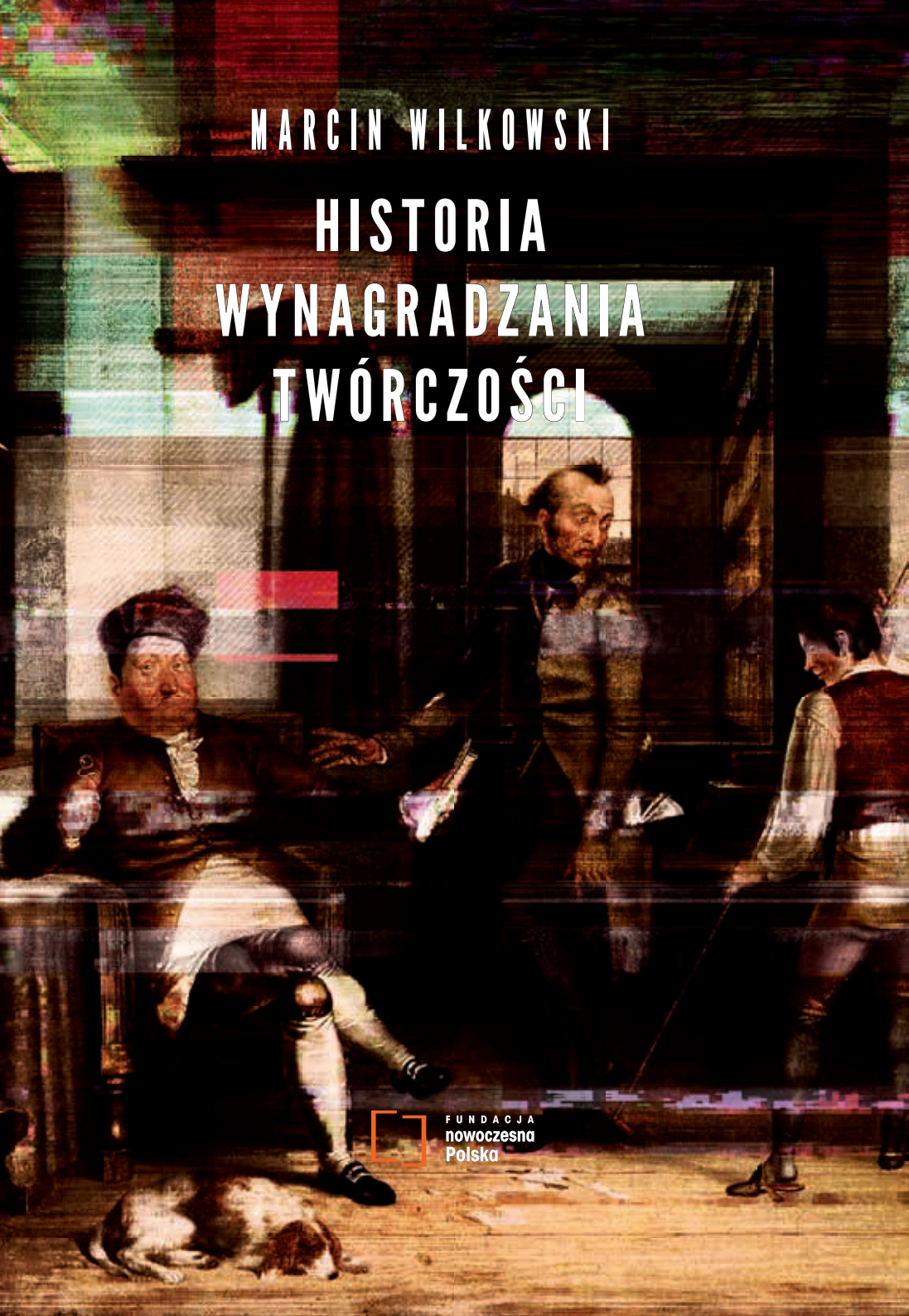
MARCIN WILKOWSKI

HISTORIA WYNAGRADZANIA TWÓRCZOŚCI



FUNDACJA nowoczesna Polska

HISTORIA WYNAGRADZANIA TWÓRCZOŚCI

MARCIN WILKOWSKI

HISTORIA WYNAGRADZANIA TWÓRCZOŚCI

FUNDACJA
nowoczesna
Polska

Autor: Marcin Wilkowski (wilkowski.org)
Redakcja: Aleksandra Sekuła
Redakcja techniczna: Paulina Choromańska
Koordynacja projektu: Marta Skotnicka

Projekt graficzny i skład: KONTRABANDA
Grafika na okładce na podstawie reprodukcji obrazu Washingtona Allstona „Ubogi autor i majętny księgarz" (1811), Museum of Fine Arts, Boston.
Zdjęcie Marcina Wilkowskiego na IV stronie okładki: Konrad Pustoła
na licencji CC BY-SA 3.0 PL

Wykorzystano kroje: Crimson Text, League Gothic, Archivo Black, opublikowane na licencji SIL Open Font License v1.10

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska
ISBN: 978-83-61730-31-6

Możesz wesprzeć działalność Fundacji Nowoczesna Polska!
Więcej informacji pod adresem:
http://nowoczesnapolska.org.pl/pomoz-nam/wesprzyj-nas/

Publikacja jest udostępniona na licencji CC BY-SA 4.0 PL.
Wszystkie materiały wizualne w książce mają status domeny publicznej.

SPIS TREŚCI

Wstęp 9
Umysły i ciała 11
Gest i słowo 29
Łaska 39
Rynek i kapitał 59
Konkurencja i współpraca 71
Niewidoczna praca 87

DODATKI:

Klasowe tło historii
wynagradzania twórczości 99
Sprawcza moc słowa 102
Niezbędność mecenatu 104
Ambicje i dochody 105
Szubienice dla rytowników 109
Koniec monopolu? 113

WSTĘP

Pisząc tę pracę, przywołuję konkretnych bohaterów i bohaterki: kobiety i mężczyzn zanurzonych po uszy w określonej rzeczywistości historycznej, determinowanych przez społeczne ograniczenia dotyczące ich płci i urodzenia. Za pomocą historii kilkunastu postaci staram się opisać najważniejsze sposoby wynagradzania twórczości, mając nadzieję, że pozwoli to spojrzeć w nowy sposób na współczesny system prawa autorskiego: to, jak zorganizowano nam świat, nie musi być dane raz na zawsze, a idee i pojęcia, którymi posługujemy się we współczesnej dyskusji o wynagradzaniu twórczyń i twórców, nie są wieczne i niezmienne. Świadomość tymczasowości społecznych rozwiązań to wielka wartość, którą może dać nam historia. Być może nawet wartość jedyna.

UMYSŁY I CIAŁA

Jak opowiedzieć historię wynagradzania twórczości? Żeby w ogóle móc to zrobić, powinienem przyjąć pewne podstawowe założenia, bez których ta historia zamieniłaby się w garść anegdot wyobcowanych ze społecznej rzeczywistości. Przez wieki zmieniają się przecież koncepcje tego, kim jest autor i autorka oraz na czym tak naprawdę polega tworzenie, różne są też motywacje, sposoby i waluta jego wynagradzania. To tylko niektóre elementy, jakie należałoby wprowadzić do naszego opowiadania, nie mając przy tym nadziei, że uda się stworzyć spójny opis i zaproponować jednoznaczne interpretacje. Jednak trzeba w jakiś sposób ograniczyć nieskończoną głębię fraktalu historii. Aby to zrobić, chciałbym przyjąć podstawową tezę, która mogłaby być tłem całej opowieści, jednakowo prawdziwym dla wszystkich okresów historycznych. Otóż materialne i finansowe wynagradzanie twórczości od zawsze było wyjątkiem od reguły, podobnie jak sama przestrzeń prawa autorskiego od początków swojego istnienia była marginesem wobec domeny publicznej, zbioru wolnej twórczości, z której każdy korzystać mógł swobodnie.

Kultura niekomercyjna i rola pośredników

Ten ogromny zasób twórczości oddolnej, prywatnej, amatorskiej, ludowej pozostawał przez wieki poza zasięgiem regulacji prawnych, w tym cenzury i prawa autorskiego, kiedy już zaistniało w swoich podstawowych nowoczesnych założeniach w Europie w XVIII wieku. Lawrence Lessig nazywa ten zasób kulturą niekomercyjną[1], co jednak nie jest precyzyjne, ponieważ także twórczość

1. „»Kulturę komercyjną« rozumiem jako tę część naszej kultury, która jest produkowana i sprzedawana albo wytwarzana z zamiarem sprzedaży. »Kultura niekomercyjna« to cała reszta"; zob. L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. P. Białkozowicz et al., Warszawa 2005, s. 34.

amatorska może być dla twórców źródłem zysku na jakimś podstawowym poziomie. Maria Bogucka, pisząc o kosztach pogrzebów w XVII-wiecznym Gdańsku, wymienia mężczyzn opłacanych za piękne bicie w dzwony oraz grupy uczniów otrzymujących drobne wynagrodzenie pieniężne oraz piwo za uświetnienie uroczystości żałobnej śpiewem prowadzonym pod kierunkiem nauczyciela[2]. Czy ten rodzaj działalności twórczej przynależy do kultury komercyjnej czy niekomercyjnej? Nawet jeśli pozwala na zarobienie kilku groszy, trudno uznać go za aktywność *stricte* komercyjną, porównywalną choćby z działalnością biznesową ówczesnych księgarzy i wydawców, korzystających z kapitału przy drukowaniu i rozpowszechnianiu utworów powstałych na bazie kultury ludowej i religijnej.

Większość ludzi tworzyła i wciąż tworzy nie z zamiarem bezpośredniego zysku finansowego. Kiedy dziś ta niekomercyjna twórczość upowszechniana jest przez Internet, ktoś już jednak na niej zarabia. Wielcy cyfrowi pośrednicy skutecznie monetyzują oddolną społeczną kreatywność bez względu na jej wartość, cele, dla których powstaje, oraz relacje do zasad prawa autorskiego, niekiedy ignorując przy tym podobno niezbywalne prawo do wynagrodzenia twórców. Dawni twórcy i twórczynie oddolnej kultury byli zdecydowanie bardziej autonomiczni. Nawet jeśli pośrednik zarabiał na oddolnej twórczości, był w pewnym sensie od niej zależny: wydawcy z XV–XVI wieku podejmowali ryzyko, publikując drukiem twórczość ludową i religijną rozpowszechnianą dotąd ustnie lub w rękopisach, nie mając pewności, czy zwróci im się inwestycja, zwłaszcza, że wobec początkowego braku jakichkolwiek regulacji prawnoautorskich tę samą twórczość mógł wydrukować w tym samym czasie ktoś inny, konkurując ceną lub jakością wydania. Druk jako nośnik twórczości wciąż nie dominował społecznie, a recepcja słowa pisanego była ograniczona ze względu na poziom alfabetyzacji, istniała więc potężna alternatywa w postaci tradycyjnej ustnej dystrybucji i bezpośredniego kontaktu z odbiorcami, w ramach którego nie ma miejsca dla pośredników. Dziś oddolnym twórcom trudno się obyć bez

2. M. Bogucka, *Śmierć i pogrzeb w Gdańsku w drugiej połowie XV wieku*, [w:] Tejże, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII wieku*, Warszawa 2008, s. 412.

konta na YouTube, Facebooku czy Spotify, pośrednicy ci jednak bez problemu radzą sobie, nawet jeśli zbojkotuje ich ktoś, kto nie zgadza się na narzucone warunki pośrednictwa. Spotify nie upadnie ani przez brak muzyki nieznanego niszowego zespołu z końca świata, ani przez odejście Taylor Swift; nawet jeśli twoja książka nie będzie miała swojej strony na Facebooku, twoi czytelnicy i tak będą o niej dyskutować w jego infrastrukturze[3].

Przyjmując koncepcję kultury niekomercyjnej, nie powinniśmy ulegać niebezpiecznym uproszczeniom, redukującym akt twórczy do czystej pracy umysłu i ducha i alienującej go od jakichkolwiek relacji materialnych. Romantyczna figura szalonego twórcy, egzystującego marnie, ale żyjącego dla idei, wypacza prawdziwy historyczny obraz. Nawet jeśli nie traktujemy jej już tak dosłownie, to wciąż bywa groźna, jeśli przywołuje się ją, aby usprawiedliwić niskie wynagrodzenia w sektorze kultury czy organizacjach pozarządowych. Historia wynagradzania twórczości musi być historią materialistyczną, opisującą ewolucję idei, przekonań i postaw bez ignorowania historycznych warunków życia, materialnych podstaw egzystencji, podziałów klasowych i stanowych czy społecznych mechanizmów wykluczania.

Ograniczona siła władzy

Drugie podstawowe założenie niezbędne przy pisaniu tej historii to przekonanie o tym, że przez wieki twórczość pozostawała poza zasięgiem jakichkolwiek centralnych regulacji. Współczesność formatuje myślenie o dawnych wiekach i narzuca na ich obraz ahistoryczne konstrukcje. Spoglądając w głąb historii twórczości, nie dajmy się oszukać ułudą istnienia państw takich, jakie znamy dziś. Jeśli wynagradzanie za twórczość ma być standardem – tak jak to wynika z dzisiejszej filozofii prawa autorskiego – potrzeba do tego państwa i jego instytucji, które byłyby

3. Autor czy autorka ma dziś nie tylko pisać książki, ale także promować siebie i swoją twórczość w mediach społecznościowych. Zakres obowiązków, jakie narzuca im guru marketingu Guy Kawasaki, przypomina treść pełnoetatowej umowy o pracę, do tego nieprzewidującej wynagrodzenia. Według niego prowadzenie profilu w mediach społecznościowych nie ma być uzupełnieniem, ale równoległym wobec aktywności twórczej zadaniem dla autora i autorki. Co więcej, aby nie zanudzić odbiorców, tylko niewielka część publikowanych w mediach społecznościowych treści dotyczyć powinna pracy twórczej i opublikowanych książek. Zob. G. Kawasaki, *Guy Kawasaki's 10 Social Media Tips for Authors*, Media Shift. Your Guide to the Digital Media Revolution, 14.02.2013, http://mediashift.org/2013/02/guy-kawasakis-10-social-media-tips-for-authors045/, dostęp 14.08.2015.

punktem odniesienia i posiadały siłę zdolną egzekwować obowiązujące przepisy. Tymczasem takich państw przez wieki po prostu nie było. I dalej, jeśli regulacje, a w tym i prawo do wynagrodzenia, objąć mają też kulturę niekomercyjną, musi ona ujawniać się w sposób, który pozwalałby na jej uchwycenie przez narzędzia będące w dyspozycji państwa czy podmiotów nastawionych na zysk: możliwe jest to dopiero od czasu pojawienia się druku, najpełniej realizuje się jednak współcześnie dzięki dystrybucji cyfrowej i technikom powszechnego śledzenia online.

Omnipotencja historycznego państwa nieraz zestawiana bywa z omnipotencją ówczesnych instytucji wiary, które – nie bez pomocy zintegrowanej z nimi władzy świeckiej – lekką ręką stosowały cenzurę jako narzędzie wychowywania wiernych i sprawowania kontroli nad kulturą. W Europie kościół katolicki praktykował cenzurę wobec tekstów rękopiśmiennych, a już w 1475 roku pozostający pod jego kontrolą Uniwersytet w Kolonii otrzymał od papieża przywilej cenzurowania drukarzy. Starania państwa i kościoła katolickiego, a od XVI wieku także kościołów reformowanych, mimo stosowania niekiedy radykalnej przemocy obejmującej więzienie i palenie na stosie wydawców, księgarzy i kurierów – nie zdołały zahamować nielegalnego druku. Aparat państwowy i kościelny wciąż nie był odpowiednio rozbudowany i sprawny, aby w pełni egzekwować cenzurę. Co więcej, rekwizycje i prześladowania doprowadziły do sytuacji, w której ryzyko podejmowane przez księgarza-wydawcę było włączane do modelu biznesowego[4] i z pewnością mogło być przekuwane na wyższą cenę książek przy rosnącym popycie na nielegalne druki. „Luter przysporzył swoim wydawcom fortuny", piszą Lucien Febvre i Henri-Jean Martin[5]. Kiedy po wymierzonej w katolików aferze plakatów z października 1534 roku Franciszek I postanowił ostatecznie ukrócić wolność druku na terenie Francji, wokół jej granic zaczęły rozwijać się protestanckie drukarnie produkujące książki na nielegalny rynek krajowy. Transportowane zwykle w beczkach w postaci niesklejonych arkuszy druki były właściwie nie

4. L. Febvre, H.J. Martin, *Narodziny książki*, tłum. A. Kocot, M. Wodzyńska-Walicka, Warszawa 2014, s. 368.

5. Tamże, s. 437.

do wykrycia, szczególnie jeśli sprytni kurierzy przykrywali je prawowiernymi publikacjami. Nielegalne poglądy niekiedy mogły się autorowi opłacać.

Cenzura jako czynnik wpływający na kształtowanie się wydawniczych modeli biznesowych utrzymywała się przez wieki. W latach 70. XIX wieku we Francji funkcjonowało dość represyjne prawo zakazujące publikowania literatury uważanej za niebezpieczną, w tym książek politycznych oraz tych uważanych za nieobyczajne. Nieakceptowane przez cenzurę tytuły były jednak z powodzeniem wydawane w Belgii i sprawnie przemycane do francuskich czytelników, także dzięki sieci połączeń kolejowych. Kiedy na początku lat 80. we Francji zelżała cenzura i tamtejsi drukarze wrócili do wydawania niebezpiecznych książek, belgijscy wydawcy znaleźć musieli nową niszę rynkową. Była nią m.in. pornografia pisana przez nową generację autorów i autorek w nowym stylu, sprawdzająca granice popytu i możliwości rynku, wydawcy zaś testowali wywoływanie skandali do promowania wydawanych przez siebie książek[6]. „Oto skutki niechęci do poważnego lansowania książki. Gdybyś zrobił wszystko, co należało, mielibyśmy przynajmniej tę pociechę, że cały nakład rozszedłby się w trzy tygodnie, a proces, z którego zresztą z łatwością się wykaraskamy, przysporzyłby nam jedynie chwały" – narzekał Baudelaire w jednym z listów (1857), pisząc o niepochlebnych recenzjach *Kwiatów zła* w „Le Figaro" i problemach z cenzurą[7]. Ludzka kreatywność umiała radzić sobie z cenzurą, zwłaszcza kiedy blokowała ona możliwość zarabiania: kiedy w 1642 roku, w początkach angielskiej rewolucji purytańskiej fanatycy u władzy doprowadzili do zamknięcia teatrów w całym państwie, aktorzy związani dotąd z dworem poradzili sobie, zmieniając po prostu odbiorców swoich sztuk i występując po przydrożnych gospodach z nowym gatunkiem twórczości scenicznej, krótkimi komicznymi scenkami, tzw. drollami.

Instytucja cenzury w perspektywie historii wynagradzania twórczości pełni jeszcze jedną ważną rolę. Nie tylko wpływa na sposób zarabiania twórców

6. M. Hawthorne, *Rachilde and French women's authorship: from decadence to modernism*, Lincoln 2001, s. 90–91.

7. Charles Baudelaire do Auguste'a Poulet-Malassisa, 11 lipca 1857, [w:] Ch. Baudelaire, *Listy. Biedna Belgia! Teatr*, red. S. Danecki, M. Jaworska, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2012, s. 222.

i twórczyń, ale też jest rzeczywistością, w odniesieniu do której autor staje się autonomiczną figurą. Jak pisze Michel Foucault, podstawą do takiego społecznego zaistnienia autora i autorki jako osoby posiadającej określoną podmiotowość oraz specyficzne prawa i obowiązki jest pociąganie ich do odpowiedzialności za prawowierność ich dzieł[8]. Przez wieki państwo nie jest jednak w stanie zbudować odpowiedniego aparatu kontroli i przemocy, aby powszechnie i skutecznie egzekwować nie tylko cenzurę twórczości i druku, ale także monopole, nadawane wybranym wydawcom od XVI wieku pod postacią uznaniowych przywilejów. Plagiaty ścigane są najpierw z inspiracji i siłami wydawców i księgarzy zrzeszających się w korporacjach i nieliczących na pomoc wciąż słabego strukturalnie państwa. Jak w takich okolicznościach można byłoby realizować zasadę wynagradzania autorów czy autorek drukowanych utworów, nawet gdyby zdecydowano się wówczas uznać ją za obowiązujący standard?

Społeczne role twórczości

Ważną częścią tła opowieści o historii wynagradzania twórczości jest przekonanie, że aktywność kreatywna pełni zróżnicowane role społeczne i tylko w jakiejś części jest działaniem dla bezpośredniego i intencjonalnego zysku. Tworzenie może być przecież częścią procesu edukacji i wychowywania, służyć może rozwojowi duchowemu i spełniać cele wynikające z potrzeb wiary. W spisanej w IV wieku hagiografii św. Antoniego (*Vita Antonii*) zalecano mnichom-ascetom żyjącym na pustyni pisemne rejestrowanie wszystkich czynów i „wszelkich poruszeń duszy". Jak przekonuje Foucault, takie pisanie staje się narzędziem walki duchowej i towarzyszem życia, łagodzi niebezpieczeństwa samotności i wystawia czyn lub myśl na ewentualne spojrzenie – co wywoływać może wstyd ułatwiający zmagania z grzechem[9]. Efekt literacki czy też chwała wynikająca z ewentualnego upowszechnienia pism świętego ascety mają tutaj znaczenie wtórne. Także pisanie ikon w kulturze wschodniego

8. M. Foucault, *Kim jest autor?*, tłum. M.P. Markowski, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 207.

9. M. Foucault, *Sobąpisanie*, tłum. M.P. Markowski, [w:] M. Foucault, dz.cyt., s. 304.

chrześcijaństwa jest przykładem praktyki twórczej, której nie da się oderwać od rzeczywistości duchowej i religijnej. Okres bizantyjskiego obrazoburstwa z VIII–IX wieku czy nawet walki z obrazami podejmowanej w XVI wieku przez anabaptystów jest jednak dowodem na to, że to połączenie może być społecznie negocjowane i niekiedy w radykalny sposób odrzucane.

Kiedy wiemy, że twórczość może pełnić różne cele, ostrożniej stosujemy kategorię wynagradzania. W średniowiecznych szkołach należało pisać poezję, aby ćwiczyć swoje umiejętności posługiwania się łaciną i dać świadectwo znajomości klasycznych autorów i dzieł. Nauka ta, niekiedy wiążąca się z ciężką pracą umysłową, pozwalała później na sprawne tworzenie rozmaitych komplementów, nagrobków, wierszowanych próśb i dedykacji, którymi ktoś będący już *clericus* i *literatus* mógł zarabiać na życie[10]. W starożytnych Chinach poezja była nie tylko trudną sztuką literacką, ale także podstawą kompetencji istotnych dla sukcesu w karierze urzędniczej i w pewien sposób narzędziem administracyjnym: poematy *fu* były nośnikiem informacji o problemach ludu i skutecznym sposobem przekazywania skarg przed oblicze cesarza. Przez wieki podobną rolę w Europie spełniały wierszowane pamflety – dzięki ich lekturze władza zdobywała informacje o nastrojach społecznych.

Umysły i ciała

Przede wszystkim jednak tło opowieści o historii wynagradzania twórców kształtuje bardzo zmienna i niepewna idea twórczości. Rodzi ona trudne pytania dotyczące samych podstaw ludzkiej kreatywności: Co to znaczy tworzyć? Kim jest autor, twórca? Jeśli przez wieki twórczość polegała przede wszystkim na umiejętnym powielaniu kanonu, a nie na tworzeniu nowatorskich i oryginalnych dzieł, to wynagradzanie za nią odnosiło się nie tyle do oryginalności i artystycznego indywidualizmu, ale raczej sprawności w przetwarzaniu prac dawnych mistrzów. Jeśli twórca nie miał być niezależnym geniuszem, ale raczej

10. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 2009, s. 486.

utalentowanym rzemieślnikiem powielającym powszechnie znane standardy, trudno było wynagradzać go za coś więcej niż za użycie narzędzi i poświęcony czas.

Zmienna historycznie treść pojęcia autora i autorstwa komplikuje opowieść o wynagradzaniu twórczości. Można bowiem płacić za twórczość, ale przecież można również opłacać twórcę. Tylko w pierwszym przypadku mamy do czynienia z usługą lub towarem mogącym podlegać wymianie, w drugim przypadku twórczość nie jest oddzielana od osoby i ciała twórcy. Przykładem są tu irlandzcy poeci średniowieczni najwyższej kasty (*ollave*), którzy łączyli w sobie funkcje uczonych, kapłanów i doradców. Wędrowali oni po kraju z orszakiem uczniów i zwolenników, zatrzymując się w siedzibach władców, gdzie otrzymywali bogate wynagrodzenie za przygotowanie i deklamowanie pochlebczych wierszy. Trudno w ich przypadku mówić o płaceniu jedynie za poezję, było to raczej wynagrodzenie za usługę obejmującą obok poetyckich pochlebstw także przepowiadanie przyszłości oraz samą obecność na dworze. Również w niektórych modelach mecenatu widoczne jest takie traktowanie twórcy: w czasach nowożytnych utrzymywano nieraz wybranych plastyków, malarzy i architektów na dożywotnim serwitoriacie – opłacane tu było nie tylko powstawanie konkretnych dzieł, ale też przebywanie w otoczeniu mecenasa, podnoszące jego prestiż i dowodzące jego wrażliwości artystycznej oraz hojności. Wsparcie miało charakter personalny i całościowy.

Być może da się mówić o wynagradzaniu za twórczość dopiero wtedy, kiedy staje się ona wymiennym towarem i można ją oddzielić od osoby twórcy czy twórczyni. Obraz namalowany na zamówienie przez opłaconego artystę król czy magnat może podarować komuś innemu, zyskując jego wdzięczność czy pieczętując tym dobre relacje. W razie kłopotów finansowych lub nagłej potrzeby obraz można sprzedać, przy czym sam twórca nie ma tu już nic do powiedzenia. Pewne narzędzia opisu i analizy tego procesu w kontekście masowej dystrybucji twórczości, charakterystycznej dla rozwiniętego rynku z graczami posługującymi się wielkim kapitałem, znaleźć można w myśli Karola Marksa. Dawne osobiste relacje między mecenasem a artystą lub artystką przekształcają się w relacje, których podstawą jest towar (powieść, dzieło sztuki, obraz itp.), zyskujący w ramach dystrybucji masowej nowy,

autonomiczny status, oderwany od osoby i warunków życia twórcy. Efekty utowarowienia relacji i wpływ specyficznego fetyszyzmu towarowego na twórczość w warunkach masowej dystrybucji i gry kapitału opisuje też Walter Benjamin oraz rozmaite nurty krytyki kultury popularnej, począwszy od kręgu szkoły frankfurckiej.

A jeśli to sam twórca staje się towarem podlegającym komercyjnej wymianie? Zwyczajem najwyższych warstw władzy Bizancjum było darowywanie w prezencie eunuchów, kastrowanych niewolników, którzy swoim śpiewem uświetniać mieli życie towarzyskie i uroczystości w pałacach, na dworach i w kościołach, zwłaszcza że od 379 roku zakazano kobietom śpiewu w chórach kościelnych i istniał popyt na męskie wysokie głosy[11]. Eunuchowie występowali także jako dworscy komicy oraz aktorzy. Również w Zachodniej Europie miał miejsce handel lub przynajmniej towarzyska redystrybucja ciał artystów: tam również produkowano eunuchów i nimi handlowano (targi w Verdun i w Pradze), a w XVI wieku na dworze króla Filipa II w teatrze pracowały karły, kupowane lub otrzymywane w darze od zaprzyjaźnionych władców lub z zamysłem wytwarzane przez sztuczne wywoływanie wad wzrostu u płodów i noworodków. Umiejętności artystyczne i te pozwalające na zabawianie towarzystwa otrzymywane były łącznie z osobą i ciałem, które się pozyskiwało. Takie radykalne uprzedmiotowienie twórcy czy artysty w relacjach z mecenasem było ekstremalnym przejawem dość powszechnie obowiązujących stosunków, w ramach których wolność i autonomiczność twórcy wobec finansujących go podmiotów była raczej wyjątkiem – dotyczącym jedynie największych twórców – niż regułą.

Stała i pewna praca na bogatym dworze mogła być jednak lepsza niż zarabianie na ulicy i zdawanie się na zmienną łaskawość tłumu, zwłaszcza jeśli przez wieki wolność osobista w ogóle nie była uznawana za ideał. Nawet kastrację

11. O roli eunuchów w rozwoju bizantyjskiej muzyki zob. N. Moran, *Byzantine castrati*, „Plainsong and Medieval Music", 11(02), 2012, s. 99–112. Kastraci śpiewali ważne partie w przedstawieniach operowych w XVII i XVIII wieku oraz występowali w chórach papieskich – ostatni na przełomie XIX i XX wieku (Alessandro Moreschi).

uznawano za postać inwestycji w przyszłą karierę na dworze[12]. Współcześnie, kiedy rynek twórczości ma głównie niematerialną postać – zarządzanie, sprzedawanie i kupowanie dotyczy praw – ta perspektywa ciała może być zaskakująca, nie wolno jednak jej pominąć, choćby ze względu na pamięć o systemowej przemocy wynikającej pośrednio z potrzeb artystycznych klas dominujących.

Techniki twórczości

Tworząc tło opowieści o wynagradzaniu twórczości, musimy też pamiętać, że twórcy nie istnieją w społecznej próżni, na recepcję ich twórczości i sposób zarabiania wpływają techniki dystrybucji oraz kompetencje odbiorców. Często w wykładzie o historii twórczości wskazuje się na rewolucyjny charakter wynalazku i rozpowszechnienia ruchomej czcionki i druku w Europie od połowy XV wieku. Jednak wcale nie możemy być pewni, że była to rewolucja, a więc zmiana o gwałtownym i fundamentalnym charakterze, trudno też uznać, że sam wynalazek wywołał zjawisko powszechnego czytelnictwa. Podobny błąd popełniamy zresztą współcześnie, uznając Internet za źródło powszechnej społecznej eksplozji twórczej. Nawet największe innowacje techniczne nie są w stanie samodzielnie zmieniać społeczeństw. Jak przekonuje Jacques Le Goff, rozpowszechnianiu się druku nie towarzyszyła żadna masowa alfabetyzacja, przez połowę XV i większą część XVI wieku druk wzmocnił raczej elitarność czytania, niż je zdemokratyzował. Co więcej, drukowane wówczas były przede wszystkim wcale nie przełomowe i innowacyjne dzieła, ale wywodzące się ze średniowiecznej tradycji teksty

12. Kastracja nie musiała być jedynie okrutną karą czy barbarzyńskim naruszeniem integralności cielesnej. W wielu kulturach była aktem wprowadzającym do społeczności kapłańskiej czy sposobem na uzyskanie dostępu do stanowisk na dworze. W Bizancjum eunuchowie nie są tylko kategorią ludzi, których definiuje okaleczenie i związane z nim dysfunkcje, ale przede wszystkim przedstawicielami płci kulturowej, wokół której rozwija się specyficzny język, obyczaje, sposoby zachowania czy styl ubioru, a także charakterystyczne role społeczne: śpiewaków, aktorów, poetów. Bizantyjscy eunuchowie bywają także służącymi i urzędnikami, kapłanami, lekarzami oraz dowódcami wojsk, również na najwyższym poziomie, tak jak Narses, urzędnik i wódz Justyniana, pogromca Ostrogotów z połowy VI wieku W perspektywie historii wynagradzania twórczości ciało determinuje los eunuchów nie bardziej niż status niewolników, który często jest im narzucany – fizyczne ubezwłasnowolnienie jest równoległe do ubezwłasnowolnienia prawnego i ekonomicznego. O kłopotach w posługiwaniu się tą kategorią zob. K.M. Ringrose, *The Perfect Servant: Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*, Chicago 2003, s. 8–16.

religijne lub dotyczące spraw religijnych[13]. Chociaż z drukowanych książek korzystali najpierw ci, którzy korzystali już dotąd z rękopisów, pojawiał się nowy cel czytania: bez wątpienia zasługą druku jest upowszechnienie idei lektury dla przyjemności, nowego sposobu spędzania wolnego czasu.

Myśląc o historii, lubimy posługiwać się utrwalonymi schematami, metaforami rewolucji, przełomów i postępującego dojrzewania społeczeństw do wieku dorosłego, który uznajemy już za stan naszej współczesności. Tymczasem historia i zachodzące w przeszłości zjawiska społeczne przypominają raczej mieszające się płyny czy przenikające warstwy geologiczne niż proste linie postępu. Druk nie mógł od razu zrewolucjonizować modeli zarabiania na twórczości, ponieważ kultura w dużym stopniu wciąż posiadała oralny charakter. Relacje między technikami a zmianami społecznymi lepiej tłumaczy koncepcja protokołów społecznych Lisy Gitelman niż prosty determinizm: media to nie tyle narzędzia i infrastruktura techniczna, ale raczej realizowane społecznie struktury komunikacji[14]. Układ liter na klawiaturze mojego laptopa ukształtowały przecież w latach 70. XIX wieku zbyt szybko piszące maszynistki, a nie współczesne możliwości techniczne i badania użyteczności prowadzone przez producentów komputerów. Z jakiegoś też powodu mówimy „halo" nie tylko w rozmowie telefonicznej, ale również na Skypie.

Innowacje techniczne upowszechniają się w nierówny sposób. Chociaż druk ostatecznie zdobył Europę w XVI–XVII wieku, to wciąż na jej obrzeżach z powodzeniem funkcjonowały dawne sposoby dystrybucji twórczości. Jeszcze w XIX-wiecznej Turcji działali zawodowi kopiści, przepisujący ręcznie teksty (głównie religijne) – prasa drukarska była dla nich narzędziem zagrażającym podstawom materialnej egzystencji. Negatywny klimat dla upowszechniania się druku w tym państwie był też efektem niskiego poziomu alfabetyzacji oraz – co warto podkreślić – problemów

13. J. Le Goff, *Problem historii*, [w:] P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hebrard, Fabre, Lejeune*, tłum. A. Gronowska et al., Warszawa 2009, s. 53.

14. L. Gitelman, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge-London 2006, s. 5-6.

technicznych związanych z brakiem odpowiednich czcionek, pozwalających na składanie tekstów w języku tureckim. Stambulscy księgarze połowy XIX wieku wciąż uznawali kopistów za świętych mężów zasługujących na raj, a drukarnie określali mianem trujących roślin. Koran, święty tekst będący osią tureckiej kultury, wydano tam dopiero w latach 70. XIX wieku, co oznaczało ostateczną religijną i społeczną akceptację druku jako medium[15].

Nie od razu też media, które dziś są pełnoprawną przestrzenią twórczości, były za taką uznawane. Kino przez lata było utożsamiane z rozrywką plebejską, niemającą żadnego związku ze sztuką. Uprzedzenia wobec nowych metod tworzenia wyrażały się w systemie prawa autorskiego – na przykład przepisy polskiej ustawy z 1926 roku chroniły autorów fotografii tylko pod warunkiem czytelnego oznaczenia autorstwa i oświadczenia o chęci zastrzeżenia praw, co było reliktem jeszcze XIX-wiecznych dyskusji o statusie tego rodzaju twórczości. Fotografia wciąż uznawana mogła być przede wszystkim za narzędzie rejestrowania rzeczywistości – posługiwanie się tym medium tylko w niektórych przypadkach miało posiadać charakter twórczy i tym samym dawać prawo do wynagrodzenia.

Słowo i litera

Myśląc o przeszłości autorstwa, zbyt łatwo ignorujemy ciało, będące przez wieki dominującym nośnikiem twórczości, a także towarem na rynku artystycznym. W kulturze oralnej twórczość immanentnie związana jest z ciałem i bez niego nie może istnieć ani być rozpowszechniana: wędrowni poeci, aktorzy czy muzycy – wszyscy oni i one przez wieki nie pozostawiają po sobie żadnych tekstów pisanych, szkiców i rysunków, zestawów nut i żadnego materialnego śladu, który mógłby podlegać dystrybucji i generować zysk w oderwaniu od ich ciał. Dlatego wynagrodzenie adresowane było do ciała: mógł być nim ciepły posiłek, dach nad głową czy zapewnienie bezpieczeństwa i swobody dalszej twórczości.

---

15. O. Sabev, T*he First Ottoman Turkish Printing Enterprise: Success or Failure*, [w:] *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee: Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, red. D. Sajdi, London-New York 2007, s. 82.

W społecznej praktyce ciało i oralność współgra ze słowem pisanym i nośnikami, a nie im się przeciwstawia. Emmanuel LeRoy Ladurie, pisząc o obiegu kultury w Montaillou (XIII–XIV wieku), wykazuje, że na 250 mieszkańców wioski zaledwie cztery osoby umiały czytać, jednak wiedza z rękopiśmiennych książek i zawarta w nich myśl heretycka przenikała do odbiorców podczas wieczornych spotkań i częstych rozmów: „między kulturą uczoną i kulturą ludową istnieją więzy i wymiana, które ułatwia nawet skromne rozpowszechnienie kilku książek. Wymiana ta jest po prostu wolniejsza i bardziej przypadkowa niż obecnie”[16]. Nawet kiedy zaczęły pojawiać się drukowane książki i stawały się coraz bardziej dostępne także dla osób spoza klas wyższych, kultura oralna, stawiająca ciało opowiadacza-słuchacza w centrum, nie ustępowała. Pokazuje to też Carlo Ginzburg w swojej głośnej pracy poświęconej postaci młynarza z włoskiego miasteczka Montereale, Domenico Scandelli, nazywanego też Menocchio, amatorskiego teologa z przełomu XVI i XVII wieku. Menocchio był zamożnym wieśniakiem, posiadał w domu drukowane książki (niektóre z nich pożyczone), jednak swoją teologię uprawiał, opierając się nie tylko na włoskim przekładzie Biblii, pobożnym *Rosario della Madonna*, wydaniach *Złotej Legendy* i *Dekameronu* czy przygodach bohaterskiego kawalera Zuanne de Mandavilla, ale też na bogatej tradycji kultury oralnej. Ginzburg pisze: „widzieliśmy już, jak Menocchio podchodził do czytanych książek, jak izolował słowa i zdania, niekiedy deformując je, jak zestawiał ze sobą odmienne fragmenty, wyprowadzając nieoczekiwane analogie. [...] Tę mieszankę wybuchową tworzyła w jego umyśle nie książka jako taka, lecz zetknięcie tekstu pisanego z kulturą przekazów ustnych”[17]. Głos i osoba czytającego wciąż pozostawała ważna przynajmniej do XIX wieku: książki czytano wspólnie na salonach, a popularni pisarze – tacy jak choćby Charles Dickens – do perfekcji opanowywali sztukę głośnej lektury na licznych spotkaniach z czytelnikami, będących zresztą dobrym źródłem zysków. Nawet kino w początkowym okresie swojego rozwoju, kiedy nie

16. E. Le Roy Ladurie, *Montaillou, wioska heretyków (1294–1324)*, tłum. E.D. Żółkiewska, Warszawa 1988, s. 286.

17. C. Ginzburg, *Ser i robaki*, tłum. R. Kłos, Warszawa 1989, s. 97.

istniał jeszcze dźwiękowy zapis wizualny, wykorzystywało żywych aktorów, czytających podczas seansu kwestie postaci wyświetlanych na ekranie.

Wykluczenia

Przez wieki ze sfery publicznej twórczości wykluczane były ciała kobiet. Ciało – z powodu ograniczeń narzucanych społecznie – determinuje tworzenie, recepcję i wynagradzanie twórczości. Urodzona i pracująca w Bolonii Properzia de Rossi (1490–1530) była jedną z nielicznych kobiet-rzeźbiarek epoki renesansu przekraczających społeczne bariery w dostępie do tego zajęcia, które traktowała także jako źródło dochodów. Ponieważ nie pochodziła z artystycznej rodziny, musiała poza domem szukać wiedzy i doświadczenia w zakresie pracy twórczej. Jej ojciec, uznany boloński notariusz, starał się wpłynąć na decyzję o podjęciu akurat takiej działalności, proponując córce raczej naukę malarstwa, uznawanego za zajęcie bardziej odpowiednie dla kobiet niż rzeźbienie. Properzia zdecydowała się jednak na rzeźbę – zapisana w młodym wieku na Uniwersytet Boloński[18] studiowała razem z młodym Michałem Aniołem, jednak – jako kobiecie – nie pozwalano jej tworzyć naturalistycznych rzeźb i aktów, a jedynie miniatury i płaskorzeźby o bezpiecznej religijnej tematyce. Chociaż w ciągu krótkiego życia zdobyła powszechne uznanie za wysoką warsztatową i artystyczną jakość swoich prac i wygrywała publiczne zamówienia na dzieła sztuki, umarła w samotności i biedzie. W jej historii wielka sztuka i duże pieniądze przeplatały się z przemocą, wykluczeniem i bezwzględną grą o wpływy na bolońskim rynku artystycznym, grą, w której linię podziałów wyznaczała także płeć[19].

Properzia de Rossi i inne bolońskie artystki tego czasu były wyjątkiem wobec ogromnej masy kobiet pozbawianych dostępu nie tylko do możliwości pracy twórczej, ale też podstawowej edukacji pozwalającej na recepcję twórczości. Roger Chartier twierdzi, że dopiero w XIX wieku kobiety i dzieci objawiły

18. Uniwersytet boloński przyjmował kobiety jako studentki i wykładowczynie, co było wyjątkiem na tle innych uczelni europejskich.

19. L.M. Ragg, *The Women Artists of Bologna*, London 1907, s. 181.

się jako nowe społeczne kategorie masowego czytelnika[20]. Wcześniej kobiety czytały i dla zysku pisały, rzadziej malowały czy rzeźbiły, ale była to grupa elitarna i stosunkowo nieliczna, wywodząca się głównie z klas wyższych czy struktur kościelnych. Edukacja jest warunkiem aktywnego uczestnictwa w kulturze i zarabiania na niej, tymczasem ufundowany w średniowieczu system edukacji podstawowej organizowany na bazie sieci parafii służył przez wieki głównie kształceniu nowych kadr duchowieństwa, a więc wykluczał dziewczęta. Te mogły uczyć się przy klasztorach jako kandydatki na mniszki lub w domach, o ile ich rodziny stać było na ten wydatek – taka sytuacja utrzymywała się do XV wieku Nie oznacza to oczywiście, że kobiety nie brały udziału w intelektualnym i artystycznym życiu minionych wieków i nie kształtowały współczesnej im kultury. Tłem tej aktywności było jednak zawsze wykluczenie, wynikające nie tylko z ograniczonego dostępu do edukacji, ale też nakładanych na nie kulturowo ról żon i matek czy nawet ich podstawowego ubezwłasnowolnienia jako przedmiotu własności mężczyzny. Mimo tego Arnold Hauser nie waha się napisać, że cała średniowieczna kultura dworska była zdominowana przez kobiety, z reguły lepiej wykształcone od swoich mężów i ojców, a przede wszystkim będące główną osią ówczesnej twórczości – „mówiąc, że mężczyźni zawdzięczają kobietom swoje wychowanie estetyczne i etyczne, i że kobiety są źródłem, tematem i odbiorczyniami poezji, nie mówimy jeszcze wszystkiego: poeci nie tylko zwracają się do kobiet, ale patrzą także na świat oczami kobiet"[21]. Kwestia praw kobiet do edukacji, aktywnego współtworzenia kultury podejmowana była również wtedy, gdy wyczerpały się stare motywy miłości dworskiej. *Querelle des femmes* to określenie stosowane w odniesieniu do intensywnych debat o naturze kobiet i ich społecznych rolach, prowadzonych w XVI i XVII wieku również przy aktywnym udziale samych zainteresowanych, dyskutujących i publikujących w ramach rozwijających się dynamicznie kół i salonów literackich. Aktywności te podejmowane były jednak w specyficznym kontekście

20. R. Chartier, *Od historii książki do historii lektury*, [w:] P. Rodak, dz.cyt., s. 92.

21. A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, tłum. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, t. I, s. 186.

kulturowym i społecznym: wciąż w licznych książkach i pamfletach pojawiały się pytania o to, czy kobiety są w ogóle ludźmi, a prawnicy uznawali zasadność ich wykluczenia z życia politycznego, nawet jeśli w tym samym czasie niektóre z kobiet sięgały po tron, tak jak w Anglii czy Szkocji. Wobec tak głębokiej dyskryminacji historia wynagradzania twórczości uwzględniać musi nierówny historyczny status mężczyzn i kobiet – autorów i autorek, twórców i twórczyń.

Ciało determinuje także miejsce w strukturze społecznej. Urodzenie i wynikający z niego status społeczny, klasa, stan, wpływały na to, kto mógł tworzyć swobodnie w optymalnych warunkach, a kto musiał zajmować się twórczością, aby przeżyć. Urodzenie – podobnie jak płeć – określało szanse na edukację i wychowanie, obejmujące wiedzę i kompetencje do korzystania z bogatego zasobu dziedzictwa przeszłych wieków. Widać to dobrze w szacunkach Wacława Urbana dotyczących poziomu alfabetyzacji w różnych klasach społecznych, opracowanych na bazie statystyki podpisów pod dokumentami prawnymi z XVI-wiecznej Małopolski: o ile 100 proc. podpisujących się w dokumentach magnatów i duchownych jest w stanie złożyć swój osobisty autograf, to umiejętność tę posiada już tylko 75 proc. przedstawicieli średniej szlachty (*nobiles*) i tylko 2 proc. chłopów. Dla kobiet wartości te są niższe: podpisać się potrafi odpowiednio 85 proc. arystokratek, 60 proc. mniszek, 25 proc. przedstawicielek stanu *nobiles*, ale już żadna chłopka[22]. Badania ukazujące, w jaki sposób urodzenie wpływa na możliwość profesjonalnej twórczości, przeprowadził Raymond Williams, analizując biografie 350 pisarzy angielskich z okresu 1480–1930, których nazwiska zebrano w *Oxford Introduction to English Literature*. Zbudował on indeks zawierający dane takie jak pochodzenie społeczne, wykształcenie oraz źródło dochodów poszczególnych autorów. Badanie wskazuje na przykład na to, że dopiero od lat 80. XVII wieku w angielskim życiu literackim dominować zaczynają twórcy wywodzący się z klasy średniej – 13 spośród 19 zindeksowanych

22. W. Urban, *Umiejętność pisania w Małopolsce w drugiej połowie XVI wieku*, „Przegląd Historyczny", z. LXVIII, 1977, s. 253.

pisarzy pochodzi z rodzin reprezentujących wolne zawody[23]. Ma to związek ze stopniowym rozwojem opartego na druku rynku wydawniczego i komercjalizacji pracy autora, chociaż dochody publikujących na nim twórców są na początku jedynie dodatkiem do zysków z patronatu lub z działalności pozaliterackiej, z pełnionych stanowisk kościelnych i urzędniczych czy z nauczania. W okresie 1730–1780 rynek wydawniczy i księgarski jest już rozwinięty i można próbować utrzymywać się z pisania, ale – jak pisze Williams – „ci, którzy nie posiadają równocześnie prywatnego dochodu lub wpływowych znajomości, są często skazani na ubóstwo, nawet nędzę"[24]. Praca Williamsa pokazuje, że arystokraci i przedstawiciele rodów szlacheckich, mający lepszy start do kariery literackiej i dochody gwarantowane z innych źródeł, wcale nie dominowali liczbowo w sferze brytyjskiej twórczości literackiej, a przez cały badany okres zwiększał się dystans między liczbą autorów z klasy arystokratycznej i szlacheckiej a liczbą autorów pochodzących z rodzin mieszczańskich, rzemieślniczych czy wolnych zawodów[25].

23. R. Williams, *Społeczna historia pisarzy angielskich*, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, red. A. Mencwel, t. II, tłum. E. Muskat-Tabakowska, Warszawa 1980, s. 70–71.

24. Tamże, s. 73.

25. Dystans ten zwiększyłby się radykalnie, gdyby analiza obejmowała rzeszę literackich wyrobników takich jak autorzy i autorki z londyńskiej Grub Street. Katalog opracowany na bazie *Oxford Introduction to English Literature* ma przecież charakter elitarny. Zebrane przez Williamsa dane pozwalają jednak dostrzec interesujące tendencje w rozwoju sfery twórczości literackiej w kształtującym się społeczeństwie mieszczańskim. Zob. dodatek, s. 99.

GEST I SŁOWO

W czasach, w których nie istniały silne państwa ze stabilnym i skutecznie egzekwowanym prawem, ani wszechobecni pośrednicy bezwzględnie monetyzujący oddolną kulturę, ani też techniki automatycznego powielania, w społeczeństwach przepełnionych duchem i religią – treścią wynagradzania był gest i sprawcza moc słowa, funkcjonujące z powodzeniem obok wartości materialnych takich jak żywność, dach nad głową czy w końcu pieniądz.

Kiedy Jean Claire krytykuje współczesne muzea za to, że stają się przedmiotami gry ekonomicznej i traktują dziedzictwo jak produkt, którym można bezwzględnie komercyjnie zarządzać, odwołuje się do dawnej ontologii sztuki i społecznej siły twórczości. W swoim wykładzie przywołuje obrazy hańby (łac. *immagini infamanti*), wizerunki, które karano w zastępstwie przedstawianych na nich osób. W ten sposób w 1462 roku wykonano wyrok na osobistym wrogu papieża Piusa II, Sigismondzie Maleteście, sławnym kondotierze i tyranie Rimini. Jego portret został spalony na stosie podczas specjalnej uroczystości zorganizowanej w Rzymie. Egzekucję w obrazie (łac. *in effigie*) zorganizowano też w Warszawie w burzliwych dniach insurekcji kościuszkowskiej (1794), co udokumentował na płótnie francuski malarz Jean Pierre Norblin. Akty karania wizerunków były świadectwem tego, że nie redukowano sztuki wyłącznie do wymiaru przedmiotu, produktu, lokaty kapitału czy źródła estetycznej przyjemności. Obraz mógł nieść ze sobą prawdziwą społeczną sprawczość. Autorzy malujący obrazy hańby ryzykowali nawet, że utożsami się ich ze zbrodniarzami i zdrajcami, których przedstawiali. Za taką twórczością szła zła sława i niechęć otoczenia. Dziś, zdaniem Claire'a, muzea odczarowały tę sprawczą moc obrazów, redukując je do statusu biernych i niemych

artefaktów[26]. Ograniczając twórczość do wymiaru komunikacyjnego, estetycznego czy rynkowego, nie jesteśmy dziś w stanie wyobrazić sobie, że wynagradzanie za nią mogłoby również przyjmować inny niż materialny i finansowy wymiar. Tymczasem historia twórczości to także historia wynagradzania realizującego się na poziomie symbolicznym, duchowym, religijnym i performatywnym.

Sława i przychylność bogów

Spójrzmy na dość skomplikowany schemat organizowania i finansowania przedstawień teatralnych w Atenach w V wieku p.n.e. Prace i koszty związane z przygotowaniem widowiska dzielone były między władze państwa-miasta i grupę kilkunastu wybranych obywateli dysponujących odpowiednimi zasobami finansowymi. Współfinansowanie teatru w Atenach było dla nich elementem *liturgii*, obowiązkiem realizowanym na takiej samej zasadzie jak współfinansowanie siły zbrojnej lub opłacanie publicznego świątecznego poczęstunku dla społeczności poszczególnych dem, jednostek administracyjnych miasta-państwa. Według Michaela Waltona, sponsor określany mianem *choregos* nie miał z reguły żadnej wiedzy ani kompetencji związanych ze sztuką dramatyczną: jego rolą była organizacja przedstawienia i zapewnienie mu finansowania. Należało opłacić mistrza chóru (*chorodidaskalos*) oraz zadbać o wynagrodzenia osób pilnujących porządku wśród publiczności. Jeśli aktorzy nie przynosili ze sobą własnych masek i kostiumów, choregos musiał je również zapewnić, kupić lub wypożyczyć, podobnie jak niezbędną scenografię. Konieczne stawało się też opłacenie samych aktorów, którzy w tym czasie byli już profesjonalną grupą zawodową – ten obowiązek od połowy V wieku p.n.e. wypełniały władze miasta[27]. Łączny koszt przygotowań wystawienia tragedii wynosił w tym okresie tyle, ile przeciętny robotnik lub żołnierz nie mógłby zarobić nawet

26. J. Claire, *Kryzys muzeów*, tłum. J.M. Kłoczkowski, Gdańsk 2009, s. 21. Walter Benjamin opisywał ten efekt wobec masowej dystrybucji dzieł sztuki, wprowadzając pojęcie aury: oryginalnego kontekstu czasu i miejsca powstania dzieła, jego autorstwa i funkcji społecznej, traconych bezpowrotnie w procesie reprodukcji mechanicznej.

27. M. Walton, *Financial Arrangements for the Athenian Dramatic Festivals*, „Theatre Research International", 2(02), 79, 1977, s. 79–81.

przez całe swoje życie – była to więc bardzo poważna inwestycja[28]. Za takie zaangażowanie oczekiwano wynagrodzenia, ale nie przyjmowało ono postaci finansowej.

Choregos ponoszący spore koszty organizowanego przedstawienia był z nim identyfikowany. Jeśli sztuka zdobywała uznanie, mógł on liczyć na symboliczne, performatywne wynagrodzenie: stawiano mu pomnik, otrzymywał wieniec z bluszczu, a jego imię zapisywano w oficjalnej historii miasta obok sławnych poetów i aktorów. Chociaż model prywatnego finansowania kultury funkcjonuje do dziś i osoby majętne oraz bogate firmy sponsorują festiwale, koncerty czy nagrody literackie, mecenat taki pozbawiony jest religijno-obywatelskiej głębi, jaka cechowała system antycznego teatru. *Choregos*, jeśli był skutecznym organizatorem dobrze przyjętego przedstawienia, mógł liczyć na przychylność bogów i wejście na stałe do symbolicznej przestrzeni antycznego miasta, powszechnie uznawanej i szanowanej. Dziś taka symboliczna przestrzeń – o ile istnieje – jest w zaniku. Trudno nie dostrzec tu zbieżności z ideą igrzysk olimpijskich, będących zresztą – tak jak teatr – częścią antycznej *liturgii*, utrzymującej się jako system do 4 wieku p.n.e. Współczesne igrzyska są wydarzeniem przede wszystkim komercyjnym, pozbawionym sakralnego i symbolicznego znaczenia, raczej grą pozorów i interesów niż autentycznym festiwalem możliwości ludzkiego ciała. Decyzja o wspieraniu olimpiady ma charakter biznesowy. Podobnie zmaterializował się i urynkowił system wynagradzania za twórczość, a początkiem tego procesu miały być narodziny kultury mieszczańskiej.

Tezę tę proponuje w swoich *Tragicznych dziejach literatury* Walter Muschg, pisząc: „Nerw mieszczańskiej kultury to pieniądze. Stworzyli ją kupcy, którzy w późnym średniowieczu wystąpili jako nowa arystokracja; nosicielami tej kultury byli zamożni urzędnicy i rzemieślnicy nabywający od nich różne dobra i pławiący się w luksusie. Gdy miejski patrycjat wziął na siebie pielęgnację sztuki, mieszczańskie cnoty i pieniądz stały się miarodajne także dla artysty.

28. E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan 1995, s. 140–141.

Postawiło go to w zupełnie nowej sytuacji"[29]. Nie oznacza to oczywiście, że przed rozkwitem kultury mieszczańskiej pieniądz nie odgrywał żadnej roli w wynagradzaniu twórców. Aktorzy antyczni otrzymywali także pieniądze za swoją grę, a od końca V w. p.n.e ateński teatr przyjmował cechy komercyjnego systemu z dzierżawieniem organizacji przedstawień, przy czym wciąż obowiązywała zasada niepobierania opłat za oglądanie sztuk[30]. Teatr pozostawał ważną społeczno-religijną instytucją, aktorzy i dramaturdzy pełnili istotne role społeczne, a walutą ich wynagradzania były dobra duchowe, obywatelskie i wizerunkowe. Kiedy – co opisuje Muschg – autorzy dopuszczeni do konkursu na tragedię otrzymują jako zapłatę kozła, którego należy złożyć w ofierze Dionizosowi, wynagradzanie za twórczość bazuje bardzo silnie również na wartościach niematerialnych – symbolu i wyrażającym go geście. Bez wątpienia chodzi o sławę, ale jest coś jeszcze – bogowie, społeczność, historia dają twórcom inspirację do tworzenia, a ich wdzięczność lub uznanie jest wartością, która może wynagrodzić twórczy trud.

Wynagradzanie performatywne

Brytyjski filozof John Langshaw Austin zaproponował w latach 60. XX wieku pojęcie wypowiedzi performatywnej. Według niego w języku są pewne zdania, które tworzą rzeczywistość: „Gdy mówię »Nadaję temu statkowi imię Królowa Elżbieta«, nie opisuję uroczystości nadawania imienia, lecz rzeczywiście dokonuję nadania imienia; a kiedy mówię »Tak« (tzn. biorę tę kobietę za mą prawnie poślubioną żonę), nie opisuję ślubu, lecz czynnie w nim uczestniczę"[31]. Taka performatywna wypowiedź nie musi być jedynie aktem mowy, może być wyrażana gestem, postawą, ruchem czy rytuałem[32]. Żeby przyznać, że gesty i wypowiedzi mają realną społeczną moc, nie trzeba odwoływać się do

29. W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 350.

30. M. Walton, *Financial Arrangements for the Athenian Dramatic Festivals*, dz. cyt., s. 81–82.

31. J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 314.

32. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 125.

prawdziwości magii czy religii. Jeśli tylko istnieje odpowiednia symboliczna konwencja i społeczna procedura, publiczne ofiarowanie kozła Dionizosowi może być powodem do dumy. Nie ma przy tym znaczenia, czy Dionizos w ogóle istnieje, a jeśli tak, to czy ofiara z kozła jest mu do czegokolwiek potrzebna.

W klimacie XIII-wiecznego zwrotu ku kulturze antycznej, przy czym podkreślić należy, że średniowiecze nigdy z myślą i literaturą klasyczną nie zerwało, przywrócono według dawnych rzymskich wzorów akt koronacji literata. Wawrzyn jako pierwszy otrzymał z rąk przedstawicieli Uniwersytetu w Padwie Albertino Mussato (1261–1329). Ten pochodzący z ubogiej rodziny poeta, utrzymujący się wpierw z przepisywania książek studentom, a później żyjący dzięki pieniądzom rodziny swojej żony, został w wyjątkowy sposób wyróżniony. Publicznie ukoronowano go wawrzynowym laurem, a orszak profesorów i studentów wręczył mu kozią skórę, symbol tragedii. Dramat Mussato *Eccerinus* wystawiany miał być odtąd co roku w Boże Narodzenie. Do rekwizytów takiego performatywnego wynagradzania należały również purpurowe płaszcze i dostojne przemowy podczas uroczystych i bogatych zgromadzeń i uczt. Status uznanego państwowego poety nie był jednak wieczny ani nie dawał silnej ochrony – sam Mussato został w 1328 roku wygnany z Padwy i zmarł w nędzy rok później.

Istnienie wypowiedzi czy gestu performatywnego jako metody wynagradzania twórczości nie negowało wynagradzania materialnego i finansowego. Status uświęconego twórcy bywał wydmuszką egoistycznych ambicji i środkiem do zapewnienia sobie coraz to lepszej pozycji społecznej i finansowej. Według Waltera Muschga w osobie Petrarki – obok poetyckiego geniuszu i wrażliwości – ujawnia się także ciemna strona humanistycznego ideału twórcy: uzależnionego od woli możnych pionka w grze politycznej i wizerunkowej, człowieka bez charakteru, interesującego się wyłącznie własną osobą, bezwzględnie żądnego sławy i idących za nią pieniędzy. Świat literacki XV-wiecznego humanizmu staje się targowiskiem próżności, na którym czerpiące z antyku gesty i symbole to jedynie narzędzia budowania własnej pozycji. Do połowy XV wieku koronowanie wawrzynem jest już pustą ceremonią pozbawioną znaczenia, jej potencjał performatywny całkowicie się

wyczerpuje. Gest i symbol traci swoje znaczenie, stając się jedynie przynętą pozwalającą zwabić popularnych twórców na dwór władcy[33].

Wynagrodzenie opierające się na akcie performatywnym niekiedy skutkowało bardzo bezpośrednimi i policzalnymi benefitami dla obdarowanego czy obdarowanej. Kiedy Ludwik XIV zaczyna nadawać szlachectwo z tytułu wykonywanej profesji, otrzymują je – obok lekarzy, chemików czy botaników, także literaci, architekci i rzeźbiarze. Nadanie tytułu szlacheckiego jest nadaniem wyższego statusu w bezwzględnie hierarchicznym i stanowym społeczeństwie, pewną operacją na wartościach niematerialnych i symbolicznych, ale także otwarciem drzwi do całego katalogu konkretnych finansowych, podatkowych i społecznych przywilejów[34].

Klątwy i licencje

Bronisław Malinowski pisze, że w kulturze oralnej język jest sposobem działania, a nie odpowiednikiem myśli; komentując to Walter Jackson Ong analizuje opisane w Księdze Rodzaju nadawanie przez Adama imion zwierzętom jako wyraz władzy, a może nawet kontynuacji aktu stworzenia[35]. W czasach, kiedy religia i magia miały ogromne społeczne znaczenie, a twórczość polegała w dużej mierze na bezpośrednim słownym kontakcie między twórcą a odbiorcami, wynagradzanie performatywne mogło pozostawać skuteczne. Kiedy wszyscy wokół uznają bogów, łatwiej jest odwoływać się do ich błogosławieństwa i pomocy. W takich warunkach, wobec nieobecności egzekwowanego przez państwo prawa autorskiego, również ochronę twórczości zapewniać mogły wypowiedzi performatywne: czymże innym była przecież dodawana do wielu tekstów klątwa, ta wczesna postać znaczka *copyright*, mająca chronić twórczość przed nieuprawnionym

33. W. Muschg, dz. cyt., s. 324–327.

34. P. Connerton, dz.cyt., s. 165–170. Konstytucja Księstwa Warszawskiego nadała prawa wyborcze twórcom właśnie ze względu na ich społeczne znaczenie. Uprawniony do głosowania został *każdy artysta i obywatel znakomity z talentów, wiadomości lub przysług czynionych bądź handlowi, bądź kunsztom* (art. 58 p. 4).

35. W.J. Ong, *Wtórna oralność,* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 178–179.

kopiowaniem i użyciem? Tego typu mechanizm był na przykład podstawą specyficznego narzędzia ochrony prawnoautorskiej obowiązującego w XV i XVI wieku w społecznościach żydowskich.

Haskama (hebr.: zgoda) to w kulturze żydowskiej rodzaj wprowadzenia lub komentarza do wybranej pracy. Jej celem jest z jednej strony zapewnienie o jakości i ortodoksyjności przekazu, z drugiej – podkreślenie i publiczne uznanie wysiłku autora. O wydanie zgody wnioskowali u lokalnego rabina autor lub wydawca: kiedy upowszechnił się druk, zaczęła ona pełnić także funkcję symbolicznej czy performatywnej ochrony przed nieuprawnionym kopiowaniem, mogącej obowiązywać kilka lub kilkanaście lat – zwyczajowo dziesięć. Za postąpienie wbrew haskamie groziła klątwa (*cherem*) i wydalenie ze wspólnoty wiary. Michael D. Birnhack, opisując praktykę haskamy w XVI-wiecznej Italii, sugeruje, że było to także narzędzie autocenzury i pewnego rodzaju samoobrony: obawiano się, że niektóre książki rozpowszechniane przez autorów i wydawców żydowskich mogłyby stać się zagrożeniem dla całej społeczności w razie ich negatywnego przyjęcia przez chrześcijańską większość[36]. Odkąd rozwinęło się nowoczesne państwo egzekwujące powszechnie obowiązujące prawo autorskie, klątwy przestały być potrzebne, ale akt stwarzania rzeczywistości za pomocą słowa wciąż ma się dobrze. Dowodem są tzw. wyrażenia dokonawcze w tekstach profesjonalnych umów licencyjnych czy dodawanie podpisów „Wszelkie prawa zastrzeżone" pod amatorskimi fotografiami publikowanymi w Internecie. Chcielibyśmy sądzić, że skuteczność takich narzędzi gwarantuje stabilny system prawny, a nie społeczne widzimisię. Tak jednak wcale nie musi być.

Jednym z problemów związanych ze stosowaniem licencji Creative Commons jest to, że nie istnieje żadna instytucja ani struktura, która bezpośrednio wspierałaby użytkowników tych licencji w sądownym egzekwowaniu zasad, do których odwołują się oni, rozpowszechniając swoje utwory. Jeśli ktoś licencjonuje swoje publikowane w Internecie zdjęcia, pozwalając na ich wykorzystanie jedynie do celów niekomercyjnych (NC), może tak zrobić, jednak w przypadku

36. M.D. Birnhack, *Colonial Copyright: Intellectual Property in Mandate Palestine*, Oxford 2012, s. 270–271.

jakichkolwiek naruszeń tej zasady jest zdany sam na siebie. Sam musi wyegzekwować swoje prawa, które licencja gwarantuje niejako wirtualnie i performatywnie i uzależnia od woli ich przestrzegania przez dalszych użytkowników oraz dostatecznej determinacji autora lub wydawcy[37]. Podobnie rzecz ma się z obowiązkiem atrybucji (BY), czyli konieczności informowania o autorze lub autorce licencjonowanego utworu. Atrybucja – szczególnie w dystrybucji cyfrowej – staje się performatywną formą wynagradzania, symbolicznym uznaniem wkładu autora w rozpowszechnianą i wykorzystywaną przez innych pracę, słabą alternatywą dla finansowego wynagrodzenia, którego zazwyczaj w ogóle nie ma. Co jednak, kiedy nikt nie przestrzega obowiązku atrybucji? Kto miałby go egzekwować wśród milionów utworów krążących swobodnie online? Jaką w ogóle wartość ma atrybucja? Czy nie jest tak, że wciąż w społecznej praktyce wynagradzania twórców i twórczyń odwołujemy się do pewnych symbolicznych i performatywnych gestów, które jednak – ponieważ nie istnieje żaden powszechny konsensus – tracą swoją siłę? Christian Vandendorpe, pisząc o postaci autora publikującego w Internecie, zwraca uwagę, że staje się on widmowy: traci swój materialny, fizyczny kontekst, zamienia się w czysty tekstualny i bezbronny nick[38]. Widmowy jest autor, ale równocześnie widmowa staje się atrybucja i zysk z niej wynikający.

37. Jak pisze Niva Elkin-Koren, głównym wyzwaniem dla systemu Creative Commons jest zagwarantowanie, aby zasady licencji, szczególnie zasada Share Alike, były egzekwowane wobec osób trzecich na kolejnych etapach procesu wykorzystywania i modyfikacji licencjonowanych utworów. Zob. N. Elkin-Koren, *Creative Commons: A Skeptical View of a Worthy Pursuit*, [w:] *The Future of the Public Domain: Identifying the Commons in Information Law*, red. P. Bernt Hugenholtz, L. Guibault, Alphen am den Rijn, 2006, s. 15.

38. Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 90.

ŁASKA

„Wymowny poeta nie może liczyć na jakąkolwiek zapłatę / w naszym kraju brak mu zupełnie uznania [...] / Dostojnicy nie znają się na poezji, są tępi i przez skąpstwo / zupełnie do ciebie niepodobni, ojcze Oktawianie"[39] – pisał urodzony w połowie XI wieku normandzki poeta Serlo z Bayeux. Odwołując się do idealizowanej hojności cesarza Oktawiana Augusta i – pośrednio – jego doradcy Gajusza Cilniusza Mecenasa (*Caius Cilnius Maecenas*), patrona poetów i artystów, krytykował toksyczne relacje będące udziałem wielu podobnych mu twórców. Dopóki druk i rynek nie umożliwił przynajmniej niektórym z nich wyrwania się spod zależności od kaprysów możnych, zmuszeni byli oni nieustannie zabiegać o względy patronów. Musiało to być szczególnie deprymujące, jeśli apel o wsparcie kierowało się do ignorantów zajmujących wysokie stanowiska i mających wpływy oraz pieniądze.

E.R. Curtius poświęca cały rozdział swojej książki *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* materialnym podstawom egzystencji średniowiecznego poety i wskazuje, że problem wynagradzania twórczości literackiej był jednym ze sztandarowych tematów szkolnych ćwiczeń w tworzeniu poezji. Nie była to więc poślednia sprawa, ale wyzwanie stojące w samym centrum refleksji nad tym, kim jest twórca i jakie są granice jego wolności. Z jednej strony bowiem poezja oferuje sławę i „lepiej jest pisać niż gonić za zdobyciem kruchego majątku" (Mateusz z Vendôme, XII w.), z drugiej „ten szuka sławy i zaszczytów, lecz i tamten szuka bogactwa, i sądzą, że niejednemu pieśni dadzą majątek" (Robert Partes, również XII w.)[40]. Lektura przytoczonych przez Curtiusa

39. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 488–489.

40. Tamże, s. 490.

fragmentów buduje niewesoły obraz egzystencji twórcy: niepewnego jutra, zmuszanego do korzenia się przed ignorantami, nieustannie konkurującego na dworach z błaznami, zapaśnikami, kuglarzami, mimami i innymi osobami zapewniającymi rozrywkę.

Mecenat jako instytucja społeczna

Trudno jest określić jeden standardowy i obowiązujący ahistorycznie model mecenatu. Zmienia się on w czasie i jest zróżnicowany geograficznie[41]. Wydaje się, że przynajmniej jedno jest pewne: jego podstawą pozostaje relacja zależności między twórcą i twórczynią a podmiotem czy podmiotami posiadającymi odpowiednie zasoby umożliwiające finansowanie twórczości. Podmiotem tym może być osoba na wysokim stanowisku, mająca odpowiednie środki i pozycję, są nimi jednak też miasta, instytucje religijne, prasa organizująca konkursy literackie czy struktury państwowe prowadzące własną politykę wobec kultury za pomocą systemu zapomóg, stypendiów, a czasem nawet całkowitej monopolizacji sektora twórczości. Chętnie widziałbym mecenat jako narzędzie wspierania twórczości obecne w kulturze od zawsze, rozwijające się w czasie i sprawdzające się także współcześnie. Zjawisko internetowego *crowdfundingu*, polegające na wspieraniu twórczych inicjatyw przez zainteresowane społeczności online[42] czy starsze względem niego mechanizmy wspierania rozwoju oprogramowania *open source*

41. Na przykład w nowożytnej Polsce – odwrotnie niż w krajach zachodniej Europy – dużym problemem była dostępność pieniądza. Z tego powodu wynagradzanie twórców w ramach mecenatu opierało się często na zatrudnianiu ich do rozmaitych prac na dworze (w dyplomacji, kancelarii lub przy edukacji dzieci mecenasa) czy oferowaniu im uposażenia z dzierżawy wybranych dóbr ziemskich.

42. W założeniu projekty crowdfundingowe finansowane są przez wiele niezależnych, drobnych wpłat od osób chcących wesprzeć określone działanie, na przykład wydanie książki, zbudowanie gadżetu elektronicznego lub organizację koncertu. Finansowanie społecznościowe może być postacią mecenatu, ale też formą inwestowania, w ramach której osoby wpłacające datki stają się w jakimś stopniu udziałowcami finansowanego projektu.

mogą być opisywane także za pomocą kategorii mecenatu[43]. „Mecenat nie jest jakimś marginesem kultury czy po prostu jej reliktem, lecz stanowi względnie stabilną instytucję społeczną, nieraz tylko w nazwie odwołującą się do określonej tradycji historycznej" – przekonuje Krzysztof M. Dmitruk. – „W każdej epoce odnaleźć można pewne charakterystyczne układy relacji między twórcą, dziełem i publicznością. Z reguły znajduje się tam także miejsce dla kogoś, kto ma środki i powody, aby oddziaływać na to, co dokonuje się w prywatnej i publicznej przestrzeni różnych dziedzin kultury"[44].

Jednak czy takie rozszerzenie treści pojęcia mecenat nie spowoduje, że stanie się ono zbyt ogólne i zacznie opisywać wszystkie możliwe formy finansowania twórczości? Możemy przecież bez problemu wskazać podstawowe różnice między tym, w jaki sposób twórcy wspierani są przez antyczne *polis*, jak pomagają im XV-wieczni mecenasi tacy jak Wawrzyniec Wspaniały, jak finansują ich totalitarne państwa czy fani fantastyki lub cyfrowych gadżetów przesyłający datki za pomocą Kickstartera. Czy da się tu znaleźć jakiś wspólny mianownik? A może mecenat to po prostu mechanizm rynku twórczości, działający wobec sił popytu i podaży? Taki pogląd mogliby przywołać choćby krytycy współczesnych form mecenatu: *crowdfunding* może być przecież tak samo narzędziem dobroczynności, jak i inwestowania.

Właśnie w opozycji do rynku można bronić autonomii mecenatu jako formy wynagradzania twórczości. Przez wieki nie istniał rynek twórczości w sensie, w jakim rozumiemy go dziś. Miała na to wpływ m.in. dostępność pieniądza, dominacja kultury oralnej, analfabetyzm i wykluczenie z kultury profesjonalnej twórczości całych klas społecznych oraz – co nie mniej istotne – duchowe

43. To sprawa dyskusyjna, bowiem zaangażowanie wielkich graczy rynkowych w sferę oprogramowania *open source* równie dobrze opisać można jako inwestowanie, czyli działanie mające przynieść konkretne, mierzalne efekty ekonomiczne. Bardzo łatwo przejść od mówienia o niematerialnych wartościach wynikających z chęci wspierania rzeszy drobnych użytkowników otwartego oprogramowania do wykazywania twardych zysków i oszczędności w działaniu firmy – robią tak Don Tapscott i Anthony D. Williams w swojej książce o produkcji partnerskiej, w pewnym miejscu wprost przyznając, że społeczność *open source* to przestrzeń realizacji zbiorowego outsourcingu. Zob. D. Tapscott, A.D. Williams, *Wikinomia. O globalnej współpracy, która zmienia wszystko*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2008, s. 127.

44. K.M. Dmitruk, *Wokół teorii i historii mecenatu,* [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999, s. 16.

i religijne uwarunkowania życia społecznego i kulturowego. Dla społeczeństwa średniowiecznego takim uwarunkowaniem była idea *caritas*, miłosierdzia i daru, formatująca według Anity Guerreau-Jalabert ówczesne życie gospodarcze[45]. Dlatego nawet kiedy od XII wieku rozwijał się system bankowy i wykształcały nowoczesne narzędzia takie jak weksle czy ubezpieczenia, antyrynkowa koncepcja chrześcijańskiego miłosierdzia wciąż obowiązywała, ujawniając się w prawnej walce z lichwą i zbytkiem oraz w powszechnej praktyce jałmużny. W takich warunkach finansowanie twórczości nie musiało podlegać bezwzględnym prawom popytu, a decyzje dotyczące wsparcia konkretnych osób czy przedsięwzięć artystycznych zapadały bardzo często bez odwoływania się do takich kategorii jak zysk finansowy czy zwrot z inwestycji. Zamówienie określonej pracy u twórcy nie wynikało z rozpoznania rynku, ale bywało autonomiczną decyzją mecenasa odwołującego się do wartości innych niż zysk ekonomiczny, chociaż niekoniecznie musiały to być pobudki idealistyczne. Trudno byłoby mówić o zupełnie bezinteresownym mecenacie. Zaangażowanie się we wspieranie artystów i artystek potwierdzało status społeczny, dawało wyraz zamożności i szerokich zainteresowań, ujawniało wrażliwość na sztukę lub religijną żarliwość. W renesansie i baroku taka postawa stawała się wśród warstw wyższych (arystokracji, szlachty, bogatego mieszczaństwa czy wyższego kleru) częścią kanonu dobrego postępowania. Społeczny standard, który należało spełniać, upowszechniał ośrodek władzy, w miarę rozwoju struktur państwa i wzrostu jego siły stawał się on z czasem głównym mecenasem, kierującym swoje wsparcie za pomocą rozmaitych stypendiów czy zapomóg, zarządzanych przez urzędników. Celem tego wsparcia było już nie tyle opłacanie poszczególnych twórców i dzieł, ale realizacja określonych założeń polityki kulturalnej.

Być może da się zdefiniować mecenat jako postać finansowania twórczości będącą zaprzeczeniem reguł gry rynkowej. Dzięki odrzuceniu bezwzględnej kalkulacji ekonomicznej mecenas może wspierać twórczość, której powstanie nie mogłoby być finansowane siłami rynku. Najpełniej kulturotwórcza rola

45. J. Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze*, tłum. B. Baran, Warszawa 2011, s. 179–181.

mecenatu działającego poza kalkulacją ekonomiczną ujawnia się w przypadku instytucji publicznych: na przykład w XVII-wiecznym Krakowie urzędnicy miejscy nakładają specjalne podatki na opłacenie architektów, rzeźbiarzy i muzyków przygotowujących oprawę i scenografię uroczystych wjazdów królewskich do miasta (1669, 1675)[46].

Historia mecenatu rajców krakowskich w XVII wieku pokazuje liczne wady i ograniczenia takiego publicznego systemowego wsparcia twórczości, przy czym wówczas niekoniecznie ocenia się je negatywnie. W systemie, w którym nie było ścisłego oddzielenia urzędu od życia prywatnego, decyzje o opłacaniu poszczególnych twórców i prac podejmowane bywały często wyłącznie w oparciu o osobiste preferencje. Nawet działając w ramach Rady Miejskiej, rajcy opłacali utwory wychwalające ich bezpośrednio lub dedykowane im jako urzędnikom – były to prace poetyckie, dzieła naukowe, kalendarze, kolędy. Miasto mogło być ważnym źródłem wsparcia szczególnie dla młodych twórców, studentów i lokalnych artystów, jeśli tylko odpowiednio skutecznie odczytywali oni oczekiwania decydentów. Tłem polityki kulturalnej Krakowa tego czasu był jednak postępujący upadek ekonomiczny miasta. Wobec trudności finansowych stroną w kształtowaniu wydatków miejskich na kulturę stawali się mieszczanie – nie tylko płacili oni dodatkowe podatki na organizację co kosztowniejszych wydarzeń, ale także działali wspólnie w celu ograniczania kosztów do niezbędnego minimum. Kiedy w 1669 roku w Krakowie miała odbyć się koronacja Michała Korybuta Wiśniewskiego, wysłali oni petycję do Rady Miejskiej z prośbą, by dekoracje i bramy uświetniające królewski wjazd do miasta wykonać jak najmniejszym nakładem środków, „respektując na zniszczenie ubogich ludzi w tym mieście"[47].

Wolność i niewola

Spróbujmy jednak opisać system mecenatu z perspektywy historycznego twórcy. Zajmuje on – rzadziej ona – zazwyczaj słabszą pozycję w relacji

46. M. Rozek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 206–211.

47. Tamże, s. 210–211.

z mecenasem, musi rozmaitymi sposobami zabiegać o wsparcie, konkurować nie tylko z podobnymi sobie, ale też z osobami zapewniającymi na dworach popularną rozrywkę – mimami, kuglarzami, zapaśnikami. Często formatuje więc twórczość pod oczekiwania mecenasów, stara się w niej komentować aktualne wydarzenia, tworząc *żebracze poematy*[48] i próbując znaleźć sobie miejsce w długiej kolejce do pańskich pieniędzy. Co więcej, szanse *sprzedaży talentu*[49] i zawarcia korzystnego układu uzależnione są od rodzaju uprawianej twórczości i są zmienne w czasie. Poeci i poetki mający wyjątkowy, niemal sakralny status w wielu kulturach starożytnych, bywają protegowanymi protegowanymi możnych i ośrodków władzy i są przez nich utrzymywani często jako część dworu. Przynajmniej do okresu rozkwitu kultury hellenistycznej artyści tacy jak rzeźbiarze czy malarze, pracujący własnymi rękoma, opłacani są jak zwykli rzemieślnicy – później ich status społeczny wzrasta, stają się nawet odpowiednikami współczesnych celebrytów[50]. Społeczne uprawomocnienie pewnego rodzaju twórczości łączy się niekiedy z powszechnym oczekiwaniem, że będzie ona wyłączona z prostej gry wynagradzania i zarabiania. W Rzymie malarstwem parają się nawet cesarze (Neron, Hadrian, Marek Aureliusz, Aleksander Severus czy Walentynian I), zachowuje ono jednak swój wysoki status wyłącznie wówczas, kiedy jest praktykowane nie jako praca zarobkowa, ale sposób spędzania wolnego czasu i wyrażania własnej kreatywności. Malarze, którzy zdobyli już majątek, nie przyjmują wynagrodzenia za nowe dzieła, aby w ten sposób podnieść swoją pozycję społeczną[51]. Taka motywacja związana z utrzymaniem niekomercyjnego statusu twórczości towarzyszyć będzie także XVI-wiecznym autorom, których prace trafią do drukarni – niektórzy z nich wprost odrzucać będą pieniężne wynagrodzenie oferowane przez wydawców za wykorzystanie

48. Określenie Waltera z Châtillon (XII w.). Zob. E.R. Curtius, dz.cyt., s. 489.

49. Bożena Sadkowska wprost określa mecenat mianem *relacji sprzedaży i kupna* między twórcą a mecenasem. Zob. B. Sadkowska, *Hazardziści*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja", 5 (11), 1973, s. 73.

50. A. Hauser, dz. cyt., t. I, s. 94-95.

51. Tamże, s. 96.

ich dzieł w druku i szukać innych sposobów zdobycia wynagrodzenia za swoją twórczość.

Antyczny model mecenatu pewnie jeszcze i dziś mógłby być ideałem dla wielu osób próbujących utrzymać się z twórczości. Jako długotrwałe, obejmujące nieraz całe życie wsparcie twórców pozwalał odrzucić codzienne zmartwienia o zapewnienie podstawowych warunków egzystencji i zwalniał z konieczności podejmowania pracy zawodowej, tak często niezwiązanej z preferowaną dziedziną twórczości. Serwitoriat, bo tak określa się ten model, już w renesansowych Włoszech był czymś wyjątkowym i korzystać z niego mogli właściwie głównie muzycy i śpiewacy przebywający stale na dworze. Pewności i stałości ich zatrudnienia pozazdrościć mogli ci, którzy uprawiali malarstwo, tworzyli dzieła literackie i rzeźbiarskie czy projektowali i realizowali inwestycje architektoniczne – im płacono za wykonanie określonych prac i zadań[52]. Nic więc dziwnego, że szukając okazji do zarobku, wędrowali oni często po dworach i miastach oraz podejmowali rozmaite prace pochłaniające po części ich czas i energię, którą mogliby spożytkować na twórczą aktywność.

Myliłby się ten, kto uznałby, że twórcy czy twórczynie zawsze wchodzili w kontakt z mecenasem z pozycji podporządkowanej, a mecenat to zawsze postać przemocy wobec tych, którzy na pracy twórczej opierają swoją materialną egzystencję. Kiedy środkiem budowania statusu społecznego jest wizerunek, twórca korzystający ze swojej roli osoby opisującej i tłumaczącej rzeczywistość mógł agresywnie wzmacniać go lub podważać, rozgrywając na własny użytek konflikty między poszczególnymi mecenasami. Właśnie taki system zarabiania – oprócz tworzenia do druku literatury pornograficznej mogącej liczyć na dużą popularność – wypracował sobie renesansowy pisarz włoski Pietro Aretino (1492–1556). Nie wahał się on pobierać jednocześnie pensji od dwóch śmiertelnych wrogów – króla Francji Franciszka I i Karola V, cesarza rzymskiego, którzy opłacali go, aby nie niszczył ich wizerunku w swojej publicystyce i dziełach literackich. Jako kontrowersyjny celebryta

52. P. Buchwald-Pelcowa, *Mecenat nad piśmiennictwem i książką w dawnej Polsce*, [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, dz. cyt., s. 34.

Aretino umiejętnie wykorzystywał potencjał opinii publicznej i monetyzował antagonizmy między możnymi swoich czasów, nie rezygnując z dochodów z twórczości przeznaczanej do rozpowszechniania drukiem. Był jednym z pierwszych autorów w Italii, któremu udało się utrzymywać z takiego źródła. Urodzony jako syn ubogiego szewca z Arezzo autor *Żywotów kurtyzan* wspiął się na szczyt italskiej socjety i kiedy po pobycie w Rzymie ostatecznie osiadł w Wenecji (1527), prowadził szalone i wystawne życie z grupą oddanych zwolenników i zwolenniczek, u boku wielkich i utalentowanych przyjaciół. Jednym z nich był Tycjan, którego obrazy Aretino, kondotier literatury, z zyskiem sprzedawał królowi Francji (w zamian za dobre relacje otrzymał od niego wielki, złoty łańcuch widoczny na portrecie namalowanym przez Tycjana w 1545 roku).

Aretino w relacjach z mecenasami zachował autonomię. Najczęściej jednak doświadczeniem twórców musiał być stan ogromnej zależności i podporządkowania wobec oczekiwań i łaski mecenasów. Nieraz zależność ta przybierać mogła radykalną postać. Historia życia Juana de Sessa (Juana Latino, 1518–1596), niewolnika berberyjskiego pochodzenia, który stał się uznanym poetą hiszpańskiego renesansu, pokazuje, że w epokach, w których wolność osobista nie była powszechnym standardem, od łaski pana lub pani zależało nie tylko materialne wsparcie twórczości, ale przede wszystkim sama możliwość jej uprawiania. W uświęcony tradycją schemat mecenatu włączał się czysty przypadek, ciąg wydarzeń, które prowadziły nieraz do zaskakującego finału.

Juan, urodzony w Genui jako syn porwanych z Afryki niewolników i sprzedany w wieku 12 lat wraz z matką do bogatego hiszpańskiego domu de Sessa, szybko ujawnił wielką chęć do nauki i zdolności literackie. Pracując jako niewolny służący syna swojej pani, miał dostęp do książek, które musiał nosić za młodszym o osiem lat chłopcem, kiedy ten udawał się na zajęcia organizowane przy lokalnej katedrze dla synów elity Granady. W ten sposób Juan jako niewolnik miał w ogóle szansę na kontakt z edukacją. Dzięki własnemu talentowi i pracy oraz przychylnej postawie swojej pani, księżnej de Sessa, mógł rozwijać swoje zdolności oraz zrobić karierę naukową i literacką: w 1556 roku uzyskał profesurę na uniwersytecie w Granadzie,

przy czym przynajmniej od 1549 roku był już wolnym człowiekiem noszącym nazwisko po zmarłym mężu swojej byłej właścicielki. Kiedy jego kariera rozkwitła, wspierali i poważali go potężni ludzie władzy tacy jak król Filip II Hiszpański i papież Pius V, stał się ulubieńcem hiszpańskich elit, pisano o nim sztuki teatralne, sam Cervantes wspomniał go w swoim *Don Kichocie*[53].

Historia życia Juana Latino jako autonomicznego twórcy, gwiazdy salonów, uznawanego tłumacza dzieł Horacego, byłego niewolnika krytykującego uprzedzenia rasowe obecne w mentalności jego epoki rozwinęła się dzięki zdolnościom i ciężkiej pracy, ale gdyby nie dobra wola księżnej de Sessa zdolności te nie miałyby szansy w ogóle się ujawnić. Mecenat księżnej był procesem, którego początkiem była decyzja o możliwości uczestniczenia Juana w zajęciach w szkole katedralnej i kontaktu z książkami, a końcem akt wyzwolenia[54]. Historia ta jest jednak statystycznym wyjątkiem od reguły, jaką dla niewolnictwa była eksploatacja i uprzedmiotowienie człowieka, polegające także na wykluczaniu go z kultury pisma, wolności tworzenia i prawa do jego wynagradzania. Jeszcze w XIX wieku afrykańskim niewolnikom w Ameryce na podstawie rasistowskich przepisów (*black codes*) zakazywano uczyć się czytać i pisać. Istnienie niewolnictwa wspierało nawet system wydawniczy – w antycznym Rzymie niewolni kopiści przepisywali ręcznie dzieła uznawane dziś przez nas za klasyczne i reprezentatywne dla kultury europejskiej.

Mechanizmy mecenatu

Kobiety, przez wieki wykluczane z profesjonalnej działalności twórczej, z powodzeniem odnajdywały się po drugiej stronie relacji w ramach mecenatu – wybierały i sprowadzały na dwory literatów, malarzy, architektów czy muzyków, zamawiały dzieła i doglądały procesu ich powstawania. Wolność kobiety w działaniu na polu mecenatu zależna była oczywiście od

53. R. Fikes, Latino, Juan (1516–1599), [w:] *The Historical Encyclopedia of World Slavery*, red. J.P. Rodriguez, t. I, Santa Barbara 1997, s. 401–402 oraz J.M. Seo, *Latino, Juan*, [w:] *Dictionary of African Biography*, red. E.K. Akyempong, H.L. Gates, New York 2012, s. 470–472.

54. Klasycznym przykładem niewolnika, który za swój kunszt artystyczny uzyskał wolność, jest Kwintus Roscjusz Gallus (zm. 62 p.n.e), wyzwolony przez Sullę i niezwykle popularny w swoich czasach aktor komediowy.

pozycji majątkowej i autonomii w wydawaniu pieniędzy, ale także, co nie mniej istotne, od konkretnego etapu życiowego. Jak pisze Maria Bogucka, najbardziej aktywne na polu mecenatu były kobiety po zakończeniu cyklu rozrodczego oraz wdowy[55]. Małżeństwo i rodzenie oraz wychowywanie kolejnych dzieci skutecznie odrywało je od działalności na polu kultury.

Elżbieta Helena z Lubomirskich Sieniawska (1669–1729) z urodzenia otrzymała wysoką pozycję społeczną oraz idące za tym zabezpieczenie finansowe. Przynależąc do jednej z najważniejszych polskich rodzin magnackich, od młodości miała kontakt z literaturą i sztuką, a kilka lat dzieciństwa spędzonych na pensji u warszawskich wizytek zapewniło jej wykształcenie. Pobyt na dworze królewskim umożliwił jej nawiązywanie kontaktów oraz obserwowanie działalności kulturalnej pary królewskiej – Marii Kazimiery i Jana III Sobieskiego. Optymalne warunki do rozwoju własnego mecenatu pojawiły się w chwili małżeństwa z Adamem Mikołajem Sieniawskim, jedynym spadkobiercą fortuny swojego rodu, oraz dzięki otrzymanym spadkom po matce oraz wuju. Niezależność finansową Sieniawska potrafiła umiejętnie połączyć z niezależnością w zarządzaniu dobrami oraz podejmowaniu decyzji o kolejnych inwestycjach artystycznych i budowlanych[56].

Mecenat jest dla twórcy zawsze pewną grą z władzą patrona. Jako mecenaska Sieniawska nie bała się ingerować w zamiary opłacanych przez siebie twórców i rzemieślników, którzy byli w jej oczach przede wszystkim wykonawcami jej dyspozycji, zrzeszonymi w ramach swoistej *fabryki artystycznej*[57]. Funkcjonowali oni formalnie poza strukturami dworu i nie byli opłacani w ramach stałej, pewnej pensji tak jak artyści nadworni, pozostając raczej „na usługach" i podpisując stosowne czasowe kontrakty w miarę nadchodzenia kolejnych zamówień.

Zanim śląski architekt o szwajcarskich korzeniach Giovanni Spazzio

55. M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 222.

56. Skrótową biografię Elżbiety Sieniawskiej oraz opis praktyki jej mecenatu konstruuję na podstawie pracy A. Słaby, *Rządzicha oleszycka. Dwór Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej jako przykład patronatu kobiecego w czasach saskich*, Prace Instytutu Historii Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2014, s. 12 i nast.

57. Tamże, s. 194.

(zm. w 1726 roku) przybył do Łubnic, aby przebudować istniejący już tam pałac Sieniawskich, wysyłał przyszłej mecenasce próbki swoich projektów. Inicjatywa wyszła od niego, pierwsze listy pisał w roku 1714, od razu też przyznając, że ewentualne zatrudnienie i wynagrodzenie zależeć będzie od oceny jego zdolności, którą niezależnie miała wydać przyszła mecenaska. Niestety, pierwsze szkice nie przypadły Sieniawskiej do gustu – w kolejnych listach Spazzio tłumaczył, że wysłane uprzednio materiały były sporządzone w pośpiechu i nawet bezpośrednio nie dla niej samej. Czy architekt szukając pracy rozsyłał projekty także do innych potencjalnych mecenasów? Ostatecznie pierwszy kontrakt został podpisany na rok i wygasł już w 1716, ale następny obowiązywać miał bezterminowo[58]. W 1720 roku Sieniawscy kupili pałac w Wilanowie i Spazzio miał okazję wykazać swoje zdolności w przebudowie dawnej królewskiej rezydencji.

Za co Spazzio otrzymywał pieniądze? Sporządzał – w konsultacji z mecenaską – płatne projekty i szkice konkretnych inwestycji budowlanych. Zarządzał również pracami budowlanymi oraz najmował rzemieślników i robotników, rozliczając się z nimi za wykonane roboty. Wynagrodzenie otrzymywał w postaci rat za ukończenie kolejnych etapów prac. Sieniawska pozwoliła mu także na sprowadzenie córki i zięcia z Czech. W pierwszych listach do przyszłej mecenaski Spazzio podejmował też temat pieniędzy na podróż oraz zwyczajowych dodatków do stałej pensji wynikającej z kontraktu. Wypracowanie wysokiej pozycji wśród innych twórców dało mu też prawo do lepszego wyżywienia[59], a po śmierci pogrzebania w wilanowskim kościele. Jego następca, Józef Fontana, w 1728 roku otrzymał od Sieniawskiej w dzierżawę starostwo piaseczyńskie oraz dochody z tamtejszego browaru: z nich finansować miał zatrudnionych robotników i niezbędne remonty[60]. Dochody z majątku ziemskiego były zresztą klasycznym źródłem

58. Tamże, s. 195–196.

59. Tamże, s. 197.

60. Tamże, s. 198.

wynagradzania twórcy pozostającego pod opieką mecenasa. Już Horacy mógł tworzyć bez obaw o środki do życia dzięki podarowanej mu przez Mecenasa wiejskiej posiadłości Sabinum. Obok dochodów z dzierżawionych nieruchomości twórcy uzyskiwać mogli wynagrodzenie z tytułu sprawowania określonych funkcji na dworze lub dzięki nagrodom rzeczowym dużej wartości: medalom, orderom czy łańcuchom.

Dobra niematerialne

Mecenat Sieniawskiej nie polegał jedynie na wsparciu finansowym – dwór był także miejscem wychowywania do aktywnego uczestnictwa w kulturze. Rolę tę widać dobrze w historii życia Elżbiety Drużbackiej (1698–1765), popularnej poetki swoich czasów, wychowanej i wykształconej na służbie u Sieniawskich i później otrzymującej od nich wsparcie wobec licznych problemów finansowych. Drużbacka jest już przykładem autorki zawodowej, która z pisania i publikowania uczyniła ważne źródło dochodów – wymagało to oczywiście rozwiniętych kontaktów z licznymi mecenasami – Sieniawskimi, Czartoryskimi, Branickimi, Lubomirskimi, Krasickimi, Załuskimi. Podobnie ponad 300 lat wcześniej instytucję mecenatu wykorzystywała Christine de Pisan (1363 – ok. 1430). Jako córka weneckiego lekarza i astrologa służącego na dworze króla Francji Karola V otrzymała doskonałe wykształcenie. Owdowiała w wieku dwudziestu pięciu lat i pozbawiona wsparcia ojca usuniętego z dworu królewskiego, mając na wychowaniu trójkę dzieci, de Pisan uczyniła z twórczości sposób na utrzymanie się i to, jak się wydaje, na dość wysokim poziomie. Stała się zawodową autorką, piszącą poezję i traktaty filozoficzne ujawniające osobistą niezgodę na społeczne i kulturowe konstruowanie kobiecości w późnym średniowieczu. Mecenasami jej twórczości byli Jan książę Berry, książę Burgundii Filip Śmiały oraz królewskie małżeństwo Karola VI i Izabeli Bawarskiej.

Historie Juana Latino, Giovanniego Spazzio czy Christine de Pisan i Elżbiety Drużbackiej pokazują, że zyski twórcy wynikające z opieki możnego mecenasa nie miały wyłącznie finansowej postaci. Mecenas mógł gwarantować wolność osobistą, łatwy dostęp do niezbędnej literatury, wiedzy czy narzędzi, zapewniać możliwość edukacji i szerokie kontakty, a także dawać zabezpieczenie pod

względem prawnym, szczególnie jeśli wciąż silne były organizacje cechowe dbające zazdrośnie o własne interesy kosztem niezależnych twórców, głównie architektów, rzeźbiarzy, złotników itp. Duży potencjał mecenatu jako metody utrzymywania się twórców wynikał także ze specyficznej koncepcji narzucanej działalności artystycznej i literackiej. Jeśli uznawano, że twórca – szczególnie poeta – nie powinien pobierać pieniędzy ze sprzedaży swojej twórczości, sytuacja, w której mecenas zapewniał mu utrzymanie na dworze, wydawała się optymalnym rozwiązaniem. Niektórzy w imię twórczej czystości i niezależności rezygnowali jednak i z takiego wsparcia: Rousseau odrzucił stałą pensję, którą proponowała mu pani Pompadour i utrzymywał się z przepisywania nut[61].

Czy wiara mogła powodować, że sami twórcy decydowali się pracować za darmo, licząc na zyski w przyszłym życiu? Czy odwołanie się do religijnych motywacji i kultury *caritas* nie neutralizuje potencjału mecenatu jako narzędzia wynagradzania twórczości? Odpowiedź na to pytanie inspiruje Jacques Le Goff. Nawet przyjmując autentyczność religijnych motywacji i postaw, nie można odrzucić perspektywy materialistycznej. Po pierwsze, sztuka jako pojęcie autonomiczne i w pewien sposób oderwane od warunków społecznych i procesów produkcji pojawiła się dopiero w XIX wieku, a współczesny status artysty jako kogoś z gruntu różnego od rzemieślnika to wynalazek XVIII w. Twórca niedbający nawet o podstawy egzystencji i całkowicie poświęcający się twórczości jest zatem historycznym ewenementem, a także po części ofiarą humanistycznej i romantycznej estetyzacji. Po drugie, każdy twórca potrzebuje narzędzi i materiałów niezbędnych do uprawiania twórczości, nawet jeśli ta nie ma mieć charakteru komercyjnego. O ile w przypadku poetów warsztat twórczy ograniczony jest do tabliczki woskowej, pergaminu czy papieru, rzeźbiarz, malarz czy architekt ponosi już poważne koszty inwestycyjne. Trudno zbudować katedrę siłami opanowanych religijnym żarem wolontariuszy, co pokazał w swoich badaniach amerykański historyk Henry Krause. Marc Bloch udowodnił natomiast, że zamawiane przez mecenasów dzieła artystyczne mogły

61. W. Muschg, dz. cyt., Warszawa 2010, s. 360.

po prostu pełnić rolę lokaty kruszcowej. Kiedy sytuacja tego wymagała, po prostu przetapiano dzieła sztuki, ignorując ich religijny czy estetyczny status[62]. Z drugiej strony w znanych z historii społeczeństwach, w których religia była siłą zintegrowaną z życiem kulturalnym, systemem władzy i gospodarki, bardzo trudno negować istnienie choćby śladu religijnych motywacji w każdej postaci mecenatu.

Druk i mecenat

Stereotypowy wizerunek twórcy jako postaci działającej ponad regułami handlu i rynku z powodzeniem radził sobie z pojawieniem się i rozpowszechnieniem druku. Wydawać by się mogło, że druk może być narzędziem na uniezależnienie się autora: przecież może on odtąd sam inwestować w wydanie swoich dzieł i czerpać zyski z ich rozpowszechniania, zamienić kilku kapryśnych mecenasów na szeroką grupę nowych czytelników. Niestety, działalność wydawnicza wymaga dużego kapitału. Wynika to nie tyle z kosztów samych pras drukarskich czy nawet kosztów wynagradzania zecera, drukarza i pomocników – przede wszystkim drogi jest papier. Poza tym nie istnieje prawo autorskie, więc każda inwestycja może być w łatwy sposób zneutralizowana za pomocą alternatywnych, tańszych wydań i fałszywek – ofiarą takiej praktyki pada na przykład Cervantes. Nowa technika nie jest w stanie wywołać rewolucji w dystrybucji i wynagradzaniu twórczości.

Autor nie ma więc pieniędzy na druk swojego dzieła. Może próbować sprzedać je księgarzowi-wydawcy, dysponującemu odpowiednim kapitałem, dostępem do papieru i siecią agentów rozprowadzających kopie. Jednak, jak piszą Lucien Febvre i Henri-Jean Martin, jeszcze w XVII wieku istnieją autorzy, którzy sprzedawanie dzieł własnego umysłu uznają za dyshonor nielicujący ze statusem twórcy. Rozwiązaniem w tej sytuacji jest odwołanie się do mecenatu. Twórca daje księgarzowi swój rękopis, który zostaje opracowany i wydrukowany, po czym – bez żadnego wynagrodzenia dla autora – kopie rozprowadzane są

62. J. Le Goff, *Średniowiecze i pieniądze*, dz. cyt, s. 172-173.

do księgarń i sprzedawane. W zamian za oddanie dzieła autor otrzymuje od wydawcy kilka-kilkanaście egzemplarzy, które – wyposażone w wypełnione pochlebstwami listy dedykacyjne rozsyła na dwory królewskie, kościelne, arystokratyczne i do domów bogatych mieszczan z prośbą o wsparcie pieniężne dla siebie. W przypadkach utworów specjalistycznych i niszowych autor nie tylko nie dostaje wynagrodzenia ze sprzedaży drukowanych egzemplarzy swojego dzieła, ale również musi wykupić ich ustaloną liczbę, żeby zwrócić koszty księgarzowi-wydawcy[63]. Jeśli wynagrodzenie płacone jest bezpośrednio autorowi, przyjmuje ono niekiedy także niepieniężną postać: kilka łokci aksamitu czy kilka dni gościny to również forma płacenia za twórczość.

Mecenat nie musi być więc bierną recepcją pańskiego wsparcia, lecz może – alternatywnie – stanowić pewną formę inwestowania twórczości. Powszechnie obecny w strukturze dawnych dzieł literackich list dedykacyjny (*epistola dedicatoria*) lub prefacja dedykacyjna jest w takim systemie nośnikiem wartości i zysku: niekiedy bywa przygotowana *in blanco*, z pustym miejscem na wpisanie imienia i nazwiska przyszłego mecenasa. Sam mechanizm dedykacji nawiązuje w jakimś stopniu do efektu performatywnego (zob. poprzedni rozdział), mając swoje źródło w obrzędach sakralnych i pokornym poświęcaniu bogom własnych zamierzeń i starań. Z dedykacją mecenas otrzymuje niematerialną wartość, potwierdzenie wysokiego statusu, gustu artystycznego i hojności, na którą przecież nie wszyscy mogą sobie pozwolić.

Historia mecenatu jako modelu wynagradzania rozwija się w kierunku wsparcia oferowanego przez struktury państwa. Państwo jak każdy mecenas miewa jednak swoje kaprysy i bywa zmienne w wyborach ideologicznych, czego czytelnym symbolem jest historia paryskiego panteonu, powstałego decyzją rewolucyjnej Konstytuanty w kwietniu 1791 roku w przestrzeniach zeświecczonego kościoła św. Genowefy. Raz po raz, przy okazji zmian politycznych, wprowadzano tam i wyprowadzano szczątki twórców, których określano jako szczególnie zasłużonych dla sprawy państwa i narodu – Woltera, Rousseau

63. L. Febvre, H.J. Martin, dz. cyt., s. 250–251.

czy Hugo. Państwo nie zawsze oferuje też wsparcie samo z siebie, nieraz należy mu pokazać, że dana działalność intelektualna i twórcza ma sens i nawet może się opłacać. Dotyczy to przede wszystkim nowych wynalazków, których zaprojektowanie, testowanie i wdrożenie pochłaniać może olbrzymie koszty. Claude Chappe w 1792 roku mógł uzyskać wsparcie dla swojego tachygrafu także dlatego, że zasiadał – wspólnie z bratem – w przydzielającym fundusze francuskim Zgromadzeniu Prawodawczym. Dzięki pomocy państwa mógł zbudować pierwszą na świecie linię telegraficzną między Paryżem a Lille (1794). W tym samym czasie w Budapeszcie pracował jako pianista i dyrygent Josef Chudy, również szukający wsparcia dla swoich prac nad telegrafem: ponieważ nie miał on żadnych politycznych wpływów, próbował zwrócić uwagę opinii publicznej i urzędników, pisząc i wystawiając jednoaktową operę *Telegraf, czyli maszyna do zdalnego pisania*[64].

Mecenat totalny

W początkach XX wieku państwo, które zebrało już siły i mogło skutecznie oddziaływać na całą społeczną rzeczywistość jako centralny i nieznoszący alternatyw mecenas twórczości, odsłaniało swoje wszechmocne oblicze w totalnej polityce kulturalnej. Rosyjska rewolucja bolszewicka 1917 roku przyniosła ze sobą radykalną przebudowę systemu politycznego, gospodarczego i społecznego, co dotknęło także twórców i podważyło tradycyjne źródła ich utrzymania. Odrzucono wówczas – przyjęte w Rosji jako standard w końcówce XIX wieku (1887) i ufundowane na bazie idei kapitalistycznych, ale i polityki cenzury – zasady prawa autorskiego obejmujące m.in. dziedziczenie praw do twórczości i swobodę w zarządzaniu nimi. Po krótkim okresie względnej wolności artystycznej, gwarantującej przestrzeń na eksperymenty twórcze futurystów czy konstruktywistów, wszechobecne państwo, silnie osadzone już na gruzach dawnego porządku, zaczęło dążyć do całkowitego podporządkowania sobie kultury i jej twórców. Wprowadzono i skutecznie egzekwowano

64. S. Zielinski, *Archeologia mediów : o głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010, s. 238–239.

cenzurę, monopolizując nawet dystrybucję papieru, co ułatwiało likwidowanie niezależnych wydawnictw i prasy. Cezurą zamykającą okres budowania nowego systemu kultury było zdobycie samodzielnej władzy przez Stalina, do czego symbolicznym komentarzem stało się samobójstwo Władimira Majakowskiego w 1930 roku.

Promowanym przez państwo ideałem twórcy stał się wówczas urzędnik wypełniający bieżące zadania polityczne – po nacjonalizacji teatrów wszyscy aktorzy przeszli na państwowe etaty, co zmusiło ich do grania w sztukach propagandowych. Twórca miał być również działaczem, którego celem był nie tyle opis rzeczywistości, ale – jak proponował Siergiej Tretiakow – jej zmiana w bezpośrednim działaniu[65]. Tretiakow aktywnie realizował proponowany przez siebie ideał: zaangażował się w akcję kolektywizacji rolnictwa, podczas której organizował masówki, przygotowywał gazetki propagandowe i zbierał pieniądze na zakup traktorów do kołchozów, aby potem napisać o tym w książce *Władcy pól*. Został jednak oskarżony o działalność antyradziecką i umarł w więzieniu w 1939 roku – sowieckie państwo udowodniło, że w czasie rewolucji nawet prawowierny twórca nie mógł czuć się bezpiecznie.

W totalitarnym państwie mecenat nad twórcami bezpośrednio wpływał nie tylko na treść twórczości, czego wyrazem jest choćby socrealizm czy niemiecka idea sztuki zdegenerowanej i nieniemieckiej (*undeutsch*), ale dotykał bezpośrednio ciał twórców i twórczyń. Właściwie uderzał w nie mocą rozpędzonego pociągu: polityka kulturalna polegała na skazywaniu na śmierć, więzieniu i głodzeniu, wyrzucaniu z domów i formatowaniu życia do egzystencji w ciągłej niepewności i strachu. Ponieważ mimo wszystko państwo potrzebowało twórczości, aby uwiarygodniać swoją nową postać, było jednocześnie w stanie zaproponować atrakcyjną ofertę dla wybranych. Tutaj znów ujawniał się schemat mecenatu: obok zapewniania materialnych warunków egzystencji tym, którzy poszli na współpracę, wszechwładne państwo proponowało laury

65. Walter Benjamin przywołuje jego postać, pisząc o tym, jak bardzo zmienna i szeroka może być idea twórczości; zob. W. Benjamin, *Autor jako producent*, [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, red. A. Mencwel, t. I, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1980, s. 302–304.

chwały i możliwości o skali niedostępnej nigdy dotąd – symbolem tego mogła być przeprowadzona w 1932 roku zmiana nazwy miasta Niżny Nowogród na cześć Maksima Gorkiego. Współpraca z totalitarnym państwem nigdy nie była jednak partnerska: kiedy jego narzędziem były nie tylko pieniądze i etaty, ale też bezpośrednia przemoc, wynagradzanie za twórczość mogło przyjmować po prostu postać decyzji o darowaniu życia.

W biografii Maksima Gorkiego ujawnia się w pełni charakter mecenatu totalitarnego państwa. Zamożny i znany jeszcze przed rewolucją 1905 roku pisarz po zdobyciu władzy przez bolszewików w 1917 roku korzystał z osobistej przyjaźni z Leninem, który stał się jego mecenasem. Nowe państwo organizowało mu stypendia, etaty w redakcjach, wyjazdy i pobyt za granicą. Gorki, mimo że określany był mianem twórcy proletariackiego, mieszkał w luksusowej rezydencji pod Moskwą i posiadał willę na Krymie. W czasach szalejącej niepewności, głodu i terroru politycznego sam – dzięki relacjom z władzą – stawał się mecenasem wspierającym rosyjską inteligencję. Charakter tego wsparcia mówi wiele o warunkach życia ówczesnych twórców: Gorki zapraszał ich na obiady i bankiety, aby mogli najeść się do syta, interweniował w przypadku aresztowań, załatwiał etaty i stypendia. Jego dobre stosunki z państwem bolszewickim oparte były jednak na znajomości z Leninem, który pamiętał Gorkiemu jego finansowe wsparcie dla partii po 1905 roku. Kiedy Lenin zaczął tracić dominację w partii, Gorki – za jego inspiracją – wyjechał do Włoch, gdzie dzięki państwowemu stypendium mógł spokojnie pracować, mieszkając w nadmorskiej willi w Sorrento. W tym samym czasie starał się zarabiać dzięki publikowaniu na Zachodzie. Śmierć Lenina w 1924 roku otwarła nowy okres jego relacji z władzą sowiecką. Brak perspektyw finansowych na zachodnim rynku literackim z jednej strony oraz możliwości dostępne dla niego w sowieckiej Rosji z drugiej spowodowały, że 1931 roku zdecydował się na powrót. Chociaż po cichu liczył na zwycięstwo wrogów Stalina, ostatecznie zaakceptował jego dominację. W zamian Stalin inspirował kult Gorkiego – w 1932 roku nazwano na jego cześć i raczej wbrew jego woli miasto Niżny Nowogród, jego imię przyjęły także Instytut Literacki, Teatr Artystyczny, Wielki Teatr Dramatyczny w Leningradzie oraz liczne zakłady przemysłowe.

W 1933 roku, jak pisze Wiaczesław Iwanow[66], Gorki był już jeńcem Stalina. Nie pozwalano mu odtąd na wyjazdy zdrowotne do Włoch. W 1934 roku Gorki zdał test lojalności wobec władzy, redagując propagandową książkę o historii budowy kanału białomorskiego, podczas której bezwzględnie wykorzystano niewolniczą pracę więźniów[67]. W tym samym roku, najprawdopodobniej z inspiracji Stalina, zginął syn Gorkiego, Maksym, co mogło być specyficznym ostrzeżeniem oraz bezpośrednim dowodem, kto tak naprawdę decydował w tej relacji między twórcą a wszechmocnym patronem. Konflikt ze Stalinem zaognił się w 1935 roku, czego efektem była inspirowana przez niego seria skierowanych przeciwko Gorkiemu artykułów w „Prawdzie", i trwał do śmierci pisarza w czerwcu 1936 roku[68].

Historia Gorkiego jest świadectwem totalnego mecenatu totalitarnego państwa, niemal absurdalnym zwieńczeniem tragicznej historii zależności twórców i twórczyń od władzy pieniądza i władzy ideologii. Istnieje jednak inna potężna siła, którą niektórzy uznają za alternatywę dla kapryśnego mecenasa lub chętnie stosującego przemoc państwa: ma być nią rynek wraz ze swoją bezwzględną grą podaży i popytu, reklamą i modą. Tutaj także możliwe są błyskotliwe kariery i wielka chwała. Czy jednak wolny rynek wyemancypuje twórcę i da mu szansę na godne życie, nie zmuszając do rezygnowania z artystycznych ambicji? Niestety, także tu historia wynagradzania twórczości okaże się tragiczna.

66. W. Iwanow, *Dlaczego Stalin zabił Gorkiego tłum. J. Szokalski*, „Literatura na Świecie", nr 10/327, 1998, s. 278.

67. Ustępstwa wobec państwa-mecenasa nie musiały być szczególnie widowiskowe, czasem podległość wyrażały korekty tekstu. Jerzy Andrzejewski w drugim i w kolejnych wydaniach *Popiołu i Diamentu* usunął fragmenty o więzionych przez władze partyzantach i wprowadził do narracji wątki ukazujące w pozytywny sposób walkę z kułakami czy niszczenie niepodległościowego podziemia. Zob. M. Stępień, *„Jak grecka tragedia". Pisarz polski w sytuacji wyboru (1944–1948)*, Kraków 2005, s. 243–244.

68. W tym samym roku zmarł również chiński pisarz Lu Xun, który po rewolucji komunistycznej w 1949 roku stał się postacią tak potężną symbolicznie, że jego mit ustępować miał jedynie mitowi samego Mao Zedonga. Jak pisze Yu Hua, „ubóstwiany przez Mao przestał ostatecznie być pisarzem i stał się wyrażeniem symbolizującym wieczną poprawność [polityczną] i permanentną rewolucję". Biografia i pośmiertne losy twórczości Lu Xuna pokazują ostateczne granice totalitarnego mecenatu: przemianę twórcy w plastyczną i bezwolną konstrukcję użyteczną w grze politycznej i w narzędzie formatowania społeczeństwa. Zob. Yu Hua, *Chiny w dziesięciu słowach*, K. Sarek, Warszawa 2003, rozdz. 5 (plik e-pub).

RYNEK I KAPITAŁ

Historia rynku jako systemu wynagradzania twórczości jest raczej historią uprzedmiotowienia i pewnej przemocy wobec twórców niż ich emancypacji. Gra podaży i popytu, angażująca coraz większe masy odbiorców, pozwala jednak niektórym twórcom na uniezależnienie się od mecenasów i ich osobistych wyborów, przy czym nie dzieje się to od razu. Nie mniej istotne jest wdrożenie w rynek twórczości prawa autorskiego, które umożliwia mniej lub bardziej niezależny zysk z działalności twórczej. Dopóki idea prawa autorskiego nie realizuje się w przepisach egzekwowanych przez państwo, autorzy nie mają nawet narzędzi do tego, aby czerpać zyski z rynku. Widać to dobrze w historii Miguela de Cervantesa. Jego *Don Kichot* był rynkowym sukcesem, pierwsze wydanie z 1605 roku rozeszło się w wysokim jak na tamte czasy nakładzie 1800 egzemplarzy i jeszcze w tym samym roku zostało wznowione, przełożyło się to jednak raczej na sukces finansowy wydawców niż samego pisarza. Dziesięć lat później Cervantes opublikował drugą część przygód błędnego rycerza z la Manchy, napisaną zresztą w więzieniu, w którym znalazł się z powodu długów. Wówczas na rynku sukces odnosiła już jednak nieautoryzowana kontynuacja *Don Kichota*, napisana i wydana przez autora posługującego się pseudonimem Alonso Fernandez de Avalleneda. Zaatakował on Cervantesa, drwiąc z jego kalectwa i sytuacji życiowej, wmawiając przy tym czytelnikom, że ten chciał pozbawić go zysków z nieautoryzowanej kontynuacji powieści[69]. Cervantes zmarł w biedzie w kwietniu 1616 roku i został pochowany w Madrycie w bezimiennym grobie.

---

69. W. Muschg, dz. cyt., s. 358.

Na rodzącym się w XV-XVI wieku rynku twórczości pierwsze skrzypce grali nie wybitni autorzy, ale wydawcy-księgarze dysponujący kapitałem lub materialnymi zasobami pozwalającymi na uruchomienie procesu wydawniczego. Pokazują to Lucien Febvre i Henri-Jean Martin: kupno lub wynajęcie prasy drukarskiej i zakontraktowanie drukarza wraz z pomocnikami nie pociągało za sobą specjalnie dużych kosztów, znacznych nakładów finansowych wymagało natomiast dostarczenie czcionek (drogich i szybko się zużywających) i papieru oraz zapewnienie dystrybucji. Posiadanie odpowiedniego kapitału umożliwiało też długie oczekiwanie na zwrot z inwestycji: książki rozchodziły się wolno, a rozproszona dystrybucja wymagała pieniędzy na opłacenie kurierów i księgarzy w poszczególnych miastach. Istnienie cenzury podnosiło koszty – za ryzyko przewożenia nielegalnych książek należało przecież zapłacić odpowiednio więcej. Głównym kosztem był jednak papier: jego wytworzenie w młynach ze skupowanych gdzie się da szmat lnianych lub konopnych wymagało odpowiedniego kapitału. Spowodowane rosnącym wykorzystaniem papieru zapotrzebowanie na stare ubrania, żagle czy liny bywało okresowo tak duże, że wprowadzano zakazy eksportowe lub nadawano monopole mające bronić lokalnych kupców przed konkurencją z zewnątrz. Dopiero w połowie XIX wieku udało się wdrożyć nowe techniki produkcji papieru z masy drzewnej poddanej odpowiedniej chemicznej obróbce. Dlatego mówienie o przełomie kulturowym i społecznym związanym z wdrożeniem druku w Europie w XV wieku jest błędem o tyle, o ile ignoruje materialne podstawy działalności wydawniczej. Jednym z czynników sukcesu Gutenberga było przecież to, że jego wspólnik posiadał własny młyn papierniczy[70].

Nieobecność twórców

Dominującą rolę kapitału oraz słabą pozycję twórców już na wczesnym etapie europejskiej rewolucji druku dokumentuje działalność publicystyczna i polityczna Elinor James (1645–1719). James, jako żona uznanego drukarza londyńskiego,

70. L. Febvre, H.J. Martin, *dz. cyt.*, Warszawa 2014, s. 57.

a po jego śmierci w 1710 roku kobieta samodzielnie prowadząca drukarnię, w okresie od 1681 do 1716 roku opublikowała – niekiedy własnoręcznie je drukując – ponad 90 pism, petycji i pamfletów komentujących zmiany w angielskim prawie dotyczącym funkcjonowania nowego rynku wydawniczego[71]. Bardzo aktywnie występowała ona przeciwko wprowadzonej po 1695 roku wolności druku – zniesiono wówczas nie tylko cenzurę prewencyjną, ale także zezwolono na swobodną działalność drukarni poza Londynem, Yorkiem i miastami uniwersyteckimi.

Ważnym, choć nie jedynym argumentem przeciwko wolności druku, obecnym w publicystyce i oficjalnych petycjach do parlamentu składanych prawie co roku przez James, jest wzrost znaczenia na rynku posiadających duży kapitał wydawców, księgarzy i papierników oraz związany z tym upadek pozycji drukarzy. James opisuje zmieniający się system, na którym dominować zaczynają nieliczne podmioty, księgarze-wydawcy dysponujący nie tylko kapitałem pozwalającym na import i kupno papieru, ale także koncentrujący w swoich rękach zasoby nowego typu: prawa autorskie do twórczości. W tym kontekście przywoływany często jako początek podmiotowości twórców Statut Anny z 1710 roku nie tyle wspiera prawa autorów, co umacnia pozycję bogatych wydawców. Zaczynają oni – korzystając z dostępu do praw autorskich i wolności druku – tworzyć własne drukarnie, aby omijać dotychczasowych pośredników. Podważa to źródła dochodu niewielkich rodzinnych przedsiębiorców takich jak Elinor James. Z naszego punktu widzenia (skoro interesują nas materialne podstawy twórczości) ważne jest jednak przede wszystkim to, że nowe rozwiązania umacniają systemową marginalizację osoby twórcy. Znaczące wydaje się, że James w swoich pismach dotyczących nowego rynku i zmian prawnych ani razu nie posługuje się pojęciem autora, a pojęcie pisarza występuje tam jedynie raz. Czy dlatego, że lobbując w parlamencie, James dba przede wszystkim o własne interesy, czy też po prostu twórca w tym systemie jest postacią pozbawioną większego znaczenia i niezauważalną? Ta druga interpretacja wydaje

71. P. McDowell, *"On the Behalf of all Printers". A Late Stuart Printer-Author and Her Causes*, [w:] *Agent of Change. Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, red. S.A. Baron, E.N. Lindquist, E.F. Shevlin, Amherst 2007, s. 125.

się poprawna, ponieważ James, argumentując za utrzymaniem ograniczeń na rynku druku, pisze wiele o czeladnikach drukarskich, których pozycja na rynku pracy zmienia się – jej zdaniem na niekorzyść. Na przełomie XVII i XVIII wieku w Londynie w prowadzeniu biznesu opartego o druk bierze się pod uwagę przede wszystkim zecerów oraz drukarzy i ich pomocników, a nie autorów. Społeczna i ekonomiczna podmiotowość twórców jest wówczas jeszcze dość słaba: Elinor James pisze wprost o tym, że mniej martwi ją łamanie praw autorskich niż wzmacniana nowym prawem koncentracja tych praw w rękach bogatych księgarzy-wydawców. Autorzy – podobnie jak właściciele małych drukarni – są w kształtującym się systemie kapitalistycznym pracobiorcami, opłacanymi przez właścicieli kapitału na takiej samej zasadzie, jak człowiek budujący dom opłaca robotników[72]. Trudno dostrzec tutaj emancypacyjny wpływ wolnego rynku. Argumentując na poparcie swoich racji, James wskazuje też, że druk nie może być traktowany wyłącznie jako działalność rynkowa[73] – to nie tylko sztuka, ale też wielka odpowiedzialność za słowa, które przekazuje się odbiorcom. Stąd konieczność utrzymania centralnej cenzury oraz ograniczania swobody otwierania drukarni.

Gdybym miał na osi czasu spróbować zaznaczyć moment przełomu, który wskazuje i otwiera nowe możliwości zarabiania dla pisarzy i pisarek, zamiast Statutu Anny z 1709/1710 roku wskazałbym dwa konkretne wydarzenia jeszcze z drugiej połowy XVII wieku[74]. Oba związane są z wynagrodzeniem wypłaconym na nowych warunkach autorom niezwykle istotnym dla angielskiej i europejskiej kultury: Johnowi Miltonowi (1608–1674) i młodszemu od niego o ponad 20 lat Johnowi Drydenowi (1631–1700). Oba przypadki pośrednio wskazują też na prawdę, którą dostrzec mogliśmy już przy historii kariery

72. Tamże. s. 135.

73. Okazuje się, że już w początkach rynku druku pojawiają się głosy wskazujące, że ma on charakter wyjątkowy, a książka nie jest zwykłym towarem i narzędziem bezwzględnej gry komercyjnej. To ważne, ponieważ konsekwencją uznania takiego statusu może być także specjalny status twórców.

74. Trudno przyjąć mi też tezę Arnolda Hausera, który pisze, że „w połowie [XVII] stulecia protektorstwo kończy się wreszcie całkowicie i około roku 1680 żaden pisarz nie liczy już na pomoc prywatną". Przeczy temu choćby opisywane przez Erica Hobsbawma doświadczenie mecenatu burżuazyjnego z drugiej połowy XIX wieku, o którym wspominam w kolejnym rozdziale. Tezę Hausera zob. A. Hauser, dz. cyt., t. II, s. 44.

Gorkiego: siłą nie mniej istotną od praw rynku i procesu akumulacji kapitału w historii wynagradzania twórców jest podlegająca nieustannym zmianom władza polityczna. Tłem biografii wspomnianych twórców są bowiem wielkie polityczne i społeczne zawirowania związane z konfliktem monarchii i parlamentu oraz wojną domową (1642–1646), egzekucją króla Karola I Stuarta i wprowadzeniem republiki (1649), dyktaturą i upadkiem Olivera Cromwella, restauracją monarchii (1660) oraz zmianą dynastii rządzącej Anglią i Chwalebną Rewolucją (1688). Dryden i Milton związani byli z przeciwnymi stronami politycznej barykady: Dryden był nadwornym poetą królewskim od czasu Restauracji po 1688 rok, Milton pracował m.in. jako sekretarz Cromwella i był piewcą rewolucji republikańskiej, po 1660 roku odsuniętym w cień. Chociaż przez lata swoją karierę twórczą opierali oni na mecenacie, w ostatnim okresie życia odważnie wykorzystali nowe możliwości, jakie mógł dać im rodzący się rynek twórczości oraz nowa grupa czytelników, gotowa płacić za książki i współfinansować ich wydawanie.

Innowacje w finansowaniu twórczości

W 1697 roku John Dryden, wżeniony w bogatą rodzinę Howardów i członek Royal Society, dzięki własnej popularności i dawnej pozycji na dworze opublikował tłumaczenie poezji Wergiliusza. To był ostatni okres jego życia, czas po zmianach politycznych 1688 roku. Wciąż nie przestawał być sławny i z pewnością to stało się kluczem do sukcesu jego nowego zamierzenia. Jego sytuacja materialna nie była zła, nie mógł jednak już wtedy liczyć na dochody z dworu ani wsparcie nowej władzy w kolejnym projekcie literackim. Pieniądze niezbędne do opracowania i wydania dzieła zebrał za pomocą subskrypcji – miał być to pierwszy przypadek, kiedy dzieło literatury pięknej zostało sfinansowane ze środków zainteresowanych czytelników, a nie dzięki bezpośredniemu arystokratycznemu czy królewskiemu mecenatowi. Wcześniej, od początku XVII wieku subskrypcja w Anglii stosowana była do finansowania wydań atlasów, podręczników algebry, komentarzy biblijnych czy książek naukowych. Sukces projektu możliwy był dzięki talentowi organizacyjnemu wielkiego wydawcy – Jacoba Tonsona oraz popularności Drydena. Aby opłacić prawa autorskie

Drydena, Tonson ustalił dwie listy subskrypcyjne. Wpisanie się na pierwszą z nich zobowiązywało przyszłych czytelników do zapłaty pięciu gwinei, w tym trzech jeszcze przed otrzymaniem dzieła: nazwiska subskrybentów miały ukazać się na stronach dedykacyjnych opłacanego wydania. Druga lista przeznaczona była dla subskrybentów płacących jedynie dwie gwinee – otrzymać mieli oni tanie, budżetowe wydanie dzieła. Drydenowi udało się zebrać 101 subskrybentów do pierwszej listy oraz 250 do drugiej[75], a zgromadzone pieniądze pozwoliły na podjęcie intensywnej pracy nad przekładem (zainicjowanej już jednak odpowiednio wcześniej). Współpraca z Tonsonem nie była łatwa – w negocjacjach dotyczących interpretacji umowy z 1694 roku Drydenowi pomagał jego uczeń, dramaturg William Congreve, posiadający z racji wykształcenia użyteczną w tych sporach wiedzę prawniczą[76]. Znalezienie subskrybentów także wymagało odpowiedniej pracy – jakpisał sam Dryden – „nie było dla mnie trudniejszym przetłumaczyć Wergiliusza niż znaleźć patronów, których potrzebowałem dla mojego tłumaczenia”[77].

Ile ostatecznie zarobił Dryden? Szacuje się, że było to w sumie około 1200 funtów, przy czym płatne nie jednorazowo, ale w wielu transzach. Już w 1694 roku – przy podpisaniu umowy – Dryden otrzymał od wydawcy pierwsze 200 funtów, rok później spłynęły do niego pierwsze pieniądze z subskrypcji – 300 funtów. Łącznie, rocznie podczas pracy nad przekładem otrzymywał około 350 funtów[78]. Aby rozpoznać, jaką wartość miała ta suma, należy porównać ją ze standardowymi zarobkami w tamtym okresie. Roczny dochód minimalny pozwalający na podstawową egzystencję wynosił 20 funtów; za bogatego uznawać się mógł ten, kto miał przez rok do dyspozycji

75. J. Barnard, *Dryden and patronage*, [w:] *The Cambridge Companion to John Dryden*, red. S.N. Zwicker, Cambridge 2004, s. 212.

76. Spór dotyczył przypisów: Dryden, powołując się na zapisy umowy, chciał, aby miały one objętość uzasadnioną merytorycznie, Tonson dążył do ich ograniczenia, licząc na dodatkowy zysk z oszczędności papieru.

77. Tamże, s. 214.

78. Tamże, s. 213.

500 funtów[79] – arystokrata, taki jak książę Jorku, mógł korzystać z około 40 tys. funtów rocznie. Drukarz w tym okresie zarabiał około funta tygodniowo, zecer składający z czcionek treść publikacji i pracujący codziennie oprócz niedziel przez 12 godzin otrzymywał 24 szylingi tygodniowo[80].

Na tym tle podpisana w 1667 roku umowa opiewająca na 5 funtów za prawa do publikacji i sprzedaży egzemplarzy pierwszego wydania Raju Utraconego Johna Miltona wygląda na rażąco niski zarobek, chociaż wciąż może być on porównywalny na przykład z rocznymi dochodami niewykwalifikowanej służącej. Wartość wynagrodzenia nie zwiększyła się przy druku drugiego i trzeciego wydania książki, jednak za każde wydanie wydawca wypłacał kolejne pieniądze – łącznie 20 funtów, w tym 10 za życia Miltona. Dlaczego w porównaniu z honorarium Drydena suma była tak niska i dlaczego warunki umowy zostały przyjęte? Wynagrodzenie wypłacono przecież za poemat zbudowany z dwunastu ksiąg wydrukowanych w pierwszym wydaniu w dziesięciu woluminach *quatro*!

Pobieżna znajomość biografii Miltona sugerowałaby wskazówki do odpowiedzi na to pytanie. W okresie po restauracji monarchii poeta nie cieszył się już żadnymi specjalnymi względami, można nawet powiedzieć, że był autorem opozycyjnym. W 1667 roku miał 59 lat, od kilku lat nie widział, a jego dzieła spisywały za niego żona i córki[81]. Czy umowa na pięć funtów nie była przypadkiem wyrazem chciwości wydawcy, Samuela Simmonsa, chcącego bezwzględnie wykorzystać autora będącego w niełasce władzy i niepotrafiącego się bronić? Było wręcz przeciwnie – Simmons wspierał Miltona, a dowodem na to były niezwykłe jak na tamte czasy zapisy umowy oraz kontynuowanie współpracy już po 1667 roku. Po pierwsze, Milton gwarantował sobie, że ustalone

79. Dane dotyczące wynagrodzeń w XVIII wieku podaje projekt The Old Bailey Online, https://www.oldbaileyonline.org/static/Coinage.jsp#wages, dostęp 10.09.2015.

80. R.B. Schwartz, *Daily Life in Johnson's London*, Madison 1983, s. 51.

81. To ciekawy i ważny problem związany z wynagradzaniem twórczości. W ilu jeszcze przypadkach – pewnie nie tylko w historii literatury – rola osób (zwłaszcza kobiet) wspierających pracę twórczą pozostaje niedostrzegana? Problem takiego widmowego współtwórstwa ujawnia się nawet współcześnie w dyskusji o atrybucji artykułów naukowych. Czy pod tekstem naukowym powinni podpisywać się jedynie badacze i badaczki, czy także osoby, których praca pośrednio pozwala na przygotowanie i przeprowadzenie badania, choćby pracowniczki i pracownicy zarządzający laboratorium czy przygotowujący infrastrukturę badawczą uczelni? Zob. projekt Fair Cite (https://faircite.wordpress.com/).

wynagrodzenie pięciu funtów zostanie wypłacone od razu, a kolejne pięć za sprzedaż egzemplarzy pierwszego wydania, które rzeczywiście wyprzedało się całe w ciągu dwóch lat. To niezwyczajna sytuacja: standardem było, że twórcy nie otrzymywali wynagrodzenia pieniężnego, dopóki książki się nie sprzedały; w innym modelu otrzymywali oni po prostu określoną liczbę egzemplarzy, którą mogli na własną rękę zagospodarować. Po drugie, co też jest nowością, Milton zapewniał sobie prawo do wynagrodzenia za druk i sprzedaż kolejnych wydań, ograniczając również bezpośrednio liczbę egzemplarzy, które Simmons mógł wydrukować na podstawie pierwszej umowy (określono ją na maksymalnie 1500). Była to skrajnie nowoczesna i przełomowa umowa, zdecydowanie bardziej nadająca się na symbol otwarcia rynku twórczości i budowy materialnej podmiotowości autora niż Statut Anny z 1710 roku.

Milton w bardzo umiejętny sposób identyfikował swoje prawa i zarządzał nimi – pewnie nie bez znaczenia pozostaje fakt, że jego ojciec był urzędowym pisarzem, obeznanym w realiach i sposobie działania branży wydawniczej, więc mógł swego czasu przekazać synowi odpowiednią wiedzę na ten temat. Pierwsze pięć funtów wypłacane od razu po podpisaniu umowy było zaliczką zachęcającą autora do przekazania rękopisu. Wydawca brał na siebie nawet wszelką odpowiedzialność za ewentualne błędy w składzie i druku dzieła oraz obiecywał wypłacać wynagrodzenie spadkobiercom – pozycja autora w tej relacji na tle ówczesnych rozwiązań była naprawdę bardzo silna[82].

Jednak dlaczego wynagrodzenie jest tak niewielkie, szczególnie w porównaniu z umową Drydena? Przede wszystkim to dwa zupełnie różne modele zarabiania: Dryden i Tonson za pomocą subskrypcji w bezpieczny sposób inwestują w powstanie i druk dzieła, Simmons i Milton bardzo ryzykują, inwestując pieniądze w projekt o niepewnym efekcie i mogący na dodatek mieć problemy z cenzurą. Książka Miltona jest opłacona, jeszcze zanim ma szansę pojawić się w sześciu londyńskich księgarniach, ale nikt nie jest w stanie stwierdzić, czy znajdzie czytelników – u Drydena jest to już pewne. Simmons nie jest też

82. K. MacLennan, *John Milton's Contract for "Paradise Lost": A Commercial Reading*, "Milton Quarterly", Vol. 44, No. 4, 2010, s. 225.

wielkim wydawcą i drukarzem, nie ma dużego kapitału, a sytuację komplikują do tego wysokie koszty papieru, wynikające m.in. z ówczesnego konfliktu w Niderlandach (papier wciąż trzeba do Anglii importować).

Grub Street

Umowa Miltona z 1667 roku jest pierwszą zachowaną do dziś umową autorską i w pewien sposób otwiera nową epokę w historii wynagradzania twórczości, w której to rynek obiecuje twórcom uniezależnianie się od mecenatu arystokracji, państwa czy kościoła. Jednak już publicystyka Elinor James z początku XVIII wieku pokazuje, że obietnica ta ma kruche podstawy. Opis narodzin nowego systemu, wciągający do naszej historii pierwszych drukarzy-księgarzy, Drydena, Miltona i niestrudzoną Elinor James, uzupełnić warto wizytą na Grub Street, w nie tylko symbolicznym, ale i konkretnym geograficznym punkcie na mapie nowego, kreatywnego świata.

Grub Street od XVI do początku XIX wieku była miejscem koncentracji nowego rynku twórczości, rozwijającego się dzięki technice druku oraz – od końca XVII wieku – dzięki sprzyjającym regulacjom prawnym, które gwarantowały wolność zakładania drukarni. Ta ulica w ubogiej i zaśmieconej dzielnicy północnego Londynu, niedaleko Moorfields, zasiedlona była przez kiepskiej klasy pisarzy i pisarki, którzy gnieździli się w tanich mieszkaniach na poddaszach, pełna niewielkich drukarni i ludzi zajmujących się składem, korektą, drukiem i sprzedażą książek, ulotek, pamfletów oraz gazet. Grub Street stała się w języku angielskim synonimem klasy źle opłacanych i niezbyt utalentowanych twórców oraz niskiej jakości twórczości. Do tego miejsca przylgnęło także pojęcie *hack-writer* oznaczające literackiego wyrobnika. Dzięki Grub Street Londyn mógł uchodzić za centrum rynku książki – do 1700 roku wydawano w tym mieście około 1800 tytułów rocznie, przez XVIII wiek już 6 tys. rocznie[83]. Większość autorów z Grub Street pracowała za wierszówkę oraz bez zwłoki zgadzała się na wszelkie warunki proponowane przez dysponujących kapitałem wydawców.

83. J. Raven, *The Book Trades*, [w:] B*ooks and Their Readers in Eighteenth-Century England: New Essays*, red. I. Rivers, London – New York 2001, s. 2.

Koszty wydania książki – a więc też pracy twórczej – wydawcy starali się zresztą ograniczać maksymalnie ze względu na silną konkurencję spoza miasta: w Dublinie czy Edynburgu można było drukować nawet o połowę taniej. Nie przeszkadzało to jednak głównym wydawcom-księgarzom zdobywać ogromne majątki – przykładem może być tu wspomniany już Jacob Tonson, któremu wolności gwarantowane przez Statut Anny pozwoliły skoncentrować w swoich rękach liczne prawa autorskie, także do dzieł takich autorów jak Dryden, Milton (czwarte wydanie *Raju utraconego*) czy Szekspir. Jego majątek w chwili śmierci (1796) szacowano na 40 tys. funtów.

Namalowany w 1736 roku przez Williama Hogartha obraz *The Distrest Poet* przedstawia warunki pracy autora z Grub Street, zamieszkującego wraz z żoną i małym dzieckiem niewielki pokój na poddaszu, zabałaganiony i wypełniony śmieciami. Na podłodze leży rzucona szpada i porwane papiery, poeta siedzi przy oknie ze zbitą szybą i drapie się w głowę, szukając natchnienia. W pisaniu przeszkadza mu stojąca po drugiej stronie pokoju mleczarka, wymachująca niezapłaconym dotąd rachunkiem za dostawy mleka. Grub Street i obraz Hogartha mogą być symbolem sytuacji twórców na wczesnym rynku twórczości, jednak z pewnością symbol ten nie przekazuje całej prawdy o efekcie urynkowienia pracy autorów i autorek.

Desperacko szukając jakichkolwiek przejawów emancypacyjnego oddziaływania rynku twórczości, dotrzeć możemy do historii pisarskiej kariery Sarah Scott (1720–1795), która na pewnym etapie swojego życia z pisarstwa uczyniła ważne źródło dochodów pozwalające na życie w wolnym związku z kobietą, bez tradycyjnego finansowego wsparcia męża-mężczyzny. Jej wydane w 1762 roku dzieło historyczne *The History of Mecklenburgh, from the First Settlement of the Vandals in that Country, to the Present Time; Including a Period of about Three Thousand Years* było nie tylko wyrazem intelektualnych zainteresowań historycznych, ale także projektem komercyjnym obliczonym na zysk rynkowy, wykorzystującym publiczne zainteresowanie żoną króla Jerzego III, Zofią Charlottą Mecklenburg-Strelitz. Ceną, jaką Scott musiała zapłacić za komercyjną naturę swojej pracy twórczej, była jednak rezygnacja z przypisania autorstwa: książka została wydana anonimowo, aby postać kobiety autorki

i historyczki nie zraziła potencjalnych kupujących. Anonimowość chroniła ją przed mizoginistycznymi zarzutami krytyków i odbiorców i w pewnym sensie warunkowała obecność na rynku pisarskim[84]. Emancypacyjną rolę rynku ograniczyły kulturowe stereotypy.

W kolejnym rozdziale zobaczymy, że w rynkowej grze o zyski z twórczości twórcy nie bali się sięgać po nowe rozwiązania techniczne, aby przy ich pomocy aktywnie tworzyć nowe rynkowe trendy. Wobec sytuacji, gdy wciąż niezbędna i nieustannie niepewna była pomoc mecenasów, wobec wielkiego kapitału i silnych pośredników, dominującej masowej reprodukcji oraz wobec nowego masowego odbiorcy kobiety i mężczyźni opierający swoją materialną egzystencję na pracy kreatywnej zaczynali ze sobą współpracować. Nowością było to, że łączyło ich nie tyle urodzenie, związki religijne czy posiadanie wspólnych narzędzi i warsztatów pracy – tak jak to było w przypadku dawnych związków poetów czy gildii artystów-rzemieślników – ale uczynienie z pracy twórczej podstawowego źródła dochodów.

84. B.A. Schellenberg, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge 2009, s. 91 i nast.

KONKURENCJA I WSPÓŁPRACA

Kiedy w 1821 roku Balzac, odrzuciwszy pomoc rodziny, desperacko szukał w Paryżu jakichkolwiek źródeł utrzymania się z pisarstwa, spotkał Auguste'a le Poitevina de l'Egreville'a. Ten zaproponował mu pisanie na akord prostych powieści przeznaczonych dla niewyrobionego odbiorcy. Balzac wpadł w szał produkcyjny i zaczął tworzyć dla Poitevina trzydzieści-czterdzieści stron dziennie, czasem nawet całe rozdziały. W ciągu roku napisał 16 tomów, w 1822 powstały kolejne trzy powieści po cztery tomy każda. Publikując pod pseudonimem lorda R'hoone'a, swobodnie kradł pomysły innych wyrobników literackich i dostosowywał fabułę do pożądanych aktualnie tematów. Płacono mu za objętość tekstów, a nie za ich jakość literacką. W liście do siostry pisał jednak: „W głowie czuję zupełnie co innego i jeśli mógłbym upewnić się co do mojego materialnego położenia [...], pracowałbym nad prawdziwymi dziełami"[85].

Rynek i kapitał

Fabryka literacka Balzaca może być symbolem losu większości twórców i twórczyń na rozwijającym się masowym rynku twórczości, podobnie zresztą jak Grub Street[86]. Wiek XIX, a zwłaszcza jego druga połowa, to czas kształtowania się systemu wynagradzania twórczości, którego elementy obowiązują do dziś. Już wtedy widać podstawowe wady wolnego rynku jako źródła dochodów twórców i twórczyń – radykalnie nierówne przychody i nadwyżkę twórczej siły roboczej

85. S. Zweig, *Balzac. Biografia*, tłum. W. Kragen, Warszawa 2008, s. 39–49. Balzac odwołuje się do wolnego rynku twórczości w szczególnym momencie swojej drogi pisarskiej. Ponieważ nie udaje mu się zrobić kariery na własnych zasadach, chowa ambicje w kąt i podejmuje pracę, której jedynym celem jest zdobycie środków do życia.

86. Mimo że romantycy starali się nadać jej nowe, pozytywne znaczenie. Kluczem do redefinicji Grub Street była figura pogrążonego w twórczej gorączce autora, który za cenę osobistej nędzy i wykluczenia wznosił się na wyżyny twórczego geniuszu. Literackich robotników zastąpić miały niespokojne dusze bohemy artystycznej.

nad popytem na nią[87]. Nieliczne przypadki błyskotliwych sukcesów zaburzają całościowy obraz historycznej rzeczywistości, którą cechował powszechnie występujący niedostatek lub nawet skrajna bieda, nieustanna niepewność jutra czy znienawidzona praca zawodowa niemająca zbyt wiele wspólnego z aktywnością twórczą pozwalającą realizować określone ambicje artystyczne czy literackie. Rynek okazywał się nie mniej kapryśny niż dawni mecenasi. Niektórzy od razu pozbywali się złudzeń i starali się zorganizować sobie podstawy bezpiecznej egzystencji z dala od twórczej aktywności: Walter Scott, z zawodu adwokat, rozważywszy rozmaite alternatywy, z premedytacją wybrał karierę urzędniczą, zapewniając sobie ostatecznie ciepłą posadę gwarantującą nie tylko stały dochód, ale także odpowiednią ilość czasu na pracę twórczą. Niebezpiecznie było stawiać wszystko na jedną kartę i opierać swoją materialną egzystencję na niepewnych dochodach. Jednostkom odpowiednio przystosowanym do nowych warunków i w pewien sposób bezwzględnym twórcom udawało się jednak robić błyskotliwe kariery. Rozwinięty rynek twórczości był w stanie dać sławę, prestiż i duże pieniądze. Charles Dickens świadomie kształtował swoją karierę, aż stał się ulubieńcem mas, chłodno planującym własne literackie inwestycje i dbającym o promocję własnej twórczości, także podczas skrupulatnie reżyserowanych bezpośrednich spotkań z czytelnikami w domach towarowych, pijalniach wód, księgarniach, hotelach, salach koncertowych. Wprowadził pisarstwo do kręgu profesjonalnych zawodów, a umierając w 1870 roku, zostawił majątek

87. Według danych Authors' Licensing and Collecting Society z 2007 roku 10 proc. najlepiej opłacanych pisarzy i pisarek w Wielkiej Brytanii zarabiało ponad 50 proc. łącznych zarobków wszystkich autorów. J.K. Rowling, pierwsza na publikowanej przez magazyn „Forbes" liście najbogatszych autorów i autorek, zarobiła w ciągu roku (2007-2008) 300 mln dolarów, drugi na liście James Patterson już jedynie 50 mln. 60 proc. badanych twórców i twórczyń nie było w stanie utrzymać się z pisania i podejmowało dodatkową pracę. Zob. A. Flood, *JK Rowling earns six times more than nearest rival*, „The Guardian", http://www.theguardian.com/books/2008/oct/02/harry.potter.richest.authors, dostęp 28.07.2015.

wyceniany na ponad 7 mln dzisiejszych funtów[88].

Przyzwyczajono nas widzieć wolny rynek jako siłę bezwzględną, ale sprawiedliwą, dającą równe szanse każdemu i wynagradzającą odwagę, otwartość, innowacyjność, talent i ciężką pracę. Już spojrzenie na rynek drukarski XVII-wiecznego Londynu i dolę mieszkańców Grub Street pokazuje, jak wielka to ułuda. Rynek promował przede wszystkim tych, którzy już mieli kapitał: mogło być nim dobre urodzenie i wykształcenie, pieniądze na skup praw autorskich lub zakup dzieł malarskich, dostęp do papieru, posiadanie na własność drukarni i sieci dystrybucji czy też wpływ na media będące w stanie kształtować popyt na wybranych autorów[89]. Wraz z rozwojem rynku krąg twórców i twórczyń otaczała coraz gęstszą siecią powiązań rzesza pośredników, którzy sami nic nie produkując, monetyzowali zdolności innych. Często relacje te przybierały postać bezwzględnej eksploatacji. Miguel Pastorfido, odziedziczywszy po ojcu pokaźną bibliotekę, postanowił zarabiać na życie jako wzięty autor[90]. XIX-wieczna Hiszpania leżała poza centrum rodzącego się masowego przemysłu kulturalnego i sytuacja materialna tamtejszych twórców była mocno upośledzona względem Anglii, Francji czy choćby Niderlandów. Pastorfido wykorzystał słabość hiszpańskiego rynku

88. J. Drysdale, *Elgar's Earnings*, Woodbridge 2013, s. 36. Ta imponująca suma blednie przy dzisiejszych zarobkach gwiazd literatury. W 2014 roku majątek J.K Rowling przekroczył sumę miliarda dolarów, co było efektem sukcesu nie tylko książek o Harrym Potterze, ale także ich filmowych adaptacji. Rynek twórczości charakteryzują jednak radykalne dysproporcje w zarobkach. W kwietniu 2015 roku Authors' Licensing and Collecting Society wspólnie z kilkoma organizacjami branżowymi opublikowało raport podsumowujący badanie zarobków brytyjskich pisarek i pisarzy. Wzięło w nim udział prawie 2,5 tys. osób z 35 tys. zaproszonych do wypełnienia ankiety. Zebrane dane ukazują trudną sytuację twórców. O ile w 2005 roku 40 proc. autorów i autorek zajmujących się zawodowo pisaniem w taki sposób generowało większość swoich przychodów, w 2013 roku było ich już tylko nieco ponad 11 proc. Mediana zarobków zawodowych autorów zmniejszyła się w ciągu dekady (od 2005 roku) aż o 29 proc., dostrzegalna jest też dysproporcja między zarobkami wśród mężczyzn i kobiet. Przeciętny profesjonalny autor i autorka zarabia mniej niż wynosi płaca minimalna. Zob. J. Gibson, P. Johnson, G. Dimita, *The Business of Being an Author. A Survey of Author's Earnings and Contracts*, Queen Mary University of London, April 2015, http://www.alcs.co.uk/Documents/Final-Report-For-Web-Publication-%282%29.aspx, dostęp 20.08.2015.

89. W XIX wieku prasa zyskuje fundamentalne znaczenie wobec rynku twórczości: pojawia się profesjonalna krytyka. Jej wpływ jest nie do przecenienia, co ilustruje przypadek sukcesu opowiadania *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona, wydanego w 1886 roku. Rozprowadzane najpierw w tanim wydaniu (*paperback*) opowiadanie sprzedawano za szylinga w Anglii i dolara w USA, jednak prawdziwy boom rozpoczął się od entuzjastycznej recenzji w „The Times" z 25 stycznia 1886. Od tej daty w ciągu sześciu miesięcy rozprowadzono około 40 tys. egzemplarzy.

90. Wszelkie informacje o tej postaci podaję za P.P. Rogers, *Grub Street in Spain*, „Hispania", 25(1), 39, 1942, s. 42 i nast.

twórczości, zatrudniając do pracy w charakterze *ghostwriterów* ubogich pisarzy i oferując im głodowe wynagrodzenie. Pierwszy z nich, Pelayo del Castillo, miał przygotowywać przynajmniej jedną jednoaktową sztukę tygodniowo jedynie za miejsce do spania i wyżywienie. Niepodpisane utwory były następnie sprzedawane przez Miguela do teatrów i cały zysk trafiał do niego. Nie lepiej było z innymi autorami piszącymi dla Pastorfido: na przykład Pedro Marquina za jedną ze swoich pisanych na zlecenie sztuk otrzymał miesięczny przydział pieczywa. Przystosowany do nowych warunków twórca, posiadając jedynie odpowiedni kapitał, mógł zarabiać na zamawianej twórczości publikowanej jako jego własna, nie umiejąc nawet pisać i czytać, jak miało być w przypadku działającego w Stanach Zjednoczonych dziennikarza Antoniego de Rivery, opłacającego stale dwóch ubogich skrybów pracujących za osiem do dziesięciu dolarów miesięcznie[91].

Odbiorcy i pośrednicy

Pośrednicy, wydawcy, marszandzi, agenci literaccy – to oni stymulowali rozwój rynku twórczości, często kosztem samych twórców. Twórczość, która była w stanie wygenerować odpowiednio długi łańcuch powiązań i relacji korzyści, mogła rozwijać się dynamicznie i generować zyski na ogromną skalę. Tak działo się w drugiej połowie XIX wieku z malarstwem: urodzony w 1829 roku angielski malarz John Everett Millais po krótkim etapie błyskotliwej twórczości porzucił lub przynajmniej ograniczył malarskie ambicje i odważne pomysły, aby dostosować się do oczekiwań mieszczańskich klientów i zarabiać rocznie około 10 tys. funtów, nie licząc oczywiście sum, które jego twórczość dawała marszandom i pośrednikom. Umierając w 1896 roku, pozostawił majątek warty około 10 mln dzisiejszych funtów.

To właśnie burżuazja jest kluczem do interpretacji wczesnego etapu rozwoju masowego rynku twórczości na Zachodzie Europy. Jak pisze Eric Hobsbawm, „w nowych warunkach kilku rywalizujących ze sobą tuzów biznesowych

91. Tamże, s. 43.

wystarczy, aby zapewnić majątek kilku malarzom lub handlarzom dzieł sztuki, ale nawet niewielki krąg odbiorców może zagwarantować zbyt artystom, jeśli tylko odbiorcy ci są odpowiednio zamożni"[92]. Kiedy w drugiej połowie XIX wieku miasta ostatecznie potwierdziły swoje fundamentalne znaczenie dla życia społecznego, gospodarki i kultury, wśród zamieszkującej je burżuazji ukształtował się styl życia, którego istotną częścią był kontakt ze sztuką, muzyką i literaturą. Dom pełen książek w bogatych oprawach, wiszące na ścianach płótna modnych autorów oraz fortepian lub pianino stojące w salonie były oznakami już nie tyle prestiżu, ile spełniania społecznych standardów i oczekiwań wobec przedstawicieli klasy średniej. Przyjęta powszechnie idea racjonalnego, twórczego i moralnego spędzania wolnego czasu zobowiązywała do kontaktu z kulturą i generowała dużą podaż przede wszystkim na literaturę (powieści) oraz malarstwo. Pisarze i pisarki, malarze i malarki korzystali z nowej sytuacji, a niektórzy z nich dorabiali się fortun, odpowiednio budując swoją markę i rozpoznając zapotrzebowanie na prace w określonym stylu czy na określony temat. Nową, coraz bardziej istotną grupą odbiorców korzystających z oferty rynku twórczości byli też robotnicy, którzy przenosząc się z wiejskich środowisk, tracili kontakt z tradycyjną kulturą ludową, przy czym nie było to zerwanie nagłe i radykalne[93]. Sekularyzacja i wyczerpywanie się społecznej użyteczności dawnych wiejskich obrzędów i zwyczajów generowało próżnię, którą zapełniać zaczynała rodząca się kultura masowa. Jej nośnikiem była prasa, tanie wydania książkowe, kalendarze, senniki, komiksy, popularne przedstawienia i koncerty na wolnym powietrzu, rewie i wodewile oraz fotografia. W sukurs nowemu przemysłowi szła masowa alfabetyzacja: od czasu reformy brytyjskiego systemu edukacji (*Education Act* z 1870 roku) dziewczynki i chłopcy z klasy robotniczej mieli możliwości uczenia się czytania i pisania w szkołach utrzymywanych przez samorządy. Robotnicy byli klasą bardzo zróżnicowaną: jej wyższe warstwy, majstrzy, technicy, osoby o dużym doświadczeniu i fachowych umiejętnościach,

92. E. Hobsbawm, *Wiek kapitału: 1848–1875*, tłum. M. Starnawski, Warszawa 2014, s. 406.

93. Tamże, s. 301–304.

posiadały odpowiednie zasoby do realizowania potrzeb kulturalnych, nie mając przy tym większych ambicji do naśladowania stylu życia klas wyższych. Większość robotników i robotnic balansowała jednak na granicy ubóstwa, gnieżdżąc się w przeludnionych mieszkaniach i z niepokojem patrząc w przyszłość, wciąż niepewną przy wahającej się koniunkturze i kryzysach rodzącej się globalnej gospodarki przemysłowej. Błyskotliwe wynalazki, zmniejszanie się świata dzięki kolejom, telegrafowi i telefonowi, kontrastowały z nędzą proletariatu, przeludnieniem dzielnic robotniczych i podziałami klasowymi niemożliwymi do przekroczenia. Jak pisał Fernand Braudel, XIX wiek to czas „zarazem smutny i genialny"[94]. W rzeczywistości codziennego wyzysku kontrastującego z niezwykłym bogactwem, wobec państwa dopiero rozpoznającego swoje obowiązki wobec milionów robotników, rodziła się nowa masowa kultura i wraz z nią, także dzięki nowym wynalazkom, pojawiały się nowe zawody i odchodziły w niebyt stare[95].

Walka o regulacje

Druga połowa XIX wieku na Wyspach Brytyjskich to czas intensywnej walki o prawa socjalne robotników oraz stopniowe odchodzenie od paradygmatu możliwie najniższej pensji[96]. Kapitalizm wkraczał w kolejny etap swojej ewolucji, podczas którego przemoc i chaos wolnego rynku zaczynały być coraz silniej ograniczane przez aktywnych przedstawicieli klasy robotniczej i przez państwo. Przejawem tego było zorganizowanie w 1886 roku pierwszego kongresu związków zawodowych (Trade Unions) oraz powstanie w 1893 roku Partii Pracy, która już w 1907 roku współtworzyła brytyjski rząd. Państwo kształtowało politykę socjalną, doprowadzając m.in. do zwiększenia dostępnej robotnikom ilości wolnego czasu, który przeznaczać mogli na rekreację, turystykę masową oraz korzystanie z kultury (pierwsze urlopy wprowadzono tam w 1833 roku).

94. F. Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 410.

95. Zob. dodatek, s. 105.

96. E. Hobsbawm, dz. cyt., s. 312–313.

Dbanie o wspólne interesy klasowe i zawodowe oraz odwołanie się do państwa jako siły zdolnej ukrócić omnipotencję właścicieli kapitału można było w tym czasie dostrzec także wśród brytyjskich twórców i twórczyń. Okres ten jest ważny z punktu widzenia historii wynagradzania twórczości, ponieważ to wtedy kształtują się podstawy systemu obowiązującego do dziś. Nie chodzi tu wyłącznie o prawa autorskie, ale o ogólną zasadę, że obok rynku, pośredników i wydawców sektor kultury kształtowany jest także przez interwencjonizm państwowy oraz aktywność stowarzyszeń branżowych i związków zawodowych. Kiedy brakowało aktywnej postawy państwa i kolektywnej pracy na rzecz własnych interesów, pojedynczy twórcy nie mogli skutecznie walczyć o silną pozycję na rynku. Przełom związany z interwencją państwa oraz powstaniem zrzeszeń twórców ilustruje historia jednego z najwybitniejszych kompozytorów angielskich przełomu XIX i XX wieku – Edwarda Elgara.

Urodzony w 1857 roku Edward William Elgar, utalentowany syn sprzedawcy instrumentów muzycznych z Worcester, w 1889 roku za namową żony odważnie zrezygnował z gwarantującego podstawowe przychody nauczania oraz występowania jako skrzypek lub dyrygent na koncertach i skupił się na tworzeniu muzyki, zamierzając czerpać zyski z rynku twórczości jako freelancer[97]. Ograniczenia, jakie rynek nakładał na ten rodzaj twórczości, sprawiały jednak, że nie był on w stanie uzyskać takiego statusu materialnego jak niektórzy literaci czy malarze, dla których druga połowa XIX wieku była czasem bajecznych fortun i błyskotliwych karier. Chociaż muzyka była powszechnie obecna w społeczeństwie, chadzano na koncerty, funkcjonowały liczne chóry parafialne i katedralne oraz towarzystwa śpiewacze, pozycja rynkowa kompozytorów była słaba. Spływały co prawda zamówienia na utwory o tematyce religijnej i świeckiej, jednak wciąż atrakcyjne pozostawały dawne klasyczne kompozycje, na których zarabiały

97. Urodzona w 1848 roku w kolonialnych Indiach Caroline Alice Roberts była literatką, autorką poezji i powieści. Pochodząc z dobrej rodziny, po małżeństwie z Elgarem starała się użyć swojej pozycji do podniesienia jego notowań wśród brytyjskiej socjety. Była też pierwszą krytyczką jego utworów oraz autorką tekstów poetyckich do części z nich. Dostosowała twórczość Elgara do oczekiwań wiktoriańskiego imperialnego społeczeństwa, inspirując włączanie do komponowanej przez męża muzyki przygotowanych przez siebie tekstów o wymowie maskulinistycznej, patriotycznej i militarnej. Zob. B. Porter, *Edward Elgar and Empire*, „The Journal of Imperial and Commonwealth History", 29, 1, 2001, s. 8.

jedynie osoby przepisujące nuty lub wydawcy. Istniała też silna konkurencja ze strony kompozytorów z kontynentu, a rynek – w porównaniu z literackim i malarskim – był ograniczony i mało dynamiczny.

Jednak to przede wszystkim specyfika utworów muzycznych sprawiała, że nie mogły być one rozpowszechniane w ten sam sposób jak literatura. Ich główna wartość ujawnia się przecież podczas wykonania; dla wielu osób zainteresowanych muzyką zapis nutowy pozostaje niezrozumiały, a przez to bezwartościowy. Tymczasem wydania literackie kupować może każdy, kto potrafi czytać. W drugiej połowie XIX wieku w Anglii autor lub autorka literatury zarabiali, wykorzystując jeden z kilku rozpowszechnionych wówczas modeli, mając przy tym zabezpieczone podstawowe prawa na poziomie ustaw parlamentu: mogli sprzedać prawa autorskie, otrzymując przy tym wynagrodzenie za każdy dodruk dodatkowych egzemplarzy lub wydłużony okres obowiązywania licencji, mogli też negocjować prowizje od sprzedaży lub samemu inwestować lub współinwestować w wydanie książki, więcej ryzykując, ale też spodziewając się większych zysków w przypadku sukcesu wydawniczego (*vanity publishing*). Wciąż aktualna pozostawała metoda subskrypcji, w ramach której przyszli czytelnicy finansowali powstanie i wydanie utworów, głównie dzieł naukowych, encyklopedii, podręczników. Rozwinięty rynek literatury proponował wiele metod publikowania, wśród których obok klasycznych wydań w formie książki-kodeksu (w twardej, bogatej oprawie lub taniej papierowej okładce, *paperback*) utwór literacki dostarczany mógł być czytelnikom i czytelniczkom w odcinkach umieszczanych w prasie, w edycjach wielotomowych czy w publikacjach zbiorowych. Nie bez znaczenia dla funkcjonowania rynku była także reklama, będąca w stanie coraz skuteczniej docierać do odbiorców. Efektywnym modelem twórczości była literatura wagonowa, tania i łatwa w lekturze, do uboższych czytelników trafiała też oferta mobilnych bibliotek, gdzie za niewielką cenę wypożyczyć można było książki. Osoba komponująca muzykę nie miała już ani takiej swobody, ani takich możliwości dystrybucji i zarabiania na swojej twórczości.

Kompozytorzy, w odróżnieniu od autorów i autorek literatury oraz muzyków-wykonawców, nie byli w stanie współdziałać na rzecz wzmacniania swojej pozycji względem wydawców oraz lobbować na rzecz pozytywnych zmian

w prawie autorskim. Pod koniec XIX wieku jak grzyby po deszczu pojawiały się nowe organizacje solidarności zawodowej. Society of Authors, związek zawodowy dbający o interesy autorów, powstał w 1884 roku w reakcji na nadużycia wydawców. Dwa lata wcześniej powstało The Incorporated Society of Musicans. Od 1893 roku działał The Amalgamated Musicians Union oraz założony przez 21-letniego Josepha Williamsa Musicians' Union, związek walczący o polepszenie warunków pracy muzyków orkiestr teatralnych. Grunt do jego powstania dały istniejące od końca lat 70. XIX wieku zrzeszenia orkiestrowe z Londynu, Manchesteru czy Birmingham. Kompozytorzy nie stworzyli żadnej wspólnej branżowej organizacji przez cały wiek XIX. Nawet powstałe w 1906 roku Stowarzyszenie Brytyjskich Kompozytorów (Society of British Composers) nie zajmowało się ochroną ich praw, koncentrując się jedynie na profesjonalizacji edukacji muzycznej, a Musical Defence League z 1904 roku prowadziła przede wszystkim walkę z nielegalnym kopiowaniem i sprzedażą drukowanych wydań partytur. Środowisko nie było zainteresowane walką o tantiemy wykonawcze, ponieważ wciąż dominował model zarabiania, w którym głównym źródłem dochodów była pensja wykładowcy akademii muzycznej lub nauczyciela[98].

Efekty braku współpracy

Reforma prawa autorskiego z 1882 roku pozornie dała kompozytorom i wydawcom szanse na zyski z praw wykonawczych: przepisy uchwalone na poziomie parlamentu nie odpowiadały jednak praktyce rynku. Nikt nie pytał kompozytorów o zdanie, a mało kto z tego środowiska chciał oficjalnie zastrzegać prawa wykonawcze na drukowanych egzemplarzach partytury, co miało warunkować możliwość pobierania tantiem. Panowała powszechna zgoda co do tego, że takie zastrzeżenie wpływało negatywnie na sprzedaż nut i działało odwrotnie, niż zakładano[99]. Nikt też nie wpadł na pomysł skopiowania francuskich roz-

98. J. Drysdale, dz. cyt., s. 53. Powszechnie rezygnowano więc z umieszczania informacji o prawnym zastrzeżeniu możliwości wykonywania rozpowszechnianego utworu lub nawet informowano wprost, że dany utwór może być swobodnie wykonywany publicznie bez żadnych opłat i licencji.

99. Tamże, s. 47.

wiązań pozwalających na pobieranie tantiem z publicznych wykonań rozpowszechnianych drukiem partytur. Dopiero w 1906 roku Alfred Maul podjął, nieskuteczną zresztą, próbę stworzenia odpowiednika francuskiego Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), która od lat działała na terenie Wielkiej Brytanii w imieniu kontynentalnych kompozytorów. O ile kompozytorzy nie potrafili dbać o branżowe interesy, wydawcy muzyczni nie mieli z tym problemów – w 1881 roku powstało Music Publishers Association.

Skoro ani państwo, ani żadna branżowa organizacja nie współkształtowała odpowiednio aktywnie reguł obowiązujących na rynku twórczości kompozytorskiej, Elgar miał słabą pozycję w negocjacjach z wydawcami. Była w tym także jego własna wina – nie potrafił skutecznie negocjować i powoływać się na rosnącą popularność i uznanie, którego przejawem i potwierdzeniem było uzyskanie tytułu szlacheckiego w 1904 roku. Głównym wydawcą Elgara było Novello, poważana firma z tradycjami, dominująca na brytyjskim rynku muzycznym, w latach 60. XIX wieku wyceniana na około 5 mln dzisiejszych funtów, na początku XX wieku znajdująca się już jednak w pewnym kryzysie. Ponieważ wciąż nie obowiązywały ostateczne regulacje dotyczące praw wykonawczych dla kompozytorów, wprowadzone ostatecznie dopiero nowelizacją prawa autorskiego z 1911 roku, wydawcy uznaniowo traktowali ten sposób zarabiania na twórczości muzycznej. Egzekucją opłat za publiczne wykonywanie zajęła się dopiero powołana w 1914 roku Performing Right Society, przy czym Novello długo opierało się systemowym zmianom i przystąpiło do PRS dopiero w 1936 roku. Kiedy pojawiły się pierwsze możliwości wydawania muzyki na płytach gramofonowych oraz kiedy w 1922 roku rozgłośnia BBC zaczęła nadawać koncerty na swojej antenie, Elgar i inni kompozytorzy liczyli na nowe przychody[100]. Gwałtowna pozytywna zmiana jednak nie nastąpiła, chociaż

100. Elgar podpisał pierwszy kontrakt na rejestrację i dystrybucję własnych utworów na płytach gramofonowych w maju 1914 roku. Było to jednak głównie działanie wizerunkowe ze strony wydawcy, firmy Gramophone Co., zainteresowanej wzmocnieniem swojej marki dzięki wykorzystaniu nazwiska sławnego już kompozytora. Elgar od razu dostrzegał potencjał nowego środka upowszechniania muzyki i proponował nawet, aby w każdej szkole znalazł się jeden gramofon wykorzystywany w edukacji muzycznej. Dopiero jednak od 1926 roku, dzięki rozpowszechnieniu gramofonów elektrycznych i mikrofonów, jego utwory mogły być rejestrowane i wydawane z lepszą jakością dźwięku. Zob. J. Drysdale, dz. cyt., s. 189.

ustawa z 1911 roku gwarantowała kompozytorom monopol prawnoautorski na wydawanie muzyki na płytach gramofonowych. BBC w początkowym okresie swojej działalności odrzucało interpretację mówiącą o tym, że nadawanie muzyki za pomocą fal radiowych jest publicznym wykonaniem. W negocjacjach z wydawcami, muzykami i kompozytorami korzystało przy tym z czasowego monopolu jako jedyna stacja radiowa w kraju[101]. Od 1928 roku w ciągu pięciu lat zyski Elgara z tantiem płaconych przez nadawców radiowych zwiększyły się dwa razy (z 206 funtów w 1928 do 442 w 1933) – nowa technika dystrybucji twórczości coraz głębiej wpływała na system wynagradzania twórców[102].

Elgar swoje kłopoty finansowe i niekorzystne kontrakty zawdzięczał nie tylko wrodzonej handlowej niekompetencji, ale także brakowi współdziałania całego środowiska kompozytorskiego, które przez tak długi czas nie było w stanie doprowadzić do uznania za standard tantiem wykonawczych czy w istotny sposób wzmocnić pozycji kompozytorów względem wydawców muzycznych. Brytyjscy kompozytorzy nie potrafili działać razem, kiedy w latach 80. XIX wieku powstawały liczne organizacje i związki zawodowe twórców, oparte o ideę branżowej solidarności[103].

Dekadę wcześniej, daleko od Londynu, na niezbadanych jeszcze obszarach centralnej Afryki pewna amerykańska gazeta przeprowadzała eksperyment,

---

101. Tamże. s. 178.

102. Elgar otrzymywał tantiemy za kompozycje odtwarzane na antenie radiowej za pośrednictwem Novello oraz – od 1927 roku – od PRS. W 1928 roku Elgar na prawach autorskich zarobił 815 funtów, z tantiem za publiczne wykonywanie jego utworów na koncertach uzyskał 106 funtów, za publiczne nadawanie w radio 206 funtów, z prowizji z dystrybucji nagrań płytowych 500 funtów oraz 405 z pracy dyrygenta. Do tego dochodziła pensja z prestiżowej posady Master of King's Musick (100 funtów), która zapewniała mu pewien stały dochód. Z firmy płytowej Gramophone Co. otrzymał w tym roku 500 funtów. W przeliczeniu na wartości waluty z 2011 roku wszystkie te dochody dają łącznie sumę około 110 tys. funtów. Tamże, s. 206–207.

103. Fundamentalne znaczenie branżowej współpracy dla pozycji twórców na rynku udowodniła później historia kina. W drugiej dekadzie XX wieku dzięki aktywności związków zawodowych wykształciły się podstawowe regulacje pracy aktorskiej, obejmujące m.in. limit godzin pracy w tygodniu czy procedury arbitrażowe. Działalność Actor's Equity Association od 1919 roku wzmacniało pozycję aktorów, zwłaszcza tych o mniejszym znaczeniu na rynku Hollywood, przeciwstawiając się także założonej w 1927 roku Akademii (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences), reprezentującej głównie interesy producentów. W kryzysowym 1933 roku powstała Screen Actors Guild, otwierając nowy rozdział walki o prawa aktorów. Zob. Z. Pitera, *Miłe kina początki*, Warszawa 1979, s. 176–185. Działalność związków zawodowych i strajk wciąż stanowi ważny element funkcjonowania Hollywood. W latach 2007–2008 scenarzyści amerykańscy z Writers Guild of America prowadzili skuteczny strajk, którego celem było zwiększenie ich udziału w zyskach z cyfrowej dystrybucji filmów.

którego rezultatem było wykształcenie się nowej figury na masowym rynku twórczości. Ten nowy rodzaj twórcy, powstały z pragnienia bezwzględnej eksploatacji, zapowiadał cechy nowoczesnego masowego rynku twórczości dominującego w XX wieku. Jego podstawą była bezwzględna konkurencja, krwiobiegiem nowoczesne szybkie media, a siłą wielki kapitał i wielka polityka. Twórca stawał się ich ambasadorem i był za to wynagradzany.

W imieniu kapitału

Kiedy w 1871 roku „New York Herald" wysyłał do Afryki Henry'ego Stanley'a z misją odnalezienia zaginionego szkockiego odkrywcy, misjonarza i lekarza Davida Livingstone'a, było to przedsięwzięcie bezwzględnie komercyjne, chociaż ukazywane jako humanitarny i bezinteresowny gest pomocy. Już podczas wyprawy Stanley – awanturnik, podróżnik i dziennikarz – świadomie kształtował opowieść o swoich czynach, dbając usilnie o to, aby zapewnić sobie monopol na ich opisywanie. Służyć miał temu odpowiedni wybór białych członków ekspedycji (zmuszonych do udziału w niej Afrykanów nikt i tak nie prosiłby o zdanie relacji), a ostatecznie zagwarantowała śmierć Livingstone'a w Zambii w 1873 roku. Po tej dacie nikt już nie mógł kwestionować prawdziwości relacji Stanley'a, publikowanych od początku wyprawy na łamach „New York Herald" i opisanych w wydanej wkrótce bestsellerowej książce.

Już pierwsza scena *How I Found Livingstone* (1872) jest fikcyjna i została wymyślona tylko po to, aby przedstawić autora jako dalekowzrocznego inicjatora wielkiej i odważnej misji odszukania zaginionego w Afryce szkockiego odkrywcy, misjonarza i lekarza. Także słynne zdanie „Doktor Livingstone, jak przypuszczam?", podobnież wypowiedziane podczas spotkania dwóch podróżników nad jeziorem Tanganika, zostało wymyślone przez autora i tuż po wydaniu książki weszło do języka reklamy i tekstów popularnych piosenek. Sam Stanley stał się idealnym produktem nowego przemysłu informacyjnego i narzędziem monetyzowania społecznego zainteresowania Afryką jako kontynentem nadającym się do agresywnej eksploatacji. Jeszcze podróżując po Afryce, za pomocą kurierów wysyłał regularne relacje z wyprawy, przekazywane potem z wybrzeża za pomocą telegrafu lub drogą morską do Europy i Stanów Zjednoczonych, zapewniające

gazecie rzeszę wiernych subskrybentów i reklamodawców. Swoje materiały przygotowywał pod oczekiwania czytelników niemających pojęcia o geografii, historii oraz kulturze Afryki: zasypywał ich atrakcyjnymi szczegółami, których prawdziwości nie byli przecież w stanie sprawdzić, ale które wpisywały się w ich wyobrażenia o tym kontynencie.

Po 1872 roku Stanley był już użytecznym narzędziem kapitału, czerpiącym zyski nie tylko ze sprzedaży kolejnych bestsellerowych książek, ale także ze statusu celebryty. Jak pisze Hochschild, „kiedy nareszcie [Stanley] dostał się do wyższych sfer, stał się niemal własną karykaturą. Podróżował po świecie z wykładami i przemowami, odbierał oznaczenia, otwierał linie kolejowe, udzielał wywiadów. Pomstował przeciwko lenistwu, socjalizmowi, niemoralności, »ogólnej przeciętności«, związkom zawodowym, nacjonalizmowi irlandzkiemu, ośmiogodzinnemu dniowi pracy, kobietom dziennikarkom i amerykańskiej służbie hotelowej (»niedouczonej, niezdyscyplinowanej, nieokrzesanej i źle urodzonej«)”[104]. Zwieńczeniem kariery był tytuł szlachecki i wybór do parlamentu, a drogą do uzyskania takiej pozycji trwająca od 1878 roku współpraca z królem Belgów Leopoldem II, dążącym do bezwzględnej eksploatacji Kongo. W czasie jego rządów, naznaczonych niepohamowaną żądzą kości słoniowej i kauczuku, ludność terytorium tej kolonii zmniejszyła się o 10 milionów[105]. Lojalność Stanley'a wobec Leopolda była dla tego ostatniego „najlepszą reklamą, z którą nic nie mogło się równać”[106], przydatną zwłaszcza wówczas, kiedy do opinii publicznej dochodzić zaczęły informacje o traktowaniu Afrykanów przez belgijskich kolonizatorów. Stanley przebywając w latach 1879–1884 w Kongo na zlecenie i za pieniądze Leopolda *de facto* budował podstawy niewolniczego systemu, uwiarygodniając potem stosowanie przemocy i radykalną eksploatację w swoich książkach, publicystyce czy wykładach, organizowanych także dla przedstawicieli biznesu chcących inwestować w nową kolonię. Jego wyprawa

104. A. Hochschild, *Duch króla Leopolda: opowieść o chciwości, terrorze i bohaterstwie w kolonialnej Afryce*, tłum. P. Tarczyński, Warszawa 2012, s. 195.

105. Tamże, s. 294.

106. Tamże, s. 298

na ratunek belgijskiemu gubernatorowi w Kongo, Eminowi Paszy (Eduardowi Schnitzerowi), podjęta w 1886 roku, znów była przede wszystkim projektem medialnym i komercyjnym, świadomą grą opracowaną na potrzeby zysków prasowych i przyszłych bestsellerowych książek oraz ekspansji kolonii Leopolda. Ekspedycja współfinansowana była przez dom handlowy Fortnum & Mason, Królewskie Towarzystwo Geograficzne, brytyjskich kupców zainteresowanych kością słoniową, wynalazcę i producenta karabinu maszynowego Hirama Maxima, a nawet nowojorski jachtklub, którego flagę chorąży Stanley'a niósł dumnie podczas przeprawy omijającej dolne katarakty rzeki Kongo. Aby maksymalnie wykorzystać komercyjny potencjał inicjatywy, Stanley znów zadbał o swój monopol, zmuszając rekrutowanych do ekspedycji oficerów do podpisywania kontraktu, na mocy którego mogli oni opublikować własne książki na jej temat dopiero pół roku po ukazaniu się jego oficjalnej relacji[107].

W osobie Stanley'a rynek i polityczny mecenat zdobywają pełnię władzy nad postacią twórcy. Stanley zapowiada historię twórczości XX i XXI wieku: błyskawiczną komunikację, reklamę i masową propagandę, celebrytów, media bezwzględnie eksploatujące przemoc i cierpienie, reality tv, okładki tabloidów i przemysł programów dokumentalnych niszczących środowisko naturalne i lokalne wspólnoty. Zapowiada Leni Riefenstahl kręcącą ujęcia w mundurze Wehrmachtu, Kevina Cartera fotografującego w Sudanie umierających z głodu ludzi, reporterów z Cicada Films naruszających spokój nieodkrytych dotąd plemion w dżunglach Peru.

107. Tamże, s. 126–128.

NIEWIDOCZNA PRACA

„Dwadzieścia lat temu dziewczyna mogła być sekretarką, nauczycielką... może bibliotekarką, pracownicą społeczną lub pielęgniarką. Jeśli była naprawdę ambitna, mogła zostać profesjonalistką i rywalizować z mężczyznami... zazwyczaj pracując ciężej i dłużej, by zarobić mniej niż oni za tę samą pracę. Dziś pojawiły się wielkie, olśniewające komputery – i cały nowy rodzaj pracy dla kobiet: programowanie" – pisała Lois Mandel na łamach „Cosmopolitana" (*The Computer Girls*). Był rok 1967 i dynamicznie rozwijająca się w USA branża komputerowa potrzebowała ludzi: nie miał kto obsługiwać i programować coraz większej liczby sprzętu. Zdesperowani właściciele pierwszych firm komputerowych szukali pracowników i pracownic gdzie tylko się dało: w zespołach pracowały osoby zajmujące się dotąd uprawą roli, absolwenci i absolwentki studiów artystycznych, szachiści, sekretarki. Jedna z firm desperacko składała obietnice pracy więźniom osadzonym w nowojorskim więzieniu Sing Sing[108].

Dzieje branży komputerowej i opowieść o miejscu kobiet na tym nowym rynku pracy pokazują, jak trudno jest pisać historię wynagradzania twórczości. Nie da się przedstawić jej jako prostej linii czasu i oprzeć na pojedynczych wydarzeniach związanych z wdrażaniem kolejnych innowacji technicznych. Punkty na osi czasu – nowe rozwiązania techniczne – muszą być odpowiednio społecznie przepracowane i przyjęte, wokół nich muszą rozwinąć się niezbędne struktury i regulacje – dopiero wtedy pojawia się szansa na zarobek. Widzieliśmy to w przypadku rynku druku, który przez długi czas ignorował podmiotowość autorów i długo nie rozpoznawał ich prawa do wynagrodzenia z tytułu dystrybucji ich utworów. W przypadku historii programowania mamy do czynienia

---

108. N. Ensmenger, *Making Programming Masculine*, [w:] *Gender Codes: Why Women Are Leaving Computing*, red. T.J. Misa, Hoboken 2010, s. 118.

z jeszcze jedną komplikacją: przez długi czas nie wiadomo tu w ogóle, czy ma ono charakter twórczy i czy opłacając programistę lub programistkę płacić należy za pracę o charakterze manualnym i fizycznym czy za pracę umysłową i kreatywną. To główne wyzwanie dla systemu wynagradzania twórczości na kolejne dziesięciolecia: jak za pomocą regulacji prawnych i socjalnych neutralizować ryzyko wyzysku w nowych zawodach, których nazwy jeszcze nie istnieją.

Społeczne rozpoznawanie pracy

W początkach lat 40. struktura pracy przy komputerach bazowała na dość sztywnym podziale: mężczyźni zajmowali się sprzętem, jego konstruowaniem i utrzymywaniem w działaniu oraz wykorzystywaniem do określonych celów. Od kobiet oczekiwano przekładania na język komputerów poleceń i sekwencji, wdrażać miały one w ich działanie zadania projektowane przez mężczyzn. Była to – jak się wówczas sądziło – niemęska praca podobna pracy sekretarki, odbierającej i przełączającej telefony czy wystukującej na maszynie do pisania biurową korespondencję. Termin *software* dość dobrze oddaje genderową różnicę między wartościowaniem pracy kobiet i mężczyzn w pierwszych dekadach rozwoju rynku IT, chociaż samo pojęcie pojawia się nie wcześniej niż pod koniec lat 50. W styczniu 1958 roku amerykański statystyk John W. Tukey opublikował na łamach czasopisma naukowego „American Mathematical Monthly" artykuł, w którym użył słowa *software* oraz – co także było nowością – określił mianem *komputera* konkretny sprzęt, a nie osobę, która go obsługiwała i której wydawać można było polecenia[109]. Przez długi czas także słowo program w języku angielskim oznaczało nie tyle utwór, rezultat określonej pracy twórczej, ale samą czynność programowania[110]. Tak też się ją wynagradzało.

Kobiety-komputery, Kathleen McNulty, Jean Jennings, Frances Snyder, Marlyn Wescoff, Frances Bilas i Ruth Lichterman, programujące w połowie lat

109. W.H.K. Chun, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge 2011, s. 29.

110. Tamże, s. 4. W 1969 roku wobec antymonopolistycznych działań Departamentu Sprawiedliwości USA władze firmy IBM zdecydowały się na osobną sprzedaż komputerów i oprogramowania, do tej pory dystrybuowanego bezpłatnie w pakiecie z kupowanym sprzętem. Powszechnie przyjmuje się, że decyzja ta umożliwiła powstanie branży produkcji oprogramowania.

40. jedną z pierwszych elektronicznych maszyn liczących ENIAC, otrzymywały wynagrodzenie nie jak za pracę twórczą, ale jak za manualne przygotowywanie sprzętu do wypełniania zadań. Ich pracę traktowano jako dodatek do pracy inżynierów i matematyków. Wiele lat później nawet optymistyczny styl artykułu z „Cosmo" z 1967 roku nie był w stanie ukryć prawdy o niskim statusie ówczesnych programistek: czy angażowanie kobiet w IT było wówczas przejawem ich rzeczywistej emancypacji na rynku pracy czy raczej efektem ogromnego popytu na pracę, który zmuszał firmy do szukania pracowników nawet w więzieniach? Zresztą w tym czasie branża komputerowa zaczynała poddawać się już dominacji mężczyzn: profesjonalizacja programowania, tworzenie branżowych organizacji i odpowiedniej oferty dydaktycznej na uczelniach oraz nowe metody rekrutacji promujące absolwentów kierunków ścisłych i technicznych sprawiały, że z biegiem lat kobiety stawały się coraz bardziej marginalizowane w IT ze względu na ich społeczne wykluczenie edukacyjne oraz panujące w społeczeństwie stereotypy wobec płci. Kiedy ostatecznie programowanie uznano za dziedzinę twórczości, dla kobiet-programistek nie było już miejsca w tej branży[111].

Społeczeństwa i państwa miewają duże problemy w rozpoznaniu statusu pracy w nowych, innowacyjnych branżach. Na proces ten wpływają – jak widać to wyżej – dominujące uprzedzenia, stereotypy i mechanizmy wykluczenia. Również sama technika innowacji formatuje postać i wysokość wynagrodzenia twórcy. Kiedy pod koniec lat 30. XIX wieku francuski chemik Marc Antoine Auguste Gaudin zaczynał interesować się dagerotypią i sprzedawał pierwsze widokówki wykonywane tą metodą, mógł posługiwać się jedynie oryginałami – w procesie produkcji zdjęcia nie było etapu negatywu, który dałby się wykorzystać do powielania odbitek. Liczba oryginałów pozostawała więc ograniczona i redukowała wpływy, więc Gaudin starał się powielać

111. W tym kontekście postać Grace Hopper, często przywoływanej w historii komputeryzacji kobiety-programistki, jest jednak wyjątkowa i niereprezentatywna. Hooper, kontradmirał floty amerykańskiej, wdrażająca od połowy lat 40. jako wykształcona matematyczka i samodzielna badaczka innowacje programistyczne na Harvardzie, jest przeciwieństwem rzeszy anonimowych kobiet pracujących na nisko opłacanych stanowiskach i zajmujących się realizowaniem zadań zlecanych przez mężczyzn. Zob. W.H.K. Chun, dz. cyt., s. 34.

obrazy z płytek dagerotypów, przerysowując je i rozpowszechniając w druku, zarabiając na poszczególnych kopiach[112]. Od pojawienia się fotografii w końcu lat 30. XIX wieku musiało minąć trochę czasu, zanim wypracowano model studia fotograficznego, a koncepcja agencji fotograficznej, uniezależniającej fotografów od etatów w prasie została zrealizowana dopiero pod koniec lat 40. XX wieku[113] – innowacje techniczne obudowują się społecznymi protokołami we własnym tempie.

Tak jak społeczeństwa XIX i XX wieku wobec innowacji takich jak fotografia, gramofony, kino czy komputery, tak i my współcześnie stoimy przed wyzwaniem poprawnego rozpoznania praw twórców i twórczyń oraz zagwarantowania im racjonalnych i sprawiedliwych zasad wynagradzania aktywności twórczej. Nie jest to łatwe, ponieważ aktywność tę uznaje się dziś za jeden z podstawowych paradygmatów kultury, przez co w pewnym sensie stała się ona niewidoczna. W haśle „wszyscy jesteśmy twórcami!" rozpoznać można przecież nie tylko optymistyczną wiarę w powszechny twórczy potencjał, ale też uznanie działalności twórczej za czynność raczej o statusie gry, zabawy czy ekspresji własnej tożsamości, a nie pracy wplątanej w sieć zależności między wielkim kapitałem, licznymi pośrednikami i prawem autorskim. W takim ujęciu istnienie rzeszy amatorskich youtuberów czy graczy dostosowujących oprogramowanie gier do własnych celów będzie rozpoznawane wyłącznie jako przejaw twórczego kulturowego aktywizmu, a już nie jako konkretna praca wykonywana na warunkach dyktowanych przez kapitał i pośredników oraz przez nich bezwzględnie monetyzowana.

Playbour

W styczniu 2014 roku ponad 7 tys. graczy uniwersum EVE Online, sieciowej gry strategicznej, przez 21 godzin walczyło w potężnej internetowej bitwie.

112. *Historia fotografii*, red. J. Hacking, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2004, s. 27.

113. Założona w 1947 roku przez Roberta Capę, Davida Seymoura, George'a Rodgera i Henriego Cartier-Bressona agencja Magnum Photos była kooperatywą. Twórcy fotografii zachowywali pełnię praw autorskich do swoich zdjęć, a zespół agencji dbał o ich skuteczne licencjonowanie prasie.

Gwałtowne starcie pomiędzy dwiema koalicjami graczy – N3 i Clusterfuck – doprowadziło do potężnych strat obu stron, wyliczanych na sumę około 300 tys. dolarów. Te tysiące dolarów to wartość czasu gry, kupowanego od wydawcy (CCP Games) przez graczy w postaci miesięcznych subskrypcji (podstawowy wariant kosztuje tam 14,95 dolarów) i sprzedawanego w świecie gry za wirtualną walutę (InterStellar Kredit, ISK), będącą podstawą ekonomii EVE Online. Dostęp do ISK pozwala na mozolne budowanie i wyposażanie statków kosmicznych – dlatego bitwa pod B-R5RB była katastrofą dla koalicji inwestujących nieustannie w rozbudowę własnej siły zbrojnej; z punktu widzenia CCP Games była to jedynie zapowiedź zysku ze sprzedaży waluty na dalsze zbrojenia.

EVE Online to przykład systemu, którego funkcjonowanie opiera się nie tylko na płatnych subskrypcjach, ale – co już mniej oczywiste – na pracy twórczej całej rzeszy graczy. Grając, realizują oni nie tylko własne potrzeby rywalizacji i rozrywki, ale także nieustannie rozwijają i ożywiają świat gry, będący kapitałem wydawcy. Ich zaangażowanie nie jest ograniczone wyłącznie do przestrzeni online – odpowiednie rozwijanie postaci i potencjału własnej floty wymaga pracy związanej z planowaniem, zarządzaniem zasobami czy budowaniem koalicji i działaniami dyplomatycznymi – praca ta musi być dokumentowana i koordynowana także poza grą[114]. Gracze EVE Online to prosumenci, aktywni konsumenci, kategoria odbiorców preferowana przez marketing i nowe komercyjne biznesy internetowe. Zjawisko to rozpoznać można właściwie jednak dopiero wtedy, kiedy do jego analizy zastosuje się kategorię pracy. Krytycy i krytyczki współczesnej ekonomii opartej o twórczą aktywność konsumentów proponować będą w tym celu pojęcia niematerialnej pracy (*immaterial labor*) czy zjawiska playbour, pracy ukrytej pod zabawą; krytyce podlegać będzie niska pozycja konsumentów-twórców wobec właścicieli infrastruktury (systemów gier, serwisów internetowych itp.) oraz brak udziału tych pierwszych we wspólnie budowanym kapitale. „W ostatnich dekadach XX wieku praca fabryczna [przemysłowa] straciła swoją hegemonię i w jej miejsce pojawiła się

114. N. Taylor, K. Bergstrom, J. Jenson, S. de Castell, *Alienated Playbour Relations of Production in EVE Online*, „Games and Culture", 10(4), 2015, s. 375.

praca niematerialna, to jest praca, która tworzy niematerialne produkty takie jak wiedza, informacja, komunikacja, relacje lub relacje emocjonalne" – piszą Antonio Negri i Michael Hardt[115]. Pracujemy grając w EVE Online, pracujemy także publikując posty na Facebooku.

Nowy rozdział historii

Czy to w rzeczywistości kapitalizmu komunikacyjnego, w którym kapitałem nie są zasoby paliw kopalnych lub produkcji przemysłowej, ale koncentracja informacji, uwagi, zasobów cyfrowych i praw autorskich, wypełnia się historia wynagradzania twórczości? A może po prostu od teraz trzeba pisać ją w nowy sposób?

Po pierwsze, mamy problem z kategorią twórcy. Co to znaczy tworzyć i być kreatywnym? Badacze i badaczki identyfikujący się z nurtem studiów nad oprogramowaniem (*software studies*) wskazywać będą na fakt, że nawet już nasza podstawowa interakcja z komputerem i oprogramowaniem ma twórczy charakter[116]. Grając w grę, również jesteśmy twórcami, współtworząc jej fabułę oraz uniwersum, a Facebook czy YouTube nie może się obejść bez masowego twórczego wkładu, nawet jeśli jest to film z rozpakowywania nowo zakupionego telefonu czy zdjęcie obiadu opublikowane na stronie profilu użytkowniczki czy użytkownika. Być może kategoria twórcy po prostu przestaje być potrzebna i rzeczywiście wszyscy jesteśmy twórcami, ale twórcami w rozumieniu już nie naiwnej interpretacji kultury cyfrowej, lecz w niepokojącej perspektywie nowego kapitalizmu, który – jak pisze Ulises Ali Mejias – „nie tyle ogranicza ludziom możliwość ekspresji, ile ich do niej nieustannie zmusza"[117].

Po drugie, nowa historia wynagradzania twórczości bardziej skupić się musi na pozycji i znaczeniu pośredników. Od pojawienia się druku mieli oni

---

115. A. Negri, M. Hardt, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York 2004, s. 108.

116. Wyszukiwarka budująca swoją bazę danych na podstawie wyszukiwań użytkowników może być przykładem niewidocznego, twórczego wkładu człowieka w działanie oprogramowania. Zob. F. Cramer, M. Fuller, *Interface*, [w:] *Software Studies: a Lexicon*, red. M. Fuller, Cambridge – London 2008, s. 151.

117. W.H.K. Chun, dz. cyt., s. 21.

wpływ na kształtowanie się modeli wynagradzania twórców, choćby przez budowanie, finansowanie i kontrolowanie narzędzi dystrybucji. Dziś wielcy pośrednicy zajmują centralną pozycję w systemie, dystansując nawet państwo i na własną rękę przekształcając dawne modele publikowania i zarabiania na twórczości. Niedawna propozycja Amazona – pomysł wypłacania autorom wynagrodzenia, którego wysokość zależna ma być od liczby przeczytanych stron w książce wydawanej w postaci e-booka w ramach platformy selfpublishingowej – podważa zakorzenione w kulturze traktowanie książki jako całości[118]. Nie da się porównać tego do pozornie podobnego modelu iTunes Store, polegającego na sprzedaży muzyki jako pojedynczych utworów, a nie pakietów publikowanych w ramach zamkniętych albumów, czy do rozwiązań w publikowaniu naukowym, gdzie płaci się za dostęp do kopii poszczególnych artykułów z czasopism. Amazon już dawno przeorał tradycyjny rynek książki dzięki systemowi dystrybucji, wspieraniu selfpublisherów i wprowadzeniu Kindle'a, redukującego posiadanie książek do ich komercyjnego wypożyczania. Nowe rozwiązania biznesowe na rynku twórczości – i w tym też leży wartość interesowania się pośrednikami w historii wynagradzania twórców i twórczyń – wpływają nie tylko na podstawy ich materialnej egzystencji, ale także pośrednio na ich twórczość. Wynagrodzenie wyliczane na podstawie liczby przeczytanych stron preferować będzie – jak zauważa Peter Wayner z „The Atlantic" – literaturę nieustannie angażującą, prozę wypełnioną zaskakującymi zwrotami akcji i tajemnicami, wszystkim tym, co będzie w stanie uzależnić czytelnika i zmotywować go do wyświetlenia kolejnych stron[119]. Podstawą nowego sposobu wyliczania wynagradzania są dane pozyskane od czytelników, którzy w pewnym sensie również stają się twórcami.

W 2012 roku w wypowiedzi dla „The Wall Street Journal" Jim Hilt, odpowiedzialny za dział e-booków ówczesny wiceprezes amerykańskiej

118. *Kindle Unlimited Pages Read*, https://kdp.amazon.com/help?topicId=A156OS90J7RDN, dostęp 15.07.2015.

119. P. Wayner, *What If Authors Were Paid Every Time Someone Turned a Page?*, „The Atlantic", 20.06.2015, http://www.theatlantic.com/business/archive/2015/06/amazon-publishing-authors-payment-writing/396269/, dostęp 10.09.2015.

księgarni sieciowej Barners & Noble, przyznał wprost, że firma zbiera dane generowane przez grupy czytelników korzystających z książek udostępnianych na czytniki[120]. Dane te, dotyczące konkretnych tytułów, liczby przeczytanych stron czy szybkości lektury miały być przetwarzane i przekazywane wydawcom, którzy mogli wykorzystywać je do planowania swojej oferty i formatowania propozycji wydawniczych. W takim systemie czytelnicy stają się współtwórcami i współtwórczyniami nowych pozycji książkowych, na tej samej zasadzie, na jakiej widzowie kształtują oparty na badaniach fokusowych rynek produkcji telewizyjnej czy scenariusze wielkich produkcji Hollywood. Produkcja kulturowa i modele wynagradzania autorów i autorek budowane w oparciu o analizę wielkich zbiorów danych pozyskanych od odbiorców to nowa perspektywa przyszłej historii twórczości.

Sukces mediów społecznościowych oraz powodzenie modeli biznesowych opartych o treści tworzone przez użytkowników są przejawem dominującej roli wielkich pośredników. Trudno być dziś piosenkarką bez konta na YouTube, początkującym fotografikiem bez portfolio na Flickr.com czy pisarzem bez Facebooka. Wielcy gracze internetowi swobodnie kształtują nowe modele wynagradzania twórczości, spychając na margines tych, którzy chcieliby uniknąć ich pośrednictwa oraz dodatkowych obowiązków i kosztów dokładanych do tradycyjnej pracy twórczej. Kapitalizm komunikacyjny, jak pisze Ulisses Ali Mejias, polega również na tym, że komunikacja i wymiana społeczna – a więc także upowszechnianie i recepcja twórczości – odbywa się już nie w dowolnym otwartym środowisku, ale w przestrzeni sprywatyzowanej[121]. Internet jest dziś taką przestrzenią i w niej, na warunkach dyktowanych przez jej właścicieli, twórcy i twórczynie szukać muszą sposobów na otrzymywanie wynagrodzenia za swoją pracę. Niektórzy z nich chcą jednak pozostać poza siecią krępujących ich powiązań, by budować i wspierać system oparty na alternatywie, którą wobec sprywatyzowanych

120. A. Alter, *Your E-Book Is Reading You*, „The Wall Street Journal", http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304870304577490950051438304, dostęp 10.09.2015.

121. U. Mejias, *Off the Network: Disrupting the Digital World*, Minneapolis – London, 2013, s. 21.

zasobów twórczych i sprywatyzowanej przestrzeni komunikacyjnej ma być idea dobra wspólnego (*the commons*).

Alternatywa?

Czy wzmocnienie zasobów cyfrowych dóbr wspólnych może być postacią wynagradzania twórczości? Czy idea *commons* może być wartością samą w sobie, na tyle atrakcyjną i przekonującą, aby na jej rzecz rezygnować z potencjalnych przychodów z partykularnych praw autorskich? Aby to zrozumieć, należy odejść od standardu, w którym autor lub autorka bezpośrednio uzyskuje za swoją twórczość określone pieniądze: sam akt przekazania utworów do wspólnej wolnej puli za pomocą odpowiedniej wolnej licencji nie łączy się przecież z uzyskaniem żadnego wynagrodzenia, chociaż uwalniać można także utwory, których powstanie zostało już wcześniej opłacone – tak funkcjonuje na przykład rynek oprogramowania *open source*. W przypadku stosowania wolnych licencji w grę wchodzi jedynie wynagrodzenie performatywne, symboliczne i społeczne. Czym jest bowiem atrybucja, konieczność wskazywania autora w rozpowszechnianych na wolnych licencjach utworach, jeśli nie pewną performatywną postacią uhonorowania wkładu twórczego konkretnej osoby? Społeczne wartości zyskiwane w przypadku donacji do *commons* da się wskazać dzięki badaniom społeczności FLOSS i Wikipedii – jest to m.in. wzmacnianie pozycji w grupie i budowanie reputacji, samoedukacja i profesjonalny rozwój czy realizacja altruistycznej potrzeby działania na rzecz dobra wspólnego[122].

Zasób cyfrowych twórczych dóbr wspólnych, do którego jako do wartości odwoływać się mogą niektórzy twórcy i twórczynie, nie pozostaje jednak poza zasięgiem oddziaływania pośredników. Niektórzy zwracają uwagę, że wspieranie *commons* jest pośrednim wspieraniem wielkich graczy internetowych, którzy mając potężny potencjał finansowy, organizacyjny i merytoryczny, mogą wykorzystywać wolne zasoby do własnych partykularnych celów, nierzadko łączących się z tak negatywnie ocenianą prywatyzacją sfery komunikacji

122. Zob. na przykład S. Oreg, S., O. Nov, *Exploring Motivations for Contributing to Open Source Initiatives: The Roles of Contribution Context and Personal Values*, „Computers in Human Behavior", 2008, 24(5), s. 2055–2073.

społecznej i wymiany dóbr twórczych. Stąd rodzą się propozycje ograniczania im możliwości korzystania z wolnych zasobów *commons* poprzez limitowanie zgody na komercyjne użycie. Propozycję tę w postaci licencji *copy-far-left* proponuje Dymitri Kleiner: w jego koncepcji swoboda korzystania z *commons* miałaby być ograniczana wyłącznie do tych podmiotów, które działają na rzecz dobra wspólnego, na przykład do instytucji sektora edukacji publicznej, organizacji pozarządowych czy kooperatyw twórczych[123].

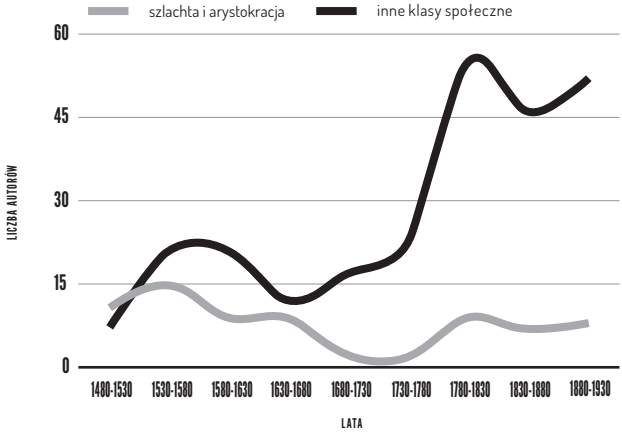
Teoretyczne spory zwolenników i zwolenniczek rozmaitych rozwiązań licencyjnych nie mają większego znaczenia w praktyce społecznej, a nawet najbardziej prowolnościowe rozwiązania wymagają odpowiedniej siły i zasobów, aby wprowadzać je w życie i egzekwować wobec największych podmiotów na rynku twórczości. Jednak wartością, którą moglibyśmy wynieść nawet z pobieżnego zapoznania się z tymi opiniami, jest rozpoznanie i podkreślenie kategorii pracy w działalności twórczej. Hasło „wszyscy jesteśmy twórcami" można zatem z powodzeniem zmienić w hasło „wszyscy pracujemy jako twórcy" – to da nam perspektywę do krytycznego spojrzenia na system, w którym przyszło nam funkcjonować.

123. D. Kleiner, *Copyleft and Copyjustright*, Mute, 18.02.2007, http://www.metamute.org/editorial/articles/copyfarleft-and-copyjustright, dostęp 10.09.2015.

Klasowe tło historii wynagradzania twórczości

Historię wynagradzania twórczości opowiadać można także za pomocą danych. Chociaż obiecują one bardziej obiektywny i uniwersalny wykład, nie należy przyjmować go bezkrytycznie. Wartość wniosków z analizy przeprowadzonej w latach 60. przez Roberta Williamsa na bazie *Oxford Introduction of English Literature* jest – jak pisze sam autor – ograniczona. Duży problem stanowi na przykład sposób traktowania twórców, którzy w czasie swojego życia zmienili klasę społeczną (na przykład uzyskując szlachectwo) – Williamsa interesuje wyłącznie pochodzenie klasowe danej osoby uwzględnionej w indeksie. Jego zestawienie ignoruje także – co oczywiste – rzeszę twórców i twórczyń publikujących anonimowo, w tym literackich wyrobników (*hack writers*).

KLASOWE TŁO TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ W ANGLII NA PRZESTRZENI XV-XX W.



Dane ukazane na wykresie nie obejmują tych spośród 350 zindeksowanych przez Williamsa osób, których pochodzenie klasowe było nieznane.

Wykres ilustruje zwiększający się w latach 1480–1930 dystans między liczbą brytyjskich pisarzy i pisarek pochodzących z klasy średniej i klas niższych a liczbą pisarzy i pisarek reprezentujących klasy uprzywilejowane (arystokracja i szlachta). Historia wynagradzania twórczości to historia twórczej emancypacji, powodowanej zmianami politycznymi, innowacjami technicznymi (druk) i rozwojem rynku twórczości jako alternatywy dla elitarnego mecenatu. Pochodzenie społeczne jest powiązane zarówno z możliwościami zdobycia wykształcenia, jak i z materialną sytuacją danego pisarza[124]. Wpływa także na sposób traktowania twórczości jako działalności zawodowej, będącej głównym źródłem utrzymania.

Historię wynagradzania twórczości opisać można także, odwołując się do dziejów inteligencji jako klasy społecznej, przy czym nie jest to łatwe wobec trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem tego pojęcia, a ponadto istnieje niebezpieczeństwo zafałszowania obrazu, jeśli społeczną obecność twórców zredukujemy tylko do tej klasy i ignorować będziemy na przykład twórczość ludową.

Nie będą to też liczby specjalnie wysokie, szczególnie do XIX wieku. Szacuje się na przykład, że w ciągu XIII i XIV wieku do założenia Uniwersytetu w Krakowie na ziemiach polskich przebywało około 500 absolwentów uniwersytetów[125]. Początków polskiej inteligencji jako klasy szukać można w drugiej połowie XVIII wieku. Świadectwem jej statusu ekonomicznego i społecznego jest wydana w 1786 roku komedia *Literat z biedy* Jana Drozdowskiego, która zawiera ostrzeżenie:

Głodne żołądki, tuczne są umysł y mole,
Gdzie skarbcem wraz z szafarnią[126] jest Biblioteka.
W tey postaci świat kryśląc Literatów dole,
O wątpliwym z nich zysku uprzedza zdaleka[127].

---

124. R. Williams, dz. cyt., s. 81.

125. M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750-1831*, Warszawa 2008, s. 27.

126. Tj. spiżarnią.

127. J. Drozdowski, *Literat z biedy. Komedia w czterech aktach przez aktorów narodowych nadwornych Jego Królewskiej Mości na teatrze warszawskim i grodzieńskim reprezentowana*, w Warszawie, w drukarni p. Doufor Konsyliarza Nadwornego J.K.Mci i Dyrektora Drukarni Korpusu Kadetów, 1786, dedykacja *Do przyjaciela poety*.

Głównym bohaterem komedii jest literat o znaczącym imieniu Biedosz:

> Mnożyły się proroctwa: że będąc uczonym
> Stanę się mężem wielkim, majętnym i czczonym
> Lecz diabła prawda! Próżniem ostrzył na to zęby!
> Grzbiet nagi, ni co prawie jest włożyć do gęby[128].

W pisanej tylko z perspektywy inteligencji historii wynagradzania twórczości ważną cezurą będzie na pewno pojawienie się etatów państwowych dla twórców, co można wiązać z czasami tworzenia przez Napoleona struktur Księstwa Warszawskiego (od 1807 rok). Wówczas to, jak pisze Maciej Janowski, dostrzeżono istnienie zawodów umysłowych jako osobnej kategorii społecznej[129].

128. Tamże, akt I scena II, s. 3.

129. M. Janowski, dz. cyt., s. 132.

Sprawcza moc słowa

Żyjący na przełomie V i IV wieku p.n.e. Jehaumilk, król fenickiego miasta Byblos, ufundował świątynię ku czci bogini Baalat. Zleconą przez siebie pracę zabezpieczył specyficzną licencją z wymogiem atrybucji:

Kimkolwiek będziesz, wszelki królu i wszelki człowieku, który będziesz uzupełniał prace przy tym ołtarzu lub przy tej bramie złotej, albo przy tym portyku, moje imię: „Ja jestem Jehaumilk, król Byblos", powinieneś umieścić z twoim na tej pracy; a jeśli nie umieścisz mego imienia z twoim albo usuniesz to dzieło i przesuniesz jego fundament w tym miejscu niech zniszczy pani Baalat z Byblos tego człowieka i jego potomstwo przed wszystkimi bogami Byblos[130].

Prawie dwa i pół tysiąca lat później wśród polskich użytkowników Facebooka krążył łańcuszek sugerujący, w jaki sposób mogą oni zabezpieczyć prawa do własnej twórczości publikowanej w tej przestrzeni i ochronić ją przed wykorzystaniem komercyjnym (i tak gwarantowanym akceptacją regulaminu tego serwisu):

Dlatego też wszystkim użytkownikom tego portalu społecznościowego zaleca się umieszczenie na swoich stronach podobnych [oświadczeń niezgody na wykorzystanie komercyjne – przyp. aut.]*, inaczej (jeżeli powiadomienie nie było opublikowane na stronie chociaż 1 raz), automatycznie pozwala się na dowolne wykorzystanie danych z waszej strony, waszych zdjęć i informacji, opublikowanych w wiadomościach na profilu waszej strony. Każdy, kto czyta ten tekst może skopiować go na swój profil FB. Dzięki temu będzie chroniony ustawą o prawach autorskich.*

Łańcuszek wykorzystuje magiczne myślenie o prawie autorskim, odwołując się do niego na podobnych zasadach, na jakich do mocy bogini Baalat odwoływał się w swojej starożytnej licencji król Byblos. Przez tysiąclecia nie ustaje wiara

130. S. Moscati, *Świat Fenicjan*, tłum. M. Gawlikowski, Warszawa 1971, s. 46–47.

w sprawczą, performatywną moc słowa pisanego, skuteczną nie tylko w ochronie twórczości, ale też w jej wynagradzaniu, czego dowodem jest istnienie atrybucji jako wartości zdefiniowanej w inskrypcji króla Jehaumilka i współcześnie jej ważne miejsce w systemie wolnych licencji i podstawach funkcjonowania ruchu *open source*.

W marcu 2011 roku Andrew Harris opublikował informację o wydaniu Chicken Dance License, która miała być humorystyczną odpowiedzią na „głupotę własności intelektualnej". CDL wymagała od użytkowników licencjonowanego oprogramowania odtańczenia popularnego tańca, w Polsce znanego jako „kaczuszki". Prowokacyjna propozycja włączenia CDL do katalogu wolnych licencji została jednak odrzucona.

Wymagania CDL przekraczały tolerowane granice performatywnego wynagradzania, obecnego wciąż w mechanizmach wielu licencji. Licencje typu cardware zobowiązują do wysłania autorowi lub autorce kartki pocztowej z podziękowaniem za udostępnienie programu; w licencjach beerware warunkiem użytkowania oprogramowania jest spełnienie toastu. Choć są to rozwiązania marginalne, nie tylko testują sprawczą moc słowa (kto miałby sprawdzać, czy wszyscy licencjobiorcy wypełniają warunki licencji?), ale też uznają przyjazny gest za postać wynagrodzenia pracy programistycznej.

Douglas Crockford, autor bibliotek JSON, maksymalnie rozszerzył performatywne zobowiązania użytkowników: publikując w 2002 roku swój kod na wolnej licencji MIT, dodał klauzulę „To oprogramowanie powinno być wykorzystywane na rzecz dobra, a nie zła". Nie zrezygnował z niej mimo krytyki ze strony społeczności wolnego oprogramowania, jedynie w 2011 roku jednorazowo zezwolił firmie IBM na obejście tego wymagania. Nawet wobec oczywistej niemożności egzekwowania zasady „na rzecz dobra, a nie zła" jest ona wciąż praktycznym wyzwaniem dla twórców i twórczyń wolnego oprogramowania, chcących w swoim kodzie wykorzystać kod Crockforda.

Niezbędność mecenatu

Rozwój rynku twórczości oraz nowe rozwiązania techniczne nie spowodowały, że mecenat stracił swoją kulturotwórczą rolę. Silne argumenty na rzecz publicznego mecenatu państwa dały analizy ekonomiczne i sformułowana w latach 60. przez Williama Baumola oraz Williama Bowena teoria „choroby kosztów" w sektorze kultury[131].

Produkcja i dystrybucja dóbr kultury wymagają dużych nakładów finansowych, zwłaszcza w dziedzinie sztuk widowiskowych. Baumol i Bowen po przeanalizowaniu gospodarki finansowej profesjonalnych zespołów teatralnych, baletowych, operowych i muzycznych działających w USA dostrzegli, że w związku z ograniczonym popytem oraz wysokimi kosztami realizacji przedstawień i koncertów nie ma mowy o tym, aby zespoły te utrzymywały się zgodnie z rachunkiem ekonomicznym i były finansowane na przykład wpływami ze sprzedaży biletów.

Sektor kultury w ograniczony sposób wykorzystuje także potencjał innowacji technicznych. O ile w przypadku działalności pisarskiej i wydawniczej nowe narzędzia cyfrowe są w stanie otworzyć nowe możliwości zarabiania i zredukować koszty (finansowanie społecznościowe, e-booki, druk na życzenie, *selfpublishing*), o tyle trudno oczekiwać, że zrewolucjonizują one sposób wystawiania sztuk czy grania koncertów i sprawią, że będzie on bardziej ekonomiczny. Jak piszą autorzy *Performing Arts – The Economic Dilemma*, produkcja sztuk widowiskowych charakteryzuje się wysokim i wciąż rosnącym udziałem kosztów osobowych w całkowitym budżecie przedsięwzięcia. Nie można tu również liczyć na wzrost wydajności pracy. Istnienie sektora sztuk widowiskowych wymaga aktywnego mecenatu publicznego, podobnie zresztą jak system akademicki czy publiczna służba zdrowia.

---

131. D. Ilczuk, *Ekonomika kultury jako dziedzina badawcza*, [w:] *Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*, red. D. Ilczuk, S. Ratajski, Warszawa 2011, s. 159-160, http://www.unesco.pl/sourcesedu/index-159.html, dostęp 25.08.2015.

Ambicje i dochody

W 1891 roku brytyjski pisarz George Gissing wydał powieść *New Grub Street*. Jednym z jej głównych bohaterów jest Edwin Reardon, utalentowany i skromny autor niepotrafiący odnaleźć się na komercyjnym rynku twórczości. W rozdziale XV książki przedstawiona jest jego trudna rozmowa z żoną. Amy – przyzwyczajona do wysokiego standardu życia – zarzuca mu nieumiejętność zarabiania pieniędzy na utrzymanie rodziny. Przy pomocy fikcyjnych bohaterów Gissing opowiada o własnych doświadczeniach i opisuje bezwzględny świat rynkowej literatury, na którym wartość posiada jedynie to, co można sprzedać. Historia wynagradzania twórczości, odwołująca się jedynie do wielkich procesów historycznych i ekonomicznych, nie jest w stanie dostrzec osobistych i rodzinnych dramatów związanych z uzależnieniem twórczości od dochodów z rynku i trudną grą między ambicjami twórców i twórczyń a oczekiwaniami masowego odbiorcy.

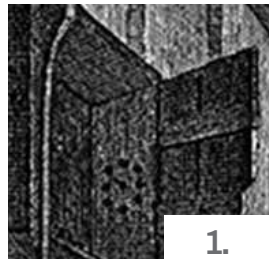
– *Czy istniał kiedykolwiek człowiek, który dokonał tak wiele w literaturze jak ty, a potem pogrążył się w skrajnej biedzie?*
– *Och, wielu!*
– *Mam na myśli kogoś będącego w twoim wieku. Chyba nie było nikogo takiego?*
– *Obawiam się, że istnieli tacy nieszczęśnicy. Pomyśl, jak często słyszy się o obiecujących początkach, nowych nazwiskach. I na tym koniec. Oczywiście to zazwyczaj oznacza, że ktoś podążył inną ścieżką kariery, ale czasami, czasami...*
– *Co?*
– *Otchłań – wskazał w dół. – Nędza i rozpacz, i marna śmierć.*
– *Och, ale ci mężczyźni nie mieli żony i dziecka. W przeciwnym razie staraliby się walczyć.*
– *Kochanie, oni walczyli. Ale to jest tak, jakby ktoś uwieszał im na szyi coraz większy ciężar, który ciągnąłby ich coraz niżej i niżej. Świat jest bezlitosny dla ludzi, którzy nie potrafią stworzyć czegoś, co można spieniężyć. Możesz być doskonałym poetą, ale jeśli jakiś dobry człowiek nie będzie miał litości nad tobą, zginiesz śmiercią*

1.
2.
3.

Wydana w 1741 roku drukowana reprodukcja satyrycznego obrazu ***The Distrest Poet*** autorstwa Williama Hogartha, ilustrująca warunki życia literackich wyrobników zamieszkujących poddasza londyńskiej Grub Street. Po 1830 roku dawna Grub Street nazywała się już Milton Street – od nazwiska właściciela położonych tam nieruchomości, a nie słynnego brytyjskiego pisarza mieszkającego tam w latach 1661–1662. Nazwa Grub Street przetrwała jednak jako synonim środowiska literackich wyrobników i stąd George Gissing mógł odwołać się do niej w swojej wydanej w 1891 roku powieści.

głodową. Społeczeństwo jest ślepe i brutalne jak los. Nie mam prawa narzekać na swój marny los; to moja wina (w pewnym sensie), że nie potrafię pracować tak, jak zacząłem; gdybym napisał książkę tak dobrą jak poprzednie, to powinienem za nią dostać pieniądze. Ciężko pogodzić się z tym, że zostałem wyrzucony na margines tylko dlatego, że nie potrafię pisać dla pieniędzy[132].

OTWARTA, PUSTA SPIŻARNIA WSKAZUJE NA POWAŻNE KŁOPOTY FINANSOWE.



NIEZAPŁACONY RACHUNEK ZA MLEKO POWODUJE KONFLIKT Z MLECZARKĄ.

BAŁAGAN DOPEŁNIA OBRAZ BIEDY I TWÓRCZEJ NIEMOCY.

MAŁE DZIECKO JEST KOLEJNĄ OSOBĄ NA UTRZYMANIU POETY.

POWSTAJE POEMAT „NA FORTUNĘ".

PRACA IDZIE ŹLE, WCIĄŻ NIE UDAJE SIĘ SKOŃCZYĆ DZIEŁA.

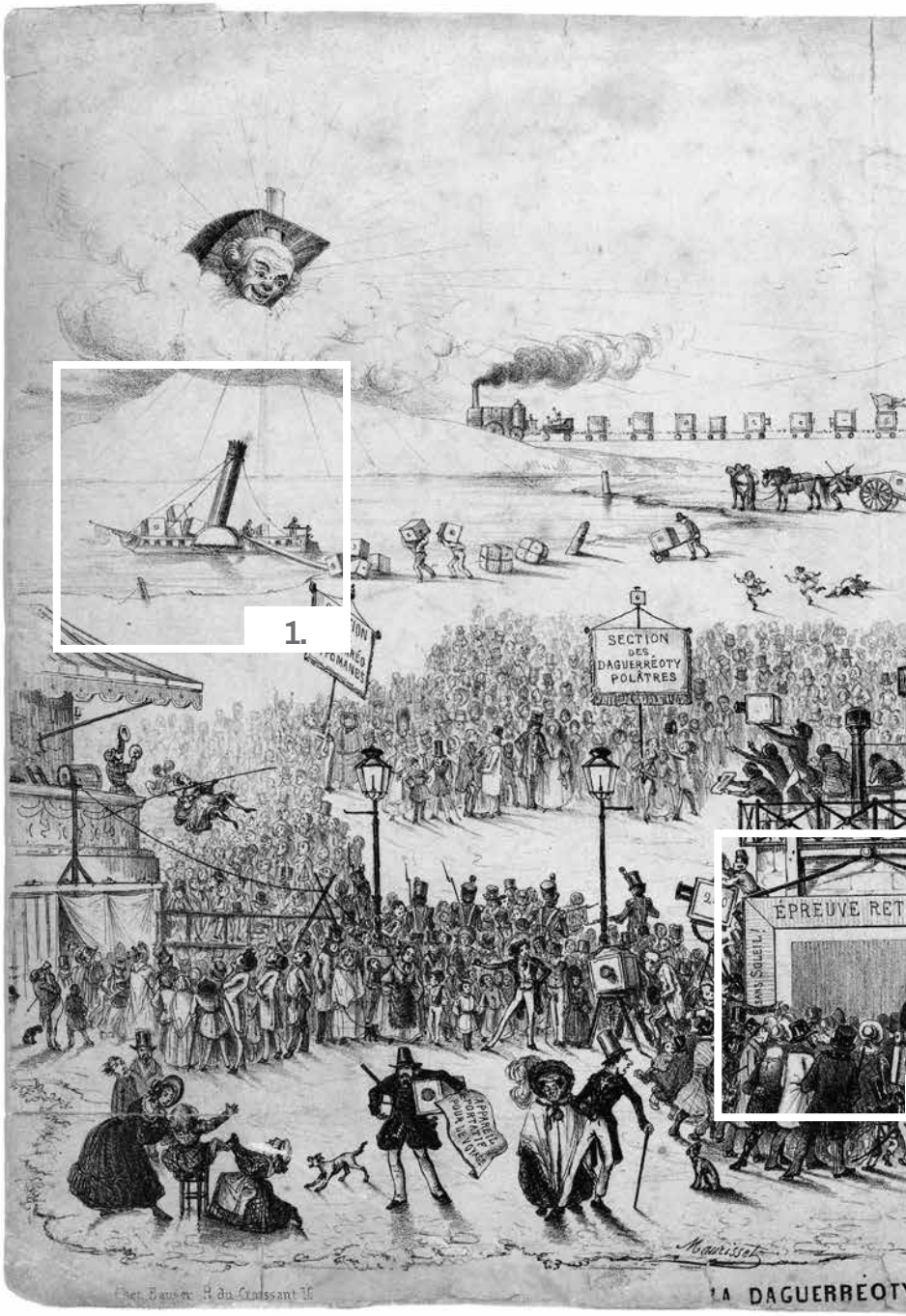
132. G. Gissing, *New Grub Street*, London 1891. Fragment rozdziału XV (*The Last Resource*) przetłumaczono na podstawie wydania cyfrowego w edycji Johna Handforda i Davida Widgera, opublikowanej w ramach Projektu Gutenberg, http://www.gutenberg.org/files/1709/1709-h/1709-h.htm#link2HCH0015, dostęp 12.08.2015. Tłumaczenie: Edyta Fiećko, Marcin Wilkowski.

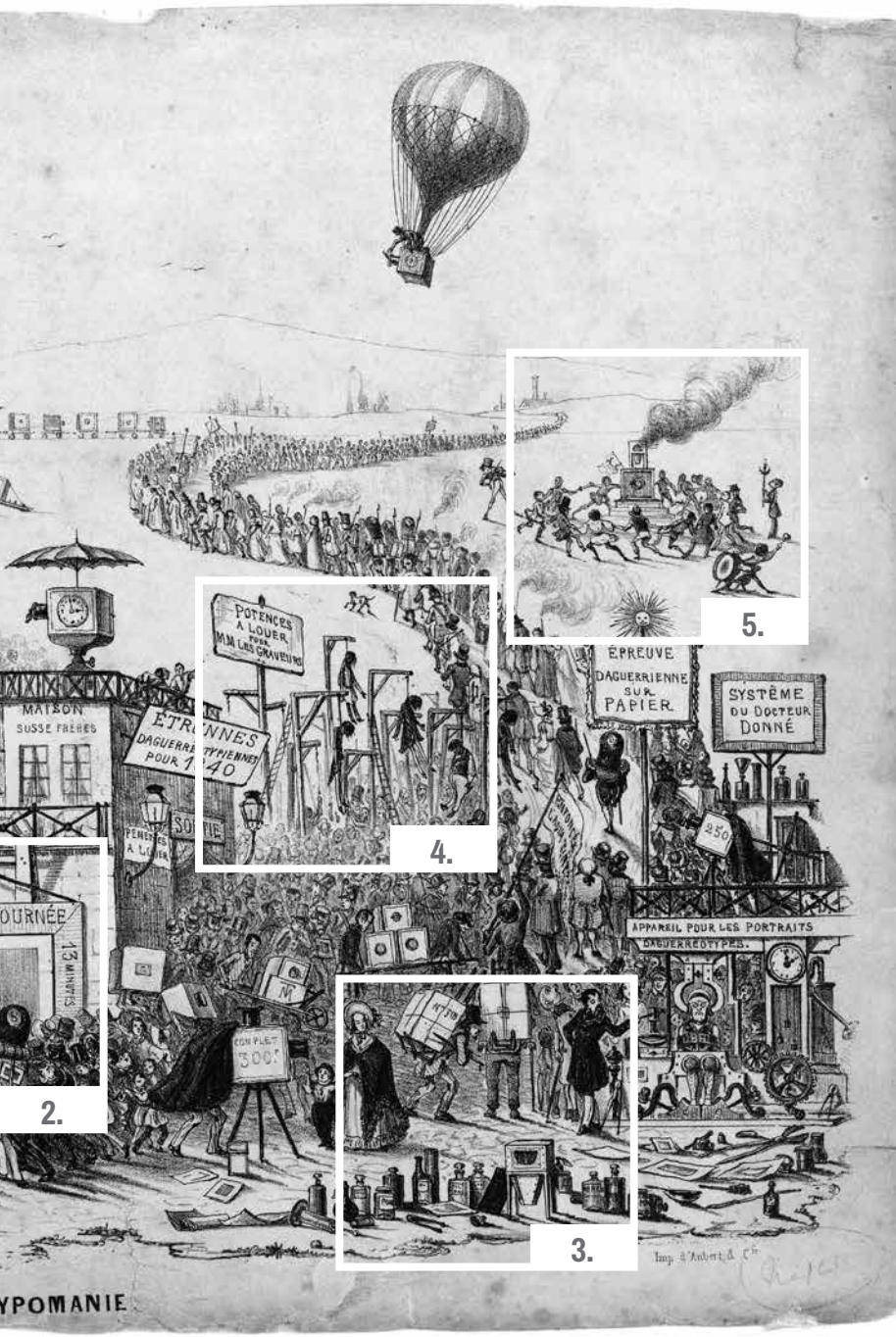
Szubienice dla rytowników

Rok 1839 to ważny rok w historii fotografii: wówczas Louis Jacques Daguerre zdecydował się publicznie ogłosić swoją metodę. Osoby interesujące się nowinkami technicznymi mogły w tym czasie obserwować rywalizację pomiędzy Daguerre'em a Brytyjczykiem Williamem Foxem Talbotem, wynalazcą procesu negatywnego (kalotypii), pozwalającego – w odróżnieniu od dagerotypii – na wykonywanie kopii. Była to także rywalizacja między Francją a Anglią: Daguerre miał otrzymać uposażenie od rządu francuskiego także dlatego, że – jak to przedstawiał wspierający go polityk i naukowiec François Arago – inne kraje również starały się go pozyskać[133]. Wynalazca i nowy wynalazek byli cennym zasobem w relacjach między Francją a Anglią, krajami pamiętającymi jeszcze czasy wojen napoleońskich. Ostatecznie 7 sierpnia 1839 roku Daguerre i syn oraz spadkobierca Niépce'a, dotąd działający wspólnie w ramach spółki, otrzymali dożywotnią pensję od króla Ludwika Filipa. W zamian za nią dagerotypia jako metoda fotograficzna została uwolniona przez państwo francuskie jako dar dla świata – patent Daguerre'a, uzyskany w 1838 roku, przestał obowiązywać. Nie tylko wolny rynek tworzy historię innowacji.

Fotografia szybko stała się atrakcyjnym komercyjnie medium, dającym pieniądze właścicielom pierwszych zakładów fotograficznych, twórcom portretów, pocztówek, fotografii dokumentalnych i naukowych czy pornografii. Wielu z nich – tak jak sam Daguerre – było dawniej malarzami i rysownikami. Litografia Theodore'a Maurisseta jest źródłem historycznym, w satyryczny sposób pokazującym, że nie wszyscy skorzystali na wynalazku Daguerre'a. Na rysunku widać szubienice do wynajęcia dla zdesperowanych rytowników i sztycharzy, na pierwszym planie leżą porzucone przez nich narzędzia pracy, z której nie mogą się już utrzymać. Po lewej stronie grafiki od tłumu entuzjastów wynalazku dystansują się jego nieliczni przeciwnicy, chętnie zresztą przy tym fotografowani. Ludzie tłoczą się do budynku oznaczonego jako Susse Frères,

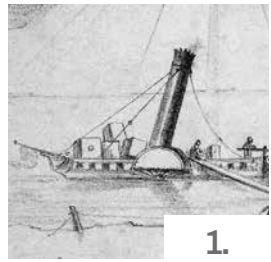
133. M.W. Marien, P*hotography: A Cultural History,* London 2006, s. 21.


1.
SECTION
DES
DAGUERRÉOTY
POLÂTRES
ÉPREUVE RET
SANS SOLEIL!
APPAREIL
PORTATIF
POUR LE VOYAGE
Maurisset
LA DAGUERRÉOTY

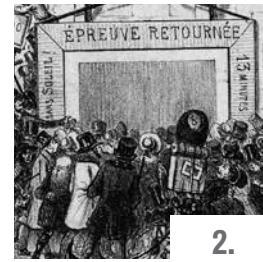

MAISON
SUSSE FRÈRES
POTENCES
A LOUER
POUR
MM. LES GRAVEURS
ÉPREUVE
DAGUERRIENNE
SUR
PAPIER
SYSTÈME
DU DOCTEUR
DONNÉ
APPAREIL POUR LES PORTRAITS
DAGUERRÉOTYPES.
COMPLET
300f
2.
3.
4.
5.

dom braci Susse, jednego z pierwszych sklepów sprzedających dagerotypy zwykłym klientom. Rysunek jest świadectwem procesu wprowadzania nowego wynalazku na rynek masowy, początku fotografii jako medium, które w istotny sposób zmieni rynek twórczości w XIX wieku.

DAGEROTYPIA TAK JAK PAROWIEC JEST CZĘŚCIĄ NOWOCZESNEGO ŚWIATA.



1.

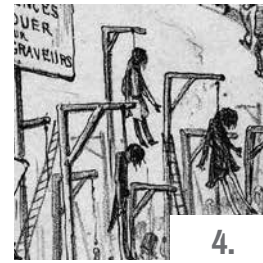


2.

OBLEGANY WARSZTAT BRACI SUSSE, KTÓRZY PRODUKUJĄ DAGEROTYPY.

PORZUCONE NARZĘDZIA PRACY RYTOWNIKÓW.

3.



4.

SZUBIENICE DO WYNAJĘCIA DLA ZDESPEROWANYCH RYTOWNIKÓW I MALARZY.

DAGEROTYPIA TO NIE ZWYCZAJNA MODA, ALE NOWA ŚWIECKA RELIGIA.

5.

Litografia Theodore'a Maurisseta z grudnia 1839 roku w humorystycznym stylu ilustruje zmiany na rynku twórczości wizualnej wywołane wynalezieniem i wdrożeniem do komercyjnego wykorzystania fotografii, a właściwie dagerotypii, opracowanej przez Josepha Nicéphore'a Niépce'a i Louisa Jacques'a Daguerre'a.

Koniec monopolu?

A shallow magnitude 4.7 earthquake was reported Monday morning five miles from Westwood, California, according to the U.S. Geological Survey. The temblor occurred at 6:25 a.m. Pacific time at a depth of 5.0 miles. According to the USGS, the epicenter was six miles from Beverly Hills, California, seven miles from Universal City, California, seven miles from Santa Monica, California and 348 miles from Sacramento, California. In the past ten days, there have been no earthquakes magnitude 3.0 and greater centered nearby.
(Ken Schwencke, „Los Angeles Times", 23.12.2013)

Powyższa notka dotycząca trzęsienia ziemi nie została napisana przez podpisanego pod nią autora, lecz została wygenerowana automatycznie przez algorytm, którego twórcą jest Ken Schwencke, dziennikarz i informatyk z „Los Angeles Times". LAT nie jest jedynym czasopismem wykorzystującym boty piszące krótkie materiały prasowe. Wordsmith to oprogramowanie firmy Automated Insights, produkujące dla agencji prasowej Associated Press notatki dotyczące wyników finansowych amerykańskich i kanadyjskich spółek. Kreatywne oprogramowanie piszące firmy Narrative Science, potrafiące efektywnie posługiwać się językiem naturalnym i budować teksty w oparciu o dostarczone dane, stosowane jest także przez Forbes.

Algorytm jako twórca nie pobiera wynagrodzenia, ale jego stosowanie potencjalnie wpływa na rynek pracy. W 2013 roku Carl Benedikt Frey i Michael A. Osborne z Uniwersytetu Oxfordzkiego opracowali raport dotyczący przyszłości zatrudnienia wobec postępującej komputeryzacji i automatyzacji prac, związanej choćby z rozwojem i wdrażaniem nowoczesnych narzędzi analizy i interpretacji danych[134]. Autorzy analizowali w badaniu literaturę ekonomiczną dotyczącą wpływu innowacji technicznych na rynek pracy oraz literaturę dotyczącą offshoringu pracy informacyjnej i kreatywnej, tj. przenoszenia usług tego

134. C.B. Frey, M.A. Osborne, T*he Future of Employment: How Susceptible Are Jobs to Computerisation?*, September 17, 2013. http://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/publications/view/1314, dostęp 12.08.2015.

typu z USA do krajów o niskich kosztach pracy. Na przygotowanym przez nich indeksie, opracowanym dla amerykańskiego rynku pracy, znalazły się 702 zawody. Im niższa pozycja danego zawodu na indeksie, tym – jak przekonują autorzy – większe prawdopodobieństwo, że zostanie on zdominowany przez rozwiązania maszynowe w ciągu najbliższej dekady lub dwóch. Na ostatniej pozycji zestawienia (702) znaleźli się telemarketerzy, tuż nad nimi – osoby zajmujące się analizą tytułów, tworzeniem abstraktów i wyszukiwaniem informacji (701). To właśnie część rynku pracy i wynagrodzeń, które zneutralizować mają rozwiązania takich firm jak Automated Insights czy Narrative Science. Zdaniem Kristiana Hammonda, jednego z założycieli Narrative Science, w ciągu 15 lat 90. proc. aktualności prasowych i portalowych tworzonych będzie już przez algorytmy.

W raporcie Frey'a i Osborne'a zawód pisarza/autora wciąż wydaje się niezagrożony informatycznymi innowacjami (znalazł się na 123 miejscu zestawienia). Sonety generowane przez boty na bazie słownika słów, którymi w swoich utworach posługiwał się Szekspir, nie stają się szekspirowskie, nawet jeśli bywają podobne. Niemniej historia wynagradzania twórczości otwiera tu swój nowy rozdział, który zamknąć będzie można dopiero za kilkanaście lat. Czy opisze on ostateczny upadek dziennikarstwa, a może koncentrację danych kulturowych i mechanizmów twórczości cyfrowej w rękach wielkich graczy rynkowych? Czy przedstawi nowe cyfrowe Grub Street, nową klasę twórców-wyrobników, meta-autorów tworzących szablony narracyjne, które – tak jak już w Narrative Science – uczyć będą algorytmy języka naturalnego i umożliwiać im tworzenie opisów z wykorzystaniem dostarczanych z zewnątrz danych? Jeśli do stworzenia tych szablonów, bez pytania nas o zdanie, zostaną wykorzystane nasze wpisy i komentarze z blogów, forów i serwisów społecznościowych, z przekąsem będzie można przyznać, że rzeczywiście wszyscy jesteśmy twórcami.

Wydanie pierwsze

Fundacja Nowoczesna Polska

ul. Marszałkowska 84/92 lok. 125

00-514 Warszawa

tel/fax: (22) 621-30-17

email: fundacja@nowoczesnapolska.org.pl

NIP: 952-187-70-87

KRS: 0000070056

REGON: 017423865

Numer konta: 59 1030 0019 0109 8530 0040 5685

Jeśli chcesz wesprzeć naszą działność, odwiedź stronę:

http://nowoczesnapolska.org.pl/pomoz-nam/wesprzyj-nas/

Wersja cyfrowa publikacji dostępna na

http://prawokultury.pl/publikacje/

Książka opublikowana w ramach projektu Prawo Kultury

Druk: Megraf
ul. Orzeszkowej 1
05-840 Brwinów
www.megraf.pl

INFORMACJA O LICENCJACH
O ile nie jest to stwierdzo inaczej, utwory publikowane przez Fundację Nowoczesna Polska są dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe.
Utwory te wolno kopiować, rozpowszechniać, odtwarzać i wykonywać, wolno tworzyć utwory zależne, a także użytkować utwór w sposób komercyjny, przy zachowaniu następujących warunków:
1. utwór należy oznaczyć podając nazwiska autorek i autorów oraz Licencjodawczynię Fundację Nowoczesna Polska,
2. jeśli zmienia się lub przekształca niniejszy utwór, lub tworzy inny na jego podstawie, możnarozpowszechniać powstały w ten sposób nowy utwór tylko na podstawie takiej samej licencji.

Treść licencji znajduje się na stronie: http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pl

Marcin Wilkowski – założyciel portalu Historia i Media (historiaimedia.org), autor podręcznika *Wprowadzenie do historii cyfrowej* (Gdańsk 2013). W Collegium Civitas przygotowuje rozprawę doktorską na temat emancypacyjnego potencjału zjawiska oddolnej digitalizacji dziedzictwa. Interesuje się archiwistyką Webu oraz internetowymi strategiami nowoczesnych instytucji kultury. Koordynator prac Koalicji Otwartej Edukacji w ramach Fundacji Nowoczesna Polska. Strona domowa: wilkowski.org

- Opowieść Marcina Wilkowskiego o historii wynagradzania twórczości ujawnia to, o czym często zapominamy przystępując do lektury kolejnej książki: twórczość to nie tylko aktywność duchowa i intelektualna, ale także życiowy i materialny kontekst, w jakim się ona dokonuje, wpływający na samo rozumienie autora i autorstwa. Wynagradzanie twórczości zaś jest jednym z najważniejszych składników tego kontekstu.

  prof. Paweł Rodak, Instytut Kultury Polskiej UW

- Historia wynagradzania twórczości wciąż nie jest zamknięta. Autor wskazuje choćby na zjawisko „playbour", pracy ukrytej w zabawie, efekt rozmycia granic między tymi dwiema podstawowymi dla człowieka aktywnościami. To ciekawa lektura dla zainteresowanych społecznym znaczeniem takich zjawisk z kultury gier, jak modowanie czy grindowanie. Czy jesteśmy w stanie dostrzec problem wynagradzania za pracę w kulturze cyfrowej?

  Marzena Falkowska, krytyczka gier, blog Altergranie

CopyCamp to międzynarodowe forum debaty nad kształtem obecnego systemu praw autorskich. Co roku ekspertki i eksperci reprezentujący instytucje kultury i media, artystki, naukowcy, prawniczki, politycy i aktywistki spotykają się w Warszawie, aby rozmawiać na temat przyszłości prawa regulującego obieg kultury w internecie oraz o jego wpływie na społeczeństwo informacyjne, naukę, edukację i sztukę. Od 2012 r. CopyCamp organizuje fundacja Nowoczesna Polska. W 2015 r. gościem specjalnym konferencji był Lev Manovich.

www.nowoczesnapolska.org.pl, www.copycamp.pl

PATRONI:

FUNDACJA nowoczesna Polska

CopyCamp

PRAWO KULTURY.PL

Dziennik Internautów www.di24.pl