

JANUSZ PIEGZA
Uniwersytet Rzeszowski

TWÓRCZOŚĆ, PRODUKCJA I KOMUNIKACJA — ZBIEŻNOŚCI I SPRZECZNOŚCI W EPOCE KODU

TWORZENIE I WYTWARZANIE

Aktywność twórcza była wielokrotnie przedmiotem analiz naukowych. Studia z zakresu socjologii i psychologii twórczości traktują ją jako swoisty, wyodrębniony spośród pozostałych rodzaj aktywności ludzkiej, na który wpływ mają złożone motywacje osobowościowe i środowiskowe (Morawski 1985, s. 309–312; Schulz 1990, s. 249–254, 329–335; Golka 2008, s. 59–77). Dominuje w nich perspektywa indywidualistyczna i „nieużyteczna”, zgodnie z którą nawet najbardziej skrajne postaci twórczości „zaangażowanej” nie dają się ujmować w kategorii działania instrumentalnego. Tymczasem ujęcie działań twórczych nie w abstrakcji od innych kategorii działania, ale w ich kontekście, okazuje się obiecującym zabiegiem teoretycznym, pozwalającym na konceptualizację współczesnych problemów twórczości, generowanych przez rozwój nowych technicznych środków przekazu. Umożliwia też rozpoznanie ograniczeń i sprzeczności, w jakie uwikłały się koncepcja sztuki, artyści i autora wyrosłe na gruncie społeczeństwa przemysłowego i „towarowego”.

Najbardziej narzucający się sposób opisu relacji między tworzeniem a wytwarzaniem (korespondujący z powyższymi ujęciami) wiąże je z podziałem na czynności o charakterze autotelicznym i — z drugiej strony — czynności instrumentalne. Ponadto wytwarzanie lokowane jest w sferze pozasemiotycznej, sferze „bytu” — jak czyni to Antonina Kłoskowska (1981, s. 118–119) w klasycznej już koncepcji kultury. Działalność twórcza odbywa się zatem w szeroko

rozumianej sferze komunikacji, co chętnie podkreślają badacze zajmujący się tym zagadnieniem, kiedy piszą o „komunikacji literackiej”, „nadawcy” i „odbiorcy” komunikatu plastycznego, dzieła muzycznego itd. Tego rodzaju rozumienie implikuje z kolei pojęcia „kodu”, „kompetencji” i „interpretacji”. W socjoregulacyjnej koncepcji kultury Jerzego Kmity pojęcia te wyraźnie naznaczają praktykę społeczną konstytuującą tzw. kulturę symboliczną (w odróżnieniu od innej jej dziedziny — kultury techniczno-użytkowej). Wspomniany autor podkreśla znaczenie podzielanych przez twórcę i odbiorcę „przekonań normatywno-dyrektywalnych” (Kmita 1985, s. 31; Banaszak, Kmita 1991, s. 57) regulujących praktykę twórczą i ustanawiających dzieło artystyczne, wspólnego „kodu” jako podstawowego warunku funkcjonowania sztuki w sensie społecznym. Twórczość jest, zgodnie z tą koncepcją, specjalną dziedziną praktyk symboliczno-realizacyjnych, odróżniających się w ramach kultury symbolicznej od praktyk operujących symbolami, ale mających bezpośrednio funkcjonalny sens (praktyka językowa, obyczaj). Jest ona też efektem społecznie realizującego się „porozumienia”, a nie indywidualnie artykułowanych deklaracji twórcy.

Koncepcja twórczości jako „porozumienia” da się wywieść także z instytucjonalnej teorii sztuki, tyle że tutaj ów społeczny konsensus pojmowany jest nie jako wspólnota podzielanych wartości estetycznych (estetyczny „kod”), lecz bardziej socjologicznie — jako zinternalizowana w procesie socjalizacji „społeczna wiedza” o tym, co jest sztuką. Instytucjonalna teoria sztuki dokonuje neutralizacji sporu wokół definicji dzieła sztuki, wskazując, iż to, czym ono jest w swojej swoistości, nie jest określone ani jego wewnętrzną strukturą, ani psychicznym procesem realizującym się w umyśle twórcy (odbiorcy). Jego istotę określa natomiast praktyka stanowiąca jego społeczny kontekst funkcjonowania, uprzednia wobec dzieła i posiadająca swego rodzaju „moc” nadawania mu statusu dzieła artystycznego (Dickie 1971, s. 101). Ujmując rzecz od strony „procesowej”, a nie „faktualnej”, można powiedzieć, iż podobnie jest z twórczością jako działaniem. Oto działania na mocy społecznej konwencji podlegają różnym kwalifikacjom. Twórczość zatem będzie działaniem, które zostało jako takie zdefiniowane społecznie.

W marksowskiej i marksistowskiej tradycji filozoficznej antynomia między działaniem realizacyjnym (twórczością) a instrumentalnym (wytwarzaniem) staje się — jako przedmiot analizy — elementem krytyki społecznej. Widoczne jest to w refleksji Marksa nad pracą. Wprowadza on — jak wiadomo — rozróżnienie na pracę „wyobcowaną” i „wyzwoloną”. Pierwsza z nich ma związek z procesem reifikacji i alienacji realizującym się w warunkach kapitalizmu (Marks 1960, s. 547–548).

Odmienne aniżeli w koncepcjach poświęconych sztuce analizy Marksa dotyczą głównie „wytwarzania”, a nie „twórczości”. Ujawniają one, niezależnie od intencji autora, podstawową funkcję pracy produkcyjnej (wytwarzania), polegającą na odtwarzaniu struktury zależności społecznych wynikających ze zróżnicowanej dystrybucji własności. Praca produkcyjna jest zatem dynamicznym

aspektem nierówności społecznych i w tym tkwi jej istotna „społeczna funkcja”. Wydaje się, iż fakt ten umknął uwadze Marksa, który w swojej refleksji przyjął nazbyt indywidualistyczną i podmiotową, a mniej strukturalną perspektywę.

Jeśli wytwarzanie, o którym rozprawia Marks, jest procesem pozasemiotycznym, to z pewnością jego odwrotność — konsumpcja — realizuje się w sferze znakowej (Baudrillard 2006, s. 45–72). Konsumpcja pełni podobną co produkcja funkcję różnicującą. Także odtwarza różnice społeczne. O ile jednak produkcja jest mechanizmem gospodarczym użytkującym dobra, o tyle konsumpcja stanowi mechanizm kulturowy angażujący znaki. Semioza zatem wprowadzona zostaje do sfery wytwarzania kuchennymi niejako drzwiami — poprzez możliwość użytkowania produktów w ich funkcjach „naznaczających” jednostki bądź grupy w ramach struktury społecznej.

Jest jeszcze jeden element w myśli Marksa, który zasługuje na uwagę. Jest nim alienacja. Praca produkcyjna ujęta jest tu jako akt eksternalizacji jednostki ludzkiej ustanawiający „dzieło” jako w pełni niezależny (a więcej nawet: uzależniający) obiekt. Ta własność produkcji umożliwia zaistnienie stosunków towarowych, które są przede wszystkim relacjami pomiędzy obiektami, a dalej — relacjami pomiędzy ludźmi zapośredniczonymi przez obiekty.

W perspektywie etnologicznej stosunek twórczości i wytwarzania wpisany jest w strukturę archaicznego światopoglądu — ujawnia się jako relacja między modelem a jego aktualizacją. Twórczość w tym sensie stanowi „uniwersum pojęć”, natomiast wytwarzanie — „uniwersum desygnatów” lub też, odwołując się do innych terminów, pierwsza będzie „premierą”, druga „powtórzeniem”, pierwsza „projektem”, druga jego „realizacją”, pierwsza „kodem”, druga „wykonaniem”.

W tradycyjnych kulturach dystynkcja ta jest aż nadto widoczna. Oto wyobrażenia mitologiczne wyodrębnia w przestrzeni czasu „czas święty” („mityczny”) (moment ustanawiania rzeczy) i czas świecki („historyczny”), w którym reprodukują się stosunki ustanowione w ramach tego pierwszego. Ustalona zostaje także hierarchia między mityczną „premierą” a świecką „aktualizacją”. To, co istotne, zawsze bowiem ma charakter premierowy i przysługuje mu status świętości. Nowość — istotna charakterystyka twórczego działania (Stróżewski 2007, s. 45–96) — umieszczona zostaje poza sferą czysto ludzką. Tym samym jednak repetycja, w tym stopniu, w jakim nawiązuje do tego, co święte, uzyskuje sens wykraczający daleko poza swą bezpośrednią funkcjonalność. Jak to ujmuje Mircea Eliade (1993, s. 37):

„[...] większość czynności dokonywanych przez człowieka kultury archaicznej stanowi według jego pojęć tylko powtórzenie gestu pierwotnego, spełnionego w zaraniu czasu przez jakąś istotę boską lub przez postać mityczną. Czynność ta nabiera sensu tylko o tyle, o ile jest powtórzeniem prawzoru transcendentnego, archetypu. Toteż celem tego powtórzenia jest uzyskanie pewności, że akt będzie odbywać się *normalnie*, tzn. według normy, a więc nadanie mu cech legalnych i statusu ontologicznego; jeżeli bowiem staje się realny, to tylko dlatego, że

jest *powtórzeniem archetypu*. Wszystkie więc czynności człowieka pierwotnego zakładają istnienie prawzoru transcendentnego; toteż czynności te są skuteczne tylko o tyle, o ile są *realne*, zgodne z *prawzorem*".

Nie istnieje zatem w tej perspektywie kreacja jako autonomiczny akt podmiotowy. Słusznie więc zwraca uwagę Arnold Hauser (1970, s. 284):

„Lud wiejski nie ocenia sztuki za pomocą kryteriów estetycznych; sztuka ludowa jest rozpatrywana jako «sztuka» tylko przez ludzi wykształconych; jej twórcy nie mają świadomości, że stworzyli coś spoza zwykłego kręgu zwyczajów i potrzeb praktycznych”.

„Sztuka ludowa” lub „prymitywna” jest więc anachronizmem polegającym na ujmowaniu bądź to rytuału, bądź to codzienności w kategoriach estetycznych. Ostatecznie idea swobodnej kreacji obca jest też antycznemu pojmowaniu sztuki — dla starożytnych Greków jest ona nade wszystko działalnością według reguły (Tatarkiewicz 1962, s. 124).

Reasumując dotychczasowe ustalenia: twórczość jest aktem zasadniczo realizacyjnym i konwencjonalnym, bazującym na zbieżności podzielanych interpretacji, ustanawiającym koniunkcję i — ze względu na element nowości, którego dostarcza — jednorazowym. Wytwarzanie natomiast odwrotnie: jego cel lokuje się poza samym aktem i przedmiotem, jest powtarzalne, bazuje na potrzebie, potwierdza społeczną różnicę i bierze z niej początek (dysjunkcja). Implikuje interes. I twórczość, i wytwarzanie jednak generują wartość; i jedno, i drugie istnieje jako artefakt.

DZIEŁO SZTUKI W PROCESIE UTOWAROWIENIA

Jak wykazał Igor Kopytoff, uniwersum kultury to przestrzeń klasyfikacji mających społeczną ważność. Rzeczy oraz ludzie lokowani są w rozmaitych kategoriach, stanowiąc razem środki potencjalnej wymiany między aktorami. Zakres, w jakim obiekt plasujący się w danej kategorii może być wymieniany na inny, jest kulturowo zdefiniowany i zmienny. Określają go techniczne możliwości wymiany. Kultura jest przestrzenią oddziaływania dwóch przeciwstawnych sił: presji ku utowarowieniu — to jest uczynieniu z każdego obiektu przedmiotu wymiany w możliwie szerokim zakresie, i tendencji odwrotnej — ujednostkowania, czyli wyłączenia z tego uniwersum obiektów i naznaczania ich stygmatem niepowtarzalności, jako niezdatnych do wymiany. Między całkowitym ujednostkowieniem a całkowitym utowarowieniem sytuują się zatem konkretne kultury ludzkie (Kopytoff 2003). Rzecz jasna, że kiedy mowa jest o „utowarowieniu”, nie chodzi wyłącznie o sens pieniężny tego procesu.

Kultura dostarcza zatem środków pozwalających „przekładać” niewspółmierne wartości i tym samym układać je w sieci relacji. Wymiana odtwarza społeczną strukturę poprzez rodzaj i kierunki wymienianych obiektów. Ujawnia też stosunki władzy o tyle, o ile pozwala identyfikować osoby lub grupy zdolne

narzucąc ogółowi klasy przedmiotów ujednostkowionych, czyli wyłączonych z wymiany. Tak więc procesy utowarowienia twórczości tkwią *in nucleo* w każdej kulturze. Życie zbiorowe dokonuje zatem jej swoistej „profanacji”, czyniąc z niej, podobnie jak z innych przedmiotów, instrument kształtowania relacji społecznych. Warto w tym miejscu przywołać Raymonda Firtha, który komentuje zasadę wzajemności rządzącą aktami wymiany realizowanymi w kulturach tradycyjnych:

„Gdy, co często zdarza się w społeczeństwach prymitywnych, daje się jakiś prezent lub wykonuje usługę nie żądając od razu w zamian zapłaty na miejscu, to obie strony «zapisują» w pamięci ten fakt i rewanż następuje w czasie późniejszym. Może on mieć ten sam charakter lub inny, może przejawić się w formie dóbr materialnych lub pracy czy też jakiejś czynności, jak zawrodożenia na pogrzebie lub publicznej deklamacji na cześć ofiarodawcy. Czasami odwzajemnienie się następuje natychmiast. Na Tikopia, jeżeli ktoś w czasie uroczystości tanecznych zaśpiewa pieśń na cześć czyjegoś bóstwa, ten ostatni natychmiast rozkłada na ziemi na oczach zebranych tkaninę z kory ofiarowując ją śpiewającemu, aby «przykrył» swą pieśń” (Firth 1965, s. 91).

Powyższy przykład pokazuje, że w tradycyjnych zbiorowościach dzieło funkcjonuje już w ramach „logiki ambiwalencji” (Baudrillard 1972), stanowiąc środek wymiany symbolicznej¹. Zyskuje tym samym, obok wartości nadanej mu, względnie przywoływanej, przez autora („religijnej” lub „estetycznej”) dodatkową wartość „symbolicznej interakcji”, w którą jest zaangażowane. We współczesnym społeczeństwie, dysponującym zaawansowaną technologią wymiany opartą na pieniądzu, dzieło staje się także obiektem wymiany według logiki ekwiwalencji — uzyskuje wartość ekonomiczną. „Wymiana sztuki na pieniądze” nie jest jako taka niczym nowym. Stara jak mecenat, nigdy nie była w istotnej społecznie skali krytykowana (Haskell 1963; Białostocki 1984; Baxandall 1988; Alpers 1988). Wartość ekonomiczna dzieła ma charakter dużo bardziej zobiektywizowany aniżeli jego wartość jako korelatu symbolicznej interakcji. Nie jest przypisana do konkretnych aktorów i konkretnego między nimi zdarzenia. Funkcjonuje samą mocą umowy społecznej, która bierze początek z *ratio*, a nie z emocji. Ponadto funkcjonuje potencjalnie w nieporównanie szerszej przestrzeni społecznej. O ile bowiem wartość symbolicznej interakcji jest „skonsumowana”, to wartość ekonomiczna (podobnie jak estetyczna) pozostaje „przy dziele”². Różnica między nimi jest dokładnie taka jak ta, która zachodzi między funkcją znakową a funkcją symboliczną. Ta ostatnia zasadza się na zdolności symbolu do „wyzwalania odniesień”, w przeciwieństwie do znaku, którego sens jest dany i skończony (Kłoskowska 1981, s. 169 i 170).

¹ Koncepcja czterech rodzajów logiki (*działań praktycznych, ambiwalencji, ekwiwalencji i różnicy*) pochodzi od Jeana Baudrillarda (1972).

² Podobnie zobiektywizowany charakter mogą mieć w konkretnych kulturach wartości prestiżowe, które mocą umowy społecznej zostają przypisane przedmiotom wymiany, czego przykładem jest opisana przez Malinowskiego (2005, s. 12–40, 108–137, 337–346) wymiana kula.

Jako „lokata kapitału” efekt twórczości jest w pełni samodzielnym bytem, „wyalienowanym” w stosunku do swoich przeszłych, aktualnych i przyszłych właścicieli.

Dzieło jako obiekt usytuowany w przestrzeni społecznej uzyskuje wartość w jeszcze jednym sensie. Staje się ona uchwytana w płaszczyźnie logiki różnicy. Jeśli wartość ekonomiczna dzieła wiąże się z inwestowaniem, to wartość znakowa (tę bowiem implikuje logika różnicy) wiąże się z konsumowaniem. Inwestycja czyni z dzieła szczególną postać kapitału, konsumpcja zaś — symbol statusu.

Opisane wyżej społeczne uwikłania dzieła kontrastują z rozpowszechnioną wśród artystów szczególnego rodzaju „ideologią twórczości” — jako procesu realizującego się poza logiką życia zbiorowego, będącego nie uwarunkowaną społecznie „ekspresją czystego ducha”. Rozumienie takie krytykował już Lévi-Strauss (1985, s. 90):

„Znajdując upodobanie w swoim odosobnieniu, artysta hołubi pewną iluzję — być może płodną. Lecz przywilej, jakiego sobie udziela, nie jest realny [...]. Czy jest się tego świadomym czy nie, nigdy nie kroczy się samotnie drogą tworzenia”.

Istnieje zatem wyraźna sprzeczność między podmiotowym aspektem twórczości a społeczną formą jej egzystencji. Rzecz jednak nie sprowadza się wyłącznie do oczywistej już dzisiaj konstatacji „zakorzenienia” wszelkiej twórczości w kontekście społecznym — zwracała na ten fakt uwagę wielokrotnie klasyczna refleksja filozoficzna i socjologiczna (Osęka 1978; Golka 1995) — chodzi raczej o podkreślenie, że dzieło jako efekt twórczości pozostaje cały czas obiektem na różne sposoby użytym społecznie, w którym to procesie wartości estetyczne, ekonomiczne i specyficznie kulturowe nieustannie się przenikają.

W prowadzonych w ubiegłym stuleciu dyskusjach nad statusem nowych dziedzin twórczości daje się wytropić charakterystyczną dla nowoczesnego społeczeństwa postać „świadomości fałszywej” w odniesieniu do sztuki. Ignoruje ona związek dzieła ze społeczną praktyką oraz samych aktów twórczych ze społecznym kontekstem. Pytanie, czy wytwory rzemiosła, architektura przemysłowa, mogą być sztuką, ujawnia niepokój wynikający z możliwości recepcji dzieła w ramach logiki użyteczności, z kolei to samo pytanie stawiane w odniesieniu do fotografii czy filmu, zasadzające się na anachronicznym dzisiaj przeciwstawieniu techniki i twórczości, demaskuje obawę przed możliwością lokacji dzieła w jakiejś innej jeszcze, pozaestetycznej logice (Tatarkiewicz 1973, s. 22). Swoistą kulminacją tego rodzaju refleksji jest prowadzona przez szkołę frankfurcką krytyka „przemysłu kulturowego” jako szczególnego rodzaju praktyki społecznej całkowicie podporządkowującej twórczość kategorii zysku i klasowego panowania (Adorno 1990, s. 13–20; Benjamin 1975, s. 67–95; Marcuse 1991, s. 17–37).

„Fałszywa świadomość sztuki” kształtuje się — paradoksalnie — wraz z rozwojem nowoczesnej formy społeczeństwa. Upraszczając nieco można powie-

dzieć, że dotrzymuje ona kroku ekspansji utowarowienia w kulturze Zachodu. Im bardziej sztuka staje się profesjonalną dziedziną społecznej praktyki, im bardziej jej rezultaty podlegają ekonomicznemu oszacowaniu, tym częstsze stają się zapewnienia o jej wyjątkowym, sakralnym nieomal statusie. Sprzeczność ta (między praktyką sztuki a jej „świadomością”) określa los wszelkich twórczych dokonań i samych twórców w nowoczesnym społeczeństwie. Twórczość, która serio usiłuje posadowić się poza logiką „wartościowań społecznych” i zarezerwować dla siebie jakieś specjalne *locus*, przestaje być społecznie atrakcyjna. Nie da się jej użyć w niekończącym się dziele generowania i kultywowania różnic społecznych. Do tego potrzebuje być rzeczą (niekoniecznie w materialnym sensie) — obiektem uwikłanym w międzyludzkie relacje (Krajewski 2004, s. 53 i nast.).

TWÓRCZOŚĆ INTELEKTUALNA W PRZESTRZENI DWÓCH RACJONALNOŚCI

Postępująca — wraz z rozwojem technicznym — funkcjonalizacja materialnego komponentu dzieła prowadzi do istotnego naruszenia (oczywiście jeszcze do niedawna) związku między nim a zawartą w dziele ideą (przekazem). Ewidentnie przejawia się to w przypadku efektów twórczości intelektualnej, w której to co materialne redukuje się do postaci nośnika. Redukcja do nośnika i w konsekwencji jego ostateczna „neutralizacja” w rezultacie kolejnych transformacji spowodowanych rozwojem technik komunikacyjnych, zwłaszcza informatycznych, prowadzi do uwolnienia samego przekazu. Kiedy twórczość przyjmuje postać „ładunków” krążących w przestrzeni wirtualnej, którymi podmioty mogą dowolnie „zarządzać”, zniesiona zostaje opozycja między oryginałem i kopią — jedna z kluczowych relacji wyznaczających status twórczości jako szczególnego rodzaju działania. Technologia nie tylko autonomizuje przekaz, umożliwiając mu trwanie poza źródłowym kontekstem — podkreślał to już Jack Goody (2006, s. 47–50), rozważając konsekwencje pojawienia się pisma — ale ponadto czyni go mobilnym, i to zarówno w sensie fizycznym, kiedy umożliwia jego transmisję, jak i społecznym — potęgując jego własność jako obiekty wymiany.

Reifikacja przekazu i mobilność stwarzają przesłanki zawłaszczania — historycznego procesu, którego inicjacją jest autorstwo, a kulminacją włączenie dzieła (przekazu) w sferę rynku. Twórca nie podpisujący swoje go dzieła albo nie jest jeszcze świadom społecznego znaczenia swojej kreacji, to jest dystynkcji, którą stwarza pomiędzy sobą a odbiorcami, albo też rozmyślnie je unicestwia. Nie powinno zatem dziwić, że anonimowość twórczości stanowi normę w społeczeństwach stosunkowo prosto ustrukturuowanych, jak również takich, które z przyczyn ideowych demonstrują równość. W tym ostatnim przypadku anonimowość stanowi jeden z wachlarza symbolicznych środków owej demonstracji, obok języka, stroju, sposobów posługiwania się ciałem („mowa ciała”) czy diety.

Autorstwo — jak się wydaje — nie implikuje automatycznie więzi twórcy z utworem w dzisiejszym rozumieniu, to jest takim, które obejmuje prawo do ochrony integralności dzieła przynależne twórcy. Potwierdzają to liczne przykłady z historii. Przeróbki utworów (dzieł), kompilacje dokonywane przez osoby trzecie, dotyczące dzieł zarówno świeckich, jak i religijnych, pokazują, że w świecie przednowoczesnym relacja autor–dzieło nie miała „magicznej” mocy, która charakteryzowała na przykład związek właściciela z jego własnością (Mauss 2001, s. 241)³. Dzieło nie było rzeczą w takim stopniu jak dobra. Można by nawet powiedzieć, że było mniej „święte” niż dobra. Bardzo długo — jak podaje Walter J. Ong (1992, s. 134–136) — nie ufano słowu pisanemu przekładając nad nie w rozprawach sądowych świadectwo ustne, potwierdzone dodatkowo dowodami rzeczowymi. Co się zaś tyczy świętych ksiąg, to — jak pokazują perypetie tekstów biblijnych — podlegały one wielu modyfikacjom. Świętość tekstu nie oznaczała jego niezmienności. Autor, wystarczająco mocno przekonany, że jest „narzędziem w rękę Boga”, dokonywał kolejnej redakcji, co bynajmniej nie przeszkadzało później potomnym toczyć namiętnych sporów o zawarte w nim detale⁴.

Jeśli przyjąć rozpowszechnione przekonanie o twórczości jako akcie komunikacji (Lalewicz 1985, s. 40–51), to ochrona integralności dzieła — norma niezwykle późna, biorąc pod uwagę całą historię *homo creator* — oznacza społeczne usankcjonowanie autonomii i reifikacji przekazu. Przekaz staje się bytem, paradoksalnie jednak więź łącząca go z nadawcą nie ulega osłabieniu, ale przeciwnie — umacnia się, przyjmując postać analogiczną do tej, która łączy właściciela z jego własnością. Historycznie rzecz ujmując, relacje te nie stają się jednak tożsame. Są raczej — ujmując rzecz obrazowo — niczym dwie proste przecinające się w pewnym punkcie i biegnące dalej w swoich kierunkach. O ile bowiem — jak przekonująco argumentuje Mauss — więzi z dobrami stają się coraz bardziej racjonalne, coraz mniej magiczne (symboliczne), aż w końcu zostają całkowicie zorganizowane według zasady rynkowej, to więź twórcy z dziełem nabiera coraz bardziej magicznego charakteru. Ujawnia to idea nieustającej korzyści, którą twórca może czerpać z tytułu udostępniania utworu innym, i dalej — co stanowi efekt osobliwej jej uniwersalizacji — praw do takich korzyści przysługujących osobom trzecim, których relacje z twórcą są, w kontekście stosunku: twórca (nadawca)–komunikat (dzieło)–odbiorca, czymś całkowicie

³ Analizując kwestię autorstwa w perspektywie historycznej Michel Foucault (1999, s. 208–209) stwierdza, że „[...] funkcja autora nie jest ani powszechna, ani stała i różni się w zależności od rodzaju wypowiedzi. W naszej kulturze nie zawsze te same teksty domagały się atrybucji. Było i tak, że teksty które dziś nazywamy «literackimi» (opowieści, bajki, epepeje, tragedie, komedie) były odbierane, puszczane w obieg, wartościowane bez uwzględniania kwestii autora. Ich anonimowość nie sprawiała najmniejszego problemu, a jedyną gwarancją była ich — prawdziwa lub domniemana — dawność”.

⁴ Dobrą ilustrację stanowi tu historia powstawania Pięcioksięgu; zob. Wypych 1987, s. 27 i nast.

przypadkowym⁵. W praktyce funkcjonowania twórczości w ramach stosunków towarowych komunikat staje się fetyszem skutecznym dzięki racjonalności rynku, w którym zostaje posadowiony przez akt reifikacji. Istnieją zatem dwie racjonalności, w jakich funkcjonuje dzieło. Jako instrument osiągnięcia korzyści materialnej funkcjonuje według reguł racjonalności rynkowej, jednocześnie — jako ogniwo w relacji: twórca–przekaz (dzieło)–odbiorca, lokuje się w sferze racjonalności magicznej. Wyrazem tego jest wiele ograniczeń, którym zreifikowana koncepcja dzieła usiłuje poddać akty komunikacji realizujące się przez sam fakt cyrkulacji dzieła w społeczeństwie (ograniczenia w zakresie powielania utworów, publicznego odtwarzania)⁶. Ograniczenia te ujawniają sposób rozumienia dzieła: oto komunikat ma sprawczą moc generowania dochodu, która nigdy nie ustaje, a przynajmniej nie ustaje tak długo, jak długo żyją jego tak czy inaczej kulturowo zdefiniowani właściciele.

Komunikat zatem jest niczym Słowo Boże z księgi Izajasza, które „nie wraca [...] bezowocne, zanim wpierw nie [...] spełni pomyślnie swego posłannictwa” (Izajasz 55: 11).

Jak możliwa jest komercyjna skuteczność dzieła?, czy też precyzyjniej: skąd biorą się źródła tej skuteczności? Otóż źródłem tym jest „mediacyjne”, jak by to kiedyś określili strukturaliści, usytuowanie dzieła „pomiędzy” obiema racjonalnościami (rynkową i magiczną), to jest takie, które sprawia że ta ostatnia nie pozwala na jego konsekwentne potraktowanie w ramach pierwszej. Rynek jest uniwersalną przestrzenią cyrkulacji dóbr, w której dokonują się nieustanne transformacje wartości użytkowych i wymiennych.

Akty kupna/sprzedaży są formą komunikacji w tym znaczeniu, że ustanawiają konsensus między zaangażowanymi stronami. W procesie tym dobro (wymieniana rzecz) jest medium. Akty te są definitywne i zasadniczo nie podlegają unieważnieniu. Są też jednorazowe, zważywszy kontekst konkretnej sytuacji społecznej, w którą uwikłane jest dane dobro (obiekt). Natura wymienianego obiektu określa czy może on, czy też nie, stać się ponownie przedmiotem handlu. Jeśli tak, to handel ten realizuje się bez związku z uprzednio dokonanym aktem. Ta właściwość powoduje, że możliwa jest w społeczeństwie „więź poprzez rzeczy” i jej nieustające transformacje będące uogólnioną wymianą. Tymczasem jednak dzieło pojęte jako towar wymyka się naszkicowanej wyżej logice. Zaświadczą o tym następujące fakty:

a) ograniczenia nakładane na odbiorcę w dysponowaniu dziełem wskazują, że jego sprzedaż (ustanawiająca więź między twórcą a odbiorcą) nie jest definitywna;

b) z powyższego wynika niemożność użytkowania dzieła jako medium uogólnionej wymiany konstytuującej więź pomiędzy odbiorcami;

⁵ Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 roku, Dz.U. 1994 nr 24, poz. 83, z późn. zm., art. 19.1. i 20.1.

⁶ Tamże, art. 21.1–35.

c) okoliczność wskazana w punkcie (a) sprawia, że transformacja wartości wymiennej w użytkową podlega arbitralnej regulacji normatywnej i nie wynika z logiki rynku. Jej ideową podstawę stanowi właśnie magicznie pojmowana „więź twórcy z jego dziełem”⁷. Wyrazem tego jest pojęcie tzw. dozwolonego użytku osobistego w prawie autorskim⁸. Dzieje się zatem zupełnie inaczej aniżeli w typowej wymianie towarowej. Tutaj transformacja wartości wymiennej w użytkową nie jest odwracalna.

Dzieło jako towar uwikłane zostaje zatem w szczególnego rodzaju relację, która nie jest ani handlowa, ani komunikacyjna (w rozumieniu aktów twórczych jako komunikacji) — ale stanowi rodzaj demonstracji, w której kreuje się i utrzymuje dystynkcję pomiędzy twórcą a odbiorcami. W konsekwencji kompromitacji ulega komunikacja pomiędzy nimi (twórca/nadawca–dzieło–odbiorcy), ponieważ akt będący w swojej intencji środkiem budowania porozumienia, wspólnoty w ramach zbiorowości korzystającej z danego dorobku zamienia się w działanie kształtujące relacje zależności. Publikacja jest ekstensją procesu twórczego, który — jak wyżej wspomniano — kreuje nowość. Jest to akt — ze względu na konkretne dzieło — jednorazowy i definitywny. Charakterystyki te zbliżają go istotnie do czynności sakralnej. Ewentualna korzyść, która może w tej sytuacji przysługiwać twórcy, podlega moralnemu uzasadnieniu jako zapłata za pracę włożoną w powstanie dzieła. Wszelkie inne jej uzasadnienia nie są moralne, lecz magiczne, i stanowią strategię pozwalającą umiejscowić efekty twórczości w przestrzeni towarowej rządzonej regułą interesu. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na fakt, że dzieło-towar i implikowane przez nie prawa majątkowe naruszają zasadę symetrii, ekwiwalencji świadczenia, powszechną w społeczeństwach przedrynkowych, a unicestwioną przez stosunki towarowe (Thurnwald 1931a, s. 132, 140; 1931b, s. 112; 1931c, s. 43, 50; Malinowski 2001, s. 79–85; Firth 1965, s. 91–92). Ograniczony zarówno co do wkładu pracy, jak i czasu wysiłek twórczy uruchamia nieograniczony co do wartości i czasu trwania strumień korzyści, cedowanych następnie na osoby trzecie.

Jeżeli przyjąć, że dzieło jest towarem, to koniecznie należy ustalić moment, w którym zostaje skonsumowane. To jednak okazuje się niemożliwe, jeżeli konsumpcję rozumieć w sposób wyżej zdefiniowany — jako odniesienie do przedmiotu wyłączające go (definitywnie bądź okresowo) z przestrzeni wymiany towarowej. Krzyżowanie się racjonalności rynkowej i „magicznej” konsumpcję tę wyklucza.

Akt sprzedaży dzieła-towaru staje się zatem rodzajem mimikry, w której handlowe *ratio* maskuje jego magiczną moc, ujawniającą się nie tylko (o czym wspomniano powyżej) w generowaniu dochodu, ale także we władzy nad od-

⁷ Tamże, art. 16.

⁸ Tamże, art. 23.1.

biorcą. Dzieło bowiem — niezależnie od tego, jak wiele osób je nabędzie oraz od tego, czy aktualnie jest czy nie jest w obrocie towarowym — nie może stać się obiektem wymienianym pomiędzy odbiorcami — znajduje się w stanie zwielokrotnionej permanentnej sprzedaży, w relacji twórca–odbiorcy. Wyrazem tego niech będą oskarżenia o naruszanie praw autorskich polegające na nieautoryzowanym powielaniu i (lub) udostępnianiu egzemplarzy już opublikowanego utworu.

Jeśli akt kreacji jest „święty” (mityczny „pierwszy raz”), a więc skuteczny, a repetycja (reprodukcja) „świecka” stanowi jedynie jego *mimesis*, to wyłączenie momentu konsumpcji i utrzymanie dzieła w stanie nieustającej sprzedaży (co pozwala zachować mu status towaru) staje się magiczną substytucją kreacji. Ścisłej rzecz ujmując, są to środki potęgujące kreację — nadające jej charakter czynności nieskończonej, a więc nieskończenie generującej konsekwencje (ekonomiczne).

Powyższa analiza pokazuje szczególnie paradoks związany z utowarowioną twórczością. Polega on na tym, że twórczość ta, podlegając urzeczowieniu, jednocześnie nie ulega alienacji (a to — według Marksa — warunek kluczowy zaistnienia efektu pracy na rynku towarowym). Twórca „nie wypuszcza z rąk swojego dzieła”, ono samo z kolei uzyskuje dwuznaczny status środka samorealizacji i instrumentu dominacji (Marks 1960, s. 547–548).

Wyżej naszkicowane dylematy odnoszą się nie tylko do dzieł artystycznych. Stają się one udziałem szerzej pojętych wytworów „utowarowionego intelektu”, które w dyskursie współczesnym określa się mianem „własności intelektualnej”. W sferze badań naukowych i wynalazczości narzędziem zawłaszczania analogicznym do autorstwa w twórczości jest patent. Jest on instrumentem dokonującym podwójnego transferu idei technologicznej:

— przemieszcza ją ze sfery *stricte* komunikacyjnej (symbolicznej) do towarowej;

— przemieszcza ją ze sfery publicznej do prywatnej.

Opisane wyżej kontrowersje dotyczą także tego obszaru. Nowe rozwiązanie techniczne korzysta bowiem, w mniejszym bądź większym zakresie, z zasobu wiedzy społecznej (publicznej), a więc stanowiącej dobro wspólne. Z antropologicznego punktu widzenia patent przedstawia się jako siła wiążąca ideę (obiekt własności) z twórcą, a więc jej — by odwołać się do analiz Marcela Maussa — „pierwotnym właścicielem”. Wyodrębniona z zasobu wiedzy społecznej innowacyjna idea zamienia się w obiekt generujący korzyść ekonomiczną. Podobnie jak w przypadku twórczości ustanowiona zostaje zatem trwała dystrybucja między twórcą a użytkownikiem, z której bierze początek władza uskuteczniata przez własność.

Status opatentowanej idei nie różni się niczym od tego, który przysługuje utowarowionemu dziełu. Jej sprzedaż na rynku — licencja — nie jest definitywna, idea zatem nie opuszcza sfery towarowej, nie podlega też konsumpcji w sensie wyżej przedstawionym.

Zespół działań prowadzących do innowacyjnej idei zostaje — poprzez instytucję patentu — symbolicznie zakwalifikowany jako jednorazowy akt kreacji. W ten sposób arbitralnie zostaje ustanowiona relacja między dwoma oddzielnymi w czasie, zrealizowanymi niezależnie i zarazem analogicznymi w swych rezultatach wynalazczych zespołami działań różnych podmiotów. Te, które potwierdza patent, zyskują status aktu twórczego, wszystkie pozostałe są imitacją. Ta „ontologiczna” różnica zamienia się we współczesnym społeczeństwie w dystynkcję moralną i prawną: oto niezależne działania prowadzące do „identycznych jak opatentowane skutków” mogą być interpretowane jako kradzież⁹. W konsekwencji władza przysługująca właścicielowi opatentowanej idei jest zarazem ekonomiczna, magiczna i moralna¹⁰.

Ujawnia się tutaj destrukcyjna siła „własności intelektualnej” opartej na magicznych podstawach. Uniwersum wiedzy rozparcelowane na szereg prywatnych pól, których granic — wobec intensywnych zmian technologicznych — nie sposób precyzyjnie wytyczyć, przestaje być przestrzenią komunikacji — „uogólnionej wymiany” idei, od której zależy rozwój społeczny. „Patentowa gorączka” przynosi skutki odwrotne do zamierzonych. Patent, którego pierwotną intencją jest mobilizacja twórców do kolejnych twórczych wysiłków, paradoksalnie — w perspektywie społecznej — zamienia się w swoje przeciwieństwo. „Deweloperzy — stwierdza Tim Berners Lee — wygaszają swoje wysiłki podejmowane w danym kierunku, gdy słyszą pogłoski, że jakaś spółka może uzyskać patent dotyczący danej technologii” (cyt. za: Stiglitz 2007, s. 132).

Irrelevantne okazuje się zatem sformułowane w dziewiętnastowiecznych realiach społeczno-ekonomicznych rozróżnienie między *copyrights* ustanowionych konwencją berneńską (1886) a *patents for inventions* powołanych konwencją paryską z roku 1883 (Reichman 1992, s. 327).

GLOBALNA SIEĆ JAKO NARZĘDZIE DESTRUKCJI „WŁASNOŚCI INTELEKTUALNEJ”

Stwierdzenie, że znaczenie internetu wykracza daleko poza sferę wąsko pojętej komunikacji, jest truizmem. Analizy nowego medium podkreślają jednak z reguły jego potencjał transformujący — przeobrażający społeczne stosunki

⁹ Jak zauważa Joseph Stiglitz (2007, s. 132): „Twórca dowolnego pomysłu oprogramowania może bezwiednie wkroczyć w sferę pomysłów innej osoby, nie dlatego że ukradł jej pomysły, ale dlatego że odkrył je na nowo. Wobec ponad 120 000 aplikacji patentowych zgłaszanych co roku jest rzeczą wirtualnie niemożliwą, żeby każdy z badaczy znał każdy pomysł, który został opatentowany lub którego sprawa została zawieszona”.

¹⁰ Władza ta ma również wymiar globalny, o czym przekonuje analiza kontrowersji wokół zawartego w ramach GATT/WTO porozumienia TRIPs (porozumienie w sprawach związanych z handlem prawami własności intelektualnej). Istniejące w tej materii standardy utwierdzają, a niejednokrotnie współkształtują stosunki dominacji w obrębie i pomiędzy społeczeństwami. Szerzej na ten temat zob. Stiglitz 2007, s. 133 i nast.

i instytucje, tymczasem globalna sieć stała się na gruncie współczesnej kultury najważniejszym narzędziem jej krytyki, przy czym krytyka ta dokonuje się nie przede wszystkim poprzez treść rozpowszechnianych przekazów (choć łatwość przekazywania i dostępu do krytycznych idei ma tu swoją wagę), ale przez praktyki jej użytkowników. Nie treść, ale praktyka sieci oraz jej architektura jest tu najistotniejsza (Lessig 2001, s. 19–20).

Analiza wyodrębnionych przez Manuela Castellsa (2006, s. 47–48) kulturowych warstw przestrzeni wirtualnej — techno-merytokratycznej, hakerskiej, wirtualno-komunitariańskiej i kultury przedsiębiorczości — pokazuje, że większość wartości, na których wspiera się „moralność sieci”, wykracza poza „etykę kapitalizmu”. Profit jest zaledwie jednym z wariantów społecznego spożytkowania internetu i bynajmniej nie stanowi wartości centralnej.

Równie istotna, a być może istotniejsza, jest kulturowa i — w szczególnym sensie — polityczna realizacja przestrzeni wirtualnej: internet staje się zarazem „miejscem” i „środkiem” praktykowania jednostkowej wolności, ignorującej i przez to destrukcyjnej zasady powszechnego utowarowienia. W ruchu na rzecz ogólnej dostępności kodu źródłowego i wolnego oprogramowania (*open source*) uwidacznia się to bodaj najpełniej. Ruch ten, zapoczątkowany już w połowie lat osiemdziesiątych XX stulecia przez Richarda Stallmana, a kontynuowany przez Linusa Torvaldsa — twórcę systemu operacyjnego Linux — i wielu innych, krzewi ideę swobodnego dostępu do wszelkich informacji dotyczących oprogramowania (Castells 2006, s. 24–25).

Niebywała i rewolucyjna zarazem jest w tym kontekście propozycja Richarda Stallmana, aby zastąpić prawo autorskie (*copyright*) zasadą *copyleft* zobowiązującą użytkowników wolnego oprogramowania do dzielenia się z innymi wszelkimi informacjami, które pozwalają na jego udoskonalanie.

Praktyka *open source* nie jest jedynym działaniem destrukcyjnym standardy utowarowionego intelektu, choć z pewnością zawiera najbardziej ofensywny potencjał, ponieważ nie poddaje się prawnej i moralnej dyskwalifikacji w ramach reguł określonych przez „własność intelektualną”. Pozostałe działania — w tym zwłaszcza wymiana zasobów multimedialnych realizująca się powszechnie wśród prywatnych użytkowników sieci za pomocą coraz bardziej zróżnicowanego oprogramowania — zostają zdyskwalifikowane jako kradzież i wyrzucone poza nawias „prawomocnego internetu”.

Socjologiczne spojrzenie nakazuje jednak zdystansować się od tego rodzaju kwalifikacji, czynionych w ramach dyskursu „własności intelektualnej”. Sama powszechność praktyki naruszającej normę jest raczej ujawnieniem napięć i sprzeczności tkwiących w systemie kulturowym¹¹. Zaświadcza o nich także niekonsekwencja, z jaką te same funkcjonalnie praktyki spotykają się

¹¹ Powszechność zjawiska jest dla Durkheima (1968, s. 96) potwierdzeniem jego normalności. Oto jeśli „[...] powszechność zjawiska wiąże się z ogólnymi warunkami życia zbiorowego w rozważanym typie społeczeństwa”, to stają się one normalnymi faktami społecznymi. „Fakt spo-

z krańcowo odmiennym oszacowaniem w ramach danego porządku normatywnego. A tak się dzieje, jeżeli popularyzacji *bookcrossingu* towarzyszy potępienie udostępniania elektronicznych kopii (być może tych samych) książek za pośrednictwem sieci. Przecież zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku chodzi o identyczną „relację między pewnym tekstem a pewną zbiorowością czytelników — pewną publicznością”, czyli o obieg literatury właśnie (Lalewicz 1985, s. 91).

Warto przy tym pamiętać, że aktywności realizowane za pośrednictwem sieci wymiany plików nie stanowią wymiany ekwiwalentnej, dającej się sprowadzić do czegoś w rodzaju „handlu wymiennego”. Są one raczej uogólnionym „obdarowywaniem się”, w toku którego wytworom intelektu — choć wydać się to może nieco przewrotne — zostaje przywrócony status dobra dostępnego (wspólnego). „Obdarowywanie się” usuwa generowany kulturowo niedobór, zasadzający się na zawłaszczeniu, z którego wynikają: dystynkcja, władza i zyski. Dwoista natura rzeczy — jako wartości użytkowej i wartości wymiennej, o której tak wiele rozprawił Marks, ulega zniesieniu — ekonomię zastępuje moralność daru (Kollock 1999, s. 220–242). Destrukcja reguł utowarowionego intelektu nie jest bowiem pograżaniem się w anomii, lecz przeciwnie — oznacza praktykę konstytuującą nową aksjologię wykluczającą korzyść. Nie chodzi jedynie o to, że powszechna dostępność dóbr czyni irracjonalnymi próby ich komercjalizacji podejmowane niekiedy przez przypadkowe podmioty¹². Podlegają one także, a może przede wszystkim, dyskwalifikacji etycznej, ponieważ naruszają regułę wzajemności, która bezwzględnie orzeka, że skoro „darmo wzięłeś”, to i „darmo daj”.

Trawestując słynne stwierdzenie Webera, można by określić opisane wyżej procesy mianem „odczarowania własności intelektualnej”, polegającego na tym, że jej obiekty tracąc status instrumentu skutecznego wśród innych, przestając być własnością, stają się na powrót tym, czym są u źródeł — ideą skierowaną ku innym (Weber 2002, s. 488). Wspólnie zatem technologia i praktyka sieci kształtują w świecie wirtualnym nowy rodzaj ładu społecznego, opartego nie na hierarchii i (jakkolwiek rozumianym) przymusie, ale na wzajemności i wolności (Malone 2004, s. 6).

Cyberprzestrzeń pozwala na powrót przypomnieć sobie o dystynkcjach, które na bardzo długo zostały przysłonięte przez stosunki towarowe.

leczny jest normalny dla określonego typu społecznego [...], jeżeli wytwarza się w przeciętnych społeczeństwach tego rodzaju w odpowiedniej fazie ich ewolucji”.

¹² W globalnej sieci podejmowane są niekiedy przez prywatnych użytkowników próby wtórnej komercjalizacji treści, w których posiadanie weszli bezpłatnie, korzystając ze swobodnego obrotu w internecie. Technicznie umożliwia to architektura wirtualnej przestrzeni oferująca „miejsca udostępniania zasobów” — to jest konta przechowywania i udostępniania plików. Rejestrowany na nich ruch (tj. pobrania plików) przekłada się — zgodnie z zasadami określonymi przez administratora serwera — na korzyść finansową właściciela konta.

Po pierwsze: dobra są czymś różnym niż myśli, a praca produkcyjna i wysiłek twórczy nie są wzajemnie do siebie sprowadzalne.

Po drugie: publikacja nie jest tożsama z handlem, a rozpowszechnianie myśli to nie to samo, co sprzedaż ich nośników. Efekt twórczości, co do którego twórca raz zdecydował, że podzieli się nim z innymi, pozostaje już dla publiczności zawsze dostępny. Okoliczność ta sprawia, że upublicznienie dzieła zawiera cechy religijnej niemal nieodwracalności, którą w epoce przedcyfrowej maskowały niedostatki techniki, ograniczenia ekonomiczne czy stanowiące regulacje prawne.

W kontekście powyższych rozważań pojawia się zatem pytanie: Jak dalece opisane praktyki cyberprzestrzeni pozostaną jedynie kontestacją istniejących stosunków, a w jakim stopniu okażą się siłą istotnie je przeobrażającą?

*

Podsumowując powyższe rozważania wypada stwierdzić, że ulokowanie efektów twórczości w sferze towarowej nie jest bynajmniej charakterystyczne wyłącznie dla kapitalizmu i — wbrew rozmaitym „ideologiom” twórczości — stanowi ważną płaszczyznę funkcjonowania sztuki w społeczeństwie. Istotnym problemem jest jednak to, że nie wszystkie z tych efektów poddane zostały w jednakowym stopniu logice racjonalności rynkowej. Dotyczy to przede wszystkim efektów twórczości intelektualnej, w stosunku do których zdefiniowana prawnie „więź twórcy z utworem” i wywiedzione stąd, gwarantowane prawnie, prawa majątkowe w warunkach rynku stają się źródłem „nieustającej korzyści”, to jest niewspółmiernej do „kosztu pozyskania dzieła”, czyli wysiłku twórczego. Przeprowadzona analiza pozwoliła wykazać, że ten sposób potraktowania twórczości intelektualnej bazuje na „racjonalności magicznej” i jako taki ma odległe antecedenсы w kulturze. W odniesieniu do twórczości intelektualnej dochodzi zatem do skrzyżowania się obu typów racjonalności: rynkowej i „magicznej”, co sprawia, że dzieła uzyskują hybrydalny status — są i nie są towarem zarazem, są sprzedawane, ale ich swobodny obieg w społeczeństwie podlega reglamentacji. Ujawnieniem opisanych sprzeczności są praktyki cyberprzestrzeni, inicjujące jednocześnie kryzys „utowarowionego intelektu”, ale i przynoszące szansę istotnych zmian w tym zakresie.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., 1990, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, w: Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa.
- Alpers Svetlana, 1988, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, University of Chicago Press, Chicago.
- Banaszak Grzegorz, Kmita Jerzy, 1991, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Baudrillard Jean, 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris.

- Baudrillard Jean, 2006, *Spółczesność konsumpcyjna: jego mity i struktury*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- Baxandall Michael, 1988, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Benjamin Walter, 1975, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Białostocki Jan, 1984, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Biblia, 1980, *Biblia Tysiąclecia*, wydanie trzecie poprawione, Pallotinum, Poznań–Warszawa.
- Castells Manuel, 2006, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. Tomasz Hornowski, Rebis, Poznań.
- Dickie George, 1971, *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis.
- Durkheim Émile, 1968, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1993, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Opus, Łódź.
- Firth Raymond, 1965, *Spółczesność ludzka. Wstęp do antropologii społecznej*, tłum. Jarosław Dunin, Zofia Szyfelbejn-Sokolewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Foucault Michel, 1999, *Kim jest autor?*, w: Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. Bogdan Banasiak i in., Aletheia, Warszawa.
- Golka Marian, 1995, *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Golka Marian, 2008, *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa.
- Goody Jack, 2006, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. Grzegorz Godlewski, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Haskell Francis, 1963, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Knopf, New York.
- Hauser Arnold, 1970, *Filozofia historii sztuki*, tłum. Danuta Danek, Janina Kamionkova, PIW, Warszawa.
- Kłoskowska Antonina, 1981, *Socjologia kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kmita Jerzy, 1985, *Kultura i poznanie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kollock Peter, 1999, *The Economies of Online Cooperation, Gifts and Public Goods in Cyberspace*, w: Marc A. Smith, Peter Kollock (red.), *Communities in Cyberspace*, Routledge, London.
- Kopytoff Igor, 2003, *Kulturowa biografia rzeczy — utowarowienie jako proces*, w: Ewa Nowicka, Marian Kempny (red.), *Badanie kultury: elementy teorii antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Krajewski Marek, 2004, *W stronę socjologii przedmiotów*, w: Marian Golka (red.), *W cywilizacji konsumpcyjnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Lalewicz Janusz, 1985, *Socjologia komunikacji literackiej: problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Ossolineum–Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Lessig Lawrence, 2001, *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, Random House, New York.
- Lévi-Strauss Claude, 1985, *Drogi masek*, tłum. Monika Dobrowolska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Malinowski Bronisław, 2001, *Prawo, zwyczaj, zbrodnia w społeczności dzikich*, De Agostini–Altaya, cop., Warszawa.
- Malinowski Bronisław, 2005, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Malone Thomas W., 2004, *The Future of Work: How the New Order of Business Will Shape Your Organization, Your Management Style, and Your Life*, Harvard Business School Press, Boston.

- Marcuse Herbert, 1991, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. Stanisław Konopacki i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Marks Karol, 1960, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 roku*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, KiW, Warszawa.
- Mauss Marcel, 2001, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, w: Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. różni, KR, Warszawa.
- Morawski Stefan, 1985, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ong Walter J., 1992, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Oseka Andrzej, 1978, *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.
- Reichman Jerome H., 1992, *Legal Hybrids between the Patent and Copyright Paradigms*, w: Willem F. Korthals Altes i in. (red.), *Information Law Towards the 21st Century*, Kluwer Law and Taxation Publishers, Deventer–Boston.
- Schulz Roman, 1990, *Twórczość: społeczne aspekty zjawiska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Stiglitz Joseph E., 2007, *Wizja sprawiedliwej globalizacji: propozycje usprawnień*, tłum. Adam Szeworski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Stróżewski Władysław, 2007, *Dialektyka twórczości*, Znak, Kraków.
- Tatarkiewicz Władysław, 1962, *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum, Warszawa.
- Tatarkiewicz Władysław, 1973, *Definicja sztuki*, w: Piotr Skubiszewski (red), *Wstęp do historii sztuki: przedmiot — metodologia — zawód*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Thurnwald Richard, 1931, *Menschliche Gesellschaft in ihren ethno-soziologischen Grundlagen*, t. II(a), III(b), V(c), Walter de Gruyter, Berlin.
- Weber Max, 2002, *Wissenschaft als Beruf*, w: Dirk Kaesler (red.), *Max Weber Schriften 1894–1922*, Kröner Verlag, Stuttgart.
- Wypych Stanisław (oprac.), 1987, *Pięcioksiąg*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa.

CREATION, PRODUCTION, AND COMMUNICATION
 — CONVERGENCES AND CONTRADICTIONS IN THE CODE AGE

Summary

The social meaning of artistic creation derives from how works of art function, or how they are used. In this sense, the incorporation of a work of art into the realm of commercial relations does not depreciate art, but is a specific mode of its existence. An analysis of this mode reveals two antithetical types of logic behind the dissemination of art. One is the market logic that turns a work of art into a profit-generating commodity through the sale/purchase acts in which it is involved. The other one is the mystical logic of ‘the bond between the owner and the possession’ — in this case between the artist and his or her work — which dates back to archaic forms of culture. The presence of this logic in commercial relations is reflected in the fact that a work of art acquires the status of ‘intellectual property’, which simultaneously restricts its free circulation and offers the prospect of unlimited profits to its owner. Thus, a work of art as ‘intellectual property’ turns out to be a hybrid whose disfunctionality is clearly exposed by the communication practices of the global network.

Key words/słowa kluczowe

intellectual property / własność intelektualna; commodification / utowarowienie; artistic creation / twórczość artystyczna; communication / komunikacja, magic / magia; network society / społeczeństwo sieciowe