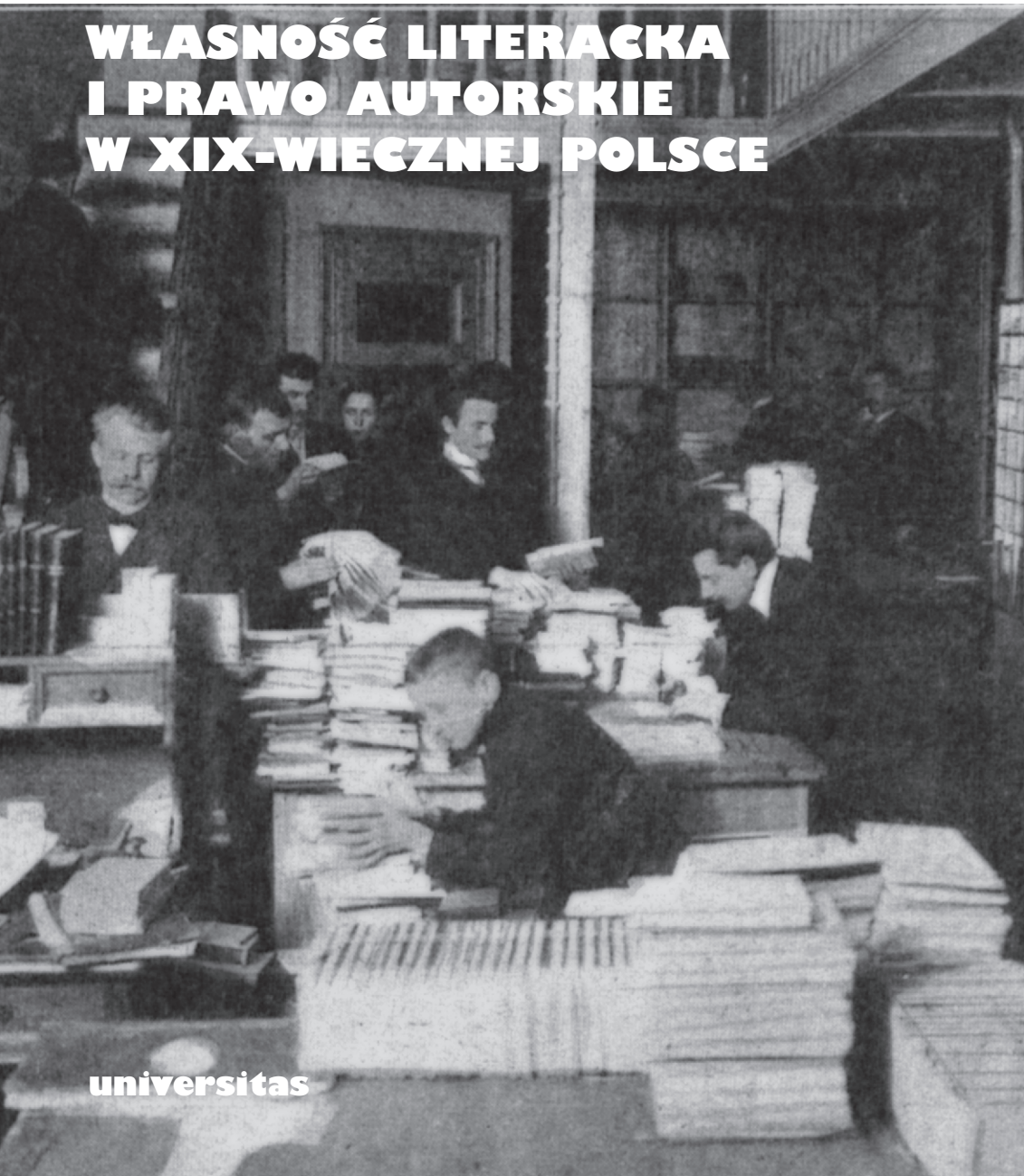
Teresa Święćkowska

KOCHANI KRWIOPIJCE

WŁASNOŚĆ LITERACKA I PRAWO AUTORSKIE W XIX-WIECZNEJ POLSCE



universitas

KOCHANI KRWIOPIJCE

Teresa Święćkowska

KOCHANI KRWIOPIJCE

WŁASNOŚĆ LITERACKA I PRAWO AUTORSKIE W XIX-WIECZNEJ POLSCE

Kraków

Publikacja powstała w wyniku realizacji projektu badawczego
o nr 2014/15/B/HS2/00082 finansowanego ze środków
Narodowego Centrum Nauki

© Copyright by Teresa Święćkowska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2018

ISBN 97883-242-3449-3
e-ISBN 97883-242-3365-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent
dr hab. Jan Sowa

Opracowanie redakcyjne
Justyna Mroczkowska

Skład i łamanie
Marta Kowalska

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Fotografia Ekspedycja księgarzy, źródło: „Tygodnik Ilustrowany"
nr 47, 1906.
Dzięki uprzejmości Biblioteki Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego

www.universitas.com.pl

Wstęp

„Kochani Krwiopijce!..., przyślijcie mi, jeżeli łaska, 50 rs …a mojej żonie… rubli 30, razem 80. Za to na niedzielę nadchodzącą wyszlę Wam Kronikę, a w ciągu tygodnia dwie małe powiastki do «Tygodnika Ilustrowanego»". Tak zaczynał list do wydawców Gebethnera i Wolffa Bolesław Prus. Był sierpień 1891 r., pisarz przebywał na wakacjach w Nałęczowie, skąd prosił o przesłanie nie tylko pieniędzy, ale też czasopism. List kończył słowami: „Polecam się Waszym modłom, kochani miliarderowie, i ściskam najserdeczniej…"[1]. Na początku lat 90. XIX w. firma Gebethnera i Wolffa była głównym pracodawcą Prusa. W należących do niej „Tygodniku Ilustrowanym" i „Kurierze Codziennym" pisarz wydawał swoje powieści w odcinkach, a także pisał kroniki. Gebethner i Wolff byli już wtedy największym polskim przedsiębiorstwem księgarsko-wydawniczym, publikującym utwory czołowych pisarzy. Chociaż zaliczali się do najsolidniejszych pod względem jakości wydawania i regularności wypłat, to jednocześnie mieli sławę skąpców i kapitalistów wyzyskujących autorów.

Konflikt interesów pomiędzy autorem i wydawcą, zjawisko relatywnie nowe na nieco zapóźnionym polskim rynku literackim, miało już swoją długą europejską tradycję. W XVIII-wiecznych niemieckich dyskusjach na temat regulacji handlu księgarskiego pojawia się obraz wydawcy jeżdżącego karetą, która obrzuca błotem idącego piechotą, przygarbionego troskami i niedostatkiem autora. Konflikt autora z wydawcą wyostrzyło romantyczne podejście, nobilitujące poetę wyklętego, biednego, ale pogardzającego filistrem – handlarzem, który z geniusza chce uczynić sługę niskich mieszczańskich gustów. Romantyczna figura niezależnego twórcy od początku lokowała się w wyraźnej opozycji do wydawcy – przedsiębiorcy mierzącego wartość dzieła potencjałem jego rozsprzedaży. Paradoksalnie jednak figura oryginalnego twórcy stała się ideologicznym uzasadnieniem

[1] B. Prus, *Listy*, oprac. K. Tokarzówna, Warszawa 1959, s. 175.

dla prawa autorskiego, które odnosi się przede wszystkim do towarowego wymiaru literatury.

W XVIII- i XIX-wiecznej argumentacji wydawców własność literacka miała służyć zabezpieczeniu materialnych praw autora, ale w praktyce służyła głównie regulacjom między wydawcami i utrwaleniu ich interesów. Wydawcy, czerpiący zazwyczaj największe zyski ze sprzedaży dzieł klasycznych, których autorzy już nie żyli, albo z inwestycji w książki popularne, które dobrze sprzedają się krótkoterminowo, jako najważniejszy argument za wydłużeniem ochrony majątkowych praw na wieczność podawali zabezpieczenie materialnych praw autora i wyciągnięcie go z niedoli niedostatku.

Relacje polskich autorów z wydawcami w XIX w. są o tyle ciekawe, że prawo autorskie jako takie nie odgrywa w nich szczególnej roli. Rozproszona struktura podzielonego granicami państw zaborczych rynku wydawniczego, wielość form własnościowych i różnorodność inicjatyw wydawniczych, a także krótkofalowe inwestycje w nowe utwory powodowały, że polscy wydawcy, ani też polscy autorzy, nie byli specjalnie zainteresowani prawem autorskim, poza wyjątkiem tłumaczeń z języków obcych, których ochrony wyraźnie nie chcieli.

W 1881 r. petersburski księgarz P. Michelet podał do wiadomości prasy, że Towarzystwo Literackie Francuskie upoważniło go do sądowego ścigania przekładów z francuskiego bez zezwolenia tegoż towarzystwa na całym terytorium Rosji. Prus ironizował, że Francuzi wyświadczą tym Polakom przysługę: „Nie mogąc bowiem darmo tłumaczyć autorów francuskich, z konieczności zwrócimy się do włoskich, hiszpańskich, niemieckich, a najlepiej do angielskich – i – wygramy! [...] Wasz prawdziwie genialny autor nie zechce zapewne bogacić się kosztem ubogiego narodu. A jeżeli i ten zagustuje w pobieraniu kopytkowego, ha!... wówczas poprosimy go, ażeby potrącił sobie honorarium z owych sum, jakie po wojnach napoleońskich przyznała nam sama Francja”[2].

W latach 80. Francja była najbardziej zaangażowanym krajem w promocję międzynarodowego prawa własności literackiej, które definiowano w kategoriach prawa naturalnego, uniwersalnego prawa człowieka – autora. Taka koncepcja, odpowiadająca interesom największych francuskich wydawców, napotykała na duży opór różnych stron, szczególnie zaś krajów o słabiej rozwiniętych rynkach

[2] B. Prus, *Wyprawa francuskich literatów na polskich Krumirów – tłumaczy*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 113.

wydawniczych, dla których tłumaczenia stanowiły ważną część oferty wydawniczej i zapewniały dostęp do dorobku nauki i kultury krajów bardziej w tych obszarach zaawansowanych.

Jak pokazuje przykład Prusa, a nie należał on do wyjątków, autorzy niekoniecznie opowiadali się za uniwersalną i maksymalną ochroną własności literackiej. Wiedzieli, że nie rozwiąże ona podstawowego konfliktu interesów pomiędzy autorem i wydawcą, może natomiast okazać się szkodliwa społecznie, powodując umocnienie monopolu i ograniczenie dostępu do wiedzy i literatury.

AUTOR I PRAWO AUTORSKIE

Prawo definiuje autora jako tego, kto tworzy utwór. Utwór musi spełniać dwie definicyjne cechy; ma mieć charakter indywidualny i twórczy. Cechy te oczywiście mają pochodzić od autora. Kim jest zatem autor? Kiedy po raz pierwszy się pojawił? Czy jest w ogóle możliwy do zdefiniowania? Andrew Bennett w książce *The Author. The new critical idiom* na pytanie, kto był pierwszym autorem w tradycji zachodnioeuropejskiej, odpowiada, że pretendentów do tego tytułu, według różnych kryteriów – sławy, artyzmu poetyckiego, artystycznej samoświadomości, autorskiej profesjonalizacji, było wielu: Homer, Hezjod, Wergiliusz, Symonides, Owidiusz, Dante, Petrarka i inni[3].

Okresem przełomowym dla kształtowania się pojęcia nowożytnego autora była z jednej strony kultura renesansowego indywidualizmu, z drugiej technologia druku. Pierwsza miała istotne znaczenie dla kształtowania się odrębności artystycznej, odchodzenia od średniowiecznej tradycji kultury mówionej. Druk umożliwiał natomiast dokładną reprodukcję tekstu, co dawało autorowi pewność, że to, pod czym się podpisuje, nie ulegnie zmianie w niekontrolowanym łańcuchu przepisywania ręcznego[4].

Na znaczenie pojęcia autora wpływ ma wiele czynników, m.in. to, jak się rozumie literaturę i działalność pisarską, jak odpowiada się

---

[3] A. Bennett, *The Author. The new critical idiom*, London–New York 2005, s. 29.

[4] E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformation in Early-modern Europe*, Cambridge 1979.

na pytania, czym jest pisanie i dlaczego się pisze. Do XVIII w. dominowały przekonania, że pisanie to opanowanie rzemiosła i kunsztu posługiwania się słowem, które służy edukowaniu, oświecaniu, umoralnianiu czy zabawianiu publiczności. W XVIII stuleciu pojawiły się nowe koncepcje, które dostrzegały w sztuce, a także w pisaniu obszar estetycznej i twórczej samorealizacji człowieka. W niemieckiej filozofii końca XVIII w. piękno i sztuka zaczęły być postrzegane jako autonomiczne obszary ludzkiego doświadczania. W późniejszym, XIX-wiecznym, typowo romantycznym podejściu widzenie sztuki jako formy wyrazu wolnej i nieskończonej podmiotowości człowieka zostanie jeszcze bardziej uwypuklone. W definiowaniu artysty na plan pierwszy wysunie się jego artystyczny geniusz i twórcza indywidualność.

Na znaczenie pojęcia autora wpływ mają również jego relacje, zwłaszcza te z czytającą publicznością. W XVIII w. obok odbiorców wyspecjalizowanych pojawia się szersza publiczność, która z czasem tworzy rynek czytelniczy. Publiczność jest z jednej strony postrzegana na oświeceniowy sposób jako materia do moralnego kształtowania i oświecania lub zabawiania, a z drugiej strony, wraz z jej wzrostem, zaczyna być widziana jako nowy anonimowy mecenas, wyzwalający pisarza od dawnych feudalnych zależności. W tej nowej funkcji jest albo idealizowana jako bezstronny arbiter literackich poczynań, albo pogardzana za niskie gusty, konsumpcyjne podejście do literatury czy nastawienie na łatwą przyjemność[5]. Romantyczny poeta, geniusz do publiczności odnosi się z dystansem albo nawet pogardą, nie chce godzić się na rynkowe notowania popularności, chce zachować swoją artystyczną podmiotowość[6].

Ważnym czynnikiem kształtowania się koncepcji autora jest rozwój rynku literackiego, przypadający na XVIII i XIX w., gdyż wiąże się z pojawieniem się autora zawodowego i dyskusji nad zasadami jego wynagradzania. Dla pojęcia zawodowego autora istotne jest definiowanie jego praw własnościowych do dzieła, a także relacje z wydawcą. Kiedy w XVIII w. przestają funkcjonować oparte na przywilejach regulacje handlu książką, wydawcy poszukują nowych sposobów zabezpieczenia interesów i ich uzasadnień. Kluczowym pojęciem staje się wtedy własność literacka. Figura autora jako

---

[5] M. Woodmansee, *The Author*, *Art*, *and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, New York 1994, s. 29, 30.

[6] R. Williams, *Culture and Society: 1780–1950*, New York 1960, s. 36, 49.

właściciela jest w tym okresie wykorzystywana przez wydawców instrumentalnie, dla celów kontynuowania monopolu wydawniczego w nowej formie oraz zachowania przywilejów wcześniej nabytych. Szczególne znaczenie w rozwoju prawa autorskiego w XIX w. ma zaś koncepcja autora romantycznego, jako twórcy oryginalnego, gdyż oryginalność ma legitymizować wyłączną własność[7].

AUTOR ROMANTYCZNY

W XVIII w. idea pisarza była mieszanką dwóch koncepcji: był on postrzegany jako rzemieślnik, sprawnie posługujący się pewnym zestawem zasad obowiązujących w retoryce i poetyce, z drugiej strony mógł być również poetą natchnionym, zazwyczaj przez siły wyższe, muzy czy boga. W pierwszej połowie XVIII w. dominuje koncepcja pisarza rzemieślnika, a koncepcja oparta na inspiracji staje się częściej przedmiotem uwagi teoretyków sztuki i samych autorów w drugiej połowie, a zwłaszcza pod koniec XVIII w., kiedy zaczęto minimalizować element rzemiosła i maksymalizować element inspiracji. Źródeł inspiracji zamiast na zewnątrz coraz częściej upatrywano w samych twórcach. To stopniowo prowadziło do przekształcenia pisarza rzemieślnika w autora[8].

Jednym z pierwszych tekstów, który ponad zasady rzemieślnicze przedkładał oryginalność, był esej z 1759 r. *Conjectures on Original Composition* Edwarda Younga. Pisał on, że najcenniejszymi płodami umysłu, najpiękniejszymi jego kwiatami są utwory oryginalne; imitacje, chociaż wyrastają szybciej, kwitną słabiej[9]. Dzięki oryginalnym pracom literatura rozwija się i kwitnie, podczas gdy imitacje pomnażają tylko liczbę duplikatów. Autorzy utworów naśladujących muszą dzielić koronę sławy ze swoimi poprzednikami, do których się odwołują, podczas gdy oryginalny twórca zbiera cały aplauz dla

---

[7] Oryginalność utworu nadal pozostaje integralną częścią wielu doktryn prawa autorskiego, szczególnie europejskiego. W polskiej ustawie jest główną definicyjną cechą przedmiotu ochrony prawnoautorskiej.

[8] M. Woodmansee, *The Author*, *Art*, *and the Market*..., s. 36, 38.

[9] E. Young, *Conjectures on Original Composition*, w: *Critical Theory Since Plato*, 3 ed., red. H. Adams, L. Searle, Boston 2005, s. 349.

siebie. Oryginalne utwory są dziełem geniusza, charakteryzują się bezprzykładną doskonałością i pięknem w nieznanej wcześniej formie[10]. Utwory oryginalne, nie zapożyczone wyróżniają się same wśród innych, jak też wyróżniają tego, kto je napisał. Są też jego wyłączną własnością i nadają mu szlachetne miano autora[11]. Przedstawiając różnicę pomiędzy dziełem oryginalnym a naśladowanym, Young porównywał pierwsze do rośliny, która wyrasta spontanicznie na naturalnym podłożu gleby, podczas gdy drugie jest wytwarzane w sposób mechaniczny, według określonych zasad[12].

Jak zauważa Martha Woodmansee, utwór Younga miał w ostatnich dekadach XVIII w. szerszą recepcję w Niemczech niż w samej Anglii, wzbudzając tam ożywioną dyskusję. Ukazał się tam w dwóch niezależnych tłumaczeniach i spotkał z zainteresowaniem takich teoretyków, jak Herder, Goethe, Kant czy Fichte[13]. To szczególne zainteresowanie niemieckich pisarzy ideami Younga Woodmansee wiąże ze zjawiskiem przedruków, które w tym czasie były w Niemczech dość powszechne. Współwystępowanie tych dwóch zjawisk niekoniecznie musi jednak oznaczać relację przyczynowo-skutkową. Na terenie północnych państw niemieckich rynki wydawnicze rozwijały się bardzo dynamicznie, szybko też wzrastała liczba pisarzy pretendujących do zarabiania piórem[14]. Zainteresowanie kwestią oryginalności można więc też rozumieć jako przejaw budzącej się wśród pisarzy konkurencji i budowania wewnętrznej hierarchii w tej grupie, a także jako reakcję na komercjalizację stosunków literackich i poszukiwanie artystycznej autonomii.

Raymond Williams zauważa, że romantyczne poglądy na sztukę i artystę pojawiły się jako część ogólnego europejskiego myślenia o świecie. Były też rekcją na nowe zjawiska wynikające z rewolucji przemysłowej, w tym uprzedmiotowienie człowieka, a także uprzedmiotowienie działalności artystycznej przez podporządkowanie jej

[10] Tamże, s. 351.

[11] Tamże, s. 355.

[12] Tamże, s. 349.

[13] M. Woodmansee, *The Author*, *Art*, *and the Market*..., s. 39.

[14] Badania porównawcze przeprowadzone przez Eckharda Höffnera wykazały, że na zdecentralizowanych i lokalnie regulowanych rynkach niemieckich w tym okresie autorzy otrzymywali przeciętnie wyższe wynagrodzenia niż ich koledzy w Anglii, gdzie rynek literacki był regulowany przez prawo autorskie. Za to wyraźnie więcej niż w Niemczech zarabiała w Anglii niewielka liczba najlepiej sprzedających się autorów. W Niemczech wychodziło też o wiele więcej nowych książek niż w Anglii; E. Höffner, *Geschichte und Wesen des Urheberrechts*, München 2011.

regułom rynkowym i ekonomicznym[15]. Romantyzm można więc rozumieć jako reakcję obronną pisarzy, artystów wobec nowych ekonomicznych stosunków, które rozciągają się także na obszar poezji i sztuki. Typowo romantyczne koncepcje, które rozwijają się w pierwszej połowie XIX w., uwypuklają konflikt natury i kultury. Poeta dąży do jedności z twórczą naturą i wchodzi w konflikt z mieszczańskim społeczeństwem. Kolejną definicyjną cechą romantycznego autora jest indywidualizm, który z kolei wyrasta z XVIII-wiecznej filozofii liberalizmu, podkreślającej indywidualne prawa i prywatną własność[16].

Równolegle do ideału autora romantycznego jako twórcy oryginalnego i geniusza upowszechnia się przekonanie, że wyrasta on ponad swoją epokę, że nie może być zrozumiany przez ówczesnych, doceniony będzie dopiero po śmierci przez następne pokolenia[17]. Charakterystyczne już dla początkowego okresu romantyzmu jest pojawienie się elitarnej grupy literackiej, jaką tworzą np. wcześni romantycy z Jeny. Mają oni swój program artystyczny i związany z nim styl życia, ignorujący obowiązujące normy. Tworzą wzór artysty, dla którego sztuka i twórczość jest w centrum zainteresowania, ale nie traktują jej jeszcze jako zawód. Kontynuacją tej tradycji jest cyganeria artystyczna, która odrzuca mieszczańską kulturę i styl życia, a także rynek literacki, na który składa się głównie mieszczańska publiczność. Ideał romantycznego autora budowany jest w opozycji do zwykłego pisarza, gryzipiórka, dziennikarza. Romantyczny geniusz tworzy z natchnienia wyższych mocy, jest kimś jakby nie z tego świata, osobą nieuchwytną, magiczną[18].

Niezależność, indywidualizm, geniusz, wyrastanie ponad przeciętność tłumu stanowią atrakcyjny materiał ideologiczny dla tożsamości autora w okresie rozwoju rynków literackich. Idealizują go i nobilitują symbolicznie w sytuacji, kiedy jego status ekonomiczny bywa niepewny, a także wyróżniają go z rosnącej liczby piszących dla zarobku. Jednym z popularnych modeli pozostaje poeta gentelman, poeta ziemianin, któremu niezależność gwarantują dochody z majątku, a więc nie musi pisać dla pieniędzy. Jest to nawiązanie do klasycznego modelu obywatela, w którym wolność zapewnia własność

---

[15] R. Williams, *Culture and Society*..., s. 44.
[16] A. Bennett, *The Author*..., s. 57.
[17] Tamże.
[18] Tamże, s. 60, 62.

ziemi. Model tradycyjny pasuje do modelu autora romantycznego, ale ujawnia też jego sprzeczności. Poeta gentelman jak Byron, którego materialna niezależność jest dziedzictwem feudalnego porządku, zyskuje sławę jako buntownik, podczas gdy Wordsworth, który zabezpieczenia materialnego nie ma i zmaga się z nowoczesnymi rynkowymi stosunkami, staje się obrońcą tradycyjnych wartości szlacheckiej kultury.

Bennett zauważa, że romantyczny autor jest zawsze fikcją, jest to koncepcja oparta na niemożliwym do spełnienia ideale autonomii, zupełnego wyabstrahowania od społecznego kontekstu języka i tradycji literackiej, bez którego rzeczywisty autor nie istnieje. Figura autora romantycznego do dziś pozostająca podstawą definicji przedmiotu i podmiotu prawa autorskiego tworzona była przez retrojekcję, opartą częściowo na stronniczej czy uproszczonej recepcji poetyki romantycznej[19]. Williams zauważa, że angielscy poeci romantyczni od Blake'a i Wordswortha do Shelleya i Keatsa należeli do tej generacji twórców, która głęboko interesowała się i angażowała w studiowanie i krytyczne podejście do współczesnego im społeczeństwa. Paradoksalnie, koncepcja autora romantycznego, która została wywiedziona pierwotnie ze studiów nad tymi poetami, w XX stuleciu w popularnym i ogólnym odbiorze zaczęła oznaczać artystę, który będąc z natury obojętny wobec okrutnej codzienności i materialnej polityki, poświęca się raczej subtelnym obszarom naturalnego piękna i osobistych uczuć[20]. Williams przyznaje, że w okresie romantyzmu rozważania o autorze miały słabości, ale charakteryzowały się także głębokością spostrzeżeń, a epoka ta stworzyła też wielkie dzieła. Wobec wymogów codzienności ideał wolnego geniusza coraz trudniej było jednak pogodzić z wolnym rynkiem, a trudności nie zostały rozwiązane, tylko złagodzone przez idealizację[21].

Polska koncepcja romantycznego autora pojawiła się z pewnym opóźnieniem w stosunku do innych krajów europejskich. Pod koniec XVIII w., kiedy gdzie indziej rozwijał się rynek czytelniczy głównie wśród burżuazji, Polska była krajem feudalnym ze słabo rozwiniętym stanem mieszczańskim. U schyłku XVIII w., kiedy w Niemczech i Anglii kwestia oryginalności twórczej przeszła do centrum dyskusji o estetyce, jednym ze znaczących nurtów literackich w Polsce był

[19] Tamże, s. 71.
[20] R. Williams, *Culture and Society*..., s. 33–34.
[21] Tamże, s. 52.

nurt adaptacyjny, polegający na wplataniu w fabuły zagranicznych utworów elementów polskiej obyczajowości.

W Polsce romantyzm zaczął rozwijać się po 1815 r. Jego szczytowy okres przypadł na lata 30. XVIII w., czyli u schyłku romantyzmu europejskiego. Wzór i ideał polskiego poety romantycznego był podporządkowany walce o niepodległość i duchowej wspólnocie narodowej. Specyficzna sytuacja polityczna wpływała na ukształtowanie się ideału wieszcza narodowego, który jest wyrazicielem ducha narodu, bojownikiem za wolność. Poeta, pisarz ma za zadanie symboliczne podtrzymywanie trwania narodu przez kultywowanie języka i kultury w sytuacji, kiedy nie istnieje państwo. Tak jak w innych krajach poeta oryginalny, w Polsce wieszcz narodowy staje się kategorią hierarchizującą polskich pisarzy. Prawdziwym poetą, geniuszem jest ten, kto lepiej wyraża ducha narodu, kto staje się jego duchowym wodzem. Wobec takiej misji oryginalność artystyczna schodzi na dalszy plan.

ŚMIERĆ I REINKARNACJA AUTORA

Koncepcja romantyczna była wielokrotnie kwestionowana przez różne literackie nurty, co również miało swoje odbicie w dyskusjach na temat własności literackiej i prawa autorskiego. Klasyczny dla tej tradycji jest tekst Rolanda Barthes'a *Śmierć autora*. Esej Barthes'a został po raz pierwszy opublikowany w 1967 r. w amerykańskim awangardowym, obrazoburczym i eksperymentującym pod względem formalnym piśmie „Aspen Magazine"[22]. Cała kolekcja, a w szczególności esej Barthes'a, miały na celu zakwestionowanie konwencjonalnych sposobów myślenia o literaturze i sztuce, zwłaszcza opozycji „sztuki wysokiej" do niskich wartości kulturowych. Barthes swoim tekstem

[22] Pismo wydawane przez Phillisa Johnsona wychodziło w latach 1965–1971. Było to multimedialne czasopismo publikowane w dość niezwykłej formie, każde wydanie stanowiło specjalne pudełko zawierające płyty, pocztówki diagramy, filmy, a także teksty drukowane. Wydanie z 1967 r. było poświęcone Stéphane Mallarmé, zawierało 28 artefaktów, oprócz tekstu Barthes'a były tam m.in. prace: Marcela Duchampa, Michela Butora, Merce'a Cunnighama, Samuela Becketta, Johna Cage'a. Polskie wydanie: R. Barthes, *Śmierć autora*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 355–359.

podważał kontrolującą, autorytatywną figurę autora. Za Balzakiem powtarzał pytanie, kto mówi w tekście literackim: Czy bohater literacki, czy normy kulturowe, czy autor sam. Odpowiadał, że nie wiemy, kto mówi, i nigdy nie będziemy wiedzieć, ponieważ pisanie zawiera destrukcję indywidualnych głosów, zniszczenie oryginalnego pochodzenia. Autor umiera, kiedy zaczyna się pisanie. Mówi język. Barthes kwestionuje ideę autora rozumianego jako ostateczny wyznacznik rozumienia i interpretowania tekstu. Przypisanie autorstwa tekstowi jest nakładaniem ograniczeń na jego czytanie, na znaczenie, na jego dalsze funkcjonowanie w świecie dyskursu.

Barthes chce strącić autora z boskiego trybunału, na który wyniosła go ideologia romantyzmu i tradycja interpretacji literackiej. Zwraca uwagę, że za tą koncepcją stoi określona strategia czytania, która zakłada, że tekst pochodzi od samego tylko autora, definiuje się przez jego subiektywność, umysł, świadomość, intencję, psychologię czy indywidualne życie. Barthes chce tą kontrolującą i opresyjną dla czytelnika figurę autora przedefiniować, przesunąć uwagę interpretacji z autora na tekst. A tekst jest wielowymiarową przestrzenią, w której wiele rodzajów pisania miesza się i ściera, a żadne nie jest prawdziwie oryginalne. Tekst to tkanka cytowań zaczerpniętych z wielu centrów kulturowych. Aby otworzyć tekst dla czytelnika, trzeba uwolnić go od granic narzuconych przez koncepcję autora. Autor musi umrzeć, aby narodził się czytelnik.

Nie kwestionując poststrukturalistycznych założeń Barthes'a, w obronie autora wystąpił Michel Foucault. W tekście z 1969 r. *Kim jest autor?* wskazał na trudności obalenia figury autora[23]. Zauważył, że pełni ona ważne funkcje nie tylko w porządku dyskursu, ale też polityce i ekonomii społecznej komunikacji. Foucault przypomina, że idea autora wiąże się z wyraźnym momentem indywidualizacji w historii idei, poznania, literatury, a także w historii filozofii i nauki, i jako taka jest obecna do dziś. Gdy tworzy się historię jakiegoś pojęcia, gatunku literackiego lub gałęzi filozofii, wyraźnie widać, że są one całkowicie podporządkowane owej pierwotnej całości, jaką stanowi autor i jego dzieło. Foucault twierdzi, że usunięcie autora nie rozwiązuje problemu, zamiast autora pojawiają się równie problematyczne terminy, jak dzieło, pisanie, które są nieodłącznie związane z autorem i jakoś go zakładają, a są równie złożone jak indywidualność autora.

---

[23] M. Foucault, *Kim jest autor?*, w: *Powiedziane*, *napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.

Nazwiska autorów spełniają pewne ważne role w obszarze dyskursu, służą jego klasyfikacji i hierarchizacji, pozwalają grupować teksty i oddzielić je od innych. Nazwisko autora określa status wypowiedzi w ramach danego społeczeństwa i danej kultury, charakteryzuje sposób jej istnienia, obieg czy pozycję w kanonie.

Jedną z funkcji autora, na którą wskazuje Foucault, jest również ustanawianie własności w odniesieniu do wypowiedzi. Foucault zauważa, że zanim autorowi przyznano prawo dysponowania swoim dziełem, zaczęto go oficjalnie wiązać z tekstem, po to aby móc go ukarać za wypowiedź, którą władza uznała za niebezpieczną. Zanim pojawił się autor w roli właściciela dzieła, które było potencjalnym towarem, występował on w funkcji podmiotu działającego, wypowiedź jego była traktowana jako akt komunikacji, jako czyn, za który można było ukarać.

Tekst Foucaulta przyczynił się do skierowania uwagi na rolę Autora w innych kontekstach niż dominujący wcześniej kontekst literackich interpretacji. Mark Rose, analizując dyskurs związany z wprowadzaniem prawa autorskiego w Anglii w XVIII w., zauważył przesunięcie znaczeniowe w określaniu relacji autora do jego dzieła. W okresie wczesnonowożytnym na określenie tej relacji używano metafory ojcostwa, autor był panem swoich dzieł, tak jak był panem w stosunku do żony i dzieci. Chociaż należały do niego, to jednak nie godziło się sprzedawać ich za pieniądze czy traktować jak zwykły obiekt spekulacji. Metafora ta odpowiadała filozofii patriarchatu w wydaniu Filmera. Po rewolucji 1888 r., wraz z upadkiem systemu feudalnego, w odniesieniu do dzieł literackich metaforę ojcostwa zastępuje się relacją własności.

Pojęcie własności dzieła nie zostało jednak wprowadzone przez autorów, ale upowszechnione przez wydawców, którzy, chcąc zabezpieczyć pochodzący z okresu przywilejów kapitał w postaci wyłącznego prawa do druku poczytnych dzieł, potrzebowali uzasadnienia, które wpisuje się w filozofię polityczną nowego systemu[24]. Własność prywatna była pojęciem kluczowym dla ideologii liberalizmu, a jej ochrona stanowiła fundament nowego ustroju prawnego. To przesunięcie w kategoryzacji relacji autora do dzieła zachodzi równolegle do zmiany regulacji druku i handlu książką. Pierwsza ustawa regulująca prawo druku, Statut Anny, przyniosła oddzielenie cenzury od

[24] M. Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge–London 1993, s. 40, 41.

regulacji handlowych. *Copyright* od tej pory zaliczał się do innej kategorii prawa – prawa własności[25]. Jednocześnie nastąpiło przesunięcie znaczeniowe w pojęciu autora. Charakterystyczne dla społeczeństwa protekcjonistycznego podkreślanie sławy i honoru ustępuje koncepcji pisania jako pracy, która z kolei jest podstawą utrzymania[26]. Znaczenie autora jako właściciela było wspierane przez inny jego atrybut genialności. Autor jako twórca oryginalny i właściciel stały się kluczowym pojęciem w sporach o własność literacką. Spory te wytworzyły fikcyjną figurę autora, komplementarną wobec pojęcia autora romantycznego.

Badanie Rose'a było jednym z wielu zainspirowanych przez tekst Foucaulta. Zainteresowanie figurą autora w dyskusjach o własności literackiej i prawie autorskim spowodowało ożywienie badań nad historią prawa autorskiego, które obserwuje się od lat 80. XX w. W latach 90. zainteresowanie to nabrało dodatkowej dynamiki wraz z istotnymi globalnymi zmianami w prawie autorskim i własności intelektualnej. Badania historii regulacji praw autora podejmowane są przez literaturoznawców, historyków książki, historyków kultury oraz mieszane zespoły badawcze. Ukazują one dużą różnorodność kontekstów kształtowania prawa autorskiego, jego uwikłanie w relacje władzy oraz związki z cenzurą. Pokazują też, że wydawcy, którzy byli kluczową grupą w definiowaniu kształtu regulacji, koncentrowali się głównie wokół książki jako towaru i jego ochrony. Prawa samych autorów były tworzone w granicach predefiniowanej wcześniej ochrony formy towarowej. Forma towarowa jest jednak tylko definicją prawną naciągniętą na teksty i idee, które nie dają się kontrolować, tak samo jak autorzy nie mieszczą się w garniturze producenta literackiego, uszytym przez rynek i jego wymagania. Forma towarowa jest tylko jednym z możliwych sposobów dystrybucji idei

---

[25] Tamże, s. 48.

[26] Zmiana dyskursu nie powoduje jednak od razu kategorycznych zmian w sytuacji autorów i ich relacjach z wydawcami, gdyż ci ostatni nie chcą rezygnować z przywilejów nabytych w poprzednim okresie. Z drugiej strony nie pozostaje też ona zupełnie bez wpływu na sytuację autorów. Tam, gdzie mogą, próbują oni wykorzystać nowe prawo dla siebie. Jak zauważa Rose, Statut Anny był prawem bardzo ogólnym, pozostawiającym wiele miejsca na rozstrzygnięcia sądów. Autor jako podmiot prawa, jako strona w rozprawach uzyskuje więc możliwość wpływu na jego interpretację, jak też wprowadzanie nowych zagadnień, jak chociażby praw osobistych, które nie były *explicite* zapisane w ustawie; tamże, s. 59.

w społeczeństwie. Historia prawa autorskiego jest więc też historią oporu wobec traktowania książki i tekstu jako zwykłego towaru.

O STRUKTURZE I METODZIE KSIĄŻKI

Książka składa się z dwóch części. W pierwszej przedstawiono zarys historii europejskich regulacji dotyczących praw autorów i wydawców, przełomowe momenty w rozwoju tych regulacji oraz główne linie sporów i debat dotyczących ich kształtu. Wykorzystano w tym celu zarówno wspomniany wyżej istniejący już dorobek badawczy, jak też materiały źródłowe. Jeśli chodzi o te ostatnie, korzystano przede wszystkim z cyfrowego archiwum Primary Sources on Copyright (1450–1900), stworzonego przez międzynarodowy zespół badaczy historii prawa autorskiego. Archiwum udostępnia dokumenty oryginalne w kilku językach europejskich, są to m.in. teksty ustaw, pamflety, petycje i listy do parlamentów[27].

Rozdział pierwszy przedstawia funkcjonowanie przywilejów wydawniczych jako pierwotnej formy regulacji druku. Pokazano w nim różnice w sposobach funkcjonowania przywilejów w zależności od struktury władzy, polityki cenzuralnej czy cechowej organizacji rzemiosła i handlu księgarskiego. Centralizacja władzy sprzyjała akumulacji przywilejów i powstawaniu monopolów wydawniczych, powiązanych z polityką. Ilustrują to przykłady Anglii i Francji.

Pierwsza regulacja o charakterze ustawy, która pojawiła się najwcześniej w Anglii, była poprzedzona krytyką i obaleniem wcześniejszego porządku cenzury i regulacji handlu książką.

Drugi rozdział przedstawia polityczny kontekst upadku przywilejów i historię zmagań o nowe regulacje, jak również spory wokół ustawy. Chociaż autor pojawia się w niej jako pierwotny podmiot praw do reprodukcji tekstów, to jednak dla wydawców jest on głównie figurą retoryczną. Służy uzasadnieniu własności literackiej, która pojawia się w miejsce przywileju.

Debatom dotyczącym własności literackiej w Anglii poświęcony jest rozdział trzeci. Zostały one ukazane w kontekście ogólnych

[27] Primary Sources on Copyright (1450–1900), red. R. Deazley, F. Rideau, J. Kostylo i in., http://www.copyrighthistory.org [dostęp: 8.03.2018].

ówczesnych teorii własności, w szczególności zaś teorii własności jako prawa naturalnego Johna Locke'a, która do dziś jest obecna w dyskusjach na temat ochrony materialnych praw autora. W czwartym rozdziale przedstawiono główne kierunki rozwoju regulacji we Francji i w Niemczech. Miały one wpływ na ukształtowanie się kontynentalnej tradycji prawa autorskiego i w odróżnieniu od brytyjskiej przykładały większą wagę do praw moralnych i osobistych autora. Ostatni rozdział części pierwszej poświęcony jest rozwojowi prawa międzynarodowego w drugiej połowie XIX w. W rozdziale tym nakreślono główne problemy procesu unifikacji prawa autorskiego w Europie, a także ukazano sprzeczności interesów, które ujawniły się w trakcie negocjowania konwencji berneńskiej.

Druga część książki poświęcona jest historii polskiego podejścia do praw autorów i wydawców. Problematyka ta nie doczekała się dotychczas wielu opracowań[28]. To, że w XIX w. nie powstały polskie ustawy prawa autorskiego, nie znaczy wcale, że problematyka ta nie była istotna czy obecna. Polski rynek wydawniczy należał do najdynamiczniej rozwijających się w Europie Środkowo-Wschodniej. Ziemie polskie, chociaż podlegały administracyjnie różnym porządkom prawnym i były podzielone granicami celnymi, tworzyły polskojęzyczny obszar wydawniczy, na którym pomimo trudności celnych i cenzuralnych funkcjonowała wymiana produkcji wydawniczej i literackiej. Polscy księgarze należeli do europejskiej sieci handlowej, a polscy literaci uczestniczyli w międzynarodowych kongresach, na których dyskutowano o prawach autorskich.

W badaniach, których wyniki zaprezentowano w tej książce, szukano odpowiedzi na pytania dotychczas jeszcze nie opracowane systematycznie: Jaką rolę odgrywało prawo autorskie w dynamicznie rozwijającym się polskim ruchu wydawniczym w drugiej połowie XIX w.? Co o własności literackiej i prawie autorskim sądzili polscy wydawcy i autorzy? Jaką skalę miały przedruki polskich książek w sytuacji, gdy nie było umów o wzajemnej ochronie pomiędzy państwami zaborczymi? Jak kształtowały się relacje autorów z wydawcami i co

---

[28] Temat ten podejmowano głównie z punktu widzenia historii ustawodawstwa. Najszerzej ujęła go E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku*, Kraków 2000. W ramach badań literaturoznawczych temat podjął m.in. B. Mazan, *Problematyka „własności literackiej" (prawa autorskiego) w okresie pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Literatura w granicach prawa*, red. E. Dąbrowicz, M. Lula, Warszawa 2013.

decydowało o literackiej oraz rynkowej pozycji autorów i autorek? Czy polscy wydawcy i autorzy popierali konwencję berneńską?

Badania autorki koncentrują się na drugiej połowie XIX w., gdyż wtedy wraz z rozwojem rynku wydawniczego i literackiego pojawiła się w polskim dyskursie również problematyka „własności literackiej" i prawa autorskiego. Analizie poddano szeroki zakres tekstów źródłowych, uwzględniono korespondencję autorów, wydawców i redaktorów pism, wspomnienia i pamiętniki oraz XIX-wieczne publikacje książkowe i prasowe[29]. W znacznej części korzystano z opublikowanych już listów, które uzupełniono dodatkowo korespondencją rękopiśmienną, zwłaszcza od wydawców do autorów[30]. Analizę materiałów źródłowych wsparto licznymi i znakomitymi opracowaniami z zakresu historii książki i druku, historii ruchu wydawniczego, historii prasy oraz historii życia literackiego. Jako wiodącą perspektywę teoretyczną przyjęto teorię pola literackiego Pierre'a Bourdieu. Perspektywa ta pozwala wyjść poza ograniczenia wyznaczane przez podejścia w ramach poszczególnych dyscyplin naukowych. Teoretyczne narzędzia Bourdieu umożliwiają spojrzenie na autora i jego prawa z perspektywy relacji, w jakie jest uwikłany z wydawcami, krytykami, publicznością, a także uwzględnić związki literatury i władzy.

Wyniki badań dotyczących polskiej historii prawa autorskiego i kształtowania się zawodu autora przedstawiono w drugiej część książki. Rozdział szósty prezentuje sytuację prawną polskich autorów i wydawców w XIX w. Pokazano w nim, że polscy wydawcy bardziej niż na ustawach polegali na zwyczajach wydawniczych, obowiązujących ponad granicami państw zaborczych. Prawa autorów były w zasadzie przestrzegane, a przedruki między zaborami zdarzały się rzadko, mimo iż nie były prawnie zakazane. Analiza spraw sądowych, w których powoływano się na własność literacką, wykazuje natomiast, że do procesów dochodziło raczej wskutek

---

[29] Korespondencję analizowano pod kątem relacji z wydawcami i spraw wydawniczych. Uwzględniono korespondencję następujących autorów: Felicjan Faleński, Maria Konopnicka, Józef Ignacy Kraszewski, Ignacy Maciejowski (Sewer), Władysław Orkan, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Władysław Stanisław Reymont, Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Stefan Żeromski, Narcyza Żmichowska. Dokładne opisy znajdują się w bibliografii.

[30] Listy wydawców są znacznie rzadziej publikowane niż listy autorów. Jeśli chodzi o rękopisy, korzystano głównie ze zbiorów rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej oraz Biblioteki Narodowej.

konkurencji pomiędzy wydawcami niż z powodu naruszeń praw autora. Dla autorów problemem były natomiast niskie wynagrodzenia i brak kontroli nad realizacją umów wydawniczych, zwłaszcza w odniesieniu do liczby drukowanych egzemplarzy.

Następny rozdział drugiej części poświęcony jest polskim dyskusjom na temat własności literackiej i prawa autorskiego. Do pewnego stopnia były one odbiciem dyskusji międzynarodowych, zwłaszcza francuskich. Z punktu widzenia istotnych interesów polskiego ruchu wydawniczego najciekawsze okazały się dyskusje dotyczące ochrony tłumaczeń. Pokazują one trudności, jakie napotykały w praktyce postulaty unifikacji prawa autorskiego. Prosta, intuicyjna koncepcja prawa naturalnego i uniwersalnego okazała się nie do utrzymania wobec złożoności stosunków społecznych i ekonomicznych.

Pozostałe rozdziały poświęcone są warunkom kształtowania się zawodu autora, jego relacjom z wydawcami i kwestii autonomii w początkach kształtowania się polskiego pola literackiego. Rozdział ósmy omawia istotne konteksty, w których pole literackie powstawało, rozwój rynku wydawniczego, relacje z polem władzy, rodzaje instytucji literackich i ich wpływ na pozycję autorów i autorek.

W rozdziale dziewiątym przedstawiono proces kształtowania się zawodowego literata w kontekście komercjalizacji prasy i upowszechnienia publikacji literatury w odcinkach. Rozdział ten pokazuje, że dynamiczny rozwój prasy był głównym czynnikiem komercjalizacji literatury, jak też miał istotny wpływ na kształt zawodowego autorstwa na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX w. W rozdziale tym omawiane są również wyniki analizy korespondencji dotyczące relacji autorów z wydawcami. Pokazują one, że istotny wpływ na sytuację autora i jego pozycję negocjacyjną z wydawcą ma zarówno wielkość rynku czytelniczego, jak też struktura rynku wydawniczego. Dwa ostatnie rozdziały to studia przypadków analizujących sytuację autora na rynku wydawniczym.

CZĘŚĆ I

Od przywilejów do ustaw. Europejskie spory o własność literacką i prawo autorskie w XVIII i XIX w.

Jak funkcjonowały i komu służyły przywileje wydawnicze?

Skąd się wzięło prawo autorskie? Chociaż trudno odpowiedzieć na pytanie, kto je wymyślił, to wiadomo, że wprowadzano je z inicjatywy wydawców, w kształcie, który odpowiadał ich interesom, a nie zawsze był zgodny z najlepszymi interesami autorów. Najpierw o monopol wydawniczy, który do dziś pozostaje istotą prawa autorskiego, zabiegali drukarze, zaraz po tym, jak rzemiosło drukarskie zaczęło zdobywać popularność. Kiedy system przywilejów słabł bądź był obalany, wydawcy zaczynali domagać się własności literackiej, uzasadniając ją prawami autorów.

Przywileje nie były prawem, lecz wyjątkami od ogólnie obowiązujących zasad. Nadawał je władca jako nagrodę lub zachętę do określonej działalności. Już od XIII w. władcy wykorzystywali przywileje jako narzędzie pobudzania rzemiosła na podległym sobie obszarze. Jeśli chcieli sprowadzić rzemieślników razem z ich nowymi technologiami, to gwarantowali im monopol na określony czas. Jednym z powodów udzielania przywilejów było więc wspomaganie nowych inwestycji. System weneckich przywilejów wydawniczych dowodzi, że tą samą zasadę stosowano również jako kryterium udzielania monopolu na wydawanie książek, gdyż przywilejów udzielano tam na książki nowe[1]. System wenecki nie jest jednak regułą, w większości przypadków drukarze i wydawcy zabiegali o przywileje na książki już znane, klasyczne, gdyż takie gwarantowały sprzedaż, a uzyskanie monopolu dawało dodatkową gwarancję osiągnięcia zysku. Wśród powodów udzielania przywilejów nie bez znaczenia było też uzyskanie dodatkowych dochodów, władcy chcąc powiększyć zasoby królewskiego skarbca, po prostu sprzedawali przywileje.

Podstawową zasadą przywilejów wydawniczych było udzielenie wyłączności na druk określonej książki lub kategorii książek. Ta zasada dopuszcza jednak bardzo szerokie spektrum rozwiązań. Jednym

[1] Wenecki system przywilejów jest dokładnie opisany niżej w tym rozdziale.

z najważniejszych kryteriów jest okres trwania monopolu. W kilkuwiekowej historii przywilejów wydawniczych okresy te wahały się od kilku miesięcy do kilkudziesięciu lat (były m.in. dożywotnie lub dziedziczone). Z punktu widzenia wpływu przywilejów na sytuację ekonomiczną i pozycję wydawnictwa szczególnie ważny był obszar, na jakim obowiązywały. W przypadku dużego obszaru obowiązywania istotne znaczenie miał stopień centralizacji władzy, od czego zależała możliwość egzekwowania przywilejów. Mimo że Cesarstwo Niemieckie obejmowało bardzo duży obszar, to jednak przywileje wydawane przez cesarza niemieckiego w XVII w., kiedy jego władza uległa osłabieniu, nie miały tej samej wartości co przywileje wydawane w tym samym czasie przez króla Francji czy Anglii.

Przywileje wydawnicze, mimo że rządziły się taką samą podstawową zasadą, funkcjonowały na wiele różnych sposobów, w zależności od lokalnej specyfiki: charakteru lokalnej władzy, stopnia rozwoju ruchu wydawniczego, liczby potencjalnych nabywców. Najlepszym przykładem na zakorzenienie przywilejów wydawniczych w lokalnych uwarunkowaniach jest fakt, że w Polsce dla drukarzy równie ważne, a może nawet ważniejsze niż monopol wydawniczy były serwituty, czyli zwolnienie z opodatkowania na rzecz miasta[2].

Przywileje jako wyjątki od prawa były kwestią sporną, znajdowały się na czele listy krytykowanych problemów porządku feudalnego i władzy absolutnej. Przypadek przywilejów wydawniczych jest jednak o tyle ciekawy, że specyfika rzemiosła księgarskiego umożliwiała transformację z przywilejów wydawniczych w ogólne prawo autorskie. Każdą nową książkę można było traktować jako nową inwestycję, której należy się zabezpieczenie nakładu w postaci monopolu. Transformacja ta nie była jednak łatwa i wcale nie jest jeszcze zakończona, czego dowodzą spory o współczesne prawo autorskie. Główne linie konfliktów nie pokrywają się wcale z alternatywą: monopol czy jego brak, lecz dotyczą kształtu i zakresu monopolu. Analogie konfliktów interesów i napięć wśród różnych aktorów związanych z produkcją i cyrkulacją książki, które ujawniły się w epoce przywilejów, nie tylko miały swoją ciągłość w okresie przechodzenia na prawo autorskie, ale można je również zaobserwować w dzisiejszych sporach o własność intelektualną. Tendencjom do wzmacniania i wydłużania monopolu towarzyszyły ruchy i dążenia

[2] M. Juda, *Przywileje drukarskie w Polsce*, Lublin 1992 oraz *Privilegia typographica Polonorum. Polskie przywileje drukarskie 1493–1793*, oprac. i wyd. M. Juda, Lublin 2010.

do jego osłabienia. Po stronie przeciwników monopolu stali nie tylko czytelnicy, ale też inni wydawcy pokrzywdzeni przez monopolistów, jak też sami autorzy.

NA POCZĄTKU BYŁA DOMENA PUBLICZNA...

Wprowadzenie przywilejów wydawniczych uwidoczniło z czasem problem, który współcześnie określamy domeną publiczną. W XVII w. w niektórych krajach pojawiła się praktyka przedłużania przywilejów raz udzielonych, co skutkowało tym, że grupa wpływowych wydawców dysponowała wyłącznym prawem do wydawania popularnych książek. Niektóre pozycje, w tym dzieła klasyczne, nie mogły być wydawane przez innych. Oznaczało to nie tylko, że wydawca miał zapewnione dochody, mógł zawyżać cenę, ale monopol ograniczał też możliwości nowych i poprawionych wydań.

Domena publiczna istniała jednak, zanim ją dostrzeżono, ale ponieważ stanowiła naturalny kontekst handlu księgarskiego, nie było potrzeby o niej dyskutować. W epoce książki pisanej i przepisywanej wytwarzanie książek i handel nimi nie podlegały żadnym specjalnym regulacjom. Ręczne techniki powielania, jak również wysoka cena materiału piśmienniczego powodowały, że rynek pozostawał nienasycony, a odpisywanie jako takie nie stanowiło problemu ani dla księgarzy, ani dla autorów. Przekazy starożytne więcej mówią o sławie jako motywacji do pisania książek niż zarobku. Powielanie było korzystne dla sławy, a problem stanowiła raczej niedokładność kopii. Ceny książek zależały od tego, czy kopie były sprawdzone przez autora albo czy książki wyprodukował księgarz znany z rzetelności[3].

Wolności odpisywania książek nie kwestionowano również w wiekach średnich, a samo kopiowanie, jak zauważa Gieseke, było raczej regułą[4]. Nowych książek powstawało w tym okresie bardzo mało, gdyż w klasztorach, które we wczesnym średniowieczu były jedynymi miejscami, gdzie znana była umiejętność pisania, przepisywano głównie starsze teksty. Kopiowane tam książki nie tylko zasilały klasztorne biblioteki, ale były też sprzedawane. Wolność kopiowania

[3] L. Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht*, Baden-Baden 1995, s. 2.
[4] Tamże, s. 6.

obowiązywała również, kiedy książki i pisarze zaczęli pojawiać się poza klasztorami i siedzibami biskupów, na dworach królewskich i książęcych, w urzędach miejskich czy na uniwersytetach. W dużych ośrodkach (np. Oxfordzie, Paryżu czy Bolonii) powstawały przy uniwersytetach warsztaty zaprzysiężonych laickich księgarzy (stacjonariuszy), którzy specjalizowali się w przepisywaniu tekstów. Kopiowano je nie tylko na miejscu, ale też dzielono na części, tzw. pecia, i zlecano do przepisywania na zewnątrz za wynagrodzenie[5]. Uniwersytety w północnych Włoszech czy w Paryżu zaprzysięgały mistrzów przepisywania ręcznego, którzy sprawdzone teksty do nauki zlecali studentom do odpisywania za określoną statutowo cenę[6].

Tam, gdzie zapotrzebowanie na książki było największe, pojawiły się organizacje cechowe. W Paryżu, który był dużym ośrodkiem uniwersyteckim, na początku XV wieku w. powstała gildia handlarzy książek, skupiająca sprzedawców i rzemieślników zajmujących się produkcją książek. Jak pisze John Feather, brytyjski historyk ruchu wydawniczego, nie było powodów, aby koncepcja *copyright* pojawiła się w okresie książki przepisywanej. Książki były w zasadzie sprzedawane na bieżąco, nie było zapasów, a stacjonariusze i skrybowie mogli liczyć na szybki zwrot inwestycji[7].

Ekonomia skryptoriów opierała się częściowo na bezpłatnej sile roboczej: starożytne korzystały w dużym stopniu z nienajemnej pracy niewolników, natomiast średniowieczne wykorzystywały pracę mnichów. Chociaż późnośredniowieczne skryptoria laickie zatrudniały pracowników najemnych, to jednak również one opierały się na taniej pracy czeladników w przypadku organizacji cechowej. W skryptoriach we włoskich miastach zatrudniano urzędników mających inne źródła utrzymania, dla których przepisywanie ksiąg było dodatkowym zajęciem. Koszty inwestycyjne w takich przedsięwzięciach wiązały się więc przede wszystkim z zakupem materiałów, czyli głównie pergaminu, a później papieru, na którym przepisywano książki. Produkcja była raczej pracochłonna i czasochłonna, a wysokie ceny książek powodowały, że rynki były przewidywalne i raczej pozostawały nienasycone. W Paryżu rynkowa wartość książek

---

[5] E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*..., s 12.

[6] Według Gieseke takie praktyki potwierdzają istnienie ogólnej zasady wolności odpisywania tekstów w średniowieczu; L. Gieseke, *Vom Privileg*..., s. 6.

[7] J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics. An Historical Study of Copyright in Britain*, London 1994.

przepisywanych ręcznie zaczęła spadać w drugiej połowie lat 60. XV w., czyli po ponad 10 latach od wprowadzenia druku[8].

Wynalezienie druku powołało do życia nowy typ przedsiębiorstwa wydawniczego, w którym liczył się pierwotny wkład kapitału, który mógł być zwrócony z zyskiem, uzależnionym od wielkości rynku i konkurencji. Przedsiębiorstwo drukarskie od skryptorium różniło się tym, że wymagało znacznie większego kapitału początkowego na zakup prasy, wyprodukowanie czcionek, zakup większej ilości papieru i atramentu, opłacenie wykwalifikowanej siły roboczej, a wraz ze wzrostem zainteresowania współczesnymi autorami również na zakup manuskryptu i opłacenie prac redakcyjnych czy tłumaczeń. Niemieckie określenie na wydawnictwo, *Verlag*, oznaczało pierwotnie nakład. W produkcję drukarską inwestowali często bogaci handlarze, gdyż drukarze nie mieli wystarczających własnych środków[9]. Jak zauważa Eisenstein, finansowanie publikacji obszernych tomów łacińskich tekstów wykorzystywanych na wydziałach prawa, teologii czy medycyny późnośredniowiecznych uniwersytetów prowadziło do współpracy bogatych lokalnych handlarzy z uczonymi[10]. Aby zabezpieczyć zwrot inwestycji i zapewnić ewentualny zysk, drukarze starali się u władców o prawo wyłączności na drukowanie, czyli przywileje drukarskie. Jednakże nadawane przywilejami monopole przez długi czas pozostawały w mniejszości do całości produkcji wydawniczej. Domena publiczna karmiła się nieuprzywilejowanym handlem księgarskim. Do niej zaliczały się też wszystkie dzieła niepokorne, gdyż na te przywilejów nie udzielano.

PIERWSZE MONOPOLE WYDAWNICZE

Pierwszego znanego przywileju na wyłączne prawo druku udzielono w Wenecji w 1469 r. niemieckiemu drukarzowi, mistrzowi Johannesowi ze Spiry. Władze weneckie zagwarantowały mu monopol druku na 5 lat. Zanim został nagrodzony przywilejem, Johannes wydrukował już *Listy* Cycerona oraz Pliniusza *Historię naturalną*,

[8] E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*..., s. 50.
[9] E. Höffner, *Geschichte und Wesen*...
[10] E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*..., s. 56.

jak podkreślono w dokumencie nadania przywileju, największą i najpiękniejszą czcionką[11]. Nadanie przywileju uzasadniono ponadto tym, że wynalazek druku powinien być wspierany, a sam mistrz, który poniósł wysokie wydatki na dotychczasowe przedsięwzięcia, zostanie zachęcony dzięki monopolowi do dalszego rozwoju rzemiosła. Jak zwraca uwagę Joanna Kostyło, nadanie tego przywileju nie było żadnym specjalnym wydarzeniem w Wenecji, gdyż władze miasta, począwszy od XIII w., otrzymywały liczne petycje o udzielenie monopolu od rzemieślników różnych specjalności, od producentów mydła po tych wytwarzających proch. W ostatnich trzech dekadach XV w. senat wenecki udzielił 33 przywilejów na monopole[12]. Po upływie 5 lat przywilej nadany Johannesowi ze Spiry nie został dalej przedłużony.

Przywileje na wyłączność druku nadawano głównie w pierwszym okresie po pojawieniu się sztuki drukarskiej, aby zachęcić drukarzy do osiedlania się w miastach, do których technologie drukarskie jeszcze nie trafiły. Wenecja jako miasto uniwersyteckie i duży ośrodek handlu księgarskiego nie potrzebowała specjalnie zachęcać adeptów nowej technologii produkcji książek. W latach 70. XV w. do miasta przybyło co najmniej 15 drukarzy[13]. Również gdzie indziej technologia druku rozpowszechniała się szybko bez specjalnych zachęt, a przywileje drukarskie nadawano rzadko i głównie pojawiały się one w mniejszych ośrodkach.

W 1481 r. książę Mediolanu nadał przywilej Johannesowi Simonetcie na książkę *Sforziada* na 6 lat, a 5 lat później władze weneckie obdarzyły przywilejem autora Marco Antonio Sabellico, przyznając mu monopol na druk historii Wenecji *Decades rerum Venetarum*. To ten rodzaj przywilejów, określanych jako wydawnicze, zdominował regulacje handlu księgarskiego na następne kilka wieków. Oprócz monopolu na pojedyncze książki przyznawano też prawo wyłączności druku dla różnych kategorii, np. statutowy prawnych, książek religijnych czy podręczników. Pierwsze przywileje wydawnicze w Anglii nadano drukarzom królewskim na druk królewskich

---

[11] *Johannes of Speyer's Printing Monopoly*, Venice 1469, Primary Sources on Copyright (1450–1900), red. L. Bently, M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org [dostęp: 8.03.2018].

[12] J. Kostylo, *From gunpowder to print: the common origins of copyright and patent*, w: *Privilege and property: Essays on the history of copyright*, red. R. Deazley, M. Kretschmer, L. Bently, Cambridge 2010, s. 23.

[13] E. Armstrong, *Before Copyright: The French Book-Privilege System 1498–1526*, Cambridge 2002, s. 2.

statutów, proklamacji i innych dokumentów wydawanych przez Koronę. Podobnym rodzajem były przywileje tzw. ogólne, nadawane drukarzom na wszystkie książki przez nich drukowane.

Z punktu widzenia interesów ekonomicznych do najkorzystniejszych należały przywileje ogólne obejmujące wszystkie książki drukowane przez uhonorowanego drukarza. Były one nadawane rzadko, np. drukarzom nadwornym albo tym, którzy wprowadzali rzemiosło drukarskie na dane terytorium. Przywileje ogólne nadawano też zakonom lub uniwersytetom. W 1580 r. cesarz niemiecki nadał przywilej ogólny jezuitom, a w XVII w. wielu innym zakonom[14]. Korzystne były też przywileje nadawane na określone kategorie książek, np. przepisy prawne, książki religijne lub podręczniki. Wśród przywilejów szczegółowych do najbardziej korzystnych należały te dotyczące najbardziej poczytnych tytułów, jak np. Biblia lub popularne podręczniki i kompendia wiedzy, a w miarę wzrostu alfabetyzacji i czytelnictwa również dzieła klasyków literatury. Przywileje drukarskie rzadko dotyczyły nowych tekstów, były natomiast wydawane na teksty, które z góry gwarantowały sprzedaż, a więc literaturę religijną, podręczniki, klasyczne dzieła, i o takie właśnie przywileje najczęściej zabiegali drukarze i wydawcy.

Pierwsze przywileje były na ogół wydawane na czas określony. We Francji przywileje nadawane na początku XVII w. zwyczajowo chroniły przed przedrukami przez okres od 5 do 10 lat[15]. W Anglii przywileje drukarskie były zazwyczaj udzielane na okres 7 lub 10 lat[16], na terenie Niemiec – najczęściej na okres od 3 do 10 lat[17]. Przywileje na dłuższe okresy albo dożywotnie należały najpierw do rzadkości i były nadawane za specjalne zasługi np. zasłużonym drukarzom czy autorom[18]. Z czasem jednak upowszechniła się praktyka przedłużania przywilejów, a najbardziej uprzywilejowani wydawcy i drukarze, którzy przez dziesięciolecia korzystali z prawa wyłączności, zaczęli domagać się, począwszy od końca XVII w., uznania wieczystego prawa

---

[14] L. Gieseke, *Vom Privileg*..., s. 96.

[15] R. Birn, *The Profits of Ideas: Privileges en Librairie*, *in Eighteenth-Century France*, „Eighteenth-Century Studies" 1971, nr 2, s. 136.

[16] L. Patterson, *Copyright in historical perspectives*, Nashville 1968, s. 80.

[17] L. Gieseke, *Vom Privileg*..., s. 40.

[18] Do pierwszych tego typu przywilejów można zaliczyć nadany w 1515 r. w Wenecji dla Aristo na dzieło *Orlando furioso* na okres życia; M. Rose, *Authors and Owners*..., s. 10.

wyłączności na drukowanie tytułów, które traktowali już jak własność prywatną.

REGULACJE STOWARZYSZEŃ RZEMIEŚLNICZYCH

Wielu autorów zwraca uwagę, że przywileje drukarskie pełniły przede wszystkim funkcje regulacji handlowych i miały podobne formy jak inne regulacje handlowe w tym okresie[19]. Oprócz systemu przywilejów rzemiosło i handel książkami były regulowane w ramach gildii stanowiących główną formę organizacji rzemiosła i handlu w średniowieczu. Były to stowarzyszenia czy korporacje powoływane dla ochrony interesów poszczególnych grup zawodowych. Gildie określały standardy jakościowe rzemiosła i egzekwowały ich przestrzeganie, ale także kontrolowały liczbę członków danego rzemiosła. Miały one zazwyczaj zasięg lokalny ograniczający się do poszczególnych miast. Gildie drukarzy i handlarzy książek powstawały zazwyczaj w dużych miastach lub w ośrodkach targów księgarskich, jak np. we Frankfurcie. Do największych i najbardziej wpływowych należały gildie w Paryżu i Londynie, które będąc blisko silnych ośrodków władzy, miały większe szanse na uzyskanie korzystnych przywilejów. Równolegle do systemu przywilejów niektóre korporacje drukarskie wprowadzały też własne regulacje chroniące interesy swoich członków i regulujące prawa do druku.

Lokalne zakazy przedruków pojawiły się w statutach drukarskich w dużych ośrodkach księgarskich Niemiec w XVI w. Pierwsze zakazy miały charakter ograniczenia czasowego – w Bazylei z 1531 r. na okres 2 lat, z Norymbergi z 1561 r. na okres pół roku, a statuty gildii we Frankfurcie, Strasburgu czy Zurychu zakazywały przedruków bezterminowo[20]. Statutowe lokalne zakazy przedruków miały na celu zapobiec sporom między drukarzami i wprowadzić lokalną ochronę rzemiosła. Jak podkreśla Gieseke, tam, gdzie drukarze i wydawcy mogli mieć wpływ na ustawodawstwo, jak np. w miejskich statutach

---

[19] R. Bettig, *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Boulder–Oxford 1996; A. Johns, *Intellectual Property and the Nature of Science*, „Cultural Studies" 2006, nr 2/3, s. 145–164; E. Höffner, *Geschichte und Wesen…*

[20] L. Gieseke, *Vom Privileg*…, s. 72, 73.

drukarskich, tam pojawiał się zakaz przedruków w prawie pozytywnym. Drukarze i księgarze przyjeżdżający na targi we Frankfurcie starali się za pośrednictwem cesarskiej komisji działającej przy targach frankfurckich o wprowadzenie ogólnego ponadlokalnego statutu drukarskiego i złożyli nawet swoją propozycję takiej regulacji. W 1669 r. komisja cesarska przy udziale Rady Frankfurckiej przygotowała *Verglichenen Puncta* odnośnie do handlu książkami. W przedłożonej propozycji zakazywano przedruku książek na całym obszarze Cesarstwa Niemieckiego. Drukarz czy wydawca, który jako pierwszy wydał książkę, miałby bezterminowe prawo własności na jej dalsze wydawanie[21]. Ogólnoniemieckie regulacje nie zostały jednak wprowadzone z powodu niezgody wśród drukarzy i wydawców co do opodatkowania. Powszechny zakaz przedruków oznaczałby, że przywileje wydawnicze nie byłyby dalej potrzebne, a to z kolei wiązałoby się z utratą wpływów z tego tytułu do skarbca cesarskiego.

SKĄD SIĘ WZIĘŁO *COPYRIGHT*? MODEL ANGIELSKIEGO MONOPOLU WYDAWNICZEGO W OKRESIE PRZYWILEJÓW

W historii rozwoju instytucji monopolu wydawniczego Anglia jest szczególnym przypadkiem. Z jednej strony podobnie jak w innych krajach w Anglii od początku XVI w. władcy udzielali przywilejów wydawniczych określanych patentami (*printing patent, letter patent*), z drugiej strony istotną rolę w regulacji angielskiego handlu księgarskiego miała gildia stacjonariuszy. Gilda zyskała na znaczeniu w drugiej połowie XVI w., szczególnie za rządów Marii I i Elżbiety I. Jak zauważa Feather, władczynie te właściwie zapewniły korporacji stacjonariuszy monopol na druk książek[22]. W 1586 r., ostatnim roku swojego panowania Maria, dekretem *Star Chamber Decree*, nadała stacjonariuszom kontrolę nad handlem księgarskim. I chociaż przekazywanie kontroli nad rzemiosłem gildiom nie było czymś niezwykłym, to w tym przypadku umocnienie pozycji stacjonariuszy było związane z wprowadzeniem systemu cenzury, w którego

[21] Tamże, s. 101.
[22] J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics*..., s. 15.

utrzymaniu mieli udział. W zamian za monopol stacjonariusze mieli kontrolować swoich członków, aby nie wydawali książek, które nie otrzymały zgody cenzora.

Narzędziem kontroli był rejestr książek drukowanych przez członków gildii znany w historii książki brytyjskiej pod różnymi nazwami: *Stationers' Register*, *Hall Book*, *Register Book* lub *Entry Book*. Rejestr ten obok funkcji egzekwowania cenzury pełnił również funkcję handlowych regulacji. Ten, kto zarejestrował książkę jako pierwszy, miał też wyłączne prawo do jej drukowania. Pierwsze informacje o nakładaniu kary pieniężnej za drukowanie kopii należącej do kogoś innego (*other mens copyes*) pochodzą z początku lat 60. XVI w.[23] Sam termin *copy* jest bardzo ważny w historii angielskich regulacji wydawniczych, gdyż to od niego pochodzi dzisiejsze określenie *copyright*. Był używany przez stacjonariuszy w dwóch znaczeniach, odnosił się zarówno do manuskryptu, jak też do prawa sporządzania kopii na jego podstawie. Ten, kto pierwszy zarejestrował kopię, miał prawo do jej drukowania. Wprowadzenie do rejestru określonego tytułu przez wydawcę miało chronić go przed przedrukami. Z czasem stacjonariusze traktowali kopie jako własność. Były one sprzedawane, dziedziczone, wykorzystywano je jako zastaw pożyczek, jak również były przedmiotem wspólnych udziałów różnych wydawców[24]. Według Lymana Pattersona rejestr stacjonariuszy był wewnętrznym *copyright* cechu[25]. To, że stał się on obowiązującą regulacją angielskiego handlu księgarskiego, możliwe było tylko dlatego, że stacjonariusze, którzy go wprowadzili i nim zarządzali, dysponowali monopolem wydawniczym w Królestwie. Władza stacjonariuszy została umocniona dekretem królewskim *Star Chamber Decree* z 1637 r., który wprowadzał oficjalnie obowiązek wpisu do rejestru wszystkich drukowanych książek[26].

Feather zauważa, że w pierwszej dekadzie po uzyskaniu monopolu dominującą pozycję w gildii mieli jeszcze drukarze, stracili ją jednak na rzecz wydawców – właścicieli kopii, stając się ich

---

[23] Tamże, s. 17.

[24] Tamże, s. 18.

[25] L. Patterson, *Copyright in historical...*, s. 42.

[26] Według Feathera taki zwyczajowy obowiązek istniał już wcześniej, o czym świadczą dokumenty o karach pieniężnych dla członków gildii za niewpisanie książki do rejestru. Dekret nadał tej wewnętrznej regulacji status prawa; J. Feather, *Publishing, Piracy and Politics...*, s. 18.

podwykonawcami[27]. Rejestr stacjonariuszy funkcjonował równolegle do systemu królewskich przywilejów. Do XVII w. królewskie patenty drukarskie odgrywały istotną rolę, gdyż to one gwarantowały zysk, dlatego że były wydawane na książki, na które było największe zapotrzebowanie, takie jak Biblie, modlitewniki, podręczniki, druki prawne. Od początku XVII w. wydawcy zrzeszeni w gildii stacjonariuszy przejęli część kontroli nad nadawaniem przywilejów. Formułowali spółki, które kupowały pakiety przywilejów królewskich i następnie rozdzielały je między sobą, co powodowało, że regulacja handlu jeszcze w większym stopniu odbywała się w ramach korporacji[28]. Zbiorowe patenty uzyskiwane przez korporację należały do tych najbardziej wartościowych pod względem komercyjnym i znacząco umocniły monopol stacjonariuszy.

W XVII w. większego znaczenia w zakresie regulacji zaczął jednak nabierać rejestr. Z jednej strony system patentowy ulegał osłabieniu, a z drugiej coraz większą rolę w handlu odgrywała literatura. *Monopolies Act* z 1624 r., który znacząco ograniczał nadawanie monopoli, zezwalał na wydawane patentów drukarskich tylko na książki religijne i prawnicze. W takiej sytuacji rejestr stał się główną podstawą regulowania praw do kopii, a także narzędziem, dzięki któremu grupa najbardziej wpływowych wydawców akumulowała na swoich kontach tytuły najlepiej sprzedających się książek[29].

Londyńska gildia stacjonariuszy, począwszy od końca lat 50. XVI w., prawie do końca XVII w., z niewielkimi przerwami, dysponowała monopolem na druk książek w całym Królestwie, a monopol stacjonariuszy był uzależniony od Korony, o czym świadczy osłabienie wpływów w okresach rewolucji[30].

Podobny model monopolu wydawniczego wyłonił się ze współpracy w sprawach cenzury króla Francji i gildii paryskiej. Tam również wydawcy przejęli kontrolę nad oficjalnym handlem księgarskim w kraju. W przeciwieństwie do stacjonariuszy gildia francuska nie wypracowała jednak własnego systemu (rejestru) regulacji przedruków. Pozycja jej członków opierała się na nagromadzeniu

[27] Tamże, s. 20.

[28] L. Patterson, *Copyright in historical…*, s. 111–112.

[29] Tamże, s. 113.

[30] W okresie interregnum dekret z 1637 r. przestał obowiązywać, długi parlament zniósł go w 1641 r., ale 2 lata po powrocie Karola II na tron w 1662 r. wprowadzono kolejną ustawę – Licensing Act, która właściwie przywracała stan ścisłej cenzury i kontroli z 1637 r. Ustawa ta była z przerwami przedłużana do 1592 r.

przywilejów na druk intratnych książek. W XVII w. upowszechniła się praktyka przedłużania przywilejów wydawniczych, co w rezultacie powodowało, że wydawcy dysponowali prawem do druku książek, a nawet je dziedziczyli. Tym, co spajało gildię paryską, były złożone zależności ekonomiczne i więzy rodzinne.

LOKALNOŚĆ REGULACJI W CESARSTWIE NIEMIECKIM

Jak wiadomo, technologię ruchomych czcionek wynaleziono w Moguncji i bardzo szybko rozprzestrzeniła się ona w innych miastach niemieckich. To również w Niemczech po raz pierwszy doświadczono politycznego znaczenia druku, gdyż bez niego szerzenie się idei reformacyjnych nie byłoby tak szybkie. Nic dziwnego, że do regulacji handlu księgarskiego w Świętym Cesarstwie Rzymskim przykładano dużą wagę. Pierwsze udokumentowane przywileje pochodzą z początku XVI w. i były wydane przez cesarza. Oprócz przywielów cesarskich przywileje nadawali również lokalni władcy podlegli cesarzowi. Jak zauważa Gieseke, wydawcy nierzadko aplikowali o przywileje wydawnicze do obydwu instancji – cesarskiej oraz królewskiej lub książęcej[31].

Przywileje cesarskie były bardziej pożądane, gdyż obowiązywały na terenie całej Rzeszy. Ich znaczenie było tym wyższe, że handel księgarski rozwijał się bardzo dynamicznie w tzw. wolnych miastach podlegających bezpośrednio cesarzowi. Należał do nich np. Frankfurt, który w XVI w. stał się ważnym międzynarodowym ośrodkiem handlu księgarskiego ze słynnymi targami książki. Działała tam specjalna cesarska komisja ds. książki, która oprócz kontroli przestrzegania cenzury egzekwowała również przestrzeganie przywilejów cesarskich. Przywileje cesarskie były jednak wydawane stosunkowo rzadko, a ich pozyskanie było drogie, dlatego duże znaczenie miały przywileje władców lokalnych, które obowiązywały w poszczególnych królestwach, księstwach czy biskupstwach. Po osłabieniu władzy cesarskiej po wojnie trzydziestoletniej przywileje cesarskie straciły na znaczeniu. Niektóre państwa, takie jak Księstwo Saksonii, otwarcie ignorowały przywileje cesarskie, gwarantując egzekwowanie

[31] L. Gieseke, *Vom Privileg*..., s. 57.

jedynie przywielów lokalnych, które zyskiwały na znaczeniu wraz ze wzrostem roli targów księgarskich w Lipsku.

Na obszarze cesarstwa, pomimo że przywileje były tam głównym narzędziem regulacji druku, nie sprzyjały jednak powstawaniu monopoli wydawniczych. Tworzeniu monopoli nie sprzyjało rozproszenie rynków księgarskich w ponad 300 państwach niemieckich. Rozproszenie władzy terytorialnej w połączeniu z lokalnym oddziaływaniem przywilejów powodowało, że przedruki na terenie państw niemieckich były czymś normalnym, a wydawcy i drukarze musieli się z nimi liczyć. Poza targami w Lipsku i Frankfurcie, które odbywały się dwa razy w roku, rzemiosło i handel książkami były na ogół związane z lokalnymi rynkami. Regulacje, takie jak ogólny zakaz przedruków, pojawiły się w drugiej połowie XVIII w. w państwach takich jak Saksonia, w których rynek księgarski był w tym czasie relatywnie duży[32]. W drugiej połowie XVIII w. poza Saksonią zakaz przedruków wprowadzono w Prusach w 1766 r. i w Hanowerze w roku 1778. W latach 1775–1776 Prusy i Saksonia zobowiązały się do wzajemnego respektowania zakazu przedruków. Podobne porozumienie zawarto między Hanowerem i Brunszwikiem w 1778 r. Według Höffnera potrzeba regulacji przedruków pojawiała się w momencie, kiedy rynek zbytu obejmujący obszar administracyjny był wystarczająco duży, aby zapewnić zyskowną produkcję, a wyeliminowanie konkurencji było podstawą do większych zysków[33].

WENECKA REFORMA SYSTEMU PRZYWILEJÓW

W XV i XVI w. Wenecja była jednym z najbardziej ożywionych centrów ówczesnego światowego systemu gospodarczego, z bardzo dobrze rozwiniętą organizacją handlu i rzemiosła[34]. Władze Republiki dbały o to, aby stworzyć dobre warunki do ich rozwoju. Jednym ze sposobów ożywiania rzemiosła było udzielanie przywilejów tym, którzy sprowadzali do Wenecji nowe technologie lub produkty. W 1474 r.

---

[32] E. Höffner, *Geschichte und Wesen...*, s. 227.

[33] Tamże.

[34] F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol. 1, New York 1972.

wydano nawet statut, który mówił, że jako zachętę dla wynalazców i uzdolnionych rzemieślników miasto może wydawać monopole na nowe pomysłowe urządzenia, o ile tylko są użyteczne i korzystne dla wspólnoty. Monopole miały obowiązywać na terytorium Wenecji przez 10 lat, a za ich złamanie groziła kara pieniężna. Według Kostyło rzeczywiste znaczenie statutu polegało na tym, że mówił on o nadawaniu monopoli indywidualnym osobom, nie zaś gildiom, co było powszechniejsze we wcześniejszej praktyce[35]. Tym samym statut otworzył drogę do uznania zasług pojedynczych autorów, drukarzy czy wydawców.

Dynamicznie rozwijające się ekonomicznie i bardzo bogate miasto wyjątkowo sprzyjało rozwojowi drukarstwa. Jak wyżej wspomnieliśmy, już w XV w. drukarze licznie przybywali do Wenecji, a w XVI w. miała ona znaczący udział w europejskim handlu księgarskim. Drukarstwo należało do najważniejszych rzemiosł, obok produkcji szkła i jedwabiu. W Wenecji rozwinął się też wyjątkowy w pewnym sensie system przywilejów wydawniczych, opierający się na zasadzie zachęty do wydawania nowych książek lub ich nowych wydań. W latach 1469–1526 władze weneckie udzieliły co najmniej 254 przywilejów, z tego około jednej trzeciej przyznano autorom[36].

Weneckim systemem nadawania przywilejów kierowali Riformatori dello Studio di Padova. W pierwszych latach XVI w. zostali oni wyłonieni do reformy uniwersytetu w Padwie, a następnie przyznano im odpowiedzialność za wszystkie sprawy związane z książkami i czasopismami. Z czasem stali się ciałem doradczym Republiki w sprawach książki i druku. W odniesieniu do przywilejów ich udokumentowany wkład obejmował stanowienie prawa, rozwiązywanie sporów, administrację czy decyzje personalne[37].

Pierwszy znany akt prawny Riformatori wydali w 1517 r. Znosił on wszystkie dotychczasowe przywileje i ustanawiał wymóg nowości dla prac nagradzanych przywilejami. Można je było odtąd nadawać tylko dla książek, które jeszcze nie były drukowane. Regulacja ta miała z jednej strony zapobiec wydawaniu podwójnych przywilejów, co wydłużało okres ich obowiązywania, jak też miała na celu zachętę do inwestowania w wydawanie nowych książek. Ustawa z 1517 r. była zdaniem Maurizio Borghiego pierwszym krokiem w serii

---

[35] J. Kostylo, *From gunpowder*..., s. 28.

[36] Tamże, s. 24.

[37] M. Borghi, *A Venetian Experiment on Perpetual Copyright*, w: *Privilege and Property*, red. R. Deazley, M. Kretschmer, L. Bently, Open Book Publishers 2010, s. 140.

interwencji prawnych, które nastąpiły w następnych kilku dekadach i nadały weneckiemu systemowi przywilejów wydawniczych kształt antymonopolistyczny[38]. W 1533 r. wydano dekret, który unieważniał przywilej, jeśli w ciągu roku od jego nadania książka, której dotyczył, nie została wydrukowana. Okres ten mógł być przedłużony w przypadku dzieł wielotomowych. Razem z tą zasadą – użyj albo strać – wprowadzono inną, mówiącą, że nie wydaje się przywileju dwa razy na tę samą książkę. Kilka lat później, w 1537 r. wprowadzono zasady precyzujące definiowanie nowości. Za nowe nie mogły być uznane książki na podstawie niewielkich dodatków lub poprawek. W 1544 r. wprowadzono prawo, które zakazywało druku lub sprzedaży książki bez dokumentu potwierdzającego zgodę autora.

Do XVII w. nie było w Wenecji specjalnych zaleceń co do okresu trwania przywilejów, chociaż zwyczajowo były one nadawane na 10 lat[39]. Długości okresu przywilejów wydawniczych ustandaryzowano dekretem z 11 maja 1603 r. Książki, które nigdy wcześniej nie były drukowane, mogły być chronione przed przedrukami przez 20 lat. Ochronę dziesięcioletnią można było otrzymać na książki, które nie były wcześniej drukowane w Wenecji, oraz te, których nie wznawiano przez ostatnie 20 lat, a odznaczały się dużą wartością. Te, które były bardzo wartościowe i nie wznawiane przez co najmniej 10 lat, mogły otrzymać przywilej na 5 lat.

Wskutek skarg gildii drukarzy i księgarzy Riformatori wprowadzili w 1765 r. poprawkę do systemu przywilejów, zezwalając na to, aby wydawanie wybranych podstawowych książek z domeny publicznej mogło być przyznane drukarzom mającym problemy finansowe. Dwa lata później, w 1765 r. wydłużono okresy przywilejów do 30 dla nowych książek i do 15 dla tych, które nie były wcześniej wydawane.

W XVIII w. wenecki przemysł drukarski tracił na znaczeniu, gildia zareagowała na to żądaniem ograniczenia domeny publicznej. W 1780 r. Riformatori wprowadzili rozwiązanie, które pozwalało na odnawianie przywilejów. O odnowienie mógł się ubiegać tylko ten, komu pierwotnie przyznano monopol wydawniczy. Do domeny publicznej mogły trafiać książki, jeśli wydawcy zrezygnowali z dalszego odnawiania monopolu, a ci z kłopotami finansowymi nie zgłosili książki na listę dla wydawców w kłopotach finansowych. Ustawa, zdaniem Borghiego, *de facto* likwidowała domenę publiczną. Eksperyment

[38] Tamże, s. 141.
[39] Tamże.

ten przetrwał 9 lat, w 1798 r. Riformatori przywrócili poprzednio obowiązującą ustawę o okresach nadawania przywilejów. Przegląd stanu weneckiego drukarstwa wskazywał, że ustawa o możliwości przedłużania przywilejów w nieskończoność przynosiła więcej szkód niż korzyści.

PRZYWILEJE I CENZURA

Przywileje, jak to już zostało powiedziane, z zasady nie były prawem ogólnym, lecz miały charakter wyjątku. Ich nadawanie wiązało się z arbitralnymi decyzjami władców lub ich urzędników, nawet wtedy, gdy istniały ogólne zasady ich przyznawania. System przywilejów zakładał selekcję książek, których wydawanie było chronione przed przedrukami. W odniesieniu do książek, których treść mogła w jakikolwiek sposób budzić wątpliwości władców lub ich urzędników, na ogół wcale nie występowano o przywileje[40]. Tam, gdzie istniała cenzura prewencyjna, przywilejów udzielano tylko na te książki, które były zgodne z jej zasadami. Poza tym zabieganie o przywileje i inne korzystne regulacje wiązało się często z wykazywaniem gorliwości, a nawet nadgorliwości ze strony wydawców i drukarzy w odniesieniu do prawomocności produkcji wydawniczej. Już podczas kształtowania się pierwszego systemu patentowego w Wenecji na przełomie XV i XVI w. starania o przywileje wiązano z uzyskaniem pozwolenia na druk (*imprimatur*) od Rady Dziesięciu, a w 1526 r. wprowadzono prawo wymagające imprimatury na wszystkie drukowane książki, bez względu na to, czy otrzymywały przywileje, czy nie[41]. Kontrola systemu przywilejów była połączona z cenzurą również w Cesarstwie Niemieckim. Dla targów książki we Frankfurcie obowiązywała od 1608 r. cesarska konstytucja, która ustanawiała cesarską komisję książek (*Bücherkommission*). Jej głównym zadaniem była kontrola druku, ale sprawowała ona również kontrolę przywilejów. Komisja mogła konfiskować książki, które bez uzyskania przywileju posiada-

[40] L. Gieseke, *Vom Privileg…*
[41] M. Rose, *Authors and Owners…*, s. 11.