonała się specjalizacja niektórych wydawców, którzy podjęli się tego rodzaju produkcji. Powstają specyficzne formy książki, które

---

<sup>301</sup> Historia form książki dziecięcej z punktu widzenia kolekcjonera por. E. Quayle, *The Collector's Book Children – books*, London 1971; *Angielskie książki dla dzieci*, Katalog wystawy urządzonej dla British Council przez Douglasa Caverdona (Warszawa ok. 1971); G. Gottlieb, *Early Children's Books and their Illustration*, New York (po 1950 r.).

<sup>302</sup> *Książka dla dobrego chłopca ułożona w drukarni Łątkiewicza*, Warszawa 1826.

dziś rozpoznajemy bez trudu wśród innych druków jako publikacje dla dzieci. Książki te przejawiają skłonność do ilustracji i mówiących okładek, których – jak pamiętamy – książki „serio” długo jeszcze unikały, choć i w tej dziedzinie niektórzy wydawcy długo jeszcze stosowali oprawy zdobione tylko ze składu drukarskiego<sup>303</sup>. Ogólnie można powiedzieć, że na „udziecinnienie” różnego typu i stylu rycin składało się najczęściej uproszczenie rysunku, użycie i nadużycie jaskrawych barw i efektu połysku, przeważało idealizowanie przedstawionych pozornie realistycznie osób i przedmiotów, choć obok tego pojawiał się niekiedy nurt groteskowo-satyryczny, ale i on zostaje udziecinniony przez zabiegi lukrujące rzeczywistość, które tworzyły nawet ze scen skądinąd strasznych obrazki „miłe i przyjemne”. Do rzadkości należały ryciny rzeczywiście groźne.

W książce młodzieżowej i dziecięcej przyjęła się twarda oprawa wydawnicza, jak wiemy rzadziej stosowana w publikacjach dla dorosłych. Pomimo że głębsza analiza bibliologiczna ujawnia tu najczęściej tandetne wykonanie, prymitywne szycie drutem, zewnętrzny wygląd woluminu bywał ogromnie efektowny. Najpowszechniej stosowaną formą była oprawa w półpłótno z grzbietem z kolorowego kaliko i oklejką, na której widniała barwna rycina lub napis<sup>304</sup>. Najwcześniejszą oprawę tego typu, którą udało się odnaleźć, nosi na sobie wydane w roku 1859 dziełko H. Witkowskiego *Mały obrazek świata dla małej dziatwy*. Przynajmniej od tego czasu ta klasyczna postać książki dla młodego czytelnika utrzymuje się w naszym kraju mimo pojawiania się innych, konkurencyjnych form. W latach siedemdziesiątych XIX wieku zaczyna się praktyka zaopatrywania książek młodzieżowych w oprawy z pełnego płótna, bogato zdobione z rycinami drukowanymi lub tłoczonymi. Takie tłoczenie przybierało czasem formę głębokiego reliefu, tak że kolorowa rycina

---

<sup>303</sup> Por. np. Z. Bukowiecka, *Historia o Antku Rolniku*, Warszawa 1897, wyd. Gebethner i Wolff, ryciny S. Sawiczewski, okładka półpłótno, bez ryciny, tytułarna w ozdobnej ramce.

<sup>304</sup> Tak oprawiono m.in. J. Grajner, *Pochód wojsk polskich*, Warszawa 1910.

była dodatkowo wypukła, jakby płaskorzeźba. Niekiedy na kaliko wklejano dodatkowo kolorowe obrazki. W tanich wydaniach kaliko zastępowano czasami jego papierową imitacją, która była trudna do odróżnienia póki nie zaczynała się rozsypywać po kilkurazowej lekturze. Zdarzały się również oprawy z pełną oklejką papierową, bez płóciennego grzbietu. Pierwotne zdobnictwo tych opraw było dosyć tradycyjne, mało odbiegało od książek dla dorosłych, opierało się głównie o rozwiązania liternicze i ornamenty. Wynikało to zapewne z żywej tradycji książki „serio”. Może o tym świadczyć okładka pięknie ilustrowanej drzeworytami pracy K.W. Wójcickiego *Biblioteczka Dziadunia* z roku 1879, na której odbito medalion z umieszczoną w nim miniaturową ryciną dziadunia precyzyjnie wygrawerowaną i tak zmniejszoną, że do obejrzenia jej potrzebna jest lupa – na pierwszy rzut oka jest to tylko jeden z elementów zdobniczych. Dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku i później drukowano lub naklejano na płótnie okładek książek młodzieżowych barwne ryciny. Twarda oprawa w kaliko była panująca w książce młodzieżowej tego czasu w Anglii i powszechna w Niemczech. W Polsce pełne płótno nie mogło wygrać walki konkurencyjnej, bowiem podrażało książkę, która i tak ze względu na niskie nakłady była kalkulowana zbyt wysoko. Załamanie koniunktury po pierwszej wojnie światowej i następująca demokratyzacja kultury, która musiała się liczyć z szerszym, ale mniej zasobnym gronem odbiorców, spowodowały, że oprawy w luksusowe płócienne oprawy książki młodzieżowe stały się u nas rzadkością. W międzywojennym dwudziestoleciu takie ozdobne oprawy pojawiają się tylko sporadycznie, głównie na wydawnictwach Mortkowicza oraz poznańskiego „Wydawnictwa Polskiego”. W tym czasie powszechną formą książki dla młodzieży była nadal oprawa półpłócienna, a w najtańszych publikacjach również broszura, która panowała w tym czasie w książkach dla dorosłych.

Techniczna budowa oprawy i rodzaj ilustracji wyróżniały książkę dla młodego czytelnika, powodowały jej ujednoczenie. Ze względów reklamowo-dydaktycznych dokonywano tutaj również zewnętrznego upodabniania książek ściśle beletrystycznych i popularnonaukowych, które zresztą były zwykle nieco fabularyzowane.

Na przykład bardzo serio potraktowany tekst: *Mały naturalista czyli sposoby zapoznania się z naturą*, wydany w roku 1874 przez pozytywistyczny „Przegląd Tygodniowy”, ma barwną okładkę z zabawną chromolitografowaną ryciną.

Mimo że wyraźne cechy zewnętrzne wyróżniały książkę dziecięcą w końcu wieku od produkcji przeznaczonej dla świata dorosłych, nie była ona jednak zjawiskiem wewnątrznie jednorodnym. Wspomniano już, że istniały książki wyraźnie adresowane do dzieci (a raczej rodziców) dobrze i bardzo dobrze sytuowanych, jak i dla klas biedniejszych, w tym najuboższe druki jarmarczne. Wyodrębniła się też gałąź piśmiennictwa młodzieżowego przeznaczona dla dziewcząt, którą już na podstawie zewnętrznego wyglądu można było odróżnić od wydawnictw przeznaczonych dla chłopców<sup>305</sup>.

Tu podkreślano „słodycz” rycin, tam kładziono nacisk na elementy barwnej przygody. Owe książki chłopięce zawsze były czytane chętnie również przez panienki, a że rzadziej działo się odwrotnie, wypierały one literaturę dziewczęcą. Dalsze ograniczenie zakresu książki dla dziewcząt następowało sukcesywnie w XX wieku w związku ze zmianą systemu wychowania dziewcząt, rozpowszechnieniem koedukacji itp. Książki dla chłopców i dziewcząt starszych – młodzieży swymi formalnymi cechami mniej odbiegały od powieści dla dorosłych, czasami były od nich trochę większe. Różniły się wyposażeniem, bogatszą okładką i ilustracjami.

Całkiem odrębny kształt od drugiej połowy XIX wieku przybiera książka dla najmłodszych czytelników do lat ośmiu. Wcześniej nie można było mówić o osobnym rodzaju publikacji dla tej kategorii wieku, choć były przeznaczone dla nich teksty Tańskiej-Hoffmanowej, Jachowicza, tłumaczenia prac ks. kan. Schmida<sup>306</sup> czy wspomniana już *Xiążka dla dobrego chłopca*. Wyraźnie adresowane do najmłodszych łatwe wierszyki i teksty pojawiały się również w elementarzach i czytankach, ale nie było na naszym terenie odrębnej

---

<sup>305</sup> Por. E. Quayle, *The Collector's Book of Boy's Stories*, London 1973.

<sup>306</sup> Por. *Małe powieści dla dzieci z dzieł J. ks. kanonika Szmida*, Warszawa 1844 (bez rycin).

formy wydawniczej przeznaczonej dla najmłodszych, tego typu co angielskie *chapbooks*<sup>307</sup> zawierające tak zwane *nursery rimes*. Nie zwykła książka z obrazkami, ale książka obrazkowa, w której element graficzny i słowny uzupełniają się tak, że praktycznie są nierozdzielne. Dziecko czyta nie wiersz, a książkę jako pewną intersemantyczną całość<sup>308</sup>. Publikacje takie rozpoczęły się w Polsce dopiero w latach sześćdziesiątych XIX wieku, a ukształtowały się ostatecznie w jego końcu. Najstarsza znana typowa książka obrazkowa *Pani Dulśka, jej kotka i piesek, nakładem litografii Johana Müllera w Warszawie*, była skromniutką broszurką, która ukazała się w końcu 1860 roku<sup>309</sup>.

Książki takie były znane w Anglii od XVIII wieku, poprzez Francję dotarły do Niemiec, które zaledwie o kilkanaście lat wyprzedzały Polskę. *Encyklopedia literatury dziecięcej*<sup>310</sup> w haśle „książka obrazkowa” (*Bilderbuch*) datuje rozwój tego rodzaju druku w Niemczech i jako jedną z najwcześniejszych publikacji tego typu wymienia w roku 1844 H. Hoffmana *Struwwelpeter* znaną u nas później pod tytułem *Złota różdżka*. Wcześniej istniały tylko abecadła i naśladownictwa Komeńskiego *Orbis pictus*, które przygotowały grunt pod nowoczesną obrazkową książkę dziecięcą. Na polskim terenie szerszy rozwój książki obrazkowej nastąpił dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku, po roku 1870.

Charakterystyczne cechy takich publikacji to nie tylko ściśle powiązanie rycin i najczęściej wierszowanego tekstu, ale redukcja samego tekstu, który czasami ograniczał się do podpisu pod rycinami, a nawet całkiem zanikał. Tak wydawano utwory pisane specjalnie

<sup>307</sup> V.E. Neubourg, *Chapbooks*, London 1964.

<sup>308</sup> Por. J. Cieślakowski, *Słowo – obraz – gest czyli o intersemantycznej naturze tekstów dziecięcych*, [w:] *Sztuka dla najmłodszych*, Warszawa 1977, s. 91–109.

<sup>309</sup> Por. reprodukcja i omówienie: OKO – *Obyczaje, Kultura, Osobliwości*, Kraków 1975, s. 114–124.

<sup>310</sup> *Lexikon der Kinder und Jugendliteratur*, Bd. 1, Weinheim 1975 (Hasło „Bilderbuch”); *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuches*, Hrsg. K. Doderer, H. Müller, Weinheim 1975.

do tego typu wydawnictw, jak i dawniejsze wiersze dziecięce, np. Jachowicza, do których dobudowywano bogatą szatę graficzną. Tego rodzaju książka zarówno ze względu na koszt kolorowych ilustracji, jak i niewprawnego czytelnika, zwykle zawierała tekst niewielki i nie była zbyt gruba. Składały się na nią arkusz lub kilka, najczęściej 32 strony, oprawione w kolorową, sztywną oprawę z wąskim grzbietem płóciennym z jaskrawego kaliko lub okładkę broszurową. Karty były zwykle wpięte w okładkę drucianą zszywką, tak jak się to czyni z najtańszymi zeszytami. Czasami wybierano format poprzeczny (albumowy), niektóre z tych książeczek przybierały formę bardziej wyszukaną, pojawiały się parawaniki, tak zwane leporello lub wycinano brzegi książki, tworząc z niej kształt lalki, misia czy pieska. Dziecięce wydawnictwa obrazkowe miały skłonność do zwiększania swych formatów. Pierwsze z nich były 16°, w początku XX wieku były to często 4°, a wysokość grzbietu nierzadko przekraczała 30 cm. Używano też niekiedy nietypowych materiałów, biorąc pod uwagę niszczyielską siłę dziecka, drukowano na grubej tekturze albo na specjalnie preparowanym płótnie<sup>311</sup>.

Owe wielkoformatowe książki najczęściej zawierały wierszyki z rycinami – w roku 1883 Wacław Szymanowski kończył książeczkę *Dobre dziatki, dobre matki* charakterystycznym dwuwierszem: „Dziecię, książkę na bok złóż, bo obrazków nie ma już”. Obok tych pojawiają się podobne wydania, ale z większym tekstem baśni, legend, dziecięcych powieści, które nie ograniczały się do komentowania obrazków. Granice były tu płynne, i ścisłe rozgraniczenie książki obrazkowo-dziecięcej od przeznaczonej dla nieco starszej młodzieży jest trudne.

Ogólnie można jednak stwierdzić, że taka duża kolorowa i płaska książka, nazywana często „gwiazdkową”<sup>312</sup>, od końca XIX wieku

---

<sup>311</sup> Książki drukowane na płótnie stanowiły zwykle część nakładu, nie zawsze odnotowaną przez bibliografów. W zbiorze autora: T. Nowosielski, *Ilustrowany abecadlnik historyczny dla dzieci*, Warszawa 1862.

<sup>312</sup> Powstał zwyczaj kupowania książek na gwiazdkę, stąd nazwa takich wydań. Element gwiazdkowy wprowadzony był zarówno do reklamy,

nieodmiennie kojarzyła się z dziełem przeznaczonym dla dzieci, jeśli chciano niektóre utwory klasyków i innych pisarzy skierować do dziecięcego czytelnika – wybierano tę formę<sup>313</sup>.

Próbowano również wykorzystać kształt książki dziecięcej, wydając w analogicznej formie niektóre utwory nic z najmłodszym odbiorcą niemające wspólnego, np. wiersze lub prozę poetycką, co należało do rzadkości i mogło prowadzić do nieporozumień. Niekiedy czyniono świadome próby mistyfikacji, np. w roku 1892 ukazały się *Bajki i Fraszki Dudusia* (Józefa Waśniewskiego), które pod dziecięcą formą kryły satyry społeczno-obyczajowe.

W przeciwieństwie do książki typowo młodzieżowej, przez ponad stulecie utrzymującej ilustracje realistyczne, najchętniej całostronicowe, które mimo zmiany pewnych manier rysowniczych zachowały znaczną ciągłość w fotograficznym ujmowaniu rzeczywistości, w książeczkach obrazkowych dla najmłodszych mody plastyczne zmieniały się bardzo szybko, od naturalistyczno-kiczowatych lat ostatnich zeszłego wieku aż po awangardowe prace Themersonów z ostatnich lat dwudziestolecia międzywojennego.

## 4. Walka o narodowy styl

Znaczne koszty przygotowania kolorowych dziecięcych ilustracji powodowały, że były one przedmiotem międzynarodowego handlu księgarskiego. Ryciny niemieckie i angielskie eksportowano do wielu krajów, czasem publikowane były one z tłumaczeniem tekstu oryginału lub dorabiano nowe wiersze, nie bardzo krępując się pierwowzorami, próbowano dostosować całą książkę do miejsco-

---

jak i do samych książek. Wydawano specjalne katalogi, np.: Na gwiazdkę wydawnictwa M. Arcta (1930). Por. też Z. Dębicki, *Książka i człowiek*, Warszawa 1923, s. 75 i n.

<sup>313</sup> Np. A. Mickiewicz, *Pani Twardowska*, Poemat żartobliwy z 9 rys. kolor, i 15 sylwetami czarnymi A. Gawińskiego, Warszawa ok. 1930.

wych potrzeb. Tak czynili między innymi Konopnicka<sup>314</sup> i Or-Ot<sup>315</sup>. Jednak nie wszystko nadawało się do adaptacji i spolszczenia. Książki niemieckie były w mniejszym lub większym stopniu nasycone folklorem, obcym a nawet nienawistnym polskiemu czytelnikowi. Trzeba było dokonywać wyboru. Na przykład znane w wielu krajach ryciny Benetta, litografowane w Norymberdze, ze względu na swą perfekcję rysunkową i wysoką jakość techniczną zadomowiły się u nas na dobre. Z nich wywodzi się nasz *Stefek Burczymucha*<sup>316</sup>. Nie przyjęły się jednak tak ulubione nie tylko w Niemczech postaci Maksa i Moryca stworzone przez Wilhelma Buscha, które poza regionalną próbą dokonaną w Łodzi w roku 1905 nie przemówiły do naszych dzieci.

Szybko też rozwinęła się krytyka owych płynących z obcych źródeł rycin i książek. Już w roku 1885 W. Nowicki w pracy *Co dać dzieciom na gwiazdkę* ubolewał, że ofiarowywane pozycje „zawsze niestety pozbawione swoistości”<sup>317</sup>. Później w XX wieku sięgano raczej po ryciny angielskie lub francuskie, ale przede wszystkim starano się tworzyć wzory własne, polskie. Rozpoczęły się poszukiwania stylu narodowego w książce dziecięcej – sięgano do tradycji szlacheckich, starano się, by stronice zapęłniły postacie swojskie.

---

<sup>314</sup> J. Cieślowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, Acta Universitatis Wratislaviensis 1962, Nr 1, „Prace Literackie” nr 3, s. 121–153; C. Hougaard, *Czy Maria Konopnicka popełniła plagiat utworu szwedzkiej pisarki Elsy Beskow*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1.

<sup>315</sup> Jak Artur Oppman tworzył polskie wersje książek dziecięcych, por. S. Arct, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962, s. 162–164.

<sup>316</sup> Niemieckie książki z rycinami Benetta drukowała firma Münchner Theo Stoefers Kunstverlag. *Stefek Burczymucha*, pierwodruk M. Konopnicka, *Szczęśliwy świątek*, Warszawa (ok. 1900), M. Arct, druk prawdopodobnie u T. Stoefera. Przykładem książki, która wyraźnie nosiła ślady niemieckiego pochodzenia, jest *Dzieciom na wiązanie*, Arct, Lublin 1886.

<sup>317</sup> Cyt. za: J. Wiercińska, *Książka – grafika – ilustracja*, [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974 (tam też więcej przykładów krytyki wczesnej książki dziecięcej).

Bajki i powiastki Jachowicza wydane z 24 drzeworytami W. Gersona (1876) to przykład bardzo udanych, typowo polskich ilustracji dziecięcych. W roku 1882 Kostrzewski spolonizował ryciny Struwelpetera, tworząc z W. Szymanowskim *Złotą różdżkę*, która na długo pozostała ulubioną dziecięcą lekturą. Powstają dziesiątki książeczek inspirowanych motywami narodowymi zarówno opartymi o folklor szlachecki, np. ryciny J. Męciny-Krzesza do *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy (1900), jak i nieco później ludowy. Tu przykładem zdobnictwa o takiej folklorystycznej genezie są *Koszalki Opalki* Zofii Rogoszówny, ilustrowane przez Annę Gramatykę Ostrowską.

Staranie o wyraźny narodowy charakter rycin dziecięcych, odcinanie się od obcych wzorów z punktu widzenia księgarza było wyjściem trudniejszym niż zakup gotowych rycin lub klisz. Istniał tu jednak tak silny wymóg społeczeństwa, że nawet teksty tłumaczone polonizowano dodatkowo przez wprowadzenie do nich wykonanych w kraju ilustracji. Aż do roku 1939 pojawiały się obok siebie dziecięce ryciny krajowe i importowane. Jednak te pierwsze już wyraźnie dominowały.

Jeśli chodzi o książki dla nieco starszej młodzieży, to pominąwszy pozycje patriotyczno-historyczne, mogły one łatwiej korzystać z obcych wzorów ze względu na kosmopolityczny charakter ulubionej indiańsko-podróżniczej tematyki. Przed pierwszą wojną zwykle wykorzystywano tu ilustracje zakupione za granicą lub je naśladowano. W dwudziestoleciu międzywojennym ilustracje importowane stosowano w sporadycznych wypadkach, np. korzystając z pięknych akwarel W. Russel-Flinta do *Herojów czyli klechd greckich* Ch. Kingseya w luksusowym wydaniu tłoczonym w roku 1926 w drukarni Łazarzkiego. Książka ta w twardej płóciennej oprawie mogła konkurować z najlepszymi wydaniem zagranicznymi, ale też nie można jej uważać za zjawisko typowe dla naszej produkcji. Dalsze wydania *Herojów* miały „normalną” wykonaną w kraju okładkę. W ostatnich latach przed drugą wojną światową nastąpił powrót mody na ilustracje obce w związku z inwazją na grunt polski amerykańskiego komiksu. Firma wydawnicza J. Przeworskiego zakupiła prawa reprodukowa-

nia rycin ze studia Walta Disneya i niektórych innych komiksów. W oparciu o nie powstały kolorowe książeczki, do których teksty pisali m.in. znani polscy literaci: Marian Hemar *Trzy małe świnki* (1936), Irena Tuwim *Apsik i Pyzia* (1938). Styl tych komiksowych książeczek, nawiązujący do twórczości amerykańskiej, odbiegał nieco od tego, co ukształtowało się jako polska książka dziecięca. Zamiast typowego półpłótna stosowano pełną oklejkę lakierowaną i obwolutę. Wtórny wynik pojawienia się amerykańskiego komiksu na europejskim terenie były książeczki spółki autorskiej Makuszyński–Walentyłowicz<sup>318</sup> o Koziołku Matolku, Małpce Fiki-Miki, Królownie Wandzie i inne. Była to daleko idąca próba polonizacji i adaptacji obcych wzorów dla potrzeb polskiej książki, z zastosowaniem zamiast tzw. dymków tradycyjnego na naszym terenie wiersza. Nurt komiksowy objawiał się głównie w prasie, a wpływ jego na książkę rozpoczął się stosunkowo późno i został przyhamowany w wyniku drugiej wojny światowej<sup>319</sup>.

Literatura dziecięco-młodzieżowa miała swoje pogranicza. Niepostrzeżenie przechodziła w lekką, sensacyjną, przygodową, historyczną i podróżniczo-egzotyczną powieść dla dorosłych. Charakterystyczne jest, że np. Karol May miał na naszym terenie dwa odrębne rodzaje wydań. Oprawne z ilustracjami, takie jakie kojarzą się z książką młodzieżową, i tańsze broszurowane istniejące w ramach tanich publikacji obiegu trywialnego. Naturalnie oba rodzaje mogły trafić do tych samych czytelników.

Część mniej wprawnych w lekturze dorosłych pozostawała przy książkach młodzieżowych, ale dużo powszechniejsze było sięganie młodzieży po książkę dla dorosłych – kowbojską, kryminalną, romansową, a nawet wysoko artystyczną, które pociągały, bo już zewnętrznie nie miały nic wspólnego z dziecięcym pokojem.

---

<sup>318</sup> L. Mazan, *Dole i niedole najszynniejszego kozła świata*, „Przekrój” 1977, nr 1704, s. 18–19.

<sup>319</sup> O komiksie w Polsce por. J. Dunin, *Papierowy bandyta...*, s. 233–248.

Książki dla młodych czytelników od końca XIX wieku należą do najwyraźniej wyróżnionych składników ruchu wydawniczego. Specyficzne są tu nie tylko formy ilustracji i używanych opraw, ale rodzaj druku, najczęściej nieco większą czcionką, grubszy papier. Odbiorcy niepotrzebne są dodatkowe informacje w tytulaturze, z samego wyglądu książki zdobywa on pewność, że to jest dla najmłodszych, a to dla nieco starszych.

Teksty dla młodych czytelników były ilustrowane bogaciej i częściej niż te, które przeznaczano dla bardziej dojrzałej publiczności, powiązanie słowa i ryciny silniejsze – dlatego jest to wdzięczny teren do dalszych badań. Nas jednak interesowało przede wszystkim – jakim modyfikacjom ulegała forma książki, jej cechy, kiedy skierowano ją do określonego odbiorcy. Podobnym przemianom ulegały publikacje przeznaczone dla niewprawnego, ludowego i robotniczego czytelnika. Rozwój tzw. książki jarmarcznej i brukowej został już obszernie omówiony w innym miejscu<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> Tamże.



### XIII. UWAGI KOŃCOWE

Dokonano opisu różnych postaci książki polskiej na przestrzeni z górą stu lat, zwracając uwagę na cechy, których istota i pochodzenie były bardzo zróżnicowane; warto więc powtórzyć pytanie, czy uzasadnione było wspólne ich potraktowanie. Omawiane zjawiska są w obecnym ujęciu znakami i oznakami stojącymi na pograniczu podstawowego tekstu, wiodącymi do niego potencjalnego czytelnika. Uczestniczą one w procesie komunikacji literackiej, odwzorowując w swoisty sposób zawarte w publikacjach utwory, apelują do określonego odbiorcy.

Braki w dokumentacji socjologiczno-historycznej nie pozwoliły na dokładniejsze prześledzenie, jak interesująca nas problematyka była widziana od strony konkretnego odbiorcy. Zapełnienie tej luki będzie tylko częściowo możliwe w dalszych badaniach, wyczerpująca odpowiedź na wszelkie tego typu pytania skierowane do czytelników, którzy przeminęli, nie wydaje się już realna. Nie znaczy to, że problem przestał istnieć i że nie warto się nim zajmować.

Zastosowano metodę badawczą zbliżoną do typograficznej wypróbowanej dotychczas wobec książki starszej. Wnioski starano się formułować w oparciu o główny materiał badawczy, jaki stanowiły egzemplarze samych książek, uzupełniony w miarę możliwości pomocniczymi informacjami uzyskiwanymi z różnych źródeł.

Charakter materiału, jaki znalazł się w poszczególnych rozdziałach, narzucił zróżnicowane ujęcia, czasem problemowo-synchroniczne, innym razem historyczno-diachroniczne. Niektóre tematy, jak np. ilustratorstwo, potraktowano skrótowo, odsyłając zainteresowanych do istniejących opracowań. Inne zagadnienia, jak np. rolę obwoluty czy prasę powieściową, opisywano dokładniej jako wynik

oryginalnego opracowania problemów traktowanych dotychczas zupełnie marginesowo. Nie wydało się możliwe ujednolicenie tych spraw, jedynie w miarę możliwości wprowadzano podtytuły porządkujące i ułatwiające orientacją w prezentowanym materiale.

Encyklopedyczno-przeglądowy charakter opracowania powoduje, że będąc w intencjach autorskich skończonym spisem problemów, nie stanowi ich definitywnego wyjaśnienia ani interpretacji. Całą pracę można potraktować jako rejestr dalszych propozycji badawczych. Interpretację zjawisk i zabiegi uogólniające przeprowadzono być może nadmiernie ostrożnie, podając zasadniczo tylko te tezy, do których bezpośrednio upoważniał zewnętrzny ogląd książki. Wydaje się, że potwierdziło się założenie, że cały zróżnicowany, kolorowy świat znaków, jakie niesie współczesna książka literacka, powstał stosunkowo późno, praktycznie na przełomie wieków XIX i XX.

Wobec braku naukowych badań recepcji książki w interesującym nas okresie bardzo istotna staje się obserwacja praktyki wydawców, oni to bowiem nieustannie poprzez sieć księgarskich punktów sprzedaży prowadzili analizę rynku. Wyniki tej analizy dotarły do nas nie w formie opracowań i raportów – można je odczytać z dalszej praktyki edytorów, udane inicjatywy były powtarzane i rozwijane, próby nierokujące sukcesu przerywano. Sprawdzone formy działania utrzymywano długo, często nawet wtedy, gdy już się wyraźnie przeżyły.

Wydaje się, że dokonaliśmy pracy, która zezwala na stawianie dalszych pytań badawczych dotyczących społecznego obiegu słowa drukowanego. Chcemy zaproponować kilka modeli dalszych badań, zmierzających do określenia roli i miejsca w kulturze konkretnej książki, grupy książek, np. serii wydawniczej, dorobku określonego edytora, produkcji wydawniczej z wybranego terenu lub okresu. Można również podjąć się opracowania jednego elementu, np. monografii obwoluty.

Model badań *k s i ę g o z n a w c z y c h*, który można by określić jako „ekologię książki”, odpowiada na pytania: w jaki sposób dana publikacja lub grupa publikacji odnosi się do innych – czy

wprowadza nowe treści? Czy wykonana jest bardziej, czy też mniej starannie? Czy zastosowano jakieś innowacje edytorskie lub techniczne, a jeśli tak, to czy innowacje te utrzymały się dłużej na rynku wydawniczym, czy też były jednorazowym eksperymentem? Jakie były ceny i sposób rozpowszechniania i jak radzono sobie z konkurencją?

Do tego rodzaju badań niezbędne byłyby różne dane pomocnicze, np. dokładniejsza historia polskiego ruchu wydawniczego i to nie tylko z biograficzno-organizacyjnego punktu widzenia; historia drukarstwa i introligatorstwa, które przynosiłyby nie tylko dane dotyczące epokowych osiągnięć, ale również mówiące o zmienności technologii stosowanych na co dzień. Wiadomo, że mimo istnienia pierwszych warsztatów stosujących nowe maszyny i materiały długo jeszcze równolegle trwają dawne sposoby produkcji.

Model badań *literackich* polega na analizie tekstu zespolonej z badaniem, w jakiej zależności od niego znajdują się formy zewnętrzne druku. Pytania badawcze zmierzają do wyjaśnienia: w jaki sposób cała książka przedstawia i interpretuje zawarty w niej tekst? W jakiej mierze na formę edytorską oddziałał utwór literacki, a w jakiej pewne niezależne od niego czynniki – tradycja, możliwości techniczne wydawcy? Czy szata graficzna jest zgodna z intencjami autorskimi, które niekiedy można wyczytać z tekstu lub z pierwodruku dzieła dokonywanego we współpracy z pisarzem? Jeśli tekst został umieszczony w znormalizowanej serii i musi się poddać panującym w niej prawom, można zapytywać, jaki miało to wpływ na jego odczytanie. Należy zwrócić uwagę, że każdy tekst publikowany w określony sposób, w takim a nie innym miejscu i czasie, u tego a nie innego wydawcy, sprzedawany wśród dzieł pewnego obiegu – jest wprowadzany do kontekstu literackiego, który może przy jego odczytywaniu odgrywać mniej lub bardziej istotną rolę.

Model badań *psychospołecznych* określa, jakie cechy wydawnictwa apelowały do odbiorców, jak były przez nich przyjmowane. Tu pomieścimy badanie symbolicznej roli książki, stosunku publikacji i prestiżu społecznego jej czytelnika czy posiadacza.

W analizie napisów tytułaturowych, zdobnictwa, rycin, okładek, reklam itp. można stosować socjologiczne analizy treści, semantyczne badania użytych znaków, wyróżniać archetypy, toposy, symbole itp. Potrafią tu okazać swą przydatność metody wypróbowane przy badaniu języka propagandy i reklamy. Obok spekulatywnej analizy znaków i oznak książki można również przewidzieć badania ankietowe lub eksperymentalne.

Model badań c z y t e l n i c z y c h w najkrótszym ujęciu zmierzają do tego, aby różnego rodzaju metody badań czytelnictwa i kultury czytelnictwa uzupełnić pytaniami o to, czy i w jakim stopniu forma nośnika – książki – wpływa na komunikację czytelnictwa.

Model badań bibliofilskich stawia wobec badanego materiału pytania zmierzające do hierarchizacji i wartościowania form książki: które z postaci książki były najpiękniejsze, najrzadsze, najtrudniejsze do zdobycia? Na jakie cechy wydawnicze powinien zwrócić szczególną uwagę bibliofil, antykwariusz, bibliotekarz dokonujący pracy dokumentacyjnej? Są to pytania istotne nie tylko dla hobbystów zbieraczy, ale mające znaczenie dla wszystkich pracujących z książką, a szczególnie opracowujących wystawy, myślących o koncepcji muzeów książki lub zbiorów archiwalnych ukierunkowanych bądź historycznie, bądź na dokumentację sztuki zdobniczej.

W naszym tekście wskazywaliśmy na niektóre elementy należące do tych modeli, konsekwentnie jednak nie poszliśmy żadną ze wskazanych dróg.

Związek zachodzący między postacią książki a losami zawartego w niej tekstu jest dla edytorów, księgarzy, bibliotekarzy i bibliofilów faktem oczywistym. Aby powiedzieć coś więcej o charakterze tego związku i postawić dalsze pytania badawcze w stosunku do źródeł lub ludzi, np. pod kątem tej problematyki przebadac pamiętniki czy skonstruować ankietę socjologiczną, konieczne było ustalenie listy owych cech wydawniczych, które należy w takim wypadku brać pod uwagę. Wydaje się, że niniejsze opracowanie dokonało tej wstępnej pracy.

Wymienione cechy książki, zarówno te, które były wynikiem świadomego wyboru edytorów, jak i spowodowane czynnikami na-

tury obiektywnej, do których można zaliczyć aktualne możliwości techniczne i ekonomiczne, ciążenie zastanych wzorów i obyczajów wydawniczych mogą być odbierane i dekodowane przez czytelników. Kierunek ewolucji książki świadczył, że producenci druków dostrzegali wagę problemu i stale zwiększali liczbę znaków informacyjnych umieszczanych na publikacjach, zwłaszcza na okładce i obwolucie, choć zdarzało się, że pewne oznakowania zanikały i tak np. coraz rzadziej pojawiały się na karcie tytułowej dodatkowe informacje dotyczące autora, jego zawodu, narodowości itp. Owe preinformacje przeznaczone dla adresata tekstu na pewno do niego docierały, jednak nie zawsze wiemy, jak na nie reagował.

Analiza postaci książki wymagała podjęcia arbitralnej decyzji co do wydzielenia poszczególnych zagadnień, które stawały się tematem rozdziałów. Przyjęty podział nie mógł stanowić jasno i logicznie rozgraniczonych pól. Według przyjętych założeń publikacja stanowi strukturę, w której wszelkie wyodrębnienie pojedynczych elementów jest zabiegiem destrukcyjnym, ale jeśli zamierzono stworzyć opracowanie opisowe, zabieg taki był nieunikniony. Rozczłonkowanie tekstu narzucał w znacznej mierze sam badany materiał. Obserwowane zjawiska starano się naświetlić z różnych stron i punktów widzenia, stąd też nieuchronne nawiązania i krzyżowania się poszczególnych ujęć, zmuszające niekiedy do powtarzania niektórych tez i informacji. W tej niedoskonałości konstrukcji można dopatrywać się również pewnych zalet – być może potrafi ona uzmysłwić przyszłemu czytelnikowi ową całkowitość zjawiska książki, podkreślić fakt, że wyróżnione dla celów badawczych pola są tworam i sztucznymi i nabierają istotnego sensu dopiero w powiązaniu z innymi.

Ten sposób działania spowodował, że jeden z planowanych pierwotnie rozdziałów, mówiący o formatach i objętościach woluminów i tomów, został całkowicie wchłonięty przez inne, tak że musiałby być po prostu powtórzeniem fragmentów z różnych rozdziałów, których z kolei nie można z nich wyeliminować. W uproszczeniu można przedstawić ten problem w następujący sposób: w początku XIX wieku istniała tendencja do tworzenia ujednoliconych,

niewielkich tomów zawierających zarówno powieści, jak i poezje, dramaty, a nawet literaturę ludową i dziecięcą. Jedynie nieliczne edycje, jak np. wydania klasyków dokonywane przez Mostowskiego były w tym czasie publikowane w większych tomach. Jeśli zdarzały się woluminy odbiegające od przyjętej normy, np. wydłużone lub zbliżone do kwadratu, to trudno było odkryć prawa nimi rządzące. Ścisłe powiązanie zróżnicowanych formatów z ich funkcją i adresem następowало dopiero w drugiej połowie XIX wieku i pogłębiło się w wieku XX.

Badanie formatów dawnej książki jest utrudnione, ponieważ edycje broszurowane, zwłaszcza te z początków XIX wieku publikowano z bardzo szerokimi i nierównymi marginesami, które były następnie znacznie przykrawane przez introligatorów. Obecnie mamy do czynienia głównie z egzemplarzami oprawnymi. Trzeba więc było zrezygnować z podawania formatów w centymetrach (wysokość grzbietu 16° po przycięciu zmniejszała się często o ponad 3 cm, a szerokość książki o 2 cm).

Obrany zasięg chronologiczny był dostatecznie szeroki, aby zaprezentować przemiany w obrębie podjętej problematyki, mimo iż ewolucja książki jest procesem powolnym. Pierwsze lata XIX wieku były okresem znacznych przemian w literaturze. Klasycyzm, sentymentalizm i romantyzm pozostawiały książkę ujednoliconą, jej zewnętrzny wygląd ulegał niewielkim tylko wahaniom, kontynuując rozwiązania ustalone w oświeceniu.

Od najdawniejszych czasów istniało rozróżnienie książki drogiej, luksusowej, o lepszym druku, dobrym papierze i starannym zdobnictwie oraz książki taniej, tandetnej. Jednak to rozwarstwienie nie zawsze mówiło o zawartości druku, często były to tylko warianty tego samego dzieła, a nawet wydania. Wśród stosunkowo niewielkiej produkcji orientowano się w inny sposób. Wraz ze wzrostem liczby publikacji literackich poszukiwano nowych form popularyzacji literatury, rozpoczęto np. produkcję dzieł w poszytach, serii i cyklów książek przeznaczonych do prenumeraty. Próbowano także tworzyć formy pośrednie pomiędzy drukami zwartymi a czasopi-smami. Trwały przemiany książki ilustrowanej, która w XVIII wie-

ku była w naszym kraju rzadkością. Stała się nieco popularniejsza w początku XIX wieku, a zwłaszcza po roku 1820, kiedy zaczęła się dynamicznie rozwijać litografia. W tym czasie obok okładek bardzo skromnych, kontynuujących typ druków okresu oświecenia, zaczęły się pojawiać broszury bardziej ozdobne, zwłaszcza Księgarnia Zawadzkiego w Wilnie nie szczędziła ozdobników, zadrukowując nimi często całe zwierciadło okładki. Stan względny ujednoczenia form książki zakończył się w połowie ubiegłego wieku, w tym czasie odnajdujemy pierwsze okładki zdobione rycinami związanymi bezpośrednio z tekstem oraz pierwsze twarde oprawy wydawnicze, zarówno papierowe, jak i płócienne i półpłócienne.

Na przełomie wieków następowało różnicowanie publikacji ze względu na odbiorcę: na elitarnie obiegu wyższego, popularne, młodzieżowe, dziecięce, ludowe i brukowe. Każdemu typowi odbiorcy zostają przyporządkowane odrębne formy edytorskie.

Książka stara się przystosować do konkurencji z innymi środkami przekazu, zwłaszcza teatrem i kinem. Wszystkie te zjawiska wewnątrz książki polskiej nie zachodzą równocześnie, okres przyspieszonych zmian rozpoczyna się około lat czterdziestych XIX wieku i trwa odtąd nieprzerwanie. W ciągu niespełna stu lat oblicze publikacji uległo radykalnym przemianom i dyferencjacji. Dla ułatwienia orientacji czytelników zaczęto je opatrywać w różnego rodzaju oznakowania polecające. Działo się to wszystko wśród silnej konkurencji firm wydawniczych. Wielokrotnie stwierdziliśmy przywiązanie do tradycyjnych form – mimo dostatecznych środków technicznych wydawcy długo opierali się przed wprowadzeniem ilustrowanej okładki, a w powieściach i poezji bardzo ostrożnie poczynano sobie z ilustracjami. Takie postępowanie edytorów można tłumaczyć również pewnymi postawami tych czytelników, którzy byli przyzwyczajeni do dawnych książek i z nieufnością przyjmowali nowości. Różne wynalazki techniczne ułatwiające i potaniające produkcję były często przyjmowane jako pewnego rodzaju zło konieczne – pierwsze litografie naśladowały miedzioryt, a wczesne kaliko pragnęło uchodzić za skórę. Dopiero później nauczono się wykorzystywać właściwe możliwości tkwiące w poszczególnych materiałach

i technikach. Z czasem wytworzył się cały skomplikowany system znaków pozwalających lepiej orientować się w coraz bogatszym i liczniejszym świecie książek.

Biorąc za punkt wyjścia zewnętrzne cechy druku, można na nowo spojrzeć na dzieje książki. W świetle badań np. nieco inaczej rysuje się rola poszczególnych wydawców polskich, można wskazać firmy, które były twórcze w zakresie formy książki, dokonywały eksperymentów edytorskich i technicznych. Tu można by wymienić nazwiska T. Mostowskiego, Zawadzkich, S.H. Merzbacha czy M.B. Wolffa z Petersburga. Zwłaszcza te dwa ostatnie nazwiska, rzadziej wspomniane, wydają się zasłużone przy kształtowaniu nowej postaci książki. Natomiast niektóre najsłynniejsze placówki, jak np. Gebethner i Wolff, z wielką ostrożnością przyjmowały wszelkie nowości. Poruszono też bliżej niezbadany problem związków książki polskiej z publikacjami zagranicznymi oraz jej odrębności. Wolno stwierdzić, że edytorzy polscy przez cały czas byli dobrze poinformowani o nowościach technicznych i światowych modach w swej dziedzinie. Niejednokrotnie przenoszono je na nasz teren bardzo szybko, zakupując nowe maszyny, czcionki, ozdobniki w najlepszych firmach zagranicznych. Jednak poza nielicznymi wyjątkami skutki tych starań pozostawały w tyle za osiągnięciami takich krajów jak Anglia, Francja czy Niemcy. Nie wystarczało bowiem wiedzieć jak należy wydawać, trzeba było mieć dostatecznie zasobne i rozczytane społeczeństwo, a w tej dziedzinie sytuacja w porobiorowej Polsce i w latach międzywojennej niepodległości nie była łatwa. Mimo dobrych chęci wyposażenie naszej książki było uboższe, społeczno-ekonomiczna bariera nie pozwalała na wprowadzanie w życie wielu nowości, trzeba było stosować ograniczenia oszczędnościowe. Po pierwszych obiecujących próbach liczne godne uwagi inicjatywy ulegały przerwaniu.

W tekście wielokrotnie podkreślano, że pomysły polskich edytorów częstokroć stanowiły kopię już uprzednio sprawdzonych na Zachodzie. Kupowano ilustracje francuskie, angielskie i niemieckie, które stosowano w polskich książkach. Najściślejsze były kontakty wydawców polskich z księgarzami francuskimi i niemieckimi, mniej

można powiedzieć o powiązaniach z książką rosyjską, choć zapewne firmy polskie mieszczące się na Kresach i w Rosji pozostawały w ścisłych związkach z innymi księgarzami cesarstwa.

To wszystko nie przekreślało faktu, że książka polska potrafiła wyrobić sobie własny styl. Przed pełnym zdominowaniem ze strony potężnych sąsiadów broniła ją odrębność pisma (w tym czasie Niemcy tylko wyjątkowo korzystali z antykwy). Ów styl polskiej książki był po części wynikiem mniejszych możliwości technicznych, uboższego zaplecza, konieczności ograniczania nakładów w związku z niewielką liczbą potencjalnych czytelników. Nie można jednak sprawy do tego ograniczać. Już skład polskiego alfabetu narzucał pewne rozwiązania drukarskie, wymagał poszukiwania najbardziej odpowiednich czcionek, które określałyby odrębność druku.

Od początku XIX wieku w zdobnictwo wprowadzono wiele motywów narodowych. W pierwszym okresie były to głównie elementy ikonograficzne związane z historią kraju, herby, elementy uzbrojenia rycerskiego i ubioru szlacheckiego oraz inne symbole patriotyczne. W późniejszym okresie, zwłaszcza w początkach naszego wieku inspiracją dla narodowego stylu książki staje się folklor wiejski. Specyficzny typ publikacji polskiej istniał również i poza narodowo-folklorystyczną ornamentyką. Tworzyły go np. ilustrowane okładki i obwoluty okresu dwudziestolecia międzywojennego. Ryciny okładkowe takich twórców jak Bartłomiejczyk, Sopoćko, Szancer, a zwłaszcza płodni a niedoceniani i niezauważani Kamil Mackiewicz i Stefan Juliusz Norblin nadawali tanim seriom polskim indywidualne oblicze, które odróżniało je od druków francuskich, niemieckich i rosyjskich. Istniały pewne specyficzne odmiany regionalne w stylu książki, np. związane z koncepcją książki ludowej publikacje śląskie i poznańskie. W dwudziestoleciu międzywojennym osobny styl wypracowała sobie książka w Wilnie, gdzie działała silna grupa ilustratorów będących pod wpływem Ferdynanda Ruszczyca<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> Spis wydawnictw wraz z reprodukcjami por. *Katalog Księgarni Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego w Wilnie*, Wilno 1924.

Początek XX wieku wiązał się z odrodzeniem sztuki graficznej, zwrócono uwagę na zdobnictwo książki, o czym przypominają liczne opracowania dziejów drukarstwa. Rzadziej pamięta się, że trend ten został szybko zahamowany, a nawet nastąpiło cofnięcie. Okres po pierwszej wojnie światowej, który znamionowały zwiększone zapotrzebowania na polską książkę, cechowało obniżenie poziomu typograficznego. Bujniej zaczęły rozwijać się jedynie barwne okładki i obwoluty, których znaczenie było głównie reklamowe, choć niektóre z nich posiadały interesującą szatę graficzną. W latach dwudziestych i trzydziestych pojawiły się ciekawe eksperymenty typograficzne jak np. druk funkcjonalny czy ilustracje i okładki wykonane techniką fotomontażu. Spotykamy tu wpływy takich artystów książki jak El Lissitzki, John Harthfield, Jan Tschichold, których oddziaływanie w znacznej mierze ograniczało się do publikacji polskiej lewicy kulturalnej.

W ostatnich latach przed drugą wojną światową, gdy kryzys ekonomiczny miał się ku końcowi, a głód książki polskiej częściowo zaspokojono, następował odwrót czytelników i wydawców od publikacji najtańszych ku dziełom wydany staranniej, a nawet luksusowo.

Poszukiwania, w czasie których mieliśmy w rękę wiele tysięcy egzemplarzy druków, rzadko pozwalały na obcowanie z książką w jej pierwotnym stanie, większość egzemplarzy nosiła ślady użytkowania i napraw dokonywanych przez kolejnych właścicieli. Na niektórych z nich znajdujemy znaki własnościowe oraz różnego rodzaju ślady świadczące o stosunku czytelnika – uwagi aprobaty i dezaprobaty, podkreślenia itp. Te pozostałości po dawnych posiadaczach i czytelnikach w obecnym opracowaniu można było wykorzystać o tyle, o ile były związane z recepcją formy książki, np. spowodowane chęcią „poprawienia” jej szaty edytorskiej, lekceważenia lub uznania dla wysiłków zdobniczych. Ślady dawnych właścicieli były dotychczas zwykle rozpatrywane jako źródło do poznania losów poszczególnych książek i księgozbiorów, jako dokumenty dotyczące byłych właścicieli, mogą one również przynieść pewne bardziej ogólne informacje – np. stan zachowania większo-

ści książek literackich, które znajdujemy w polskich księgozbiorach i antykwariatach, świadczy o wielokrotnym i długotrwałym jej wykorzystaniu. Były one znacznie dłużej i intensywniej użytkowane, niż się to dzieje obecnie.

Liczne egzemplarze noszą ślady setek zapewne lektur, wielokrotnych napraw, posiadają fragmenty uzupełnione ręcznym piśmem, a nawet przepisane brakujące tomy. Nie tylko bibliofile, ale również przeciętni czytelnicy przechowywali książki, z zasady stawiając na nich znaki własnościowe – zwykle podpisy, rzadziej prymitywne tuszowe pieczętki, a tylko wyjątkowo naklejając ekslibrisy. Sposób w jaki traktowano książki sto czy pięćdziesiąt lat temu, uwidocznił na zachowanych egzemplarzach, może być cennym źródłem dla zainteresowanych statystyką konsumpcji literackiej. Ważne są również liczne znaki mówiące o tym, gdzie i jak książka była sprzedawana, oprawiana itp. Z tym oznakowaniem trafiała ona do rąk kolejnych czytelników. Tego typu dokumenty świadczą o bardziej masowym kontakcie z książką zarówno w okresie zaborów, jak i Drugiej Rzeczypospolitej, niż by to wynikało ze zwykłych obliczeń liczby nakładów i rozwoju sieci księgarskiej i bibliotecznej. Książkę czytano długo i wielokrotnie. Sprawy te przekraczają zakres obecnego opracowania i warto będzie do nich powrócić w innym miejscu.

Na wstępie sygnalizowano, że z podjętych badań mogą płynąć pewne wnioski praktyczne dla historyków, socjologów i teoretyków literatury, edytorów, księgarzy, bibliotekarzy i bibliofilów. Po obejrzeniu wielu tysięcy egzemplarzy książek polskich szczególnie trzeba podkreślić przesłanie skierowane do bibliotek, gdzie przez długi czas panowało nieomal zupełne lekceważenie form zewnętrznych i cech edytorskich egzemplarza, jeśli nie można go było zaliczyć do starodruków, luksusowych wydawnictw bibliofilskich czy innego rodzaju cimeliów. Znacznie więcej wycucia w tej sprawie mieli edytor i księgarz, którzy namacalnie, na własnej kieszeni odczuwali prawdę, że nie wystarczy posiadać dobry tekst, trzeba umieć go sprzedać w odpowiedniej formie. Bibliotekarz, a za nim również częściowo antykwariusz lekceważyli sprawy cech książki, np. przy oprawie

odrzucono nie tylko obwoluty, ale okładki wydawnicze, zmieniano format i ogólny wygląd publikacji. Często usuwano reklamy i karty przedtytułowe, które świadczyły o powiązaniu dzieła z innymi, np. przez przynależność do serii. W wielu wypożyczalniach mundurowano książki jednolicie w szare półpłótno lub papierową koszulkę. W tych dziedzinach ostatnio następuje w świecie znaczna zmiana. Biblioteki publiczne przestają być miejscem dla ubogich, których nie stać na własną książkę, stają do konkurencyjnej walki o czytelnika, starają się przyciągnąć go barwnym wystrojem publikacji, dbają aby książka możliwie długo nie traciła swego charakteru. W bibliotekach naukowych zaczyna się coraz częściej rozumieć, że do zbadania historycznego znaczenia edycji potrzebne jest zachowanie jej pełnego, oryginalnego wyposażenia. Coraz więcej bibliotek dba o zachowanie okładek i obwolut<sup>322</sup>. Podobnie czynią bibliofile. Szczególnie dbają o te sprawy instytucje zwane muzeami książki. Odbiło się to na światowym rynku antykwarskim, gdzie istnieją już firmy, które znacznie podnoszą ceny książek, jeżeli mają one zachowaną obwolutę. Zrozumiałe jest, że odrobienie poniesionych strat jest trudne – starają się o to szczególnie biblioteki o charakterze muzealno-archiwalnym. Prawdy te z pewnym opóźnieniem docierają na teren bibliotekarstwa polskiego.

Wolno postawić pytanie, jak opisany odcinek dziejów książki popularnej ma się do jej przyszłego rozwoju i czy wykształcone w ciągu XIX wieku I w początkach naszego stulecia formy są nadal żywe w naszej kulturze. Na tak postawione kwestie można odpowiedzieć twierdząco. Ze względu na silny tradycjonalizm w zakresie form wydawniczych prawie wszystkie wytworzone w dziejach formy w mniejszym lub większym stopniu istnieją w świadomości społecznej i oddziałują na bieżącą produkcję wydawniczą. Rzadko się zdarza, aby niektóre rodzaje publikacji zaginęły zupełnie, jak np. czasopisma powieściowe czy powieści zeszytowe. Nowe po-

---

<sup>322</sup> Na problemy te zwraca uwagę m.in. artykuł G.T. Tanselle, *Bibliographers and the Library*, „Library Trends” 1977, nr 25, s. 745–767.

staci książki, jak np. współczesne „kieszonkowce”, są kontynuacją niektórych wcześniej powstałych zjawisk. Mimo że rozwój książki w Polsce Ludowej odbywa się w tak bardzo zmienionych warunkach społecznych, dorobek twórczy wydawców lat uprzednich jest jednym z czynników kształtujących postać publikacji współczesnej. Jako nowe tendencje w drugiej połowie XX wieku należy wskazać zanik najniższej warstwy książek tandetnych związanych z tzw. drugim rynkiem jarmarcznym i brukowym. Obserwujemy wyraźnie podniesienie przeciętnego standardu, a równocześnie pewne ograniczenie książki na najwyższym poziomie graficznym. Rozwarstwienie literatury i publikacji nadal istnieje, ale staje się nieco mniej ostentacyjne<sup>323</sup>. Po roku 1945 nie produkowano popularnych serii, które mogłyby się równać np. z Wegnerowskimi „Cudami Polski”. Centralne planowanie powoduje zmniejszenie walki konkurencyjnej, zmniejsza liczbę tytułów książek beletrystycznych przy równoczesnym znacznym wzroście nakładów. Odbija się w sposób wyraźny na zewnętrznej formie druków, w których mniejszą rolę grają elementy ściśle reklamowe. Nastąpiło natomiast zwiększenie uprawnień plastyka, po trochu niktą ostatnie opory przeciwko obrazkowym okładkom, które pojawiają się nie tylko na książkach literackich – ten typ zdobnictwa zaczyna rozszerzać się na literaturę podręcznikową i naukową, gdzie dotychczas obowiązywało klasyczne rozwiązanie literniczo-typograficzne.

Zbadanie rozwoju form książki Polski Ludowej jest zagadnieniem interesującym, ale przekraczającym zakres obecnego opracowania. Jeśli praca taka byłaby podjęta, zebrany obecnie materiał może stanowić dogodny punkt wyjścia do dalszych badań.

Na miejsce książki i czytelnictwa w społeczeństwie wpływało wiele zewnętrznych i wewnętrznych czynników. Należą do nich takie, o których pamięta się zawsze, jak np. ogólny poziom wykształcenia i zamożność, rozwój samej literatury, postęp techniczny w piśmiennictwie, poligrafii i introligatorstwie, rozbudowa sie-

---

<sup>323</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1964.

ci kolportażu czy takie zapomniane elementy, jak wprowadzenie w latach sześćdziesiątych XIX wieku lampy naftowej<sup>324</sup>, a w końcu oświetlenia elektrycznego, które zasadniczo zmieniły warunki lektury i przedłużyły czas, w którym można się było jej oddawać. Do takich niedocenianych czynników wpływających na życie literackie społeczeństwa należy zaliczyć formę samej książki, która rozwijając się i dostosowując swą postać do nowych potrzeb i wymagań, potrafi czynnie oddziaływać na potencjalnych odbiorców, pobudzać nawyk czytania i gromadzenia książek.

---

<sup>324</sup> Por. R. Engelsing, *Analfabetentum und Lektüre*, Stuttgart 1973, s. 97.

# THE DEVELOPMENT OF THE EDITORIAL FEATURES OF THE POLISH LITERARY BOOK IN THE 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURIES

## Summary

The study of which the results have been presented, bases on the assumption that a book is an important element of literary communication and that its shape influences the course of cultural phenomena. Publication was treated by traditional science as a dual phenomenon consisting of two opposing parts: the external shape of the writing sings and the spiritual contents expressed in it.

In many recent works, however, this problem has become more complex. It was pointed out that the evolution and development of publications influenced literature and reading not only in quantity. Before the future reader gets to know the text, he may get some information from the outer aspects, of a book not only the author's name and the title, but also the cover, paper, kind of print, illustrations etc.

It often happens that such information may be the reason for the fact that a book will be sold in great numbers or left dormant on the shelves, will be read or disregarded. We may therefore assume that the external features of a book determine to great extend the expectations and attitudes of a reader. Following these features, a reader can easily guess what is light and popular, thrilling or serious.

Quite an inspiring observation was the statement that the richness of the forms of a book emerged in a relatively short time. On the turn of the 18<sup>th</sup> century many old Polish forms disappeared, the

outer shape of a book was unified. In the first half of the 19<sup>th</sup> century early prints of a fair and of the gutter were not much different from other forms and quite similar to volumes of poems and literary almanachs. Even books for children and some periodicals did not stand out among other publications. In the second half of the 19<sup>th</sup> century the process of rapid differentiation took place in the aspect of a readers the literature for children, for the young, folk literature etc., as well as in the aspect of the contents: novel, novel of the gutter, drama, a volume of poems etc. The attempt to answer the question how and when the new editorial features emerged was quite tempting.

The subject of the present study is the change of the shape of a book in close, connection to its functions. The practical aim of the study is to systematize the notions useful in the functional and historical description of a publication; the systematization that would focus the attention on the features which could have influenced the lot of the publications and the career of the texts they contained.

The study deals with the features of a Polish book of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries, until the year 1939. This relatively long period of time makes possible the observation of the directions of evolution of a book, which comes about rather slowly in consequence of the fact that publishing is quite a conservative sphere and all the novelties are accepted rather reluctantly. The basis for the study were copies of books seen in their thousands, together with bibliographies, memoirs, works on bibliology, literature and others. The attention was focused mainly on these features of publications which a potential reader could read before reading the text. They represent the text outside. There were distinguished the *signs*, consciously given to the books by an editor, for example the symbol of the series, and *indications*, features which were the consequence of other, not quite conscious deals, for example technical possibilities. One could evaluate a book on the basis of the paper used to produce it.

The author, examining the particular features of a book did not limit his search only to their origin, but also tried find out the way they functioned and assisted the text. The problem of the reception of various features of a book by the contemporaries is not easy to

solve. It deals with the readers who passed away and cannot be asked any questions. We can only find a few opinions expressed in memoirs, criticism, publicism etc.

The analysis of the copies of a book may give some information if any feature of a publication was used more and more commonly, a conclusion may be drawn that the feature, as for example the "series sign" gained the reader's approval, and, contrary to that, the experiments which gained no approval were stopped. Sometimes, reading the remarks left on the copies by the previous owners and readers we may conclude what their attitude towards the book was; for example, if, when giving a book a new cover in a bindery the old one, even most attractive was completely removed, that means that the covers were not treated as an integral part of a publication as a whole. In this study we acknowledge that the most important element of a book is the text it contains. This work, however, investigates the non-textual, less examined features of a publication.

The work treats a book as a whole, as a system of elements connected with each other, nevertheless, it is necessary to point out some issues which constitute the subject of thirteen chapters.

### I. Introduction

II. The author and co-authors of a book. Names of persons and institutions co-operating in the making of a book constitute a sort of firm mark designating the quality of the "matter" contained inside. Traditionally, the author's name is considered to be the most important. The place, the print and the form in which the name is presented are quite essential. A careful consideration was given to the "author's place", which in the 19<sup>th</sup> century had been shifted to the top of the title page. The problem of the form in which the author's name appears as well as the problem of pen-names used in Polish book was studied in the chapter.

III. The title and the apparatus of inner acumen. The chapter is devoted to the evolution of the data relative to the book. The title has two functions: 1° it gives a book a name, 2° it gives information about its contents, its recipient, the literary genre, etc. Sometimes it also constitutes a brief commentary simplifying the interpreta-

tion of the text. The development of the title of the Polish literary book tended to its shortening, to exposing its introducing role, limiting at the same time its other, informational functions. In many reprints of classical works, the data was shortened, with no concern about the authors' intentions in that matter. Long titles were preserved for much longer time in books for the young and not sophisticated readers. Apart from the problem of the main title, the problems of the primary names of series, cycles and data of a part of a book as well as indexes simplifying the inner acumen were dealt with. Various advertising texts placed on books, which complementing the title, had to attract the reader were also mentioned in the chapter.

IV. Signs of recommendation and of censorship. A book often bears signs telling about its ideological and artistic values. Various patriotic, religious symbols were placed on a book} signs of organizations or signs suggesting the ideological trend of the text were printed in the recommending text signed by various persons and organizations. The very form of print can suggest some features of the text (e.g. long and narrow psalm book was usually evangelical, volumes with pages wider than longer were usually catholic hymn-books). Not only the positive elements of the estimation appealed to the reader-many books had the signs of censorship. The chapter registers various traces left on Polish books by censorship.

V. Cheap – luxurious, new – classical. Two contradictory tendencies co-exist in the advertising features of a book-some publications emphasize the fact that they are cheap (e.g. in the name of the series "Biblioteka Groszowa"), others expose durability, elegance and luxury of the handiwork and in this way try to motivate their higher price. The changeable value of money, variety of currencies in Poland, the fact that no price was printed on the majority of books, makes it impossible to reconstitute the editorial wording out of prices and to establish the relation of the book prices to the contemporary earnings and costs of living. This matter should be, however, examined in another study. The other matter dealt with in this chapter are the books advertising their text as new, and those

which emphasize that their text is classical, therefore approved of and widely known.

VI. Ornamentation inside a book. The problem of illustrations and ornamentation has already been the subject of many studies. The present attempt is to investigate the ornamentation inside a book from the point of view of its functions. The author states that illustrations are only the element elevating the esthetic level of a book, they give reasons for the higher price and prestige but do not play any ancillary role in the text. In the investigated period we can observe the growth of the number of illustrations in the books for children, for the young and in non-fiction, while in fiction the number of illustrations was relatively decreased.

VII. The cover and the jacket. The ornamentation of covers was subdued to its own rules and thus, was a matter quite separate from the illustrations in the text. For a long time the publications refused an illustrated cover accepting only ornamentative elements; the traditional frontispiece was prevailed. The first cover drawings representing the contents of a book appeared in Poland as late as after 1840. The books containing classical and serious text refused pictures on their covers and staring ornamentation. In the 20<sup>th</sup> century the covers of the popular books became an important advertising factor. In that period the ornamentation of covers and jackets was based on the achievements of film and poster arts, and being meant to be exposed in a shop window, was easy to be read from a certain distance.

VIII. A book and the literary genology. The chapter investigates the way in which the forms of a book became differentiated in the relation to the text they contained. E.g. volumes of poems, novel of the garter, children's literature.

IX. The influence of other media and arts on the features of a book. A book had to co-exist and compete with other media. It was able to adapt itself and to use the elements from other media for its own purposes. The relations of a publication with music, theatre, publicity and film were investigated in the chapter. Especially the film, being a special threat for the popularity of a book, had a great influence on its form.

X. Editorial series and cycles. One of the most important inventions of the publicity of a book was its editorial series. It was noticed that if a reader had been pleased with one book, he searched another, similar one. The series made the propagation and competition easy, made the reader accustomed to some kinds of publication. The chapter gives a brief history of the forms of editorial series in Poland.

XI. The forms of a book and the periodicals. The line between a book and a periodical was not always clearly set. There existed many intermediate forms as, for example, literary weekly magazines bringing about only romances and novels. Periodical series, meant for subscription resembled modern periodicals. Quite a different matter were literary supplements to periodicals, which, having been cut out of a whole, became a book. The chapter points out the fact that the historical role of the borderline forms of propagating was underrated.

XII. Example – a book for children and for the young. The publications for the young reader constitute an effective example of the way in which the text and the recipient may influence the form of a book. A survey of the history of a book for children and for the young made from that point of view shows the way in which the literary book became differentiated. At the beginning of the 19<sup>th</sup> century the publications for the young reader were not distinguished among other literary works. On the turn of the 19<sup>th</sup> century, however, they, already constituted a clearly defined genre with different ornamentation, print technique, size, etc.

XIII. Conclusion.

The study presented the ways in which the features of the Polish literary books changed in the period of over a hundred years.

The editors were conscious that those features reflect the basic text of a book, lead the reader towards it. In the course of development of education, and consequently in the course of the increasing number of recipients and growing competition of editors, the number of various signs put on the books by the editors increased. The reader got accustomed to certain forms, and that consequently gave

the reasons for the, already mentioned, conservatism of a literary book. The novelty of the present work, as related to other studies, was that the hooks of the so-called “high literature” and the popular books, the trivial books, the novel of the garter and for the young were analysed together, and that helped to examine the ways in which the forms of a book changed together with its social recipient. The study lies in between theory and history. It formulates questions which could be put in relation to all literary books and it exemplifies them with rich Polish historical material trying to show the development of the particular elements in the country. Foreign books, especially German and French are only referred to as a comparative material, or in the case if there was the possibility that some technical and editorial methods were taken from them by the Polish editors. Not all the forms, however, succeeded in being adopted on the Polish ground, and not every form had equal chances to develop. Therefore, we can speak about the distinctive features of a Polish book. Polish editors were usually well informed about the world news but they were conditioned by the economical and political situation of the country which was under partition for more than a century, and which had many difficulties after 1918. As a result, we had less potential recipients and they were poorer than those in the Western countries. Nevertheless, the attempts to create a book on a high technical level were always continued. All the same, however, the editorial standard of an average Polish book was low. Imported ornamentation and drawings were often used as more economical, although, at the same time there was a struggle for the national style of ornamentation, primarily based on the patriotic and noble motives, later inspired by folk ornamentation. There was also a search for the original Polish form of an avant-garde book. The ornamentation of some Polish popular series showed great originality and were not just simple duplication of foreign patterns.

The aim of the study was not only cognitive. The author gives the methodological basis for other studies not only on the techniques of a book but also, and above all, on the correlation of the form of a book and its contents, on the influence of the editorial features

on the readers and the reception of a book, and finally he points out the problem of the so-called ecology of a book, that is the relation of one publication to other contemporary books: whether it complements them or competes with them, whether it is cheaper or more luxurious.

The study gives the new perspective on the hierarchy of Polish publishing offices, shows those, which, although not the biggest, risked the novelties in the form of a book.

The author wants to draw the attention of the bibliographers, librarians, antiquaries to the features of a book which are so often overlooked and destroyed, and which also constitute the essence of a book. Without a thorough study of those features, the history of editorial movements is not complete.

The whole study may be also treated as an attempt of theoretical justification of the bibliophiles and librarians who, appreciating the cover, the jacket etc., exert themselves for the whole copies. These are not only collectors' curiosities but also important factors creating the shape of a book.

## INDEKS OSÓB, INSTYTUCJI, CZASOPISM I SERII

- A**  
Andriolli E. 138  
Andrzejewski J. 23, 227  
Annunzio G. 227  
„Apostolstwo Modlitwy” 75  
Arct M. 227, 269, 270  
Arct S. 70  
„Arcydzieła Pisarzy Polskich i Ob-  
cych” 218  
Asnyk A. 255  
„Atlas” 75, 218
- B**  
Babiński S. 239  
Badecki K. 42  
Baczko B. 245  
Baedeker K. 55  
Balzak H. 87  
Bałucki M. 255  
Bammes R. 85  
Banach A. 127–128, 132–135, 155  
Bar A. 61  
Barańczak A. 43  
Barenbaum J.E. 26  
Barker R. 107  
Bartels E. 79, 118  
Bartłomiejczyk S. 143, 147, 158, 283  
Bartoszewicz K. 72, 255  
Barycz H. 205–206  
Batowski S. 140  
Beecher-Stowe H. 86  
Belmont L. 73, 160, 243  
Bełza W. 271  
Benett H. 270  
Bensinger Z. 138
- Berezowska M. 140, 318  
Bergman G. 36  
Berman M. 143  
Bernatowicz F. 82  
Beskow E. 270  
„Biblioteczka Deklamatora Polskie-  
go” 188  
„Biblioteczka Historyczno-Geogra-  
ficzna Roju” 178, 229  
„Biblioteczka Kolei Żelaznych” 223  
„Biblioteczka Młodzieży Szkolnej” 228  
„Biblioteka ar” 125  
„Biblioteka Beletrystyczna Towarzy-  
stwa Wydawniczego” 217  
„Biblioteka Ciekawych Powieści” 163  
„Biblioteka dla Wszystkich” 160  
„Biblioteka Domowa” 125  
„Biblioteka Domu Polskiego” 79, 216,  
234  
„Biblioteka Dzieł Wyborowych” 68,  
87, 118, 157, 163, 167, 179, 182,  
193, 209, 211, 215, 236  
„Biblioteka Echa Polskiego” 243  
„Biblioteka Filmowa Roju” 191  
„Biblioteka Geograficzna i Innych  
Wiadomości” 202  
„Biblioteka Groszowa” 110, 113, 118,  
121, 214, 216, 234, 292  
„Biblioteka Humoru” 72, 217  
„Biblioteka Instytutu Badań Literac-  
kich” 48  
„Biblioteka Kieszonkowa Klasyków  
Polskich” 205

- „Biblioteka Klasyków Łacińskich...” 205  
 „Biblioteka Laureatów Nobla” 65, 87, 214  
 „Biblioteka Literacka” 234  
 „Biblioteka Ludowa Polska” 219–220  
 „Biblioteka Miłośników Sceny” 188  
 „Biblioteka Mrówki” 97, 102, 118, 221, 223–225  
 „Biblioteka Najcelniejszych Powieści i Romansów Zagranicznych” 212, 213  
 „Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej” 208, 241  
 „Biblioteka Najnowszych i Najlepszych Romansów” 205  
 „Biblioteka Narodowa” 204, 218  
 „Biblioteka Nowości Towarzystwa Szerzenia Oświaty...” 229  
 „Biblioteka Nowości w Warszawie” 216  
 „Biblioteka Nowych Romansów” 205  
 „Biblioteka Pisarzy Polskich” 163, 208  
 „Biblioteka Polska” 97, 205  
 „Biblioteka Powieści i Romansów” 216  
 „Biblioteka Powieści, Opowiadań Historycznych, Pamiętników i Podróży” 212, 216, 253  
 „Biblioteka Powieści Wyborowych” 218  
 „Biblioteka Powieściowa” 243  
 „Biblioteka Powszechna” 157, 188, 225–226  
 „Biblioteka Procesów Kryminalnych Wszystkich Narodów” 212  
 „Biblioteka Publiczna M. St. Warszawy” 260  
 „Biblioteka Rodzinna” 163, 211, 234  
 „Biblioteka Romansów” 255  
 „Biblioteka Romansów i Powieści” 255  
 „Biblioteka 7 Groszy” 239  
 „Biblioteka Tanich Książeczek dla Ludu i Młodzieży” 228  
 „Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego” 158, 211, 242  
 „Biblioteka Uniwersytetów Ludowych” 228  
 „Biblioteka Wieku” 239  
 Bielschowsky L. 159  
 Blepoński I. zob. Szczeniowski T. 114  
 Bliziński J. 255  
 Blumental L. zob. Belmont L. „Bluszczy” 73  
 „Bob Hunter” 229  
 Bobrowicz J.W. 71, 125, 140, 205  
 Boccaccio G. 28, 318  
 Bogeng G.A.E. 153  
 Bohatyriew P. 27  
 Bojer J. 243  
 Bołoz-Antoniewicz M. 315  
 Bondy F. 211, 255  
 Borowikowa H. 67  
 Boy zob. Żeleński T. 67, 69, 71, 89, 99, 266  
 Brandowski S. 255  
 „Breitkopf und Haertel” 71  
 Breslauer J. 36, 74, 138, 172  
 „Brockhaus” 163  
 Bronikowski A. 212, 241  
 Brown A.F. 86  
 Brückner A. 42, 101  
 Brzechwa J. 67  
 Brzeziński M. 72  
 Brzękowski J. 191  
 Buffalo Bill 182, 231  
 Bukowiecka Z. 264  
 Bukowski J. 142  
 Bulwer E.L. 191  
 Bulharyn T. 250  
 Busch W. 270  
 Bychowiec J. 60  
 Bystrzanowski, ks. 103

- Caverdon D. 263  
Chaplin C. 192  
Chesterton G.K. 66  
Chęciński I. 189  
Chmielowski P. 208, 210  
Chociszewski J. 101–102, 309  
Chodźko I. 100, 326  
Chodźko J.B. 100, 326  
Chojnacki W. 97  
„Ciekawe Powieści” 158, 211, 242  
Cieślakowski J. 42, 259, 267, 270  
„Co Tydzień Powieść” 182, 217, 231, 256  
Conrad J. 90, 215, 254  
Cooper F. 262  
„Cuda Polski” 121, 146  
Cytryn N. 75  
„Czarna Biblioteka” 228  
Czarnowska M. 108  
Czartoryska I. 134, 162  
„Czas” 237  
Czechow A. 217  
Czerniawski A. 72  
Czerwiński M. 147  
„Czytaj” 35, 95, 104, 213, 229, 250  
„Czytania Przyjemne” 251  
„Czytanie dla Wszystkich” 240  
„Czytelnia dla Wszystkich” 253  
„Czytelnia Kraju” 187, 237  
„Czytelnia najnowszych powieści...” 204
- Danek D. 27, 81–82, 91  
Daudet L. 191  
Daziół M. 107  
Dąbrowski R. zob. Romański H. 65–66  
De la Roche M. 90  
Descartes R. 89  
Dębicki Z. 226, 268  
Diaz-Korecki J. zob. Mickun-  
-Miciński L. 66
- Dickens C. 205, 212, 215, 218, 254  
Dmitruk K. 41  
Dmochowski F.S. 59, 71, 108, 113, 203–205, 208, 212, 251–252, 261  
Dobrzycki A. 138  
Doderer K. 267  
Dolindowska K. 96, 104  
Doré G. 129  
Dostojewski T. 144, 157, 234  
Ducange V. 204  
Dumas A. 65, 215, 254  
Dunin J. 5, 9, 11–20, 22–23, 66, 86, 92, 99, 108, 138, 192, 272  
Dynak W. 44, 228  
„Dzieła XX Wieku” 214  
„Dziennik Warszawski” 237
- E**  
Ejsmond J. 229  
„Elzevier” 114, 197  
Engelsing R. 47, 288  
Epizody Wojenne 178  
Erdtracht D. 75  
Erdtracht L. 75  
Escarpit R. 43, 107  
Estreicher K. 49, 125, 153, 200, 203, 208, 239  
Eule W. 151, 153
- F**  
Fallada H. 90  
Farnow E. 153  
Feitzinger E. 48, 125, 228  
Filochowski R. 99  
Finke M. 115, 173  
Fischer L. 214–216  
Frankel J. 219  
Franqueville d'Abancourt H. dé 142  
Frantz W. 27  
Fredro A. 100, 181  
Frühling M. 260  
Fügen H.N. 123

- „Gabinet powieści i romansów zebranych...” 251
- „Gabinet to jest zbiór powieści...” 251
- Gadomski J. 211, 242
- Galii E.M. 74
- Galsworthy J. 112
- Galczyński K.I. 20, 180
- Gawiński A. 143, 269
- „Gazeta Polska” 242
- Gąsiorowski A. 137
- „Gebethner i Wolf” 74–75, 78, 139, 158, 211, 228, 236, 264, 282
- Gebethner J. 67, 74–75, 78, 139, 158, 211, 228, 236, 264, 282
- Gerson W. 271
- Ginsbert J. 67
- Gliński K. 254
- Gloger Z. 242
- Głombiowski K. 27, 32
- Głowacki A. zob. Prus A. 46, 67, 84, 101–102, 105, 110, 116–118
- Głowiński M. 55, 57
- Goczalkowski W. 314
- „Godzina Czytania” 118, 216
- Goethe J.W. 154, 227
- Goldsmith O. 136, 189
- Golka B. 44
- Gołębiowski W. 102
- Gombrowicz W. 72, 85
- „Goniec Krakowski” 243
- Gorczyński A. 84
- Górski S. 19, 100
- Goszczyński S. 232
- Gottlieb G. 263
- Górka O. 229
- Górkiewicz M. 109
- „Grafika” 128, 132, 142, 158, 161, 168, 216, 270
- Grajnert J. 86, 264
- Granowski F.J. 210
- Grey Owl 64
- Gregorovius F. 241
- Groebl G. 168
- Gronowski T. 158
- Gruczyński S. 69
- Grydzewski M. 111
- Gustawicz B. 93
- Gutowski W. 116
- Guze J. 36
- H**art J.D. 25, 65, 284
- Harthfield J. 284
- Hauptmann G. 227
- Heckermann D. 128
- Hemar M. 72, 84–85, 272
- Henzel M. 111
- Hernas C. 21, 42
- Hernicz R. 187
- Heun K.G.S. 250, 25
- Hiller H. 107, 114
- Hiller K. 160
- Hinz H. 245
- Hodeige F. 26, 55
- Hoesick F. 179–180
- Hoffman H. 16, 267
- Hoffman K. 86
- Hoffmanowa K. 61
- Hofstätter H.H. 141
- Holz A. 56
- Hopfinger M. 25
- Hoszowski S. 109
- Hougaard C. 270
- „Hulewicz i Paszkowski” 233
- Hürmann B. 260
- I**bsen H. 227
- „Ignis” 158
- „Ilustrowana Biblioteka Rozmaitości” 255
- Irwing W. 60

- Irzykowski K. 85  
Izdebski W. 175
- J**  
Jachowicz S. 261, 263, 266, 268, 271  
„Jackie Coogan” 192  
Jankowski J. 73, 154, 253  
Jankowski P. 73, 154, 253  
Janowski S. 84  
Jarosiński Z. 57, 139  
Jarossy F. 186  
Jasiński B. 148  
„Jasne Książki” 217  
Jeremias G. 113, 224  
Jeske-Choiński T. 210  
Jeż T.T. 36, 71, 83, 198, 218, 239,  
254–255, 286  
Johansen A. 231  
John of Dycalp zob. Jankowski P. 73,  
154, 253  
Jókay M. 254  
Jurandot J. 186
- K**  
Kafel M. 44  
Kaiser B. 36  
„Kalendarz Warszawski” 248  
Kamionkowa J. 64, 83, 98, 246  
Kaniowska-Lewańska J. 262  
Karamzin M. 250  
Kartezjusz zob. Descartes R. 89  
Kasprowicz J. 187, 232  
Kaszewski K. 242  
Keller J. 98  
Kędziński A. 140  
Kiciński B. 71  
Kiepusa J. 187  
Kingsley C. 85, 271  
Kipling R. 215  
Kisielewski J. 146  
Kister M. 71, 75  
Kitaj R.B. 36, 37  
Klauren zob. Heun K.G.S. 250, 252
- Kłos Z. 35, 44, 76, 102, 138, 206, 208,  
220, 236, 241, 287  
Kłoskowska A. 287  
Kłossowski A. 76, 102, 206, 220  
„Kłosy” 236  
Kmieciak Z. 254  
Kochanowski J. 219  
Kock P. de 204  
„Kolce” 240, 254  
„Kompas” 79  
Konopnicka M. 270  
Konwicki T. 58  
Korczak J. 217  
Korn B. 61, 202, 212, 261  
Korzeniowski W. 241  
Kosiakiewicz W. 187  
„Kosmos” 229–230  
„Książki Ciekawe” 211  
„Książki dla Wszystkich” 227  
„Księgarnia Luxemburska” 219  
„Księgarnia Popularna” 75  
„Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego w Wilnie” 283  
„Księgarnia Świętego Wojciecha” 96,  
236  
Kubicki S. 84  
Kunze H. 128, 165, 262  
Kurcyusz A. 223  
Kurek J. 179  
„Kurier Codzienny” 242  
„Kurier Poranny” 243
- L**  
Lachów W.N. 26, 27, 28, 128  
Lalewicz J. 42–43, 57  
Lam S. 56, 76, 143, 185, 190, 211,  
236, 288  
Landy-Tołwińska J. 47  
Langer A. 36  
„Lektor” 75, 111, 216  
Lenartowicz T. 165

- Lepecki M. 243  
 „Lesman i Świerczewski” 233  
 Lessing E. 227  
 Leśmian B. 67  
 Leśniewska B. 261  
 Lewental S. 208, 241, 252  
 Lewicka-Kamińska A. 151  
 Lewicki J. 111, 135  
 Lewicki S. 111, 135  
 Lissitzki El. 284  
 London J. 53, 65, 92, 107, 215, 263,  
 266–267  
 „Lord Lister” 231  
 Lowenthal L. 115, 173  
 Lubańska Z. zob. Stryjeńska Z. 143  
**Ł**ątkiewicz O. 263  
**M**ackiewicz K. 147, 283  
 MacLuhan M. 26  
 Maeterlinck M. 227, 232  
 Makuszyński K. 272  
 Manutius A. 114  
 Mańkowski K. 132  
 March R. 137, 254  
 Marczyński A. 69, 198  
 Maria królowa Rumunii 64  
 Markiewicz H. 208  
 Marlicz J. zob. Borowikowa H. 67  
 Marwej Z. 253  
 Masini F. 189  
 Massin 127  
 Matuszewski I. 242  
 Maupassant G. de 92, 161, 215  
 May K. 183, 198, 272, 289, 291, 294,  
 296  
 Mazan L. 272  
 Mehoffer J. 142  
 Meissner J. 90  
 Melcer-Rutkowska W. 229  
 „Melitele” 247  
 Merime P. 191  
 Merzbach S.H. 189, 203, 230, 233,  
 282  
 Męcina-Krzesz J. 271  
 Miarka K. 46, 101  
 Michalski J. 48, 124  
 Mickiewicz A. 60, 82, 86, 179, 269  
 Mickiewicz W. 76, 102, 219–221,  
 224, 230  
 Mickun-Miciński L. 66  
 Micuno L. zob. Mickun-Miciński L. 66  
 „Miejska Biblioteka Publiczna  
 – Łódź” 22  
 Mierzwińska K. 66, 86, 108  
 Miłośnik K. 10, 16–17, 33  
 Millevoye C.H. 135  
 „Miniatury” 155, 172, 178, 231, 233,  
 246, 261  
 „Ministerstwo Wyznań Religijnych  
 i Oświecenia Publicznego” 96,  
 228  
 Minkiewicz J. 186  
 Missuna O. 111, 125, 151  
 Mitchell M. 112  
 Mniszek H. 68  
 „Moje Powieści” 254  
 Montgomery L.M. 88  
 Morawska A. 199, 203  
 Mortkowicz J. 72, 180, 217–218, 236,  
 265  
 Mostowska A.O. 84  
 Mostowski T. 199–200, 202, 204,  
 212, 249, 280, 282  
 Mrożewski S. 140, 147  
 „Mrówka” 65, 213, 221–223, 236  
 Muszkowski J. 10, 158, 175, 181  
 „Muzeum” 22, 48, 97, 146  
 „Muzeum Literatury im. Mickiewi-  
 cza” 48

- N**achalnik zob. Urke Nachalnik 65  
Nagórska I. 91  
„Najnowsze Wiadomości” 243  
„Najpiękniejsze Powieści Kryminalne” 87  
Nałkowska Z. 211, 217  
Narbut K. 86  
Nasielski A. 69, 90  
Negri P. 191–192  
Neubourg V.E. 25, 267  
„Nick Carter” 232  
Niemcewicz J.U. 134, 186, 262, 311  
„Niemile Historyjki” 228  
Niewiarowski A. 259  
„Niezabudka” 247  
Norblin S.J. 216, 283  
Norwid C. 61, 165, 179  
Nowicki A. 27, 36, 80  
Nowicki W. 270  
Nowosielski T. 268  
Nutz W. 112  
Nyrkowski S. 29
- O**chorowicz J. 210  
Okuń E. 69, 76, 142  
Oleszczyński A. 134  
Oppman A. 242, 270  
„Orędownik Polski” 239  
Orgelbrand S. 61, 75, 115  
Orkan W. 67  
Or-Ot zob. Oppman T. 67, 242, 270  
Orzeszkowa E. 71, 139, 254  
Ossendowski A. 194  
Ostrowska A.G. 271
- P**adurra T. 102  
Paprocki T. 64, 81, 100, 207  
Parandowski J. 176  
„Pat i Patachon” 192  
Peiper T. 181
- Piasecki A. 194  
Piasecki B. 20  
Piasecki S. (literat) 65, 112  
Piasecki S. (krytyk literacki) 75, 156  
Piątkowski H. 138  
Piekarski K. 144  
„Pierwiosnek” 247  
Pietrzak M. 104  
„5-centowa Biblioteka Sensacyjnych Powieści i Romansów” 118  
Pilak A. 236  
Piotrowski A. 35  
Pitigrilli 105  
Platt J. 202, 249  
„Pod znakiem poetów” 180, 218  
Poker J. zob. Ginsbert J. 67, 73  
Pol W. 324  
„Powieści i Romanse z Dzieł Cenniejszych Pisarzy Tłumaczone” 205, 250  
„Premie Powieściowe Świata” 253  
„Pro Christo – Wiara i Czyn” 96  
Procajłowicz S.A. 142  
Promyk K. 72  
Prószyński K. zob. Promyk K. 72  
Prus B. 46, 67, 84, 101–102, 105, 110, 116–118  
Pruski J.K. 46, 101, 110, 118  
„Przegląd Tygodniowy” 112, 240, 266  
Przeworski I. 271  
Przyborowski W. 61  
Przyboś J. 56, 179  
„Przyjaciel Dzieci” 232  
Puszkina A. 83, 191
- Q**uayle E. 53, 121, 151, 167, 263, 266
- R**aczyński E. 205  
Ramond E. 191  
Reclam P. 224

- Rejment W. zob. Reymont W. 67, 81, 117  
 „Renaissance” 47, 66, 75, 78, 160, 218  
 „Republika” 117, 231  
 Reymont W. 81, 117  
 Riabinin J. 105  
 Rodoć M. 186, 223  
 Rodziewiczówna M. 210, 254  
 Rogosz A.J. 213, 271  
 Rogoszówna Z. 271  
 Romanowski M. 232  
 „Romans i Powieść” 208, 237, 253–254  
 Romański M. 65–66  
 Rosenwein C.I. 118, 175  
 Roszkowski A. 217  
 Rozbicki S. 14–15, 68, 134, 154  
 „Rozmaitości” 12, 207, 236, 255–256  
 „Rozwój” 240  
 „Rój” 65, 75, 83, 90, 112, 158, 214, 218, 229  
 „Róże i Kolce” 254  
 Rudnicka J. 237  
 „Rusalka” 247  
 Russel-Flint W. 271  
 Ruszczyc F. 283  
 Rybicki R. 26  
 Rydel L. 142  
 Ryffer W. 187  
 Rzewuski H. 61
- Sack V.** 151  
 Saint-Hilare E.M. de 178  
 Saint-Piere B. de 154, 163, 322, 323  
 Sakowski H. 256  
 Sand G. 205  
 Sarcey F. 125  
 Sawiczewski S. 147, 264  
 Schauer G.K. 127, 168  
 Schenda R. 105  
 Schick F.L. 108, 162  
 Schiller F. 152, 227  
 Schmid K. 212, 266  
 Schultze E. 105  
 Schulz H.F. 41  
 Scott W. 203–204  
 Sebyła W. 179  
 Segre A. 243  
 Seltzer C.A. 90  
 Semkowicz A. 60, 103  
 „Seyfarth i Czajkowski” 222  
 Seymour K. 129  
 Shaw G.B. 215  
 „Sherlock Holmes” 232  
 Siegel S. 109  
 Sienkiewicz H. 36, 109, 117, 140, 183, 198, 239, 255  
 Sieradzki I. 48, 62  
 Sierociński T. 60  
 Siewicz J. 239  
 Singer I. 86  
 Siniarska-Czaplicka J. 48  
 „Skarbiec Arcydziel Piśmienniczych Europy” 136, 155, 189, 230, 262  
 „Skarbnica Polska” 244, 256  
 Skarga P. 72  
 Skierkowska E. 128, 142  
 Skoczylas W. 76, 147  
 Skwarczyńska S. 81  
 Słodkowska E. 108, 113, 203  
 Sobczak S. 107  
 Soldato C. de 83  
 Sopoćko K. 147, 283  
 Sosnowski S. 77  
 Srokowski M. 105  
 Stachiewicz P. 140  
 Staff L. 89  
 Staniszewski Z. 44, 59–60  
 Stebelski W. 186  
 Stern A. 136, 148

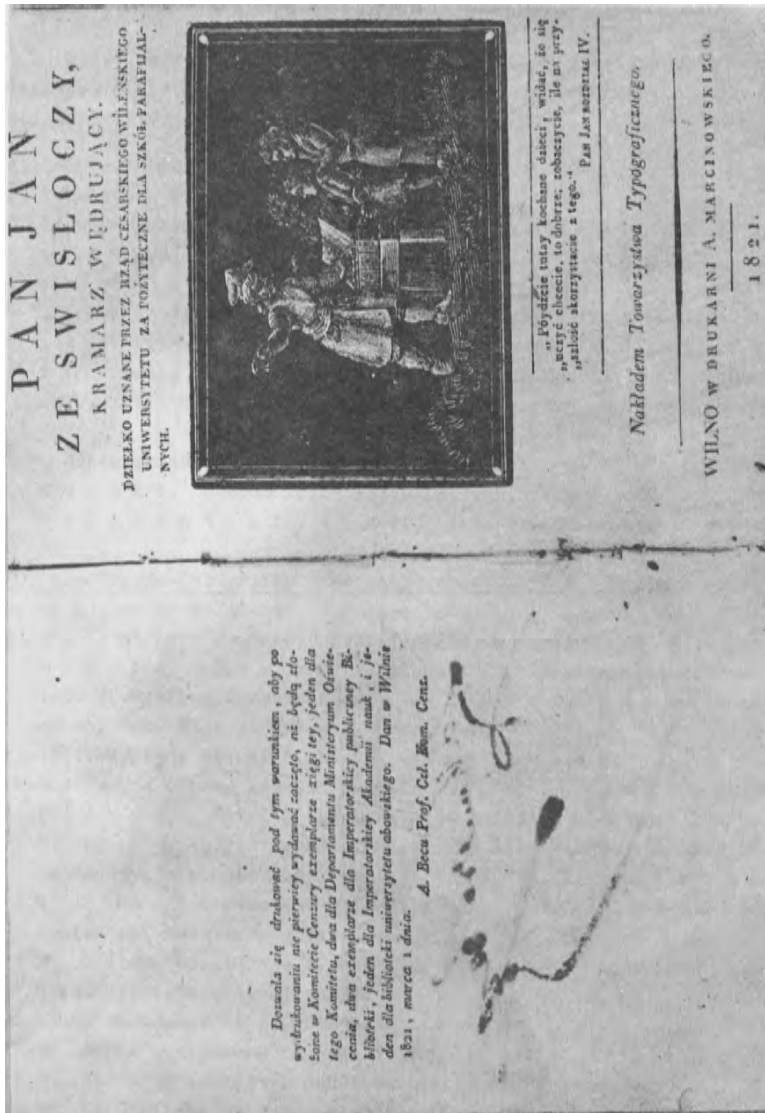
- Stern L. 136, 148  
Stępień M. 50  
Strindberg I.A. 227  
Strumpf-Wojtkiewicz S. 229  
Stryjeńska Z. 143,  
Strzemiński W. 56, 145  
Sue E. 205, 212  
Suligowski A. 47  
Sułkowski B. 50  
Syga T. 60, 100–101  
Szancer I.M. 283  
Szaniawski K. 210  
Szczeniowski T. 114  
Szczepański K. 110  
Szczepański M. 61  
Szczuka M. 13  
Szelburg E. 217  
Szkarlupka R. 162  
Sztompka P. 34  
Szukalak M. 177  
Szulz B. 147  
Szymanowski W. 268, 271  
Szyndler B. 145  
„Świat” 237, 253  
Świerczyńska D. 66  
Świerkowski K. 44, 166  
**T**anselle G.T. 168, 286  
Tańska K. zob. Hoffmanowa K. 61,  
261, 263  
„Teatr Amatorski” 188  
„Teatr dla Wszystkich” 188  
Tetmajer W. 217  
Tillmann C. 152  
Tolstoj L. 254  
Tom J. 158  
„Tom Mix” 192  
Topolski F. 143  
„Towarzystwo Wydawnicze” 72  
„3 książki za rubla” 118  
Trzynadłowski I. 72, 171  
Tschichold J. 27, 159, 284  
Turgieniew I. 254  
Turowska-Bar I. 245  
Turowski K.J. 97, 205, 207–208, 219,  
236  
Tuwim I. 272  
Tuwim J. 14–15, 71–72, 85, 127, 147,  
217, 229  
Twain M. 182, 210  
„Tygodnik Ilustrowany” 236, 239,  
242  
„Tygodnik Mód i Powieści” 238  
„Tygodnik Powieści” 253–254  
„Tygodnik Romansów i Powie-  
ści” 241, 252–254  
„Tygrys” 178  
Tysewicz J. 155  
**U**nger J. 125, 248  
„Universal-Bibliothek” 224  
„Universum” 79, 118, 160, 178,  
229–230  
Urke Nachalnik 65  
**V**alentino R. 191  
Van der Velde K.F. 250  
Viss 59  
Vries A. de 36  
Vulpus C.A. 176  
**W**alentynowicz K. 272  
Wallace E. 66, 198  
Wand K.T. zob. Kostecki T. 61–62,  
67, 101, 129, 229, 272  
Wandurski W. 129  
Wańkiewicz M. 65, 71, 75, 109, 146  
Warren A. 56  
Waśniewski J. 269  
Wawelberg H. 109  
Wedel E. 193

- Wegner R. 121, 124, 214, 218  
 Wegner S. 253, 255  
 Wellek R. 56  
 Werner J. 127  
 West F. 111, 218, 295  
 „Wieczory w Domowym Zaci-  
 szu...” 118, 251–252  
 „Wielka Biblioteka” 219  
 Wiercińska J. 128–129, 141, 168,  
 270  
 Wierzyński K. 180  
 Wilkońska P. 254  
 Wilkoński A. 60, 325  
 Wiśłocki W.T. 78  
 Wiślicki A. 66, 71, 223–225  
 Witkowski H. 264  
 Wittlin J. 121  
 Wolff B.M. 46, 139, 141, 154, 158–  
 159, 211, 228, 236, 264, 282  
 „Wolne Chwile” 15, 253  
 Wotowski S. 234  
 Wójcicki K.W. 86, 136, 265  
 Wrocki C. zob. Smolik P. 105, 128,  
 138, 140, 142, 144–145  
 „Wybór Podróży” 202  
 „Wybór Powieści Moralnych i Roman-  
 sów” 202, 249–250  
 „Wydawnictwo Dzieł Tanich Wiślic-  
 kiego Adama” 66  
 „Wydawnictwo Nowoczesne” 218  
 „Wydawnictwo Polskie” zob. Weg-  
 ner R. 75, 121, 214, 214, 217–  
 218, 253, 255, 287  
 „Wydawnictwo Powieści Kryminal-  
 nych” 79  
 „Wydawnictwo Proletariatu” 96  
 Wyrobek E. 168  
 Wyrobek-Kurkowa A. 168  
 „Wysoka K. C. Rada Szkolna Krajowa  
 w Galicji” 95  
 Wypiański S. 131, 142–143, 165, 181  
 „Z całego świata” 108, 211, 236  
 Zabłocki F. 204, 241  
 Zahajkiewicz S. 95  
 Zajączkowski J.P. 71  
 „Zajmujące Czytanki” 228  
 „Zakład Narodowy im. Ossolińskich” 75  
 Zaleski A. 140  
 Załuski A. 199  
 Zambrzycki L. 96  
 Zapolska G. 316  
 Zarzycka M. 76  
 Zawadzki A. 74  
 „Zawadzki i Węcki” 62  
 Zawadzki J. 62, 74, 179, 205, 250  
 Zawadzki W. 311  
 Zbierski T. 27, 34, 81, 137  
 „Zbiór Powieści i Romansów” 212  
 Zegadłowicz E. 105, 147, 180  
 „Ziaro” 240  
 Zieliński G. 15, 140  
 Ziółkowski M. 35  
 Zmogus Z. 221  
 „Znicz” 247  
 Zschpke H. 250  
 Zukerkandel W. 77, 225, 227  
 Żarnowerówna H. 143  
 Żeleński T. (Boy) 67, 69, 71, 89, 99  
 Żelski N. 194  
 Żeromski S. 69, 145, 158, 165, 307  
 Żochowski S. 105, 143, 147  
 Żółkiewski S. 25, 27–28, 41, 51, 64  
 Żurkowa R. 50  
 Żynda B. 96

# ILUSTRACJE



Rys. 1. Znak autorski Stefana Żeromskiego (1909)



Rys. 2. Tytułatura książki popularnej (1821)

Cnkry zjada, winko spija — Jemu  
wzgarda, nam stal twarda — I mar-  
sowy znój.

**46. Piosnka o Wandzie.**

Wanda leży w polskiej ziemi,  
Co nie chciała Niemca.  
Zawsze lepiej mieć swojego,  
Niżli cudzoziemca.

Krótką to piosenka i bardzo znana,  
jednakże ją przytaczam, gdyż za mo-  
że najstarsza polska piosenka świato-  
wa, a przytem tak głęboką myśl za-  
wierająca. Mniej może znaną jest  
następująca pieśń o Wandzie.



**46. Piosnka o Barteszu Glowackim.**

Héj! tam w karczmie za stołem —  
Siadł przy dzbanie Jan stary; — Oto-  
czyli go kolew, — On tak mówił do  
wiary:

„Ja mówiłem wam nieraz, — Że  
dziś zuchów już mało; — Wiara bra-  
cia, źle teraz, — Dawniej lepiej by-  
wał!

„Za mych czasów to sływał — Kum  
Bartłomiej Glowacki; — Od Moskali  
on sginął, — Oj to krakus był gracki!  
„Bo czy w karczmie, czy w domu,

Rys. 3. Efekt działania cenzury represyjnej (*Piosnki, dumki i arie*, zebr. i wyd. J. Chociszewski, cz. 1, wyd. 2, Poznań 1873)



Rys. 4–7. Przykłady łamania tekstu z ilustracjami, druga połowa XIX w.

Rys. 4. *Plejada polska*, Petersburg 1857



Rys. 5–6. W. Zawadzki, *Obrazy Rusi Czerwonej*, rys. Juliusz Kossak, Poznań 1869; J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Petersburg 1876



28

Kiedy niebiedy, w chwili żywszego rozgramienia tudom, chrysta tancorz tancorkę pod bok i obrępas się z nią żwawo to w jedną, to w drugą stronę, poczęt znowa następuje drępanie w taki jak przedtem. Taku jest ruski tancie kolonyjka; innych nie tanczą żadnych. Zwycię parami tanczą męczyzna z kółdęką, lecz w braku dostatecznej liczby tancorzów, lub też i tak tylko z osobą, tanczą kolonyj, zwłaszcza starsze.

Zywni podobnie.

sama z sobą. Tancie przepięta zawsze piosenka, czasem czerwa, najgłośniejszy dźwięczosona i zaimprovizowana na matę; odrywa się co bliźniacze taktów, dotykając życia i powaha zabawie. Piosenka to prostucha, ogólnokróć dawniej zrewnski i wzięjka; w niej odwierciała się cały stan umięt, ckie usposobienie danyj nieoczynego śpiewaka. Cóż męczyżkiat wyrowna tej prawliwie serdecznej a tpekiej zawroce?

29

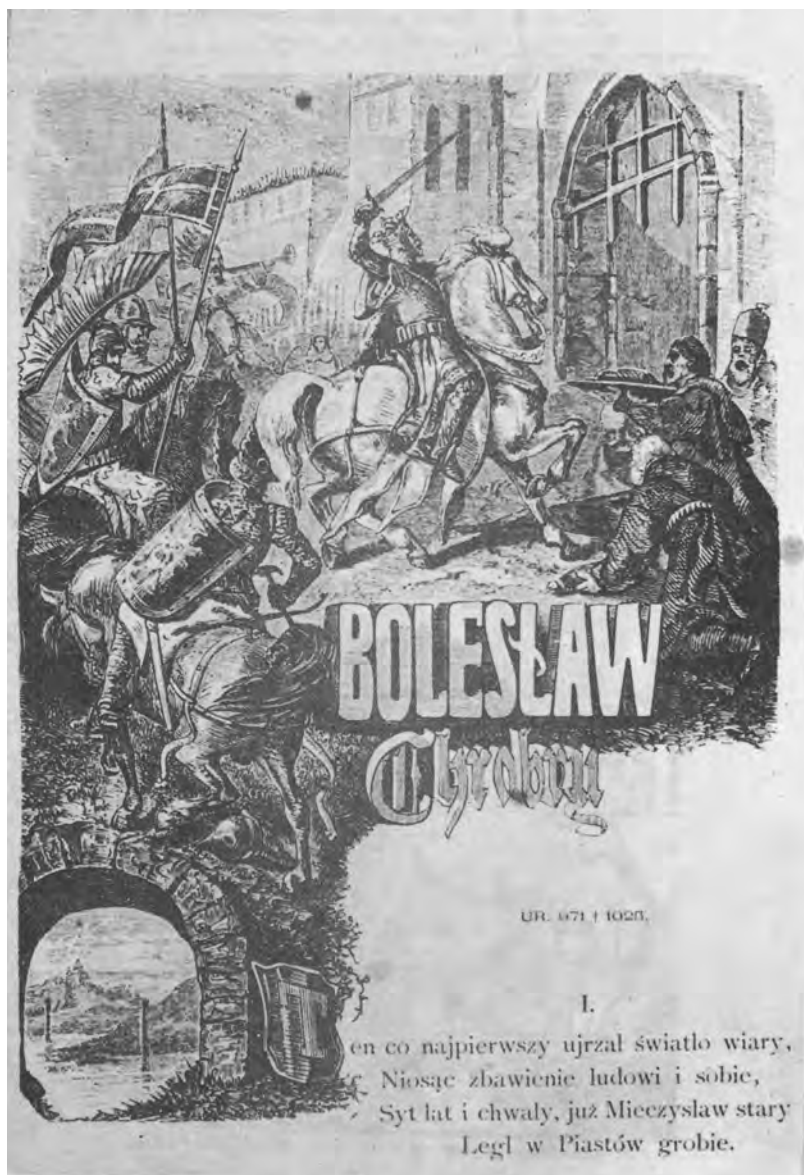
U smiesz jakich tak,  
U smiesz jakich tak,  
A u smiesz jakich tak,  
A u smiesz jakich tak,  
A u smiesz jakich tak,  
A u smiesz jakich tak.



Zywni podobnie.

W tych wieśniach improwizowanych odrywa się narzucanym wykręto co dolega chłopcy; z dżarnie trędnym przez dźwięczność niżej w nich nabliżej go obokotape obokotności miejscowe, niernie cędnęko męczyżki tancęje i do mas i do obokoma, do kęspiza i do dżaka. Najgłośniejszy zaś zawieręję jakęś uprzępnosć dla wchodzą tancorki, jak n. p.:

Rys. 6



Rys. 7





Rys. 9. M. Bołoz-Antoniewicz, *Anna Oświęcimówna*, Wiedeń 1873

— Czemuż nie okute w srebro? — wrzeszczała Dul-ska — zarazki... no to co? z czegoś ludzie muszą umierać!

Właśnie stolarz przyniósł takich czternaście „śmiecia-rek“ i ustawił je, jak wojsko na dziedzińcu.

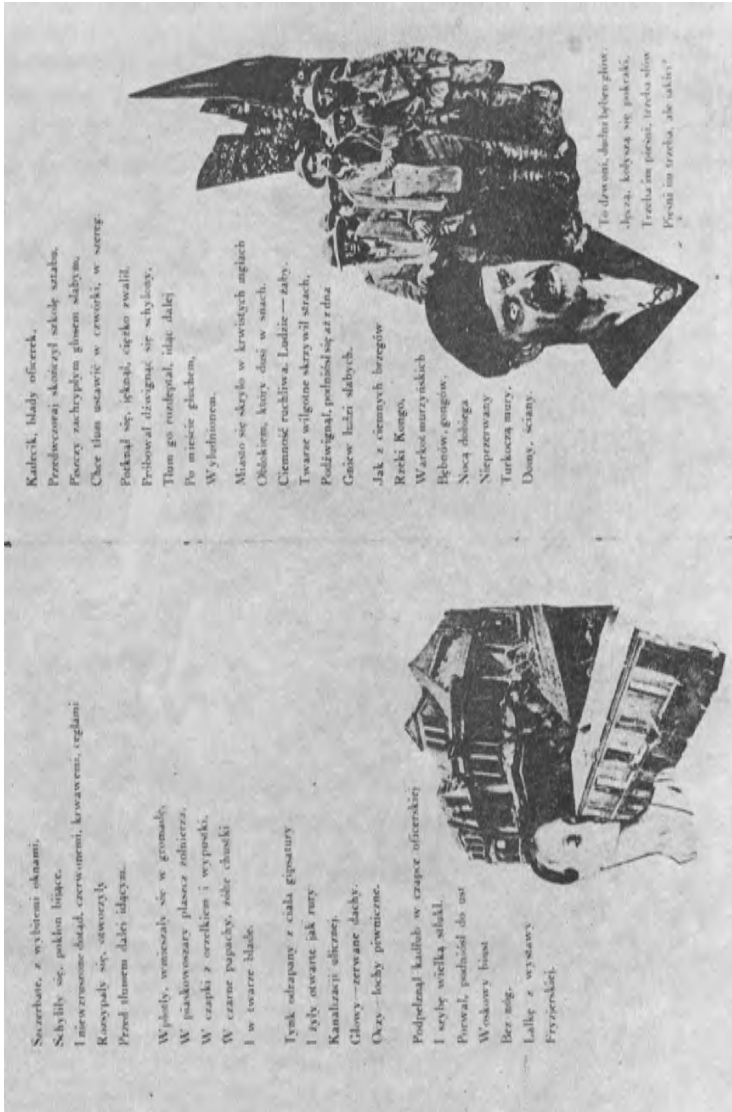
— Wielmożna pani gospodyni pozwoli! — błagał po-kornie zartretyzmowany stróż, ziejący wszystkimi porami wilgoć piwniczną, w której moczyła go dzień i noc wiel-można gospodyni.



Kokotka, która właśnie konstruowała cały abażur włosów na głowie.. od-powiedziała krótko i w swym ojczystym języku: „*Schauen's dass Sie weiter kommen*“.



**Rys. 10.** Ilustracja-fotografia inscenizowana: G. Zapolska, *Pani Dulska przed sądem*, Warszawa 1908



Szczepiate, z wybiciem oknami,  
 Schylił się, pokłon biłszy,  
 I mierzwił sobie dotąd, czerwieniami, krowawami, regłami,  
 Ruszywały się, stawozęły  
 Przed tłumem dalei, idącymi.

Wjedyli, wmaszali się w grunady,  
 W jaskowosznary plaszcz żołnierszy,  
 W czapki z serelkiem i wypuski,  
 W czarne psjapachy, sobie chuski  
 I w towarzę blade.

Tyank odzapany z ciała gipsowatory  
 I żyły otwarte jak rury  
 Kanalizacji ulicznej,  
 Głowy — zerwane dachy,  
 Oczy — łochy powinzione.

Podpełznął kailek w czapce oficerskiej  
 I szyję wzięła solaki,  
 Porwał, podłuskił do ust  
 Woskowy biust  
 Bez nog,  
 Lalkę z wystawy  
 Fryzjerskiej.

Kalceck, blade oficerck,  
 Przedwosznary akoszył solakę szalabę,  
 Poczę zachryplym głosem słabyim,  
 Chce tłum ustawić w czerwoki, w szereg.

Podknał się, jęknął, ożękoł zwalili,  
 Próbował dżęgnąć się szylony,  
 Tlum go rozdeptał, idąc dalei  
 Po mieście głuchem,  
 Wyholnionem.

Miasło się skrzyło w krwistych mgłach  
 Obłokiem, który dostał w szwach  
 Ciemność rachliwą, Ładnie — zaby,  
 Twarze wilgotne skrzywił strach,  
 Podłęgwał, podłęgwał się aż rżną,  
 Ganieł ludzi słabych.

Jak z czermych brzegów  
 Rzeki Kongo,  
 Warkos nurzyńskich  
 Hęlnów, gungów,  
 Nową dżoboga  
 Nęszęrowany  
 Turkoczka mury,  
 Dony, sciany.

To dżwoni, dżwoni bęben głow,  
 Jęcza, kobyłasz się pokraki,  
 Tręba im piersi, tręba słon  
 Pęsał im tręba, ale akty.

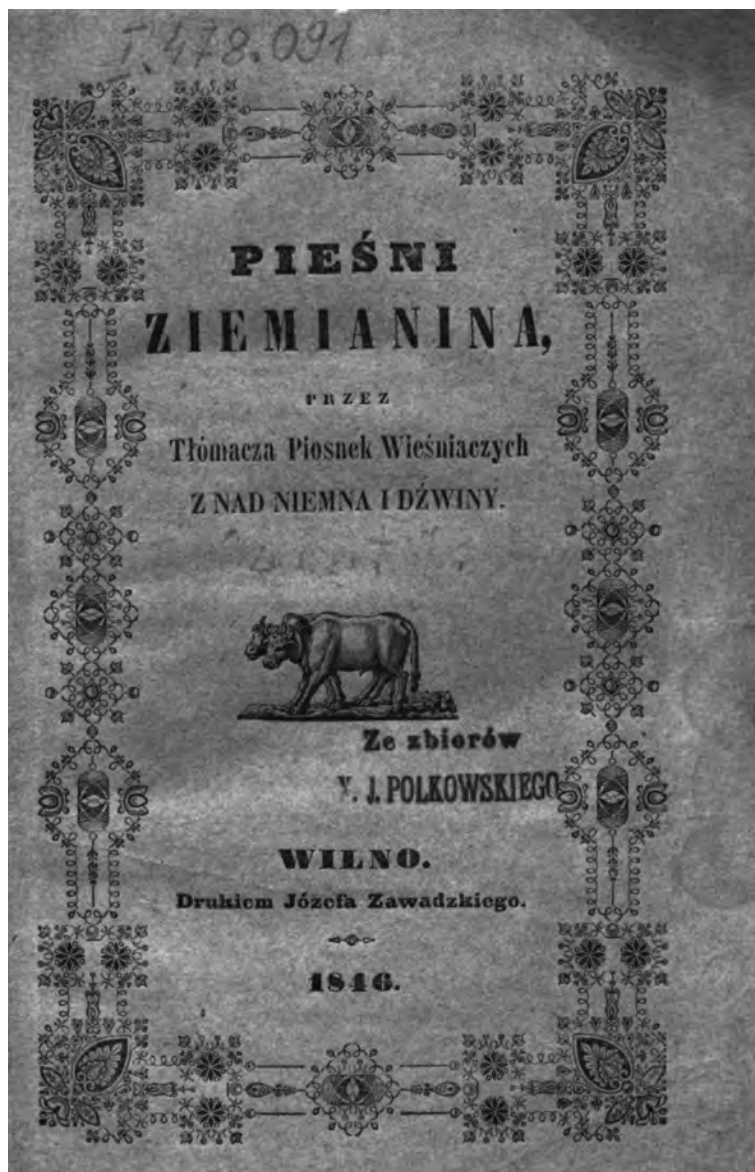
Rys. 11–12. Ilustracje dwudziestolecia międzywojennego: A. Słonimski, *Oko-to oko*, Warszawa 1928, awangardowe fotomontaże Władysława Daszewskiego



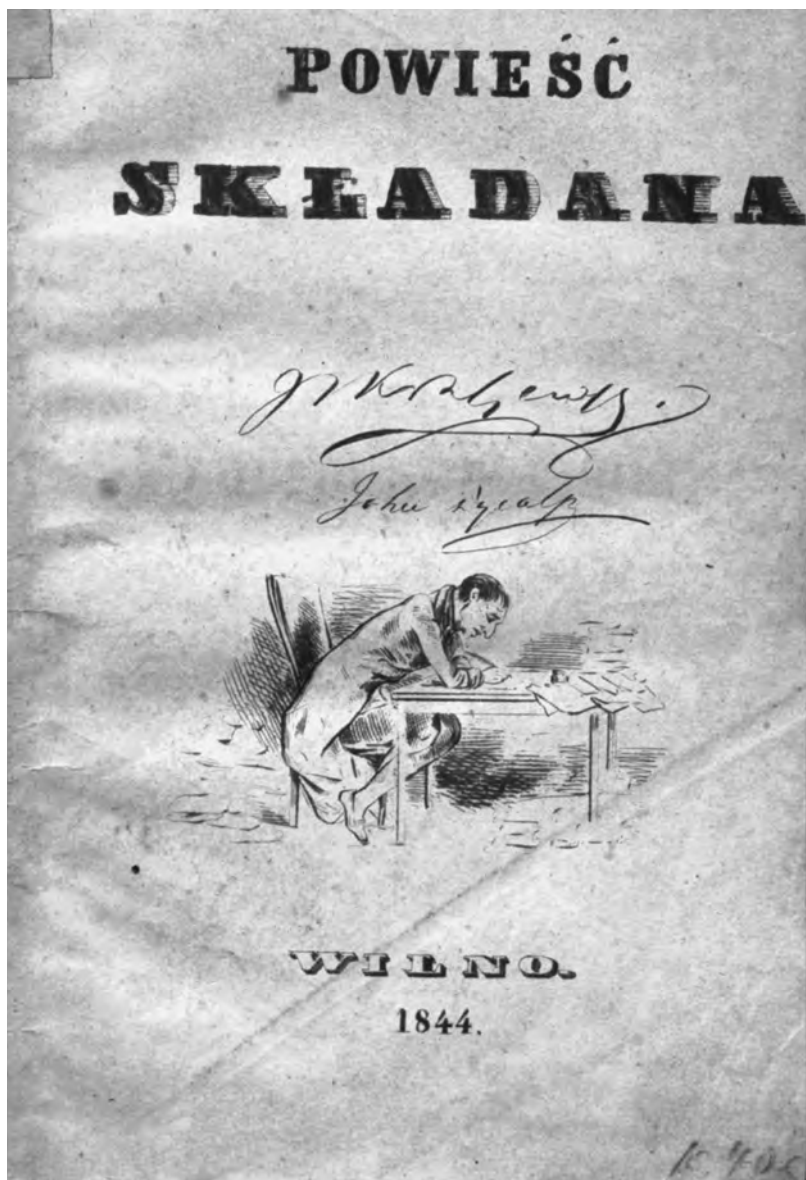
...Gdy Ricciardo tak mówił, Catulla nieustannie płakała...  
(Dzień III opowieść VI)

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

Rys. 12. G. Boccaccio, *Dekameron*, rys. Maja Berezowska, Warszawa 1930



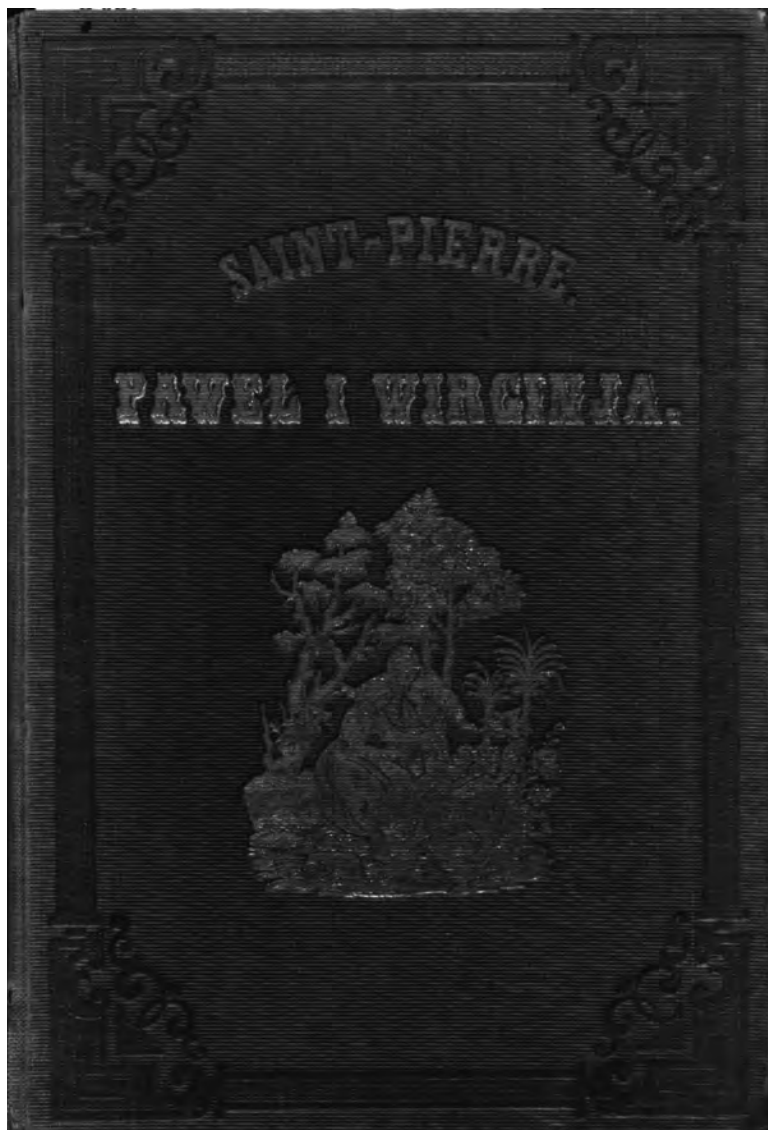
Rys. 13–15. Przykłady miękkich okładek wydawniczych XIX w.



Rys. 14

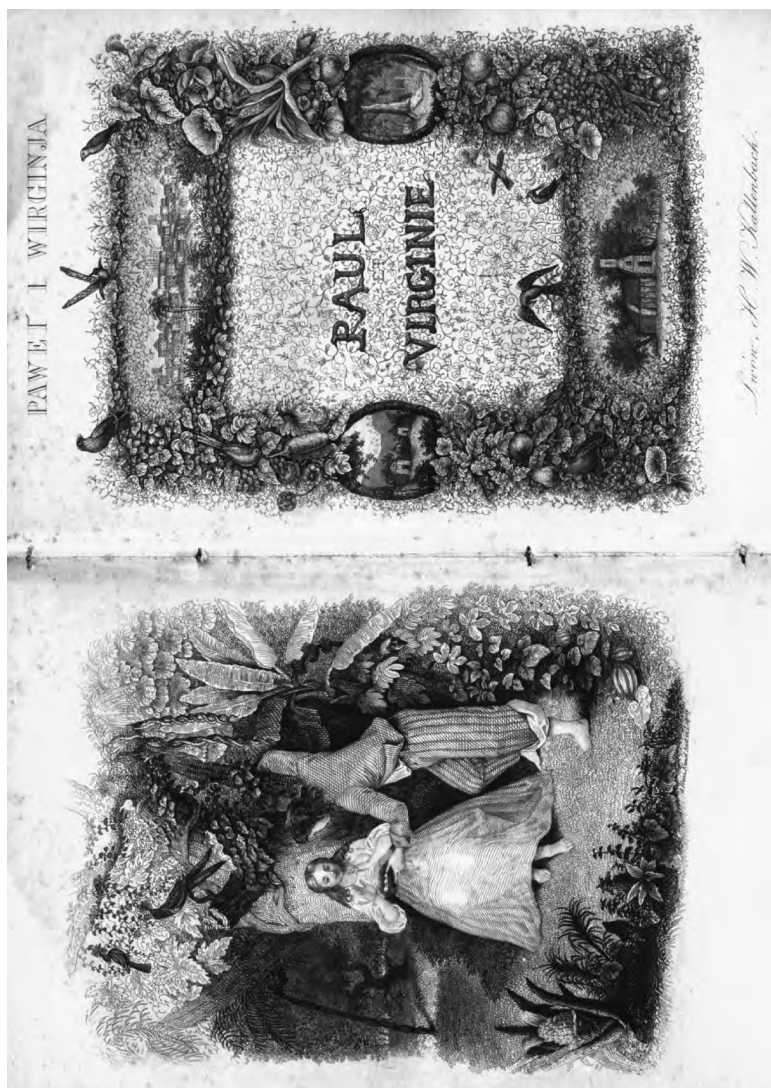


Rys. 15



**Rys. 16–20.** Twarde oprawy wydawnicze XIX w.

Rys. 16. B. de Saint Pierre, *Paweł i Wirginia*, Lwów 1851 – okładka kaliko

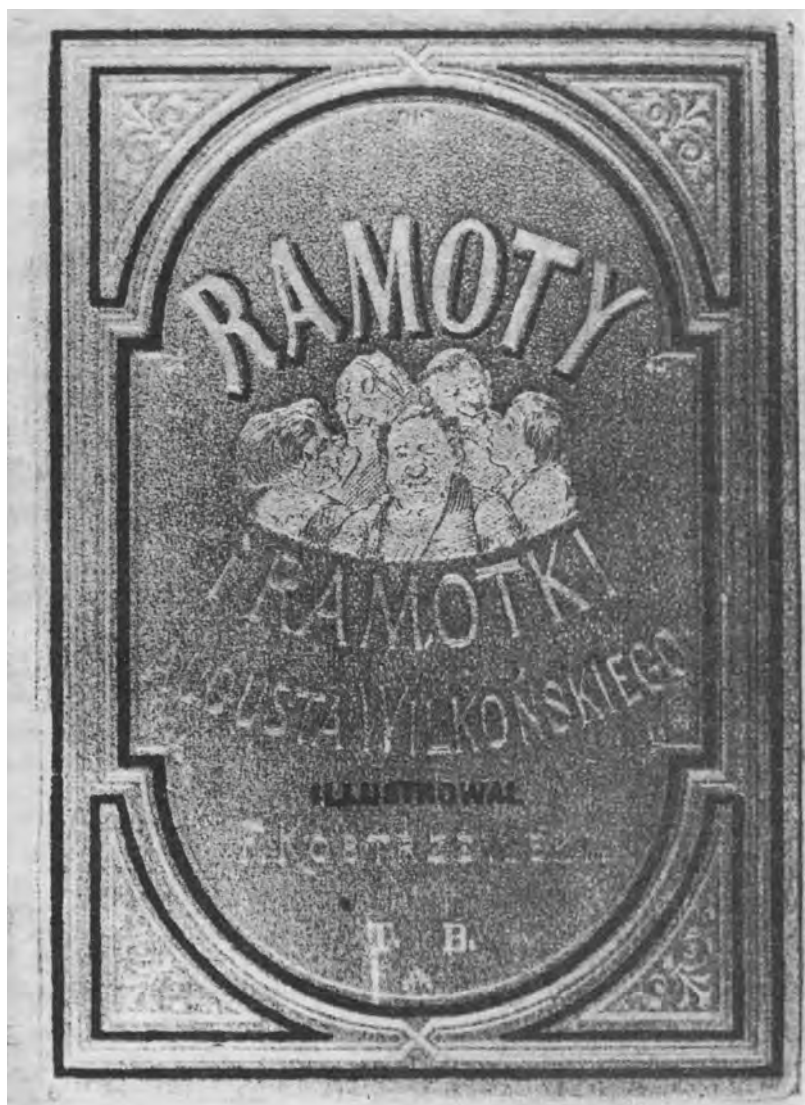


*Paris, H. W. Kallenberg.*

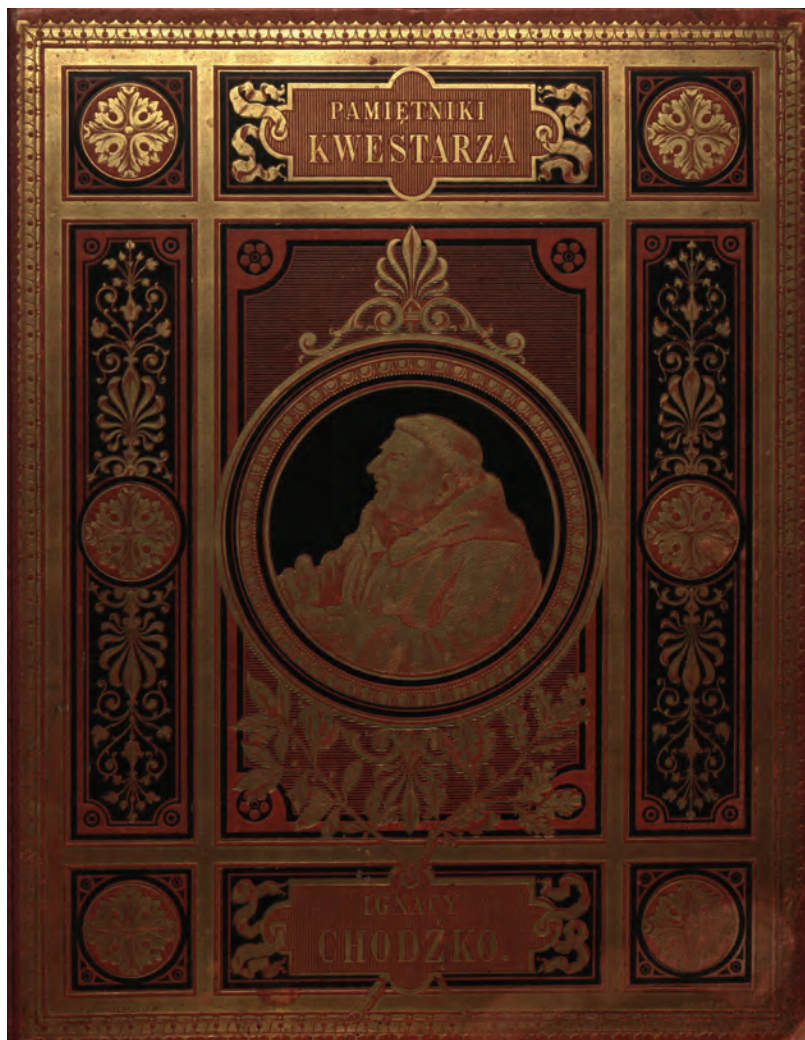
Rys. 17. B. de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, Lwów 1851 – frontispis



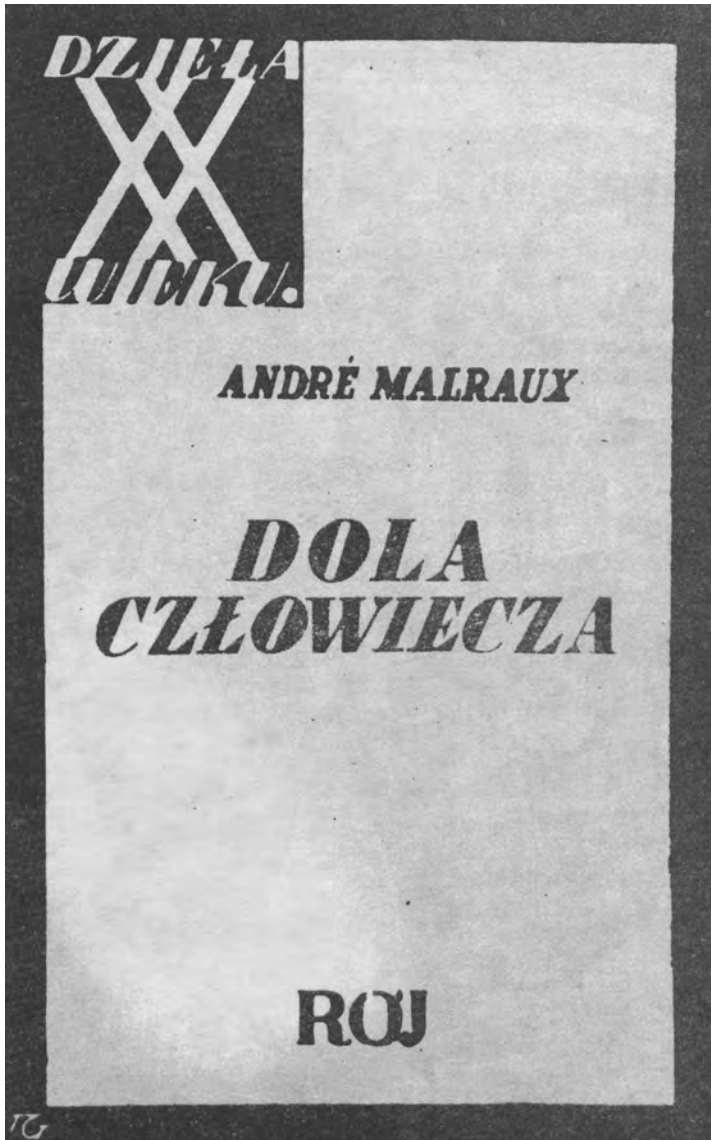
Rys. 18. W. Pol, *Pamiętniki imci Pana Benedykta Winnickiego*, Moskwa 1855



Rys. 19. A. Wilkoński, *Ramoty i ramotki*, Warszawa 1872



Rys. 20. I. Chodźko, *Pamiętniki kwestarza*, Warszawa 1881



Rys. 21–25. Okładki broszurowe i obwoluty popularnych wydawnictw dwudziestolecia międzywojennego



Rys. 22



Rys. 23



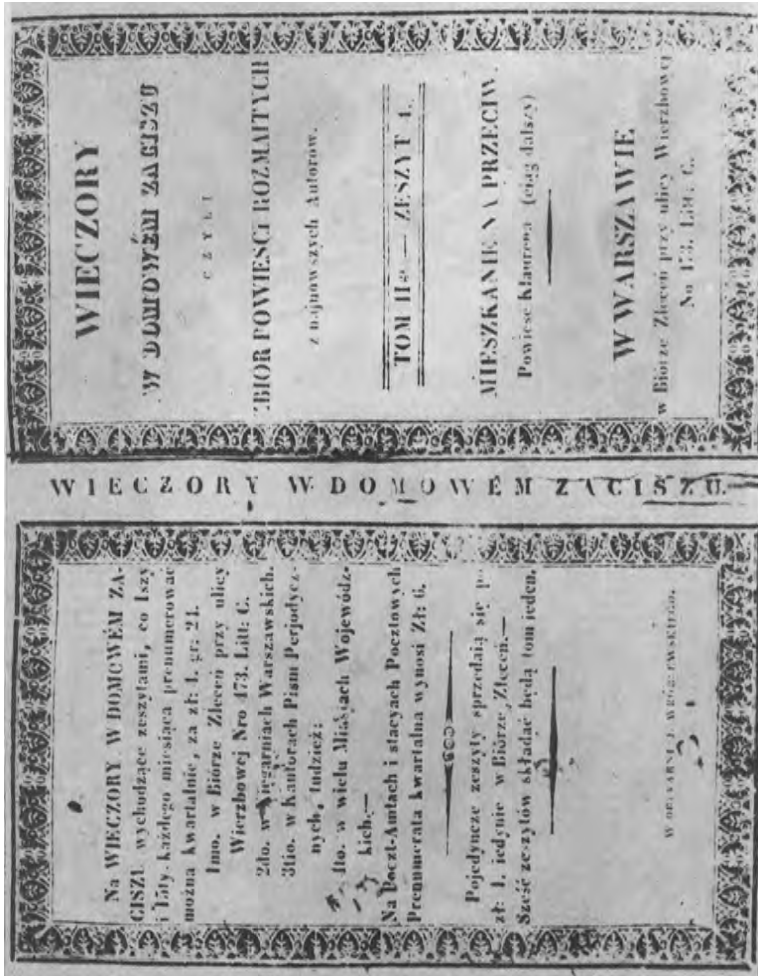
Rys. 24



Rys. 25



Rys. 26. Nuty drukowane na czwartej stronie okładki



Rys. 27-38. Serie wydawnicze do roku 1914

**ROZDZIAŁ I.**

**P**ieżąprzeznaczona jest prawda, że człowiek pracowity, który się ożeni i liczną wychowa rodzinę, więcej staje się użytecznym ludzkości, aniżeli ten, który wiodąc życie bezinne, czyni chociażby najuczestnie sprostaczenia nad ludzkością. Podzielając w zupełności to zdanie, zaledwie rok upłynął po mojem wyświęceniu, szczerze zacząłem myśleć o żonie. Wybrałem ją sobie tak, jak ona wybierała sobie materję na suknią wesełną, to jest: nie dla jej gładości i polyska, lecz dla dobrego gatunku i trwałości. Chcąc jej oddać sprawiedliwość, wyznać muszę, że było kobietą ozdobioną wieli piękniemi przymiotami; a pod względem wychowania, mało kobiet z sąpiedztwa mogło się z nią równać. Każdą księżkę angielską przeczytać mogła, nie doznając wielkiej trudności w sylabizowaniu; co się zaś tyczy sztuki kucharzkiej, solenia mięsa, przyrządzania różnych konfitur, była

nieporównaną. Szczeciła się także wladomościami gospodarskiemi, wynalazkami użytecznemi, które jednakże nie przyrzębiły się nigdy do polepszenia stanu naszego gospodarstwa. Kochaliśmy się wzajemnie, a nasza miłość z wiekiem warzasta. Nie też wprawdzie nie mogło nas poróżnić ani między sobą, ani ze światem. Mieliśmy własny domek w pięknej położony okolicy, w bliskości dobrych sąsiadów. Lata upływały na błogich sielskich zabawach, na odwiedzaniu naszych przyjaciół i wspieraniu biednych. Nie obawialiśmy się żadnych zaburzeń i nie przedsiębraliśmy żadnych ciężkich trudów. Wszystkie nasze przypadki miały miejsce przy kominku, a wszystkie nasze wędrowki kończyły się na przechodzeniu z błękitnego pokoja do ciemnego. Mieszkać niedaleko gościca, mieliśmy przyjemność widzieć u siebie często podróżnych i cudzoziemców, którzy raczyli próbować naszego porzecznika. Mieliśmy bowiem ustaloną sławę na całą okolicę; z przyrządzania tego napoju i zapewne mogą z należą

Odjazd Mojżesza na targ. Str. 17.

1

BIBLIOTEKA  
NARODOWA  
290.512

1378.098

**DZIEŁA DOTYD WYDANE**  
**KWIECI** WARSZAWSKIEGO PILOTARSTWA  
 WARSZAWY, M. J. PIOTARSKI  
**PAMIĘTNIK** POLSKI JAZYK WARSZAWSKI 1831 r.  
 przez Karola Różyckiego.  
**MÓWA** O NARODOWOŚCI POLAKÓW I POLSKIE  
 DO BRACI WYRNAŚCÓW, K. Procińskiego.  
**ANTYKRY** PIŁCZYWA, Adama Mickiewicza.  
**MAGLENE** DAWIDOWY, Kochanowskiego, t. 2.  
**WIEŚ**JA, powieść ukraińska, Miodowskiego.  
**DIENNIK** PODRÓŻY JAROSŁAWA STARŻY  
 przez Stanisława Żukiewskiego.  
**WIEŚLAW** I WIELSI ROLNIKÓW, Brodzińskiego.  
**POCZĄTEK** I PROGRES WOJNY MOSKWIŃSKIEJ,  
 przez Stanisława Żukiewskiego.  
**WSPOMNIENIA** Z CZASÓW WOJNY NARODOWEJ  
 1831 r. I SONETY WOJENNE  
 Stefana Gałczyńskiego.  
**PAMIĘTNIK** OLEKSJA CZESZCZOMY 1483 r.  
 przez ks. Augustyna Kondrackiego, t. 2.  
**KONRAD** WALLENROD, Adama Mickiewicza.  
**ZAMEK** KARDOWSKI, Seweryna Goszczyńskiego.  
**DECI** OD STRZEP, Bogdana Zabłotnego.  
**KANTYKAL**. (Według wydania 1780 roku.)

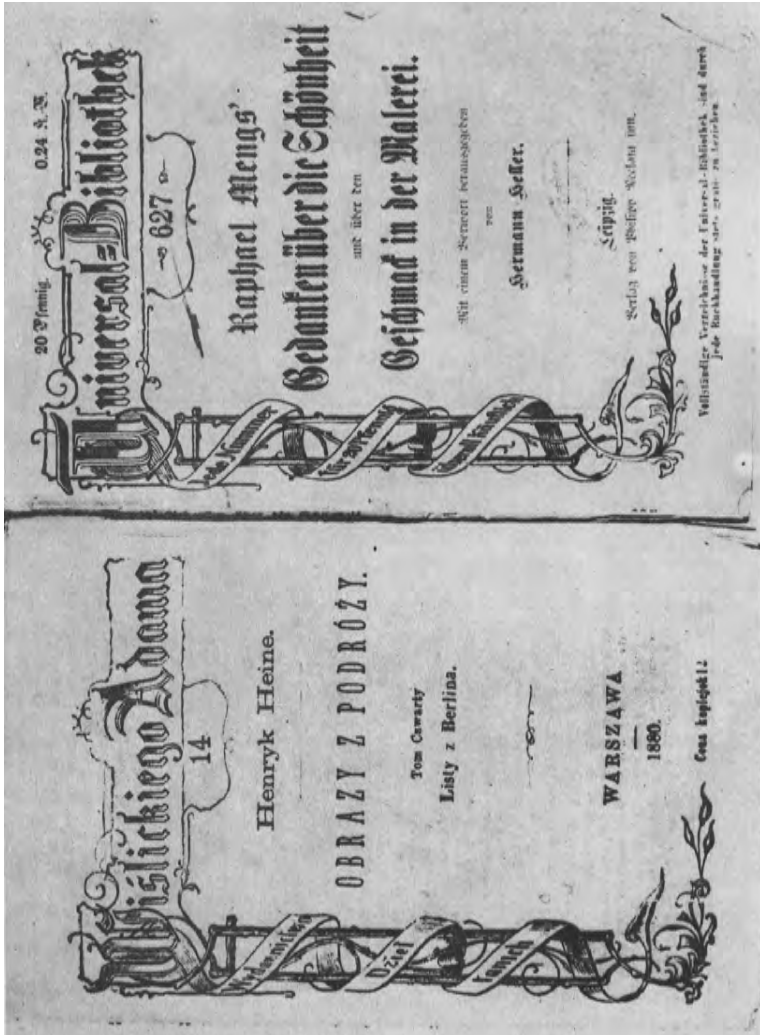
—50—  
 Każde dzieło sprzedaje się osobno po 25  
 centymów, a z przynależnościami po 50 c.  
 Na papierze bardzo cennym . . . . . 50 c.  
 Odbito kilka egzemplarzy na papierze walj-  
 nowym z tytułem holocromnym . . . . . 5 fr.  
 Zapinający się na drugą stronę a dwa-  
 dziestu tomów złożony w cenie 6 fr., otrzy-  
 mując każdy tom fransów w miarę ich wy-  
 chodzących . . . . .  
 egzemplarzy  
 będąc je in  
 W druk. bwa



Rys. 29

Biblioteka Narodowa  
 Warszawa

30001017050133



Rys. 30

1 406.682  
Nr. 935.

**BIBLIOTEKA POWSZECHNA**

Henryk Heine

**O POLSCE**

PRZEKŁADY  
STANISŁAW ROSSOWSKI



Każdy tomik można osobno nabyć  
Nakładem i drukiem Asygarni  
**WILHELMA ZUKERKANDLA**

W ZŁOCIONIE  
NA SKŁADZIE  
w każdej katedrze.

Najtańsze polskie wydawnictwo:

**BIBLIOTEKA POWSZECHNA**  
ZUKERKANDLA.

Dotychczas wyszło  Każde dzieło  
1072 numerów. **osobno do nabycia.**

Wszystkie w księgarniach.  
SZCZEGÓLNE KATALOGI NA ŻĄDANIE DARMO I OPLATNIE.

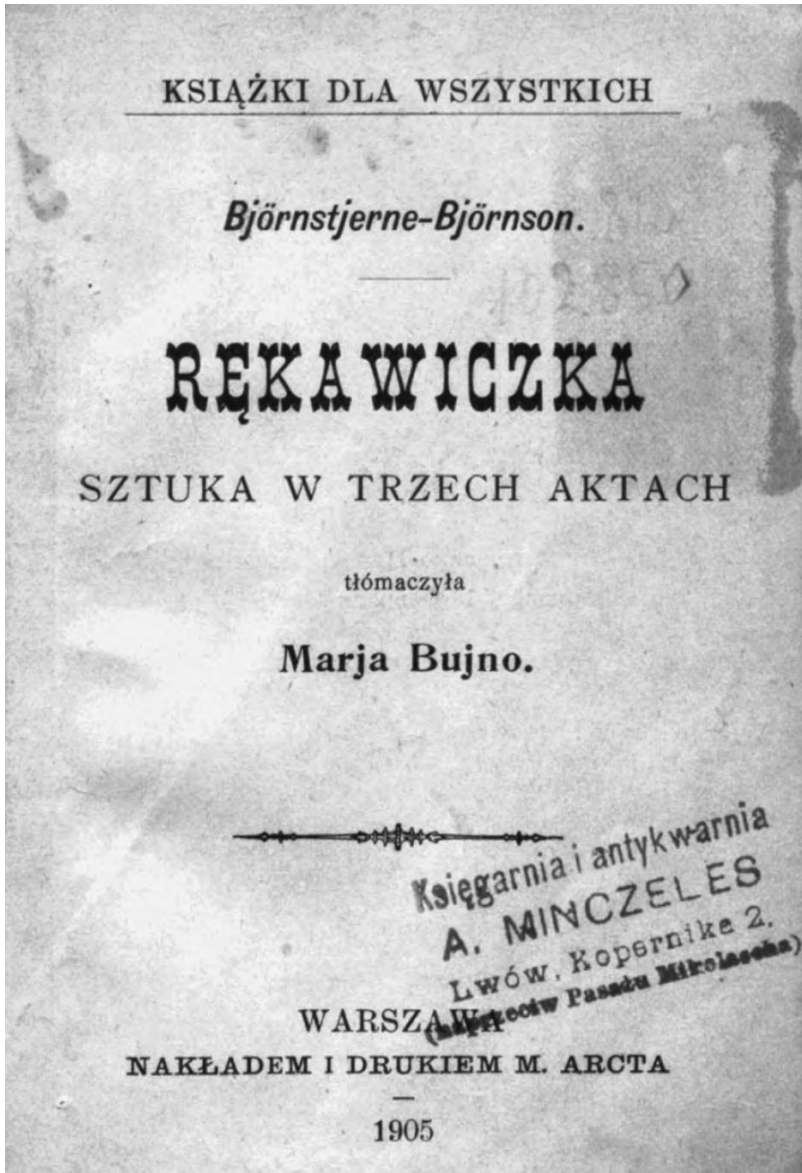
**NAJNOWSZE TOMIKI:**

1030. **Adam Mickiewicz, Jakób Ryngaert III, Tragedja w 5 aktach, przełożył Zdzisław Pankowski.**  
1041-1050. **Jan Karłowicki, Kresmi. Powieść. Tom I.**  
1051-1060. **Jan Karłowicki, Kresmi. Powieść. Tom II.**  
1061-1063. **Juljan Słowacki, Poezje.**  
1064-1065. **Byron, Korsarz. Przekład A. B. Ogińskiego.**  
1066-1070. **Friedryk Schiller, Najja StUART. Tragedja w 5 aktach. Przekład M. Budyńskiego.**  
1071-1072. **Juljan Słowacki, Podróż na wschód.**

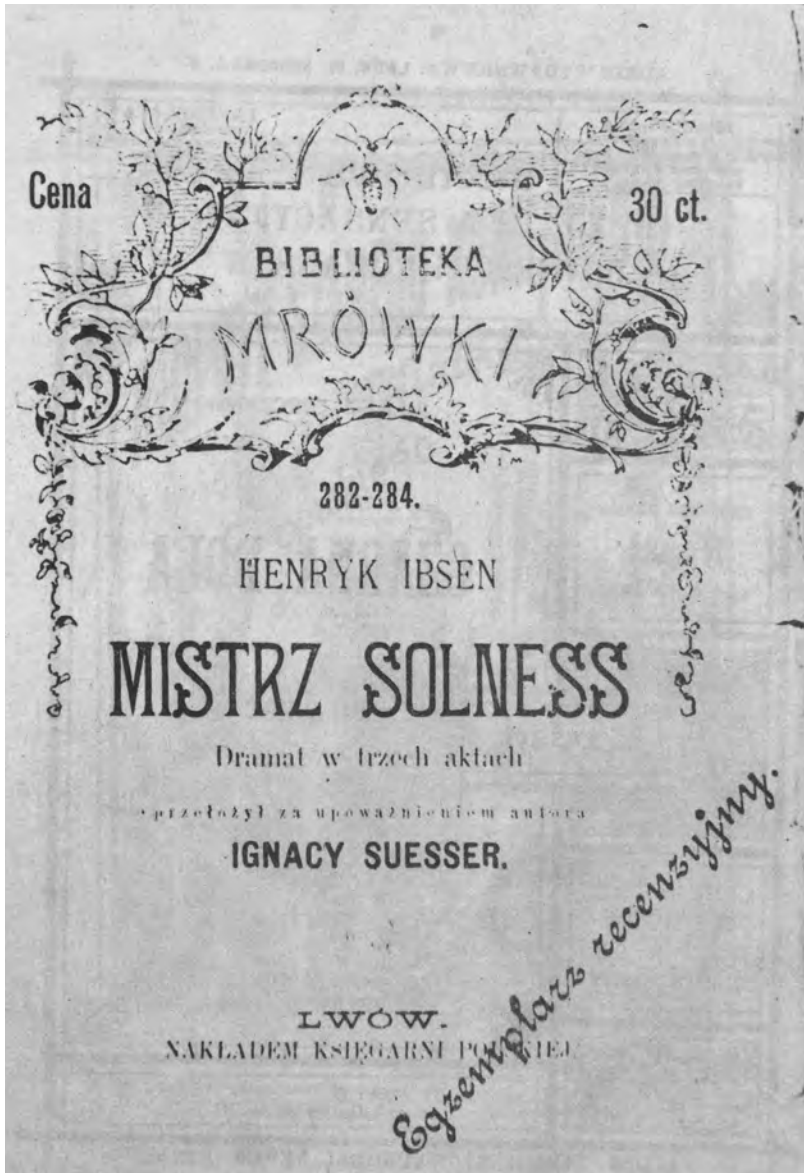
**DALSZE TOMIKI W DRUKU.**

1031-1032. **Mikhaelir hr. Freni, Dwie bliźni. Komedia w 1 akcie.**  
1033-1034. **Ču Vi parolias Esperante? Rozmowa i esperantopolskie dialogi praktycznego użycia. Według J. Borek opracował Dr. Emil Fiedler.**  
1035. **W. Bystranka (trad. K. Konratowicz), Ulas Stankowski, bajka o biały Polakach.**

Rys. 31



Rys. 32



Rys. 33

ADRES WYDAWNICTWA: LWÓW, UL. KURKOWA L. 3

<p><b>PRZEDPŁATA WE LWOWIE</b> wraz z dostawą do domu miesięcznie 20 centów kwartalnie 60 „</p>	<p><b>5-centowa</b></p>	<p><b>PRZEDPŁATA NA PROWINCY</b> wraz z przesyłką pocztową miesięcznie 25 centów kwartalnie 75 „</p>
<p><b>BIBLIOTEKA SENSACYJNYCH POWIEŚCI i ROMANSÓW</b></p>		
<p style="text-align: center;">OGÓLNEGO ZBIORU <b>Nr. 24</b> z 16. marca 1902</p>	<p>JULIUSZ TURCZYŃSKI</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">CZARNA DOŁA</p> <p>POWIEŚĆ</p> <p style="text-align: center;">LWÓW — 1902</p>	
<p style="text-align: center;"><b>2. zeszyt</b></p>	<p>Wydawca i odpowiedzialny redaktor: J. G. PIOTROWSKI</p>	
<p><b>KĄDEJ NIEDZIELI WYCHODZI JEDEN ZESZYT</b></p>		

Rys. 34



Rys. 35

**BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH**  
WYCHODZI DO TYGODNI  
w objętości jednego tomu.

**BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH**  
N 20.

**SZKICE  
i OBRAZKI**

*Maryana Banawlewicz*  
z przedmową  
Tadeusza Jeży-Chęcińskiego.



*Maryana*

**Cena 40 kop**  
*W promieniu 20%, 2*

**WARSZAWA.**  
**Redakcyja i Administracyja**  
**47. Nowy-Swiat 47.**  
**1906.**

**WARUNKI PRENUMERATY**

**W WARSZAWIE:**

Recznik . . . (52 tomów) . . . 12	Z przesyłką pocztową:
Półrocznik 25 (tomów) . . . 6	
Kwartalnik 13 (tomów) . . . 3	

Za dostarczenie do domu 10 kop. więcej.

**Cena każdego tomu 35 kop.**

W skład „Biblioteki dzieł wyborowych” wchodzi dzieła następujących kategorii:

1. **Artyści literatury powszechnej.**
2. **Dzieła beletrystyczne** (powieści, poezye, powiastki, najbardziej cenionych autorów naszych i zagranicznych).
3. **Dzieła historyczne**, szczególniej pamiętniki i opowiadania, dotyczące naszej przeszłości.
4. **Dzieła popularno-naukowe** ze wszystkich dziedzin wiedzy współczesnej.

—♦♦♦—

**WYDAWCA**  
**Sławiński**

**ZA REDAKTOREM**  
**Linnet Szaniński.**

Druck Artywa Kutyńska Szanińskiego, Nowy-Swiat 47  
Zakładanie 10 kop. tygodni. 1 tomów 100 k.

Rys. 36



**„Biblioteka Rodzinna.”**

Wybór najlepszych prozatorów europejskich powieści.  
 Cał. 13. duży wykładliwy tom opowiadań oryginalnych, którzy  
 kosztuje tylko

**50 centów — 85 fenigów — 45 kopiejek.**

Wydawnictwo to ma na celu dostarczenie przystępnej  
 dolewej literatury i dla: **możności założenia sobie własnej  
 biblioteki po cenie nadzwyczaj niskiej.**

Cena **Biblioteki rodzinnej** jest niższą od przedmiotowej  
 opłaty za pozycje książek z czytelnik. Za to — co — otrzy-  
 manie należyca dobre i miłe kopie książki na własność. Sama  
 oprawa zwykła nie mniej kosztuje. Są to zatem warunki  
 nadzwyczajnie korzystne.

Program literatury obejmuje:

Tom 1 i 2: **Testament pana Meesona, przez Rinaldo  
 Haugarda.** Duży to słynnego pisarza angielskiego  
 ogłoszono już w kilku językach i w wielkie wydanie  
 ono wielkie wrócić.

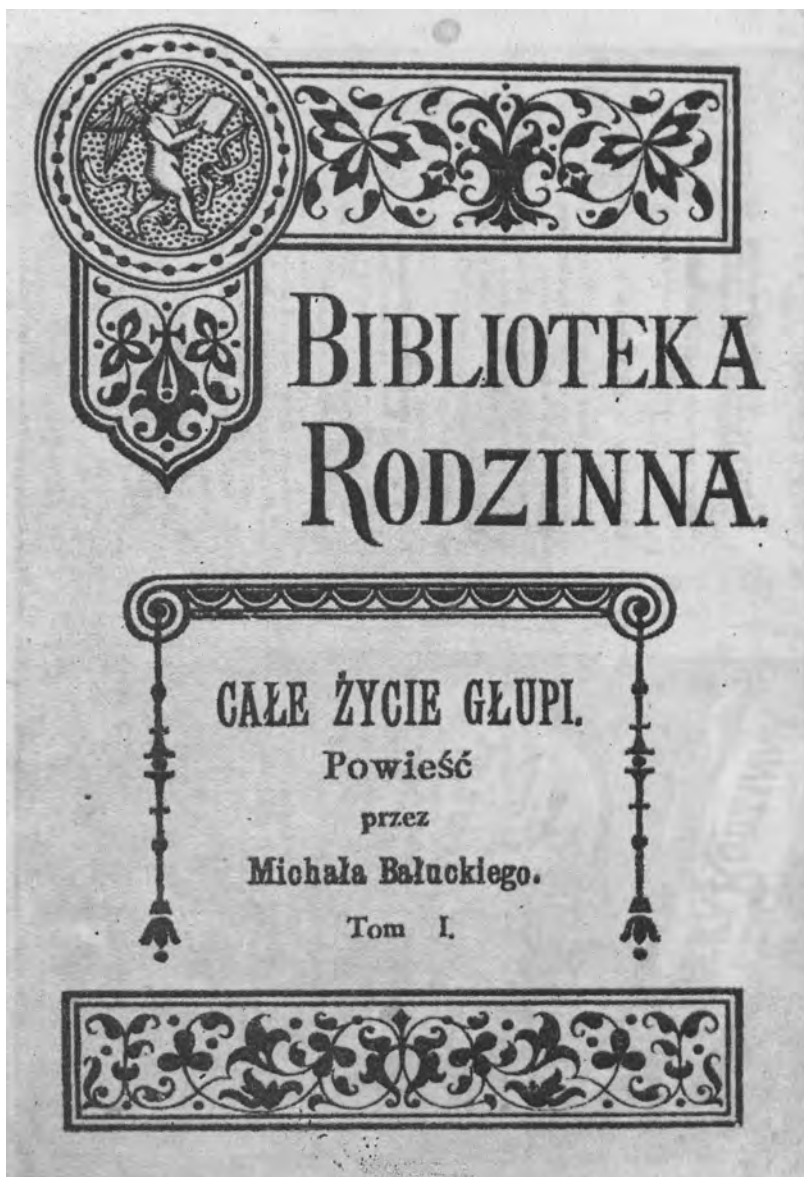
Tom 3, 4 i 5: **Rokosz włosciański, przez Augusta  
 Szewca,** słynnego powieściopisarza krajoznawcy.  
 Powieść ta rozgłoszono na za to pierwszy krajowski rokosz.

Tom 6 i 7: **Sewer (legnacy Maciejowski) powieści i no-  
 weli: Polka i Amerykanka i inne.** Tak ulubionych  
 utworów znakomitego pisarza polskiego nie potrzeba  
 zalecać.

Tom 8 i 9: **Stefania Ulanowska.** Powieści i nowelle.  
 Prace tej autorki cieszą się wielkim powodzeniem  
 są wysoce cenne i poręczane.

Tom 10, 11 i 12: **Mr. Barnes z Nowego Yorku.** Powieść  
 przez Archibalda Claveringa i in. Powieść  
 ta jest jednym z cenniejszych i interesujących utworów i

Rys. 37



Rys. 38



Rys. 39–44. Serie wydawnicze z dwudziestolecia międzywojennego



Rys. 40



# BIBLIOTEKA DOMU POLSKIEGO

**NAJTAŃSZA. KSIĄŻKA NA ŚWIECIE!!**

Jedynе w Polsce wydawnictwo, które czytelnikom swoim daje najlepsze utwory autorów polskich i obcych.

Książki Biblioteki Domu Polskiego są najmilszą, najciekawszą i najpożyteczniejszą literaturą dla każdego.

Biblioteka Domu Polskiego wydaje 3 razy miesięcznie książki, z których każda w trójbarwnej efektownej i trwałej okładce, zawierająca do 200 stron druku, kosztuje w prenumeracie tylko

**40 GROSZY 40**

GDYŻ

kwartalnie (za 3 tomów) 3 zł. 80 gr.

półrocznie (za 6 tomów) 7 „ 20 „

rocznie (za 12 tomów) 14 złotych

Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ.

**KSIEGARNIA  
„CZYTAJ”  
Łódź, Narutowicza 2  
Telefon 16 18-55**

**DARMO**

**SZAFKA OZDOBNA, W ZAKOPIAŃSKIM  
STYLU, OTWIERNA W KOŃCU BIEŻĄCEGO  
ROKU KALENDRY, KTO WPŁACI NA  
NIE PRZEMARUJE ROCZNIC 14 ZŁOTYCH**

**DARMO**

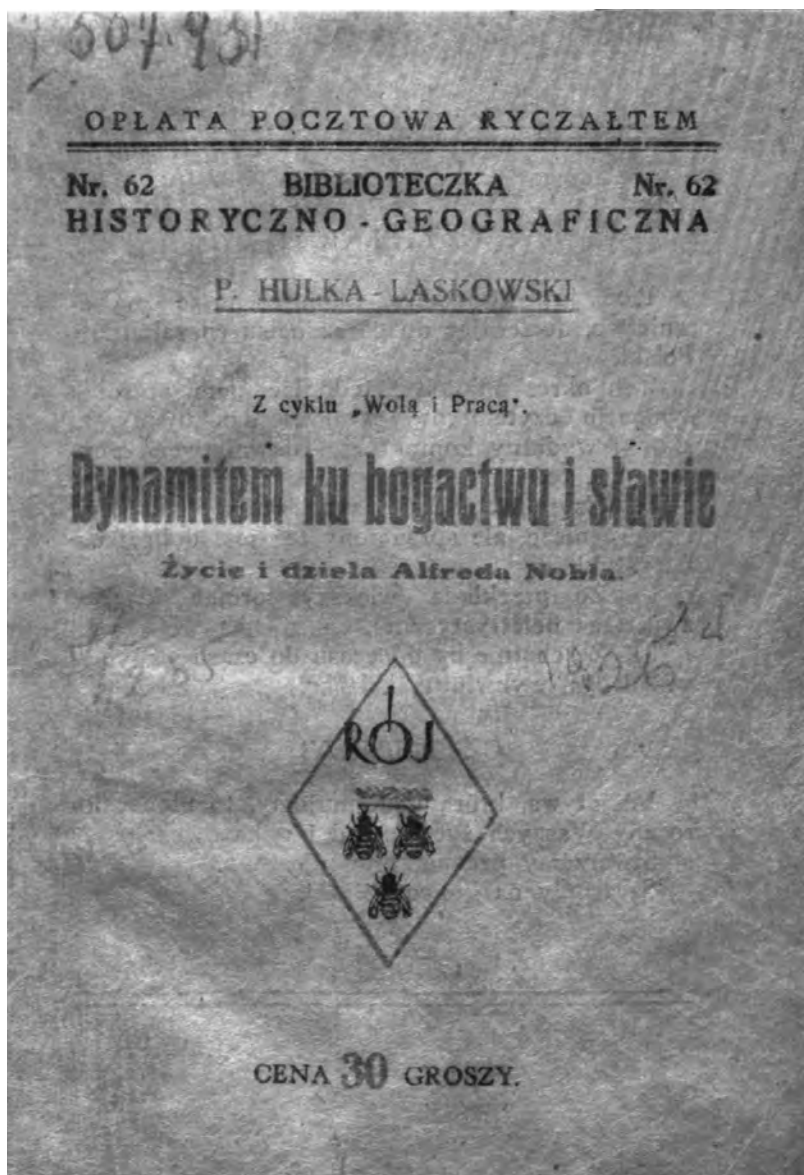
**Kto zjednu 10 prenumeratów otrzymuje książkę i wszystkie inne bezpłatnie.**

**DOTYCZĄCE WYDANE WYSTĄPIŁY:** INFORMACJA POLSKA (Zbiór wiadomości o Polsce współczesnej).  
J. I. Krasiński PAMIĘTNIK MROCZKA, powieść historyczna. Wład. Kościelski NASZ MAŁY,  
opowieść z życia warszawskiego. M. Redziwiłowicz RYNGRAF, nowela. A. W. Doboszewski PO  
SZEROKIM ŚWIECIE, opowiadania i szkice z podróży. J. Rzewuski PAMIĘTNIK SOPLICY, Władcy  
Śląska NAD POZIOMY, powieść z 1683 r. (3 tomy). J. Smolarski BIAŁE ŁYCE, powieść z życia  
koreszary polskich. XVI m. Światowy Świat ICH WYDZIAŁ. J. I. Krasiński EMBARJUSZ, powieść z r.  
1632. Wierzyński WAPNICKI KRÓL MUSTÓW, powieść historyczna. E. Słochowski WIEZIENIU. M. Leś-  
nowski (II) KULTURTRAEGER, powieść współczesna (2 tomy). Książki z Przerwa - Totmajej  
Z WIELKIEGO WYDZIAŁU.

**W PRZYGOTOWANIU** utwór ANTONIA GRUSZECKIEGO, KARANTYNA, T. T. JEZA, J. KORZENIOW-  
SKIEGO i inni.

**REDAKTOR I WYDAWCA: JONACY PŁAZEWSKI**

Rys. 41



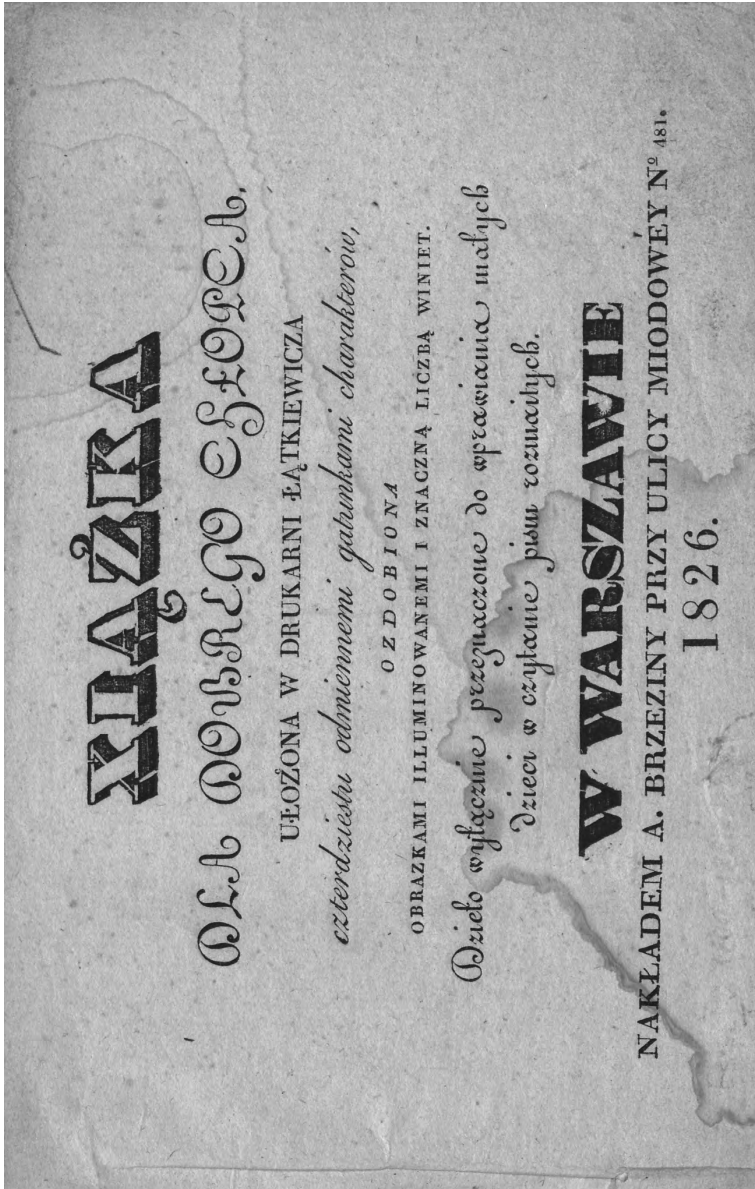
Rys. 42



Rys. 43

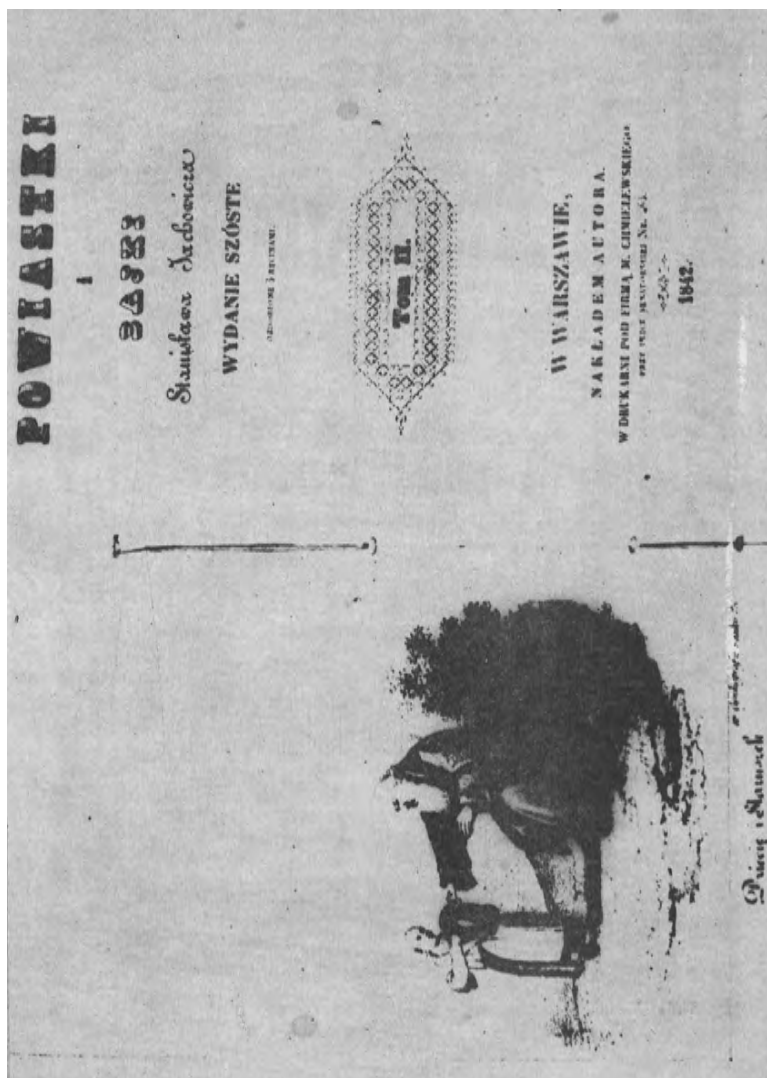


Rys. 44

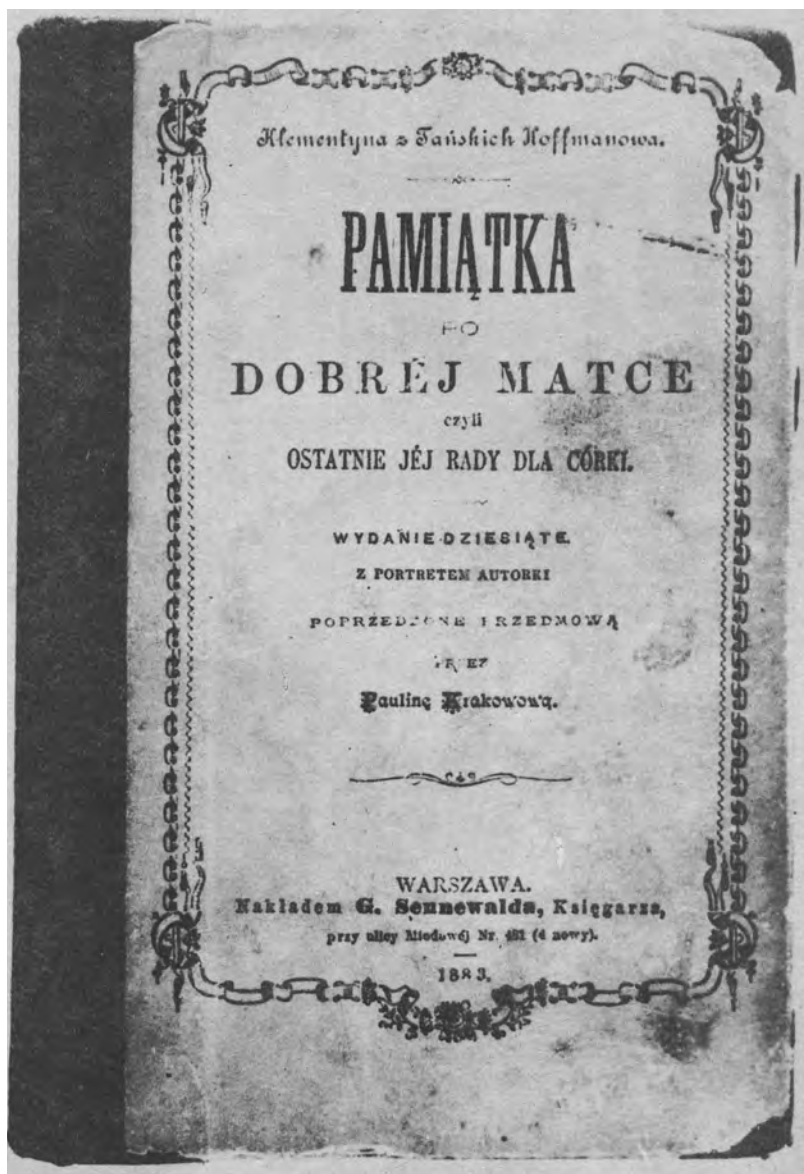


Rys. 45-55. Książki dla dzieci i młodzieży

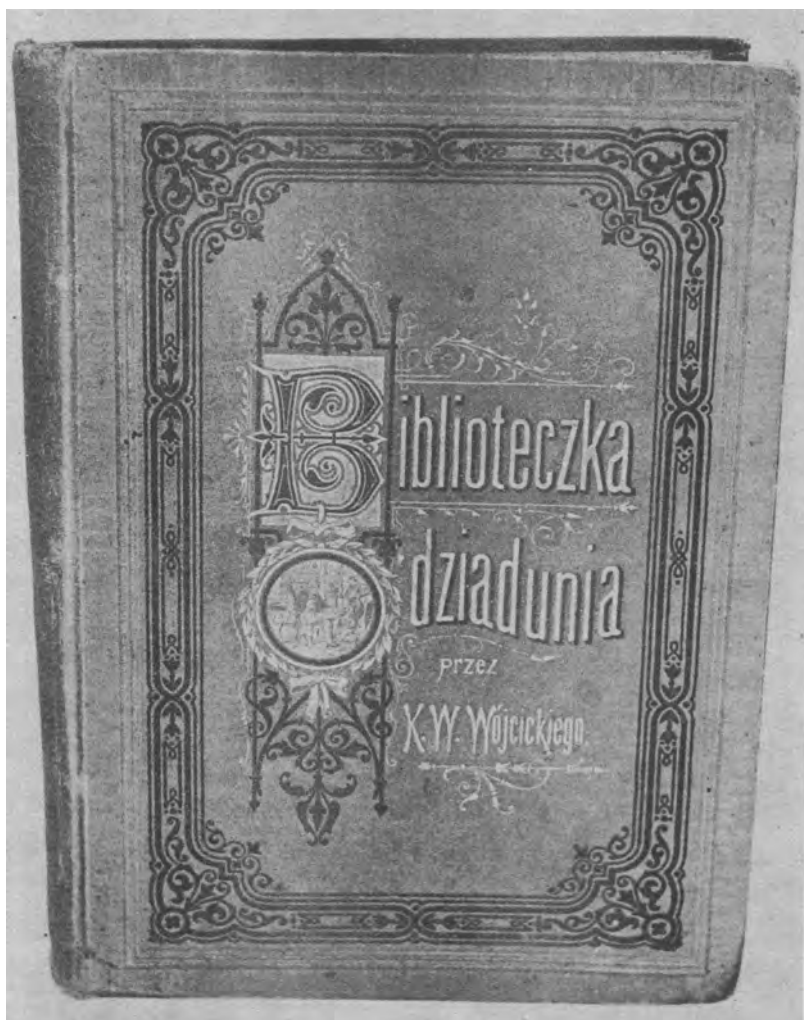




Rys. 47



Rys. 48



Rys. 49



W pokoju Dziadunia.

### Biblioteczka Dziadunia.



Była to druga połowa już Marca: po zadymce śnieżnej i wichurze mroźnej, zawiął z południa wietrzyk ciepły, i spadł deszcz gęsty, kroplisty. Nazajutrz równo prawie ze wschodem słońca które im bliżej tym więcej grzało, wszystko się nagle od południa na Bożym świecie zmieniło.

Deszczyczek ciepły z powiewem wiatru, roztajały resztki śniegu, a na pobliskiej Narwi, pękły lody: kra szybko spłynęła do Wisły, i rzeka rozlała szeroko swoje wody jakby niebieską wstęgę, w pośród niw wynioślejszych i łąk obszernych, które nagle, zczerniały zbité lodem i śniegiem zbrudzonym, zaczęły się rozmajać zieloną darnią i trawą.

Biblioteczka Dziadunia.

1



Rys. 51



Rys. 52

MAIK.



Co tu gwaru! Co tu krzyku!  
Idą dzieci po Maiku...  
Ida, ida wiejską drogą,  
Psom opędzić się nie mogą!

Koszuliny na nich Iniane,  
Siwe świtki z wełny tkane,  
A nóżeta wszystkie boso,  
Na chojaku »Maik« niosa;

A ten Maik w słonku świeci,  
Ulbrały go w kwiaty dzieci,  
Ulbrały go i dziewczęta,  
Wstęga na nim przewinięta...

A ten Maik cudne ziele,  
Gdzie on zajdzie, tam wesele,  
Gdzie on zajdzie, tam uciecha,  
Aż się po wsi gonia echa!

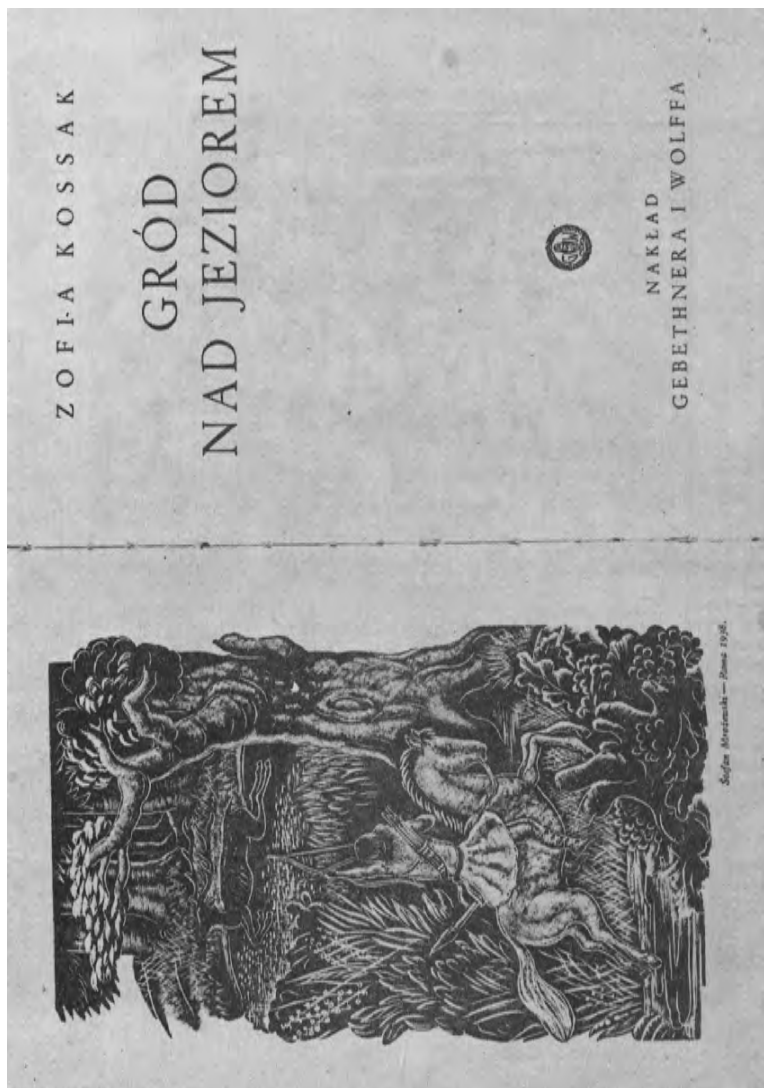


Dla Maika dobre czasy:  
Są w komorze chleb, kielbasy,  
Jest w komorze kołacz biały,  
Będa dzieci zajadaly!

Dla Maika dobra pora,  
Od wrót do wrót, aż do dwora...  
Otwierają mu panięta,  
Bo to teraz wiosny święta!

Przed dworem dzieci stoja,  
Do spiewania gardła stroja...  
Już my Zimę z słomy zwili,  
Pod woda ją utopili!

A my dalej z niemi wtórem,  
Hukniem wszyscy wielkim chórem:  
Świeci słonko w polu, w gaju,  
Witaj, witaj, miły Maju!



Rys. 54



Rys. 55



Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63

